

Francesca Fantappiè

*Accademie teatrali fiorentine nel quartiere di Santa Croce tra Sei e Settecento: tra attori dilettanti, gioco d'azzardo e primi tentativi impresariali*

Il clima di bigottismo istaurato da Cosimo III a Firenze tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento, una ristretta politica culturale, la presunta azione censoria esercitata dalla corte, sono i *clichés* più utilizzati per desumere una limitata ed angusta vita teatrale cittadina, di scarso interesse sotto il profilo artistico<sup>1</sup>.

Ciò che colpisce e disorienta maggiormente nella formulazione di un giudizio complessivo è la constatazione che la città, fino ad allora ambita piazza teatrale per le compagnie itineranti, scompaia, pressoché totalmente, dai circuiti delle formazioni di attori professionisti. Viceversa la produzione drammaturgica delle accademie teatrali cittadine non appare subire alcuna diminuzione, rimanendo favorita da un pubblico che sembra gradire l'offerta<sup>2</sup>. Un fenomeno spesso sottovalutato e considerato, al pari della maggior parte delle manifestazioni qualificate come accademiche, privo di valore in ambito teatrale, trascurabile sotto l'aspetto delle modalità di produzione o di gestione economica, incapace di offrire una valida alternativa al teatro professionale<sup>3</sup>.

Il motivo esclusivo dell'assenza di compagnie itineranti viene normalmente individuato in una miope politica granducale, mentre di rado si avverte la necessità di chiarire quali fossero i reali gusti del pubblico e che tipo di società fosse quella a cui si rivolgeva una produzione drammaturgica di cui è rimasta così ampia testimonianza. Per lo stesso motivo i principali drammaturghi toscani attivi nel periodo a cavallo tra i due secoli vengono descritti come oppressi da un contesto chiuso e provinciale, ma desiderosi di un cambiamento difficilmente definibile<sup>4</sup>.

Per quanto riguarda il teatro in musica, un secondo luogo comune, fortemente consolidato, vede nella presenza della corte l'unico invalicabile ostacolo alla nascita di un mercato impresariale simile a quello che si diffonde nello stesso periodo su tutto il territorio peninsulare. L'avvento del nuovo sistema sarebbe avvenuto a Firenze solo con l'apertura del teatro della Pergola al pubblico pagante nel 1718<sup>5</sup>. Recenti ricerche sul teatro del Cocomero hanno, invece, portato a retrodatare all'anno 1700 la definitiva apertura degli accademici Infuocati all'attività impresariale mentre, per quanto riguarda il territorio granducale, il teatro di Livorno assume questo tipo di gestione già nel corso dell'ultimo ventennio del Seicento<sup>6</sup>. La vitalità dell'attività operistica fiorentina e toscana negli anni centrali del XVII secolo, recentemente dimostrata in considerazione soprattutto

to della fitta rete di relazioni detenuta dai tre principi Giovan Carlo, Mattias e Leopoldo Medici con i principali centri europei e peninsulari, ha portato infine a sollevare Firenze, e più in generale il territorio granducale, dalla posizione di «pallida provincia», «lenta e inerte addirittura nell'importazione delle novità», in cui era stata a lungo tempo relegata<sup>7</sup>.

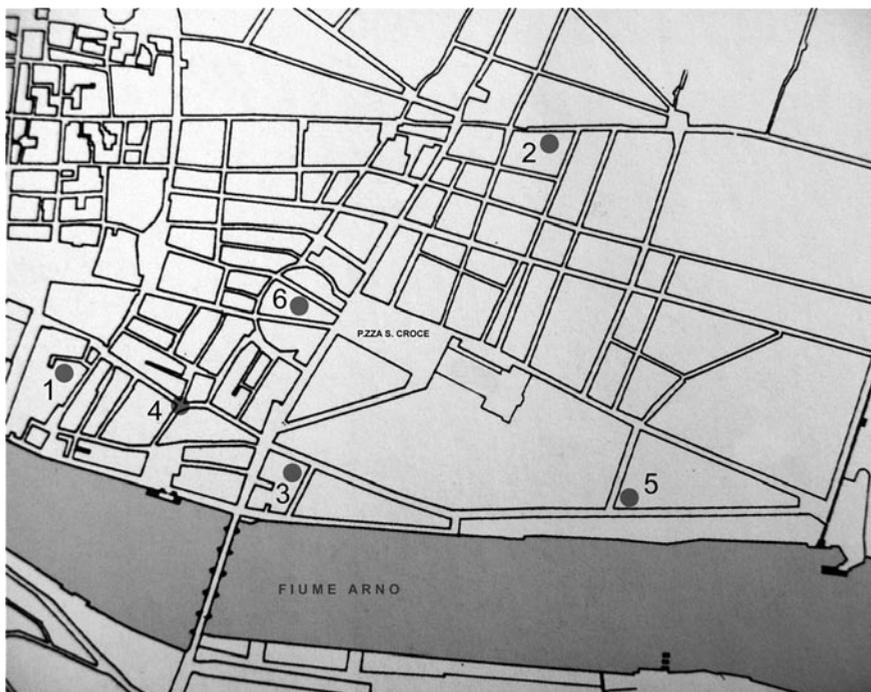
Una ricerca che si sta progressivamente estendendo agli anni a cavallo tra il XVII e il XVIII secolo, tuttora di difficile definizione<sup>8</sup>. Per questo periodo la supposta immobilità fiorentina in ambito teatrale trova una perfetta corrispondenza nell'immagine ampiamente diffusa dalla storiografia medica di una famiglia al potere in inesorabile decadenza<sup>9</sup>. Gli ultimi Medici appaiono, infatti, come una sintesi di tutti i mali possibili: politicamente inetti, moralmente dissoluti, culturalmente privi di interessi. Tra essi l'unico esponente sottratto a un pesante giudizio negativo, grazie soprattutto al suo mecenatismo in ambito musicale e artistico, resta tuttora il gran principe Ferdinando<sup>10</sup>. Una visione storiografica attualmente messa in discussione, mediante studi su singoli membri della famiglia, finora fortemente penalizzati<sup>11</sup>. Tutto ciò si affianca ad una generale rivalutazione degli anni di granducato di Cosimo III, la cui politica di 'bigottismo', collocata nel suo contesto culturale come esempio di rappresentazione del potere tipica in uno Stato di antico regime e perciò strettamente attinente alla sua sfera celebrativa, viene attualmente considerata un segno distintivo di tutti i sovrani della dinastia e non certamente inaugurata nell'ultima fase di dominio<sup>12</sup>.

Un'indagine sul funzionamento delle accademie teatrali fiorentine a cavallo tra i due secoli presenta diverse difficoltà. Se per quanto riguarda il XVI secolo e la prima metà del XVII sono disponibili numerosi contributi sulle singole associazioni accademiche, non ne esistono ancora altrettanti per il periodo compreso tra la fine del Sei e la prima metà del Settecento<sup>13</sup>. Con il presente saggio intendiamo, quindi, offrire un punto di partenza per successivi approfondimenti, costituito da alcune conclusioni scaturite dal confronto di notizie inedite tratte dallo spoglio dell'epistolario del cardinale Francesco Maria Medici, fratello del granduca, con altre ricavate da una disamina dei libri contabili dell'Accademia dei Cadenti relativi ai primi due decenni del Settecento, debitamente comparate con quelle già note registrate nelle cronache coeve. Tale ricerca ha permesso di localizzare alcune delle accademie attive nel periodo, oltre a chiarire non pochi aspetti, finora oscuri, relativi al loro sistema di gestione economica<sup>14</sup>.

Alle difficoltà derivate dalla quantità limitata di studi sul periodo bisogna aggiungere la frammentarietà di notizie inerenti l'argomento, dovuta soprattutto all'arduo reperimento delle fonti. Il materiale prodotto dalle accademie, in quanto legato all'esistenza, a volte molto breve, dei sodalizi, è più facilmente soggetto a dispersione. Ne deriva così che se la documentazione diaristica ed epistolare, i fron-

tespizi dei libretti e delle opere drammatiche testimoniano l'esistenza di numerosi luoghi, teatri o spazi teatrali – non ancora definiti e attualmente scomparsi, forse semplicemente sedi accademiche – a cui sarebbe necessario dare una collocazione più precisa, siamo a conoscenza di altrettante accademie cui non è stato ancora possibile associare un luogo nel quale potessero agire<sup>15</sup>. Nel caso del teatrino di Corso Tintori è stato il fortunato ritrovamento delle piante che, individuando un preciso fondo archivistico, ha permesso di risolvere molti nodi insoluti, apportando notizie sulla fondazione e sulla struttura dell'edificio oltre che sui nominativi delle principali accademie ivi susseguites<sup>16</sup>. Superato il problema della localizzazione degli spazi accademici, subentra quello di stabilire le modalità economiche del loro funzionamento e l'eventuale protezione di un membro della famiglia al potere. Soltanto sulla base di questi dati è allora possibile passare ad aspetti più appaganti, quali lo studio del repertorio rappresentato, la classificazione degli interpreti, la determinazione del pubblico. Ecco quindi le principali linee d'indagine che, a mio parere, devono accompagnare una ricerca sull'argomento. In primo luogo è necessario stabilire quale fosse la grandezza e la struttura architettonica del teatro a disposizione dell'accademia e che localizzazione avesse all'interno del tessuto urbanistico. In secondo luogo chi fosse il proprietario dell'edificio. Seguono poi interrogativi non meno importanti: quale grado politico-istituzionale avesse la personalità da cui il gruppo accademico riceveva l'indispensabile legittimazione pubblica, la cosiddetta 'protezione', e determinarne le eventuali variazioni nel corso del tempo; quali fossero le modalità economiche della gestione, le entrate e le uscite dell'impresa teatrale; stabilire l'esistenza di una costante nel genere di opere rappresentate e la tipologia di artisti e/o interpreti utilizzati nella produzione artistica; quali fossero le modalità di accesso agli spettacoli e la composizione del pubblico; quale traccia sia stata lasciata attraverso l'eventuale produzione di testimonianze manoscritte e/o a stampa.

La ricerca, condotta tenendo costantemente presenti questi aspetti problematici, ha portato a circoscrivere, nella costante mobilità ed estrema varietà dei sodalizi fiorentini, un'area della città a forte vocazione teatrale: il quartiere di Santa Croce<sup>17</sup>. Dalla seconda metà del Seicento vi si concentrano le accademie di attori dilettanti, o semiprofessionisti, insieme a quelli che possiamo considerare spazi teatrali 'minori' rispetto ai teatri ufficiali del Cocomero e della Pergola, posti nel quartiere centrale di San Giovanni. Vi troviamo il teatro di corso Tintori (1673-1850), il teatro dei Sorgenti (1679-1693), la Conversazione delle Case Nuove (1682-1689), lo stanzone della pallacorda, poi teatro Coletti (1650-1725), la sede della nuova Accademia dei Sorgenti (post 1717) (fig. 1)<sup>18</sup>. Bisogna inoltre segnalare che nel XVII secolo piazza del Grano veniva compresa nel quartiere di Santa Croce, cosicché il teatro della Dogana (1576-1653), tradizionalmente assegnato ai comici dell'arte, resta incluso nelle descrizioni secentesche dell'area<sup>19</sup>.



Legenda:

- 1- Teatro della Dogana (1576-1653 circa)
- 2- Stanzone della pallacorda (1650 circa-1725)
- 3- Teatro di Corso Tintori (1673-1850)
- 4- Teatro dei Sorgenti (1679-1693 circa)
- 5- Conversazione delle Case Nuove (1682-1689);
- 6- Sede accademia dei Sorgenti (post 1717)

Fig. 1. Teatri e accademie nel quartiere di Santa Croce tra XVII e XVIII secolo.

Considerando la semplice successione cronologica, notiamo come la proliferazione di teatrini accademici nel quartiere interessato segue la cessazione dell'attività del teatro tradizionalmente assegnato agli attori professionisti. Viene così marcato un passaggio, non solo ideale, verso il teatro degli attori dilettanti e dei drammaturghi locali, geograficamente descritto dall'asse viario costituito da una linea immaginaria che va da piazza del Grano, prosegue per via de' Neri e Corso Tintori e arriva alla fine dell'attuale via Tripoli.

Per quanto riguarda la gestione economica di tipo accademico, sebbene i risultati siano ancora parziali, possiamo affermare che i sodalizi più longevi si dimostrano quelli che trovano, oltre l'indispensabile protezione politica, il sistema produttivo interno più efficace, aprendosi almeno in parte alla gestione

impresariale e, più in generale, ottenendo il diritto di sfruttare i ricavi del gioco d'azzardo, assai redditizi in relazione all'alto tasso di sociabilità delle proprie compagini interne. Il repertorio teatrale rappresentato vede una netta preferenza accordata agli attori dilettanti, spesso costituiti dagli stessi accademici, e un ostracismo diffuso verso gli attori forestieri, non sempre graditi al pubblico che, invece, accoglie favorevolmente l'opera in musica e il teatro dei burattini a pagamento.

Più in generale, è possibile concludere che il sistema teatrale fiorentino a cavallo dei due secoli, come già quello degli anni centrali del Seicento, resta difficilmente sintetizzabile in una denominazione totalizzante e onnicomprensiva. Non è, infatti, possibile nominarlo né esclusivamente cortigiano, né puramente accademico, né semplicemente impresariale. I tre livelli produttivi, sociali e operativi sono molto spesso permeabili e compresenti nella gestione di ciascun teatro e dipendono dalle precipe caratteristiche dello stesso<sup>20</sup>.

Una considerazione che non impedisce di rilevare una netta differenza tra teatro in prosa e teatro musicale. Se per quanto riguarda il settore operistico troviamo un'organizzazione in lenta e inesorabile evoluzione, tendente alla progressiva autonomia degli impresari e alla creazione di un sistema, cosiddetto 'misto', del tutto simile a quello diffuso nello stesso periodo su scala peninsulare, il teatro di parola segue un percorso del tutto peculiare<sup>21</sup>. La chiusura dei teatri accademici ai cosiddetti istrioni si rivela un fenomeno tipicamente cittadino, né imputabile in maniera esclusiva al comportamento del bigotto Cosimo III<sup>22</sup>. Sarebbe, infatti, una palese contraddizione quella di pensare che il granduca, da solo, avesse potuto contrastare pressoché totalmente l'accesso delle formazioni attoriche, impedendo in particolare la presenza delle attrici, ma non fosse stato altrettanto abile nell'ostacolare l'arrivo di un altro tipo di professioniste del teatro, molto più in voga all'epoca e perciò più pericolose, quali le canterine, ritenute altrettanto seducenti e corrottrici. Contro questa seconda categoria professionale Cosimo III avrebbe potuto adottare la stessa legislazione imposta nello stesso periodo dallo Stato pontificio, ordinando di sostituirle con i castrati. In realtà a Firenze, e nel territorio granducale, non sembra esistere alcun divieto verso le cantanti e, se esiste, viene abilmente aggirato. Viceversa i membri della dinastia, dal gran principe Ferdinando al cardinale Francesco Maria, da Giovan Gastone a Violante di Baviera, mantengono una vera e propria 'scuderia' di cantanti protetti con il preciso scopo di rappresentanza del potere granducale, mentre è proprio in questo periodo che, diversamente da quanto accaduto durante la prima metà del secolo, non viene più offerta protezione verso gli attori<sup>23</sup>. Un fenomeno che non appare in controtendenza rispetto a ciò che accade nel resto della penisola, dove lo scadimento delle formazioni comiche agli occhi del pubblico, dovuto all'espansione del teatro commerciale in musica, surclassa in pratica gli attori di prosa<sup>24</sup>.

### 1. *Dilettantismo o semiprofessionismo? «Bravi comici fiorentini» vs «istrioni»*

L'intensità del confronto tra attori accademici locali *vs* attori professionisti a Firenze ha origini profonde e trova una valida motivazione sia nel dilettantismo diffuso tipico della città sia nelle caratteristiche degli spettatori<sup>25</sup>. Un pubblico che si mostra spesso particolarmente esigente e raramente incline a manifestazioni di approvazione eclatanti od emotive. Già nel 1627 l'attore Francesco Gabrielli considera la città il migliore banco di prova per un interprete che voglia cimentarsi nel ruolo di innamorato, per il quale era necessario avere una solida preparazione letteraria e dimostrare una buona conoscenza della lingua toscana. Afferma, infatti, che nella sua compagnia può contare su alcuni giovani promettenti, così diligenti nello studio che, pur non essendo ancora paragonabili al celebre Jacopo Antonio Fidenzi, né allo scomparso Aniello Testa, sono stati apprezzati anche dal pubblico fiorentino:

[...] è ben vero che l'innamorato non sono né Cintio, né il morto Aurelio, ma troverebbe bene dei giovani studiosi, quali in Fiorenza, dove è la scuola della lingua toscana, sono stati sommamente graditi<sup>26</sup>.

Un eloquente ritratto degli spettatori fiorentini, relativo al secolo successivo, è offerto da Luigi Riccoboni, in arte Lelio, il quale descrive il pubblico italiano come generalmente turbolento e difficilmente domabile, con la sola eccezione delle città di Genova, Lucca e Firenze, dove l'eventuale critica verso lo spettacolo non viene espressa attraverso violenti e scomposti segni esteriori ma, molto più aristocraticamente, non presentandosi più a teatro:

Per quanto riguarda il teatro italiano odierno, comincerò col dare un'idea del teatro materiale e degli spettatori. In quasi tutte le città italiane gli spettatori fan tumulto, sono chiassosi ancor prima dell'inizio dello spettacolo, nell'applauso sono violenti, gridano *Viva* con tutte le loro forze quando vogliono onorare il poeta o gli attori. Quando la commedia o qualcuno degli attori non piace loro gli gridano *Va' dentro* e spesso, per sottolineare la loro indignazione, lo coprono di ingiurie e gli gettano sul palcoscenico delle mele. [...] Ci sono, però, delle città in cui gli spettatori sono tranquilli anche quando le commedie e gli spettatori non piacciono. Gli spettatori in questo caso si limitano, dopo due o tre rappresentazioni, a non tornare più a teatro. Invece di far chiasso, essi esprimono così il loro disprezzo, che non è certo meno forte e riconoscibile. Così accade a Genova, a Lucca, a Firenze<sup>27</sup>.

Un senso di superiorità che trapela in varie occasioni negli anni a cavallo tra il XVII e il XVIII secolo.

Un episodio di vero e proprio ostracismo è relativo al novembre del 1689, quando viene profilata l'ipotesi della venuta della formazione comica del duca Francesco II d'Este, la quale avrebbe dovuto tenere le proprie rappresentazioni

senza far recitare le interpreti femminili. L'arrivo degli attori, previsto per la prima settimana del mese, genera inizialmente un certo interesse nella corte, in particolare nella principessa Violante di Baviera:

Presto si darà principio agli istrioni, ma però senza donne, così ha comandato il Granduca. Dicono che hanno buone maschere e che la compagnia è buona, che tirerà della gente e questo può essere che solleciti il ritorno del Signor Principe, perché la Signora Principessa vi mostra genio a sentirle<sup>28</sup>.

Appena due settimane dopo, però, per «gli istrioni par che sia perso la speranza»<sup>29</sup>. Le chiacchiere di palazzo imputano all'ostilità del favorito del gran principe Ferdinando, il cantante Francesco De Castris, uno dei motivi principali del fallimento nell'operazione. Questi, infatti, avrebbe espresso al granduca forte disappunto nel vedere che il proprio signore «mostrasse gusto di far venire questi tali»<sup>30</sup>. La netta e decisa condanna da parte di alcuni esponenti della nobiltà fiorentina al rientro degli attori professionisti in città è molto chiara: «Non mi sarei mai creduto di dover ritornare in Firenze alle commedie degl'istrioni e pure sento che vi sarà questo divertimento»<sup>31</sup>. Palese, qualche settimana dopo, il sollievo nel constatare lo scampato pericolo: «Mi disdico della nuova de' commedianti. Fu istantamente domandata, ma fu negata»<sup>32</sup>. Alla fine di novembre la lapidaria conclusione: «Passò di qui la compagnia d'istrioni del duca di Modena, ma non si fermò, non essendo questo paese per loro»<sup>33</sup>.

Difficile ricostruire con esattezza le tappe del progressivo allontanamento di comici dell'arte da Firenze. Un cambiamento significativo è determinato dalla cessata utilizzazione del teatro della Dogana. Negli anni Settanta e Ottanta del Seicento le rare testimonianze relative alla presenza di attori registrano spettacoli tenuti sotto la Loggia dei Lanzi, luogo destinato anche alle rappresentazioni di burattini e ciarlatani<sup>34</sup>. È nel corso dei primi due decenni del Settecento che si avvia un lento e difficoltoso processo di rientro, segnato da ripetuti episodi di ostilità. Tra gli esponenti del punto di vista critico e diffidente di una parte della società fiorentina troviamo proprio Giovan Battista Fagioli, attore dilettante prima che drammaturgo, il quale nei suoi diari esprime chiaramente tutta la propria contrarietà nei confronti degli attori professionisti, da lui normalmente definiti «istrioni» e mai elevati alla qualifica di «comici»<sup>35</sup>. Disprezzo evidente quello che mostra ricordando le recite in piazza Signoria fatte «in un casotto da certi istrioni miserabili» nell'ottobre del 1704<sup>36</sup>. Una punta di soddisfazione traspare nell'annotare la forzata interruzione di alcune rappresentazioni tenute, tra i mesi di novembre e dicembre del 1706, nel teatro di Corso Tintori dove «gl'istrioni volevano di nuovo nel teatro de' Cadenti ricominciar le lor commedie ma, per impertinenze nate loro, fu proibito fino a nuov'ordine» dall'abate Cosimo de' Bardi viceprotettore dell'accademia<sup>37</sup>. Così, nell'autunno del 1707, quando ricorda di

aver deciso di tornare a Firenze per andare alla «commedia degl'istrioni, a' quali sulla fine fu proibita e lasciorno stare»<sup>38</sup>. La presenza degli «istrioni» a Firenze è segnalata nuovamente solo nel settembre 1712 e nell'ottobre 1721<sup>39</sup>. Il primo vero cambiamento di rotta avviene solo sotto il governo di Giovan Gastone, il quale nell'estate del 1725 si reca personalmente «alla commedia degli istrioni» e, fatto ancora più importante, nell'ottobre del 1727 permette che, dopo più di un quarantennio, tornino le attrici<sup>40</sup>. Dopo questa data possiamo considerare regolare la presenza di compagnie di attori professionisti nel teatro del Cocomero<sup>41</sup>.

Il veto principale è quindi contro la presenza delle attrici. Ciò nonostante il divieto alle donne sul palco non è assoluto. Parallelamente assistiamo infatti all'incremento di rappresentazioni drammatiche interpretate, nei conventi o nei palazzi, da suore o da gentildonne per un pubblico femminile, fenomeno che vede come esponente di rilievo Violante di Baviera, la quale si dilettava nella scrittura e messa in scena di opere teatrali che faceva recitare alle proprie dame. La gran principessa, però, ammetteva agli spettacoli anche un pubblico maschile, scelto e selezionato con cura, costituito da cortigiani e gentiluomini della città, e non mancava di invitare anche i drammaturghi fiorentini più in voga, tra i quali Giovan Battista Fagioli, suo particolare estimatore<sup>42</sup>. Una parte dei testi teatrali di quest'ultimo, inoltre, viene commissionata proprio dalle suore dei conventi fiorentini ed è ad esse destinata<sup>43</sup>. L'abilità nel creare intrecci e situazioni considerate adatte ad essere viste e recitate da donne, permette al Fagioli di prestare la sua opera anche fuori Firenze<sup>44</sup>. La morbosità latente della situazione fiorentina viene però riconosciuta dallo stesso drammaturgo, in occasione di un suo viaggio a Milano nel 1711, durante il quale confronta i costumi delle due città giudicando positivamente le rappresentazioni in cui sono presenti le attrici professioniste: «Ci sono gl'istrioni e fanno di belle commedie, e ci son le donne vere e non i ragazzi che faccian da donne che son pericolosi per uno e l'altro sesso»<sup>45</sup>.

Ciò nonostante, nella chiusura agli «istrioni», gli attori locali si dimostrano la fronda più agguerrita contro potenziali rivali. Eloquente nell'encomio delle compagnie di semiprofessionisti 'autoctone' è l'anonimo autore di una biografia postuma di Ferdinando Medici, probabilmente un accademico, il quale tra le qualità che riconosce al defunto principe inserisce l'aver saputo apprezzare le particolari abilità e le doti sceniche dei «bravi comici fiorentini», superiori a tutti nella pronuncia, nell'azione, nella declamazione, oltre che nella scelta dei costumi e nell'estrema cura da loro prestata all'allestimento scenografico dei propri spettacoli:

Gli piacquero l'opere in musica, ma serie e malinconiche più dell'altre, benché gli gustassero ancora le burlette e opere degli istrioni, ma molto più le recite de' particolari e dei teatri in prosa, recitate dai bravi comici fiorentini, che in tal genere sono sempre stati i maestri di tutti gli altri, e per la pronunzia e per l'azione e per la declamazione e per la proprietà degli abiti e in ogni altra cosa che richiede la perfezione e forza di scena con quelle decorazioni che insegna l'arte più gustosa<sup>46</sup>.

Gli unici attori che hanno accesso ai palazzi di corte diventano così i dilettanti fiorentini. Tra le ville destinate a spettacoli drammatici quella di Poggio a Caiano. Nel giugno del 1707 vi troviamo Giovan Battista Fagioli con la propria compagnia: «Lunedì a buonissim'ora andarono i comici della mia commedia al Poggio a Caiano per recitarla» al gran principe Ferdinando<sup>47</sup>. Situazione che si ripete negli anni successivi. Particolarmente celebrata, nel 1709, la commedia *Ciò che pare non è, ovvero il Cicisbeo sconcolato*, rappresentata alla presenza del cardinale Pietro Ottoboni, in visita ufficiale in Toscana<sup>48</sup>.

Riuscire a ricostruire la personalità di questi attori è particolarmente arduo, in quanto spesso non se ne conosce la stessa identità. Parzialmente noti sono i membri della compagnia del Fagioli, tra i quali troviamo il velettai Giuseppe Maria Bernardi, interprete di Anselmo nel *Cicisbeo*, e il linaio Domenico Guagni specializzato nella parte del servo Ciapo<sup>49</sup>. Altre notizie derivano dalle memorie dei protagonisti stessi, in particolare dai diari di Giovan Battista Fagioli e da quello di Francesco Bonazzini, setaiolo e attore<sup>50</sup>. Suppliscono in parte gli epistolari medicei e fondamentale sarebbe sicuramente lo spoglio dei carteggi del Fagioli, tuttora scarsamente esplorati<sup>51</sup>. Tra gli attori ricordati con particolare riguardo vi è il barbiere Giovan Battista Cenni<sup>52</sup>, la cui scomparsa, avvenuta nel carnevale del 1687, trova eco anche nell'epistolario del cardinale Francesco Maria Medici<sup>53</sup>. L'8 febbraio Giovan Vincenzo Torrigiani comunica che «quel Cenni che recitava da vecchia in via del Cocomero è morto»<sup>54</sup>. Accanto a lui ricordiamo il sarto Pietro Lambardi «comico celeberrimo», Antonio Agnoletti «che molto bene recitava in vita la parte ridicola», lo stesso Bonazzini «uomo che aveva ben recitato da vecchio a varie commedie»<sup>55</sup>; infine Alessandro Acciajoli, morto prematuramente «tisisco d'anni 23 in circa. Era stato comico buono ed aveva recitato in via del Cocomero nel teatro degl'Infuocati»<sup>56</sup>.

Definire questi attori semplicemente dilettanti non è del tutto corretto, come non possiamo definirli *tout court* professionisti. È stato infatti dimostrato che i dilettanti usavano gli stessi metodi compositivi degli attori di professione<sup>57</sup>. Possiamo notare, infine, come ognuno di loro avesse una sua specializzazione interpretativa. La loro attività, pur essendo spesso limitata al solo periodo di carnevale, appare costante né forse del tutto disinteressata dal punto di vista economico<sup>58</sup>. Argomento su cui sarebbe necessario un approfondimento che porterebbe, probabilmente, ad una rivalutazione generale delle loro doti professionali e ad una parallela revisione dell'attività drammaturgica dei tre scrittori toscani Giovan Battista Fagioli, Girolamo Gigli e Jacopo Angelo Nelli<sup>59</sup>. La presunta scarsa tenuta scenica delle loro opere drammatiche sarebbe, infatti, dimostrata dal fatto che se ne conoscono rappresentazioni prevalentemente dilettantistiche, messe in scena nei teatrini dei collegi o dei palazzi nobiliari, e solo in rari casi i testi più riusciti (come *La moda*, una riduzione del *Cicisbeo sconcolato* del Fagioli, rappresentata nel teatro di San Samuele a Venezia nel 1728

probabilmente dalla compagnia Imer)<sup>60</sup> sarebbero arrivati, previo adattamento, ai teatri a pagamento.

Un'indagine sul carteggio di Giovan Battista Fagioli potrebbe riaprire in parte il discorso. Ci sembra opportuno a questo proposito riportare alcuni brani di lettere, relative al 1726 e al 1730, di Martino Domenici, impresario lucchese attivo a Roma, il quale commissiona, dietro congruo compenso, al sessantenne scrittore alcuni adattamenti del *Cicisbeo sconsolato*, degli *Amanti senza vedersi* e degli *Inganni lodevoli*, per poter rappresentare a pagamento le tre opere nel teatro della Pace e in altri teatri da lui gestiti<sup>61</sup>. Le sue richieste sono molto dettagliate: tagli di alcune scene, cambi di personaggi e, più in generale, una riduzione dei testi conforme al gusto del pubblico romano. La parte del servo Meo del *Cicisbeo* viene, infatti, convertita «secondo il gusto de' buffi di questo paese che sono i Pulcinelli»<sup>62</sup>. Richiesta rinnovata anche per gli *Amanti senza vedersi* dove, secondo l'impresario

[...] v'è meno che fare, bastando solamente di accorciare il primo atto, cioè quelle lunghe dicerie e avvertimenti che fa, mi pare, Meo al suo padrone, perché qua tediarebbero, tanto più che molti non capiscono gl'idiotissimi fiorentini. Anzi se le riuscisse di trasportar quella parte in Pulcinella sarebbe una cosa ottima, e così meglio si seconderebbe il genio di questo paese<sup>63</sup>.

L'impresario dà prova di conoscere perfettamente il pubblico a cui rivolgere la rappresentazione come, a suo tempo, lo scrittore aveva mostrato di aver concepito i propri testi in relazione agli interpreti e ai destinatari originari degli spettacoli<sup>64</sup>. Il Domenici, ottenuta la disponibilità del Fagioli di operare gli opportuni adattamenti degli *Amanti senza vedersi* e degli *Inganni lodevoli*, chiede di averne visione:

Quando starà per metter mano all'opera mi farà favore di darmene avviso perché mi prenderò l'ardire di suggerirle il modo tenendi. Non già in quanto alla teorica che non sarei tanto sciocco e temerario, ma in quanto alla pratica, cioè a dire la qualità del buffo che vuole il volgo ignaro del paese e la quantità de' personaggi ed altro che a suo tempo le dirò. Qui vogliono satire generiche e continuate sopra i costumi moderni, come appunto è quella del *Cicisbeo*, e però se le riuscisse di farne una o due di pianta, si crescerebbe per conseguenza la paga all'onorato mestiero<sup>65</sup>.

Un dialogo tra i due che non appare sempre facile e che porta l'impresario ad offrire rassicurazioni sugli interpreti previsti per la messa in scena delle opere: «il vecchio, la prima donna e 'l primo innamorato sono i meglio recitanti di questo paese, come altresì il buffo, che a posta faccio venire da Livorno»<sup>66</sup>. Dal suo canto lo scrittore si lamenta di aver visto circolare edizioni pirata del *Cicisbeo*, da lui non autorizzate, in cui era inclusa la parte di Pulcinella al posto di quella di Meo. La soluzione suggerita dall'impresario è la pubblicazione completa dei testi da parte dell'autore:

Bene farebbe a risolversi a stampare ogni cosa, perché così non verrebbero adulterate le di lei dottissime fatiche e farebbe piacere a tutti questi letterati appresso de' quali avrebbero gran spaccio le stampe ed io glielo procurerei<sup>67</sup>.

Un consiglio seguito dal Fagiuoli e successivamente da Jacopo Angelo Nelli, i quali sono gli unici autori di commedie che decidono di pubblicare la loro opera completa prima di Carlo Goldoni<sup>68</sup>.

## 2. *La Conversazione delle Case Nuove (1682-1689) e lo stanzone della pal-lacorda in via del Giardino (1650-1726)*

Sulla *Conversazione delle Case Nuove* le notizie non sono molte. La sua precisa identificazione è stata possibile grazie a più o meno recenti ritrovamenti epistolari, mentre alcuni errori di trascrizione ne avevano finora impedito il riconoscimento<sup>69</sup>. L'Accademia appare sotto la protezione di Francesco Maria Medici e prende sicuramente il nome dal luogo in cui si tenevano gli spettacoli, uno spazio che, in base ai pochi documenti a disposizione, appare di dimensioni ridotte. Vi si rappresentavano prevalentemente opere in musica di genere comico, definite «ridicole» o anche «burlesche». Gli estremi cronologici in cui è possibile situare l'attività della *Conversazione*, detta sia delle *Case Nuove* che delle *Casine Nuove*, sono attualmente il 1682 e il 1689. La localizzazione dell'accademia è possibile grazie alla lettura di due *Descrizioni* del quartiere di Santa Croce del 1650 e del 1662 e di una pianta di Firenze del 1690 che riporta la denominazione «via dalle Case Nove»<sup>70</sup>. In base ad essa le *Case Nuove* sono da individuare in un agglomerato di case posto all'incrocio della via con quella denominata «via tra due Orti», attuale via delle *Casine* (fig. 2)<sup>71</sup>. Descritte dal 1650, vi si tengono «veglie» almeno dal 1660<sup>72</sup>.

Alle rappresentazioni della *Conversazione delle Case Nuove*, come a quelle del teatro di Corso Tintori e del teatro dei Sorgenti al Canto a' Soldani, assistevano anche membri della famiglia Medici. Nel gennaio del 1682, in occasione di «un'opera in musica alle Case Nuove intitolata *Il Pantalone innamorato* tutta ridicola» è prevista la presenza del «principe Ferdinando per sentirla e ridere un poco»<sup>73</sup>. Nel carnevale del 1683 la programmata rappresentazione di «un'opera burlesca» con sei personaggi, scritta da Girolamo Guicciardini con musica di Pietro Pignatta, viene trasferita al Casino Mediceo «per più comodità e meglio teatro di quello delle *Casine*» e per dare modo di assistere allo spettacolo a Vittoria Della Rovere e Anna Maria Luisa Medici<sup>74</sup>. Nel carnevale del 1685 la commedia delle *Case Nuove* viene rappresentata alla presenza di Cosimo III a Palazzo Pitti, secondo l'abitudine collaudata di allestire a corte le opere drammatiche cittadine:

[...] qua si è ritto il palco in palazzo, e domani sera si darà principio alla recita della commedia delle Case Nuove e si vadrà poi seguitando con le altre che si fanno per la città parte in musica e parte recitate<sup>75</sup>.

Nel gennaio del 1687 sono i principi Ferdinando e Giovan Gastone che si recano personalmente ad assistere alla commedia «nelle Case Nuove»<sup>76</sup>.

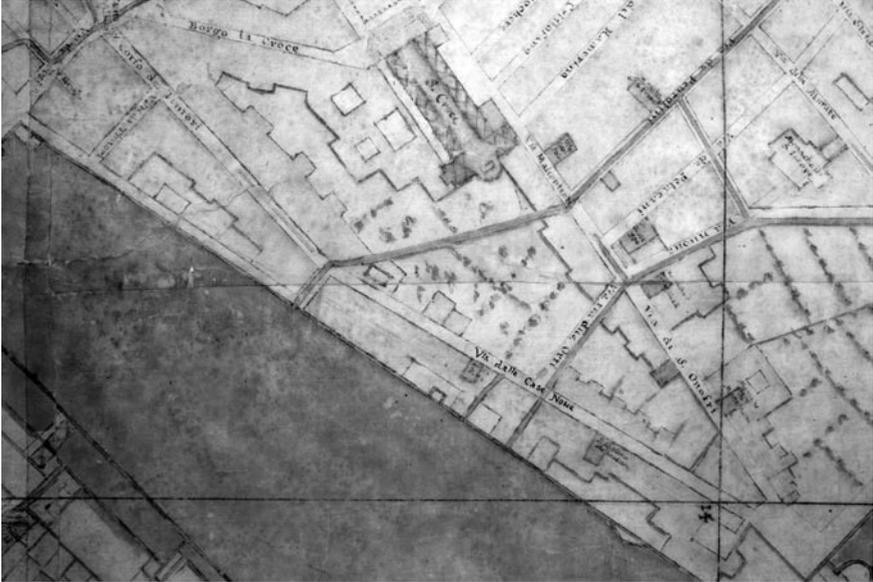


Fig. 2. Particolare del quartiere di Santa Croce prospiciente l'Arno dalla *Pianta della città di Firenze* (1690), ASF, *Capitani di Parte Guelfa*.

Il particolare favore della corte verso «i cavalieri della Conversazione delle Case Nuove», accademia dalla composizione sociale elevata e dalla gestione senza fini di lucro, si esprime attraverso la protezione di Francesco Maria Medici. Dal cardinale la nobile congrega cerca regolarmente l'appoggio necessario nel reperimento di cantanti per le rappresentazioni musicali e, più in particolare, del castrato Gioacchino Berrettini cantore del Duomo di Pisa. Nel maggio del 1686 Francesco Maria chiede infatti, per conto degli accademici che pensano di «fare rappresentare, secondo il solito nel futuro carnevale, un'operetta in musica», il cantante a Giulio Gaetani, operaio del Duomo di Pisa, ottenendone l'immediata risposta positiva<sup>77</sup>. Richiesta simile a quella già accordata nell'agosto 1684 per il carnevale del 1685 e ripetuta nel giugno 1688 per una commedia progettata nel carnevale successivo coincidente con le nozze del gran principe Ferdinando

con Violante di Baviera<sup>78</sup>. Per quest'occasione si rappresenta una «delle solite burlette del signor Girolamo Guicciardini» intitolata *Bertolina regina d'Arcadia* «da recitarsi in musica»<sup>79</sup>.

Lo stanzone per la pallacorda in via del Giardino, che nel 1726 l'impresario Benedetto Coletti trasforma in un edificio teatrale stabile conosciuto nell'Ottocento come teatro Alfieri, esiste almeno dalla seconda metà del Seicento<sup>80</sup>. Pur non essendo un edificio originariamente adibito allo scopo teatrale, ma uno spazio destinato ad un'attività sportiva, riportiamo qui alcune notizie a questo relative, allo scopo di aggiungere alcuni dati sulle origini di un teatro, purtroppo oggi scomparso, ma che ebbe per il quartiere di Santa Croce un'enorme rilevanza. L'uso dello stanzone è attestato almeno dal 1650, quando si registra un «gioco della palla a corda del cavaliere Mini» in via del Giardino, affittato a Francesco Ruffi, descrizione ripetuta nel 1662<sup>81</sup>. Tra il 1683 e il 1685 l'edificio, proprietà del cavaliere Luca Francesco Mini, risulta passato in affitto ai due soci Piero Cavalieri e Giuseppe Farsi<sup>82</sup>. La presenza di uno stanzone pubblico «ad uso di gioco della palla corda» conferma, inoltre, la tendenza ad una concentrazione delle attività 'ricreative' nell'area urbana interessata. Non bisogna dimenticare, infatti, che in piazza Santa Croce si teneva annualmente il calcio in livrea durante il carnevale.

### 3. Per un'indagine sulla gestione economica del teatro di Corso Tintori tra Sei e Settecento

Lo spazio teatrale accademico di maggiore durata, tra quelli sorti nella seconda metà del Seicento nel quartiere di Santa Croce, è il teatro di Corso Tintori, detto anche 'il Buchino'.

La sua nascita si deve all'iniziativa dell'Accademia degli Imperfetti, i quali nel 1676 siglano con l'Ospedale degli Innocenti, istituzione proprietaria dello stabile, un contratto di affitto quinquennale in cui viene data loro «facoltà di poter smurare e murare a loro piacere», acquisendo di fatto la possibilità di ridurre più unità immobiliari ad un unico edificio teatrale, dotato di un palcoscenico con cinque quinte oblique, di materiale scenografico per i principali cambi di scena, di una platea con panche per il pubblico e di dieci palchetti posti su due ordini per gli accademici<sup>83</sup>. Un teatro dalle dimensioni ridotte, ma sufficiente alla rappresentazione di opere in prosa e in musica, a cui si aggiungeva un'area per il gioco d'azzardo destinata agli accademici.

Gli Imperfetti, precedentemente attivi in Borgo Tegolaio, vi si trasferiscono fino al 1681, mettendovi in scena prevalentemente commedie in prosa da loro recitate in veste di attori dilettanti<sup>84</sup>. Nel teatro, inaugurato il 6 febbraio del 1676 con *La cortesia tra rivali* di Piero Susini, debutta un non ancora sedicenne

Giovan Battista Fagioli con la parte del paggio Rusteno<sup>85</sup>. I membri dell'accademia, che sono anche gli stessi attori, non fanno parte della nobiltà ma, secondo una distribuzione composita e 'interclassista', appartengono in varia misura al ceto artigianale, impiegatizio e imprenditoriale della città<sup>86</sup>. L'abbandono del teatro da loro fondato è determinato dal fallimento dell'impresa<sup>87</sup>.

L'accademia successiva, affittuaria del teatro dal 1684, è invece composta da membri appartenenti alle più antiche casate fiorentine. Si tratta della nobile Conversazione del Centauro<sup>88</sup>. L'attività teatrale di questo sodalizio è stata normalmente ubicata al Canto de' Carnesecchi, ossia l'incrocio di strade anticamente indicato anche come Canto del Centauro, dove si trovava l'omonima statua del Giambologna<sup>89</sup>. In realtà gli accademici dal 1684 al 1688 sono attivi nel teatro di Corso Tintori, dove allestiscono tutte le loro opere in musica<sup>90</sup>. In concomitanza con la presenza della Conversazione del Centauro, Francesco Maria Medici, che per molti aspetti appare intrattenere un legame di protezione con essa, compare come pignone della «rimessa di carrozze» sottostante l'edificio<sup>91</sup>. Buona parte del repertorio musicale della Conversazione è di provenienza romana. La prima opera rappresentata, nel carnevale del 1685, *L'Idalma, ovvero chi la dura la vince* del «gentiluomo romano» Giuseppe Domenico de Totis, è dedicata al senatore Francesco Dati<sup>92</sup>. Nel carnevale successivo viene messa in scena l'opera *Tutto il mal non vien per nuocere* dello stesso autore con musica di Alessandro Scarlatti<sup>93</sup>. Il 25 aprile del 1688 la nobile Conversazione rappresenta un «dramma musicale», tenuto l'anno precedente a Roma, intitolato *Il figlio delle Selve* e dedicato a Ferdinando Medici<sup>94</sup>. Allo spettacolo assiste anche il cardinale Francesco Maria, il quale si reca «alla commedia in musica del Buchino nel Corso de' Tintori» vestito con «ferraiolo e zimarra» e accompagnato dal principe Giovan Gastone<sup>95</sup>. Sulla provenienza delle opere musicali della Conversazione del Centauro è possibile ravvisare l'intervento di Francesco Maria Medici, nominato cardinale il 2 settembre 1686, ma già da tempo in contatto con gli ambienti romani. Tramite la sua intermediazione arrivano a Firenze sia libretti sia spartiti<sup>96</sup>.

Sul tipo di gestione economica del teatro di Corso Tintori da parte delle prime due accademie non ci sono dati. Sull'amministrazione interna dei Cadenti, i quali alla fine del 1688 diventano i nuovi affittuari del teatro, è invece possibile esprimere un giudizio grazie al ritrovamento di una parte del materiale contabile relativo all'accademia. La permanenza di tale sodalizio nella gestione del teatro appare però intermittente. È sicura fino al 1695 e riprende probabilmente solo dal 1705. I libri di conto reperiti si riferiscono invece agli iscritti all'accademia del 1707 e alla ricostituzione del sodalizio avvenuta nel 1712.

Per il periodo compreso tra il 1688 e il 1695 vediamo che la programmazione dei Cadenti appare centrata su opere in prosa tenute dagli stessi accademici, spettacoli quindi a costo ridotto. Tra il 1696 e il 1698 è possibile ipotizzare la presenza di due impresari: Gregorio Barsotti e Bastiano Bianchi.

Nel carnevale del 1689, coincidente con le nozze del gran principe Ferdinando, gli accademici recitano *Le fortunate sventure*, commedia in prosa con prologo e finale in musica<sup>97</sup>. La presenza dei membri della corte alle rappresentazioni successive è confermata dall'ordine dato, il 24 febbraio 1690, da Violante di Baviera di «fare adattare una scala comoda all'accademia de' Cadenti nel Corso de' Tintori, acciò Sua Altezza Serenissima possa andare alla loro commedia comodamente»<sup>98</sup>. Nel carnevale di quell'anno vi si rappresenta la commedia in prosa *Le false opinioni* di Piero Susini e nel maggio un'opera in musica<sup>99</sup>. Dal 1691 al 1694 vengono messe in scena, con cadenza annuale, commedie in prosa<sup>100</sup>. Il passaggio al genere musicale avviene in concomitanza con il cambio dei nominativi presenti nel contratto di affitto con l'Ospedale degli Innocenti, che nel 1696 risulta a nome dell'Accademia dei Cadenti, ma di due personalità non associate ad alcun sodalizio. Si tratta di Gregorio Barsotti e Bastiano Bianchi, i quali si impegnano come locatari per almeno due anni<sup>101</sup>. Se sul secondo non abbiamo alcun dato, il primo dei due è noto come impresario delle stagioni operistiche del 1703 e del 1707 del teatro di Livorno<sup>102</sup>. Possiamo così identificare con essi le anonime figure che, nel Carnervale del 1697, definendosi «impresari», allestiscono nel teatro di Corso Tintori l'opera in musica di Girolamo Gigli *La fede ne' tradimenti*<sup>103</sup>.

L'ipotesi di una conduzione impresariale è quindi relativa ad un periodo limitato e presenta molti aspetti da chiarire. Accanto alle opere in musica a pagamento vengono, infatti, riproposte le commedie in prosa. Inoltre, nonostante che per alcuni anni i Cadenti non compaiano più come locatari dell'edificio e che i contratti con l'Ospedale degli Innocenti registrino singoli nominativi, le fonti diaristiche associano ormai regolarmente il teatro a questa accademia, registrando la continuazione dell'attività teatrale in prosa anche nei primi anni del Settecento<sup>104</sup>.

La temporanea presenza dell'Accademia dei Rigettati, nel carnevale del 1699, viene invece riportata dal diario di Giovan Battista Faggioli<sup>105</sup>. La ripresa dell'attività teatrale dei Cadenti nel teatro avviene probabilmente solo dal carnevale del 1705 con la rappresentazione di una commedia intitolata *L'Eraclio* a cui il Faggioli assiste dal palchetto della famiglia Salvini<sup>106</sup>. È in questa occasione che rileviamo l'assunzione di una posizione concorrenziale del teatrino di Corso Tintori nei confronti di quello del Cocomero. Secondo un'irritata lettera di Camillo Vitelli a Ferdinando Medici «sopra l'affare della commedia di Borgo Tintori» quegli accademici avevano recitato la loro commedia due volte «nell'istessa sera che si rappresentava quella di via del Cocomero. E nonostante, il teatro è sempre stato copiosissimo»<sup>107</sup>.

Il necessario controllo delle attività accademiche del teatro da parte della dinastia è quindi affidato a Francesco Maria Medici, il quale dal 1706 viene eletto ufficialmente protettore dell'«accademia del Corso Tintori»<sup>108</sup>. Il repertorio

offerto in questo periodo è eterogeneo. Si va dai soliti spettacoli messi in scena dagli accademici, ad un fallito tentativo di rappresentazioni di attori professionisti, interrotto forzatamente per problemi di ordine pubblico<sup>109</sup>. Grazie all'indagine svolta su alcuni registri dell'accademia è però possibile reperire alcune preziose indicazioni sulle regole relative alla vita ordinaria dell'associazione, alla gestione economica delle attività ricreative e alle modalità seguite nella cessione dell'edificio a persone esterne o agli accademici stessi<sup>110</sup>.

Un primo dato che possiamo verificare è che le adunanze dell'accademia non avvengono necessariamente nel luogo scelto per le rappresentazioni. Nel 1707, infatti, l'adunanza per eleggere i «nuovi accademici dell'Accademia del Corso de' Tintori» e rinnovare le cariche – che erano a rotazione e prevedevano un console, un provveditore, un sottoproveditore, un camarlingo, due consiglieri, un segretario e quattro «deputati a far la festa per San Filippo Neri» santo protettore dell'accademia – si tiene «in casa del signor Luca Antonio Tondu»<sup>111</sup>. Le successive riunioni avvengono invece nel teatro di Corso Tintori. Particolarmente affollata si rivela quella stabilita, in occasione della celebrazione della festa di San Filippo Neri, per la distribuzione «a sorte» dei quindici palchetti numerati, che assegna a ciascun accademico uno «stanzino», con l'esclusione del numero tre, ossia il palco centrale del primo ordine, evidentemente riservato alla corte<sup>112</sup>.

La partecipazione alle adunanze è obbligatoria e avviene per invito. Nel caso che un accademico non si presenti senza far pervenire un giustificato motivo, è tenuto al pagamento di una piccola multa, mentre se manca il numero sufficiente, ossia cinque accademici, la riunione viene annullata e rimandata sino a nuovo ordine<sup>113</sup>. La richiesta di uscita di ciascun iscritto è valutata collettivamente, così come il trattamento da riservare al socio dimissionario in relazione al servizio prestato. Nel 1707 in merito all'accademico uscente Alessandro Valenti il corpo accademico stabilisce che

[...] in ogni e qualunque pubblica festa da farsi in detta Accademia abbia sempre la sua persona libera, e di più ogni volta che si faccia la commedia in prosa hanno accordato di darli quattro bullettini per ogni recita, oltre alla sua persona<sup>114</sup>.

Si conferma così il sistema di accesso alle rappresentazioni teatrali per via di «bullettini», prassi già accertata almeno dal 1702<sup>115</sup>. Dal carnevale del 1708 viene stabilito che debbano essere riservati al viceprotettore dell'accademia il conte Cosimo Maria Bardi «quattro bollettini e persona libera in ogni commedia che si rappresenterà, sì come presentemente si rappresenta»<sup>116</sup>. Purtroppo non ci sono certezze sulla loro natura: biglietti a pagamento o, molto più probabilmente, semplici inviti? Tra le entrate di quest'accademia si conferma, infatti, il sistema dell'autotassazione, mentre non esiste traccia di profitti ottenuti tramite commedie in prosa<sup>117</sup>. Una prova importante della flessibilità dell'organizzazione è data

però dalla testimonianza del sistema utilizzato nella concessione del teatro per l'allestimento di opere in musica aperte al pubblico pagante. L'8 marzo 1708

[...] dal signore Gaspero Antonio Guerretti fu fatta istanza di voler fare per a maggio prossimo un'opera in musica a pago, che però ha dimandato il comodo del teatro, quale per partito a viva voce gli fu concesso, con condizione però di rilasciare per il comodo degl'accademici uno stanzino del terzo ordine, purché non sia di cantonata. Con dichiarazione inoltre che tal concessione gli s'intende fatta per tutto il tempo che gli bisognerà per far l'opera<sup>118</sup>.

All'accademico Gaspero Antonio Guerretti viene ceduto l'edificio per la rappresentazione di «un'opera in musica a pago», durante la quale gli altri membri si riservano l'uso di un solo palchetto del terzo ordine, lasciando all'impresario la possibilità di usufruire dell'intero teatro per la durata di tutte le rappresentazioni.

La formazione dei Cadenti, costituitasi nell'aprile 1707, viene sciolta poco prima della fine del 1708<sup>119</sup>. Nonostante ciò l'attività del teatro non cessa. Nel febbraio 1709 Francesco Maria Medici è chiamato, infatti, a risolvere problemi di ordine pubblico, purtroppo non meglio specificati, occorsi per le «due ultime sere di Carnevale nell'accademia de' Tintori» mentre, per quanto riguarda la tipologia degli spettacoli, continuano le rappresentazioni recitate dagli accademici stessi<sup>120</sup>. Il sodalizio viene ufficialmente ricostituito alla fine del 1712 con l'unione di quindici membri, dei quali solo quattro risultano iscritti alla vecchia accademia<sup>121</sup>. La tassa d'iscrizione subisce un leggero aumento, mentre la multa per assenza ingiustificata rimane la stessa<sup>122</sup>. In merito alla festa del santo protettore, «stante la spesa eccedente almeno in questo principio d'accademia», si stabilisce di non celebrarla almeno per i primi anni. Infine, segno di una maggiore attenzione agli aspetti di gestione economica dell'associazione, viene eletto uno «scrivano» per «registrare distintamente tutto quello e quanto concerne il dare e l'aver dell'accademia»<sup>123</sup>.

In questo periodo notiamo un aumento delle domande di cessione d'uso del teatro. La prima, del 10 novembre 1712, è di Lorenzo Andrea Pistelli il quale, come membro dell'accademia, lo chiede per il carnevale successivo<sup>124</sup>. Il 2 ottobre 1713 il teatro viene conteso da due iscritti, Giovan Andrea Pieraccini e da Jacopo Tommaso Canovai, tra cui vince il secondo<sup>125</sup>. È probabilmente per questo che, nel maggio 1714, si stabiliscono nuove regole sulla materia determinando, per chi chiede di usare il teatro, due iter diversi in base all'appartenenza o meno al sodalizio. Gli accademici che ne fanno domanda ne hanno diritto in ogni caso, previo pagamento di «una pena pecuniaria» stabilita dal console e dai consiglieri *pro tempore*. Se la richiesta proviene da esterni, la concessione, così come l'«onorario» da corrispondere all'accademia, dovrà essere concordata in seno al corpo accademico. La cifra stabilita dovrà essere depositata anticipatamente in mano al camarlingo e restare all'accademia anche nel caso che «non fusse fatta opera di sorte alcuna»:

In augumento et dichiarazione del capitolo concernente la concessione del teatro a qualunque accademico che lo richiegga in farvi opere in prosa o in musica, decretarono che quell'accademico al quale si concederà il teatro, allora che dal medesimo venga dimandato devaseli imporre una pena pecunaria ad arbitrio del console *pro tempore* e consiglieri, et in caso venisse dimandato il nostro teatro da uno che non fusse degli accademici prima di concederglielo, se ne deva far partito, non meno per la concessione che per l'onorario, che doverà dare alla nostra conversazione per la detta concessione, quale onorario deva depositare in mano del nostro camarlingo prima di farsi il partito, quale onorario depositato resti libero alla conversazione, seguito che sia il decreto della detta concessione, benché dal medesimo non fusse fatta opera di sorte alcuna, fatto il detto decreto et approvato con tutti voti favorevoli degli di là radunati<sup>126</sup>.

Tra le successive domande di concessione del teatro ve ne sono una del 18 luglio 1715, di alcuni accademici non meglio specificati, e una del 5 settembre 1715 di Giovan Battista Nave per rappresentazioni con i burattini. La proposta del richiedente – che prevede il pagamento di 6 lire a sera, la possibilità per gli accademici di accedere al teatro liberamente e le spese di manutenzione a suo carico – viene accettata. La facoltà di stabilire il numero di palchetti da concedergli, dietro rilascio di un'eventuale sovrattassa, viene rimessa al console dell'accademia al momento della formulazione dell'atto:

Fu proposto dal nostro signore console, come il signor Giovan Battista Nave fece chiedere il teatro per fare le comedie de' burattini, a tutte spese del signore Nave e di più con pagare l. 6 per sera, con rilasare le persone libere delli accademici, e circa il lasciare li stanzini, cioè due che vadino in suo, sia in arbitrio del nostro signore console, sì come se potessero dare di più di l. 6, con farne la scritta che bisognerà. Circa la consegna del teatro e bisogni, andò le spese sopra il medesimo dello stanzone et altro<sup>127</sup>.

L'ultima registrazione di una richiesta di noleggio del teatro è del 16 settembre 1716, proveniente dal «signor dottore [...] Porciani per fare comedie e nel presente autunno di burattini». In questo caso non viene preteso «pagamento alcuno», il richiedente non ha diritto ai palchetti, deve permettere il libero accesso agli spettacoli a tutti gli accademici e deve procurarsi personalmente «la licenza dal signor principe Giovan Gastone» il quale, dopo la morte di Francesco Maria, risulta il nuovo protettore dell'accademia<sup>128</sup>. A questi dati, reperiti nei libri di partiti dell'accademia, non corrispondono interamente quelli contenuti nei libri contabili che riportano ulteriori rappresentazioni di burattini, ma omettono il versamento della tassa di noleggio da parte di Giovan Battista Nave. Nel settembre del 1714 vengono, infatti, corrisposte all'accademia «lire sessantasei pagati dal Salucci impresario della comedie de' burattini per averli prestato il teatro in numero undici opere a lire 6 per opera»<sup>129</sup>. Procedura ripetuta nell'agosto 1716 quando vengono

versate lire 42 «dal Salucci stato impresario delle commedie de' burattini e sono per residuo di quello doveva per dette opere fatto ottobre e novembre passato»<sup>130</sup>.

Malgrado la volontà espressa dagli accademici di dare ordine alla gestione economica dell'associazione con l'elezione di un addetto alla contabilità, le registrazioni si rilevano talvolta confuse<sup>131</sup>. Ciò nonostante la disamina del libro di cassa dell'accademia, anche se incompleto, ha permesso di ricostruire il movimento economico del sodalizio negli anni compresi tra il 1712 e il 1717. Si tratta di conclusioni semplicemente indicative, grazie alle quali è, però, possibile esprimere un giudizio complessivo (tab. 1).

La voce più cospicua delle entrate non è derivante dalle tasse associative degli iscritti, né dal noleggio del teatro ad impresari, quanto dai ricavi del gioco d'azzardo, costituiti principalmente da quelli con le carte, tra cui le «minchiate», la «bambara» e il «gioco del trentuno», a cui si aggiunge il «gioco del trucco», ossia l'antenato dell'attuale biliardo. Poiché la sopravvivenza economica dell'accademia sembra principalmente legata a queste attività, diventa necessario stabilire se vi potessero intervenire solo gli iscritti o anche esterni. Nel secondo caso, infatti, la periodica distribuzione di utili ai membri dell'accademia costituirebbe un reale guadagno per ciascuno di essi; nel primo caso, invece, non si tratterebbe altro che di un circolo vizioso<sup>132</sup>. In merito a ciò possiamo individuare un'importante inversione di tendenza intervenuta nel 1716. Il 30 maggio di quell'anno, infatti, il console Sebastiano Marchi propone alcuni provvedimenti per evitare disordini e turbolenze durante le partite:

Fu proposto dal nostro signore console che mediante i disordini che seguirono da quelli che giocavano, in trattarsi male e perdere il rispetto alla accademia, che fussi rimedio a questo inconveniente. Risolsero per ora di affiggere un cartello che esprimesse, chi non era ammesso dalla nostra conversazione non avessi luogo, e che si dessi la notizia al servo di quelli i quali non erano capaci di potere stare in conversazione loro altri, che non fossero ammessi al gioco<sup>133</sup>.

Una risoluzione che, nel determinare l'esclusione di persone esterne al sodalizio dopo quella data, attesta la loro previa presenza senza però chiarirne la regolarità.

Tra le uscite dell'accademia la situazione è più variegata. La voce maggiore si rivela l'affitto del teatro dovuto all'Ospedale degli Innocenti, a cui va aggiunto quello versato per le «stanze da gioco» contigue all'edificio<sup>134</sup>. Seguono l'acquisto delle carte e le spese di illuminazione<sup>135</sup>. Meno gravosa appare, invece, la spesa per l'annuale celebrazione di San Filippo Neri, consistente, almeno dal 1714, oltre che nell'allestimento dell'apparato anche nella raccolta di denaro per il sorteggio di una dote di 10 scudi da elargire a ragazze nubili<sup>136</sup>. Le opere di manutenzione si rivelano molto limitate, così come le spese per l'arredamento<sup>137</sup>. Infine del tutto marginali sono le uscite per i salari del custode del teatro Camillo Zucchetti e dell'addetto al biliardo Niccolò Sansoni<sup>138</sup>.

Tab. 1. Conto economico dell'accademia dei Cadenti (ottobre 1712-maggio 1717).

<b>«Spese diverse di nostra accademia»</b>	
Affitti .....	£. 1293.13.04
del teatro dall'ospedale degli Innocenti .....	£. 1083.13.04
delle stanze di Cosimo Vignali .....	£. 210
Acquisto di carte da gioco .....	£. 1215.03.04
Illuminazione .....	£. 873.14.08
Celebrazione della festa di san Filippo Neri .....	£. 349.15.08
per la distribuzione delle doti .....	£. 210
per l'apparato e i rinfreschi .....	£. 139.15.08
Salari dei servi .....	£. 342
Camillo Zucchetti .....	£. 270
Niccolò Sansoni .....	£. 72
Opere di manutenzione .....	£. 77.10
delle masserizie .....	£. 44.15.08
dei beni immobili .....	£. 32.14.04
Cancelleria .....	£. 20.06.04
Cambio di moneta straniera .....	£. 11.10.08
Varie .....	£. 88.04
Utili distribuiti agli accademici .....	£. 1220.05.08
<i>Totale</i> .....	<u>£. 5492.03.08</u>
Differenza attiva .....	£. 2341.19
<i>Totale a pareggio</i> .....	<u>£. 7834.02.08</u>
<b>«Entrate diverse di nostra accademia»</b>	
Gioco d'azzardo .....	£. 7506.12.08
con le carte .....	£. 7262.01
con il gioco del trucco .....	£. 244.11.08
Tasse associative versate dai soci entrati a partire dall'ottobre 1713 .....	£. 183
Noleggìo del teatro da parte dell'impresario Salucci .....	£. 108
Vendita di carte usate .....	£. 36.10
<i>Totale</i> .....	<u>£. 7834.02.08</u>

Fonte: *Debitori e creditori dell'accademia dei Cadenti (1712-1717)*, ASF, *Libri di commercio e di famiglia*, 3, cc. 1, 19, 25, 30, 36 (spese); cc. 13, 27, 33, 38 (entrate).

L'accademia si scinde nel maggio del 1717 determinando la formazione di due sodalizi: da una parte ancora i Cadenti – che rimangono affittuari dell'edificio e tra i quali entra nel luglio del 1715 Benedetto Coletti, futuro impresario del teatro di via del Giardino –, dall'altra un nuovo sodalizio nominato dei Sorgenti, che si trasferisce in via dell'Anquillara<sup>139</sup>.

#### 4. *Il teatro dei Sorgenti dal Canto a' Soldani a via dell'Anquillara*

Il ritrovamento di nuovi documenti epistolari e di alcuni libri contabili relativi ai Sorgenti permette di integrare, e in parte confermare, la tradizionale ubicazione attribuita all'accademia negli anni a cavallo tra il XVII e il XVIII secolo<sup>140</sup>. Sulla base dei dati attualmente disponibili è possibile attestare che negli anni Ottanta del Seicento il sodalizio agisce in un teatro eretto all'interno di un edificio, non meglio specificato, posto al Canto a' Soldani, ossia l'attuale piazzetta formata dall'incrocio di via de' Neri con via della Mosca e via de' Rustici, e che dal 1717 si trasferisce in via dell'Anquillara in un palazzo della famiglia Baccelli. Resta invece tuttora da chiarire l'esatta ubicazione dell'accademia nel periodo intermedio (cfr. fig. 1).

La verifica della localizzazione dei Sorgenti al Canto a' Soldani è stata possibile grazie al confronto di fonti epistolari inedite con alcune diaristiche, già conosciute, correttamente interpretate. In base alle lettere dei corrispondenti di Francesco Maria Medici sappiamo, infatti, che nel carnevale del 1685 viene programmata la rappresentazione a corte di tutti gli spettacoli tenuti nei teatri fiorentini. L'ultima commedia prevista è quella «dal Canto a' Soldani, che sarà recitata verso la fine del carnevale e così sarà finiti tutti li nostri trattenimenti»<sup>141</sup>. La successione è inizialmente rispettata. Dopo due settimane di recite a corte, la mattina del 27 febbraio 1685, viene riferito che «le commedie che si sono fatte per la città sono state recitate tutte in palazzo e domani sera per ultimo si recita quella del Canto a' Soldani»<sup>142</sup>. La sera dello stesso giorno una nuova lettera rettificava l'informazione. L'ultima rappresentazione è cancellata per la notizia, giunta «ad un tratto prima del tempo la Quaresima» dalla corte di Mantova, della morte di Isabella Clara Gonzaga-Nevers, sorella per via materna di Vittoria Della Rovere. Il lutto interrompe tutte le «feste carnevalesche»<sup>143</sup>.

Ma chi sono gli accademici del Canto a' Soldani? La soluzione del problema si trova nei diari di Giovan Battista Fagioli, il quale per il 28 febbraio 1685 (e non 1684 come in alcuni casi è stato letto senza considerare l'anno fiorentino) menziona un previsto spettacolo a Palazzo Pitti, purtroppo rimandato per la morte della «sorella uterina» di Vittoria Della Rovere. Si tratta della *Vita è sogno* di Calderon della Barca, allestita dai Sorgenti su adattamento di Mattias Bartolommei:

Mercoledì, attesa la morte della duchessa di Mantova, sorella uterina di questa Serenissima Granduchessa Madre, non si fece la commedia de' Sorgenti a palazzo, com'era stato ordinato. Questa nuova che venne martedì, ha intorbidate tutte quelle poche di feste e d'allegrie, che dalla spiantata città venivan nel miglior modo possibile preparate. [...] La commedia de' Sorgenti era intitolata *La vita è sogno*, soggetto spagnolo di don Pietro Calderon della Barca, vestito nobilmente dall'erudita penna del signor marchese Bartolommei, altrimenti non fu disteso quello che va stampato sotto nome del Cicognini. A questa commedia io recitai la parte del servo ridicolo, e si è finora fatta 7 volte, con questa di stasera che si è fatta nel teatro, già che non si è potuto a palazzo. Adì 2 marzo si fece l'ultima<sup>144</sup>.

La delusione del Fagioli per non essersi potuto esibire a corte traspare chiaramente. Nonostante ciò nel teatro dell'accademia si registrano otto repliche della commedia.

Alla data di trasferimento dei Sorgenti al Canto a' Soldani possiamo risalire sulla base dell'esplicita allusione ad un nuovo edificio teatrale contenuta nel titolo di una commedia di Pietro Susini, ossia *Donna saggia può ciò che vuole. Commedia rappresentata dagli accademici Sorgenti nel loro nuovo teatro*, opera pubblicata nel 1679 e prima notizia relativa all'accademia dopo il 1664, anno dell'abbandono del teatro del Cocomero<sup>145</sup>. I Sorgenti si sarebbero quindi trasferiti in uno spazio, non ancora identificato, posto al Canto a' Soldani dal 1679. Un'altra testimonianza sul teatro, tale da fornire qualche dato sulla struttura dell'edificio, è relativa al carnevale del 1688, stagione in cui il particolare successo dello *Sposalizio tra i sepolcri*, opera tragicomica in prosa di Giovan Battista Ricciardi, determina la presenza di alcuni membri della famiglia regnante allo spettacolo. Tra essi Francesco Maria Medici, il quale si reca «al teatro alla commedia in prosa del dottor Ricciardi, stando nel palchetto colla Signora Principessa e col signor principe Giovan Gastone»<sup>146</sup>. Da ciò si ricava che l'edificio era dotato di palchetti che, in quest'occasione, servono per ospitare il cardinale e i due nipoti Anna Maria Luisa e Giovan Gastone<sup>147</sup>. Un indizio utile a chiarire la grandezza del teatro deriva, infine, da alcune testimonianze epistolari, sulla base delle quali risulta di dimensioni minori rispetto a quello esistente, nello stesso periodo, nel Casino Mediceo. Nell'ottobre del 1691, infatti, Giovan Vincenzo Torrigiani, membro degli Affinati (accademia attiva nel teatro del Casino), non volendo concedere il proprio spazio agli accademici del Nuovo Improvviso, propone come alternativa il teatro dei Sorgenti, descrivendolo come più piccolo, facilmente gestibile e meno dispendioso in particolare per l'illuminazione<sup>148</sup>.

Impossibile per adesso determinare per quanto tempo i Sorgenti siano rimasti nel teatro del Canto a' Soldani. Una riedizione della commedia *Donna saggia può ciò che vuole* di Pietro Susini del 1694, con l'indicazione «nel loro nuovo teatro» inserita nel titolo in maniera identica a quanto accaduto nel 1679, porterebbe ad ipotizzare che l'accademia subisca un trasferimento per quella data<sup>149</sup>.

In mancanza di ulteriori dati possiamo affermare che i Sorgenti siano rimasti nella zona del Canto a' Soldani dal 1679 al 1693. Ciò nonostante, dopo questo periodo, l'attività dell'accademia rimane continua per quasi un decennio<sup>150</sup>.

L'incertezza relativa alla localizzazione dei Sorgenti negli anni Novanta del Seicento risulta particolarmente avvilente, in quanto nel carnevale del 1696 e nella primavera del 1699 sono attestate, nello spazio da loro gestito, rappresentazioni di opere in musica a pagamento. Tra la fine di aprile e l'inizio di maggio del 1699, infatti, mettono in scena un dramma rusticale in musica intitolato *La vecchia sposa, ovvero l'Amore medesimo in tutti* a cui, secondo un anonimo diarista fiorentino, si accede «con il pago di una lira per testa, avendone fatte finora sino in tre, ma si sente grande applauso»<sup>151</sup>.

Notizie particolarmente interessanti in merito alle opere rappresentate nel gennaio del 1696, di cui purtroppo non conosciamo i titoli, sono contenute nell'epistolario di Francesco Maria Medici<sup>152</sup>. In questa circostanza il cardinale viene in aiuto all'accademia fornendo per le «due opere che sono per farsi nel teatro de' Sorgenti a pagamento nel presente Carnevale» una cantante, Maria Maddalena Fratini, posta al suo servizio<sup>153</sup>. «Capo degli interessati» nell'allestimento, ossia di coloro che investono il capitale nell'impresa, il maestro di cappella Francesco Maria Ricci; «signori deputati assistenti» Ottaviano Acciaiuoli e Giuseppe Dini; protettore dell'«opera venale» il gran principe Ferdinando Medici<sup>154</sup>. L'improvvisa defezione della cantante ingaggiata dai «poveri interessati, che hanno fatte molte spese e fatte le sicurtà alle comiche e ai comici», ossia hanno già firmato i contratti con gli interpreti – ai quali, anche in caso di cancellazione delle opere, dovranno pagare una parte del compenso pattuito – porta gli impresari a chiedere con urgenza una sostituta a Francesco Maria Medici<sup>155</sup>. Vediamo così che il cardinale, in veste di accorto intermediario, mette a disposizione l'artista da lui protetta dettando i patti di natura economica da rispettare: «la Fratina non ha veruno impegno questo Carnevale, ed incontrerà ben volentieri l'occasione d'impiegarsi in tali recite», ma l'onorario di 50 «pezze» è troppo basso, in proporzione al danno ricavato dall'«esser levata in un Carnevale così lungo e coll'aver a rappresentare due opere» in una città dove non ha «più casa aperta» e sarà quindi «costretta a mantenersi del proprio». Chiede quindi che «o le venga cresciuto l'onorario, o che sia spesa in casa di qualche dama e ne sia veramente tenuto conto»<sup>156</sup>. Tali richieste, sicuramente frutto della contrattazione che la cantante stessa suggerisce al cardinale, vengono immediatamente accettate<sup>157</sup>.

Stabilire la sede dei Sorgenti nei primi quindici anni del Settecento appare invece infruttuoso. In questo periodo notiamo, infatti, che le fonti diaristiche non danno più indicazioni sull'attività teatrale dell'accademia, né si hanno notizie di un sodalizio con questo nome prima della sua ricostituzione e allocazione, nel maggio del 1717, in via dell'Anguillara. Ciò che, però, appare più importante rilevare, in questo caso, è il fatto che gli iscritti ai Sorgenti sono

in realtà ex-membri dei Cadenti attivi nel teatro di Corso Tintori. Tra il 1707 e il 1717, quindi, i Sorgenti non esistono, ma al loro posto ci sono i Cadenti. Un fenomeno di filiazione, attestato con sicurezza solo nel 1717, ma che probabilmente è antecedente. Il legame tra le due accademie è in qualche modo suggerito dal loro stesso nome: il significato di «sorgente» è l'opposto di quello di «cadente». Sappiamo che l'impresa dei Cadenti nel 1705 era composta da un sole cadente<sup>158</sup>. Non conosciamo quella dei Sorgenti nel 1717, ma perché non ipotizzare un sole che sorge? Una sorta di passaggio del testimone, nel corso del quale con la fine di un'accademia rinasce l'altra. I dati a nostra disposizione sono purtroppo limitati per poter affermare con certezza che si tratti di una modalità ordinaria. Inoltre, per alcuni periodi, i due sodalizi esistono contemporaneamente. Lasciando per ora la questione in sospeso, ci preme notare come la confusione tra Sorgenti e Cadenti sia già presente nei contemporanei. In una lettera del febbraio 1708 di Francesco Maria Medici troviamo che la frase «in questo teatro degli accademici Cadenti» viene corretta su «in questo teatro degli accademici Sorgenti»<sup>159</sup>.

Al momento della scissione dei Cadenti entrano a far parte della «nuova conversazione eretta sotto il titolo de' Sorgenti» quattordici membri, i quali si pongono sotto la protezione del principe Giovan Gastone ed ereditano parte dei debiti e dei crediti lasciati dalla vecchia accademia fino ad allora attiva in corso Tintori. Nella «nuova accademia de' Sorgenti», costituitasi il 20 maggio 1717 «in via dell'Anquillara nella casa de' signori Francesco Maria e Filippo Baccelli», gli ex accademici Cadenti fanno trasportare «le masserizie e i contanti» della vecchia accademia. La valutazione complessiva dei beni loro spettanti è di lire 1680, perciò ciascun membro risulta creditore di 120 lire nei confronti della nuova accademia<sup>160</sup>. Tra i debiti risultano le spese per alcuni lavori di imbiancatura intrapresi «nella vecchia accademia de' Cadenti», il saldo della pigione dovuta all'Ospedale degli Innocenti per il teatro di Corso Tintori, alcune piccole spese per «l'assetto che si fece nell'accademia in onore di San Filippo Neri»<sup>161</sup>. Tra i costi sostenuti per il trasloco è compreso quello di «fare calare l'arme de' Cadenti e metterla su alla nostra nuova accademia»<sup>162</sup>. Con l'insegna della vecchia accademia passa alla nuova anche Camillo Zucchetti servitore del sodalizio<sup>163</sup>. Lo spazio occupato dai Sorgenti nel Palazzo Baccelli, edificio tuttora riconoscibile perché vi campeggia lo stemma della famiglia, non viene donato gratuitamente all'accademia, la quale paga regolarmente l'affitto a Francesco Maria Baccelli e al figlio Filippo Maria<sup>164</sup>. I locali effettivamente occupati sono di difficile individuazione: nel dicembre 1717 si parla di un «primo piano», mentre nel maggio 1718 sono registrate alcune spese per una «sgomberazione dal primo piano a terreno»<sup>165</sup>. Nei libri contabili non viene mai menzionato alcuno spazio teatrale, mentre è attestata la continuazione del gioco d'azzardo<sup>166</sup>. Una mancanza probabilmente dovuta al fatto che il materiale contabile reperito è in realtà incom-

pleto. Le fonti diaristiche registrano, infatti, l'attività teatrale dei Sorgenti anche in anni successivi, talvolta concorrenziale a quella dell'Accademia dei Cadenti in Corso Tintori<sup>167</sup>.

### 5. Note conclusive

La ricerca sull'attività teatrale accademica fiorentina nel periodo a cavallo tra Sei e Settecento non è lineare, né per ora può esserlo per la frammentarietà dei documenti attualmente noti che non permettono di arrivare ad esiti definitivi. Ciò nonostante i risultati attuali mostrano come la vita teatrale cittadina non fosse così triste e desolata come spesso si è ritenuto: né totalmente soffocata dal presunto autoritarismo di un bigotto Cosimo III, né esclusivamente riconducibile al lungimirante mecenatismo di un gran principe Ferdinando. Essa aveva caratteristiche del tutto peculiari e ascrivibili alla tradizione culturale della città stessa. Esisteva, infatti, una compagine civile molto variegata e attivamente coinvolta nella produzione e nell'organizzazione delle attività spettacolari, cui bisogna ricondurre una parte cospicua dei fenomeni riscontrati<sup>168</sup>. Ritenerne, come spesso si è fatto, che l'assenza di compagnie itineranti di attori professionisti e il proliferare di gruppi stanziali di attori dilettanti fosse il risultato unilaterale di un'azione *dall'alto* del granduca Cosimo III è palesemente riduttivo. Ricondurre unicamente all'effetto frenante della corte granducale la supposta lentezza della città nell'accogliere il fenomeno del teatro in musica a pagamento di tipo impresariale è altrettanto semplificadorio. Esiste sempre, infatti, anche un movimento *dal basso*. Se lo spettacolo è eminentemente una relazione tra interpreti e pubblico, omettere di prestare la dovuta attenzione ad uno dei due protagonisti dello scambio equivale a limitarsi alla conoscenza di un punto di vista incompleto della vicenda. Tanto più in una città a così alta vocazione accademica quale Firenze, dove i sodalizi costituivano un motore fondamentale alla determinazione dell'istanza teatrale. Gli esiti dell'attuale ricerca confermano la necessità di continuare ad approfondire l'argomento, nella speranza che un rinnovato interesse verso il tema porti ad una sua riconsiderazione, oltretché ad una indispensabile integrazione delle fonti documentarie conosciute.

*Documenti*

DOCUMENTO 1 – Lettera di Bartolomeo Corsini da Firenze a Francesco Maria Medici in Siena, 17 febbraio 1685 (Archivio di Stato di Firenze, *Mediceo del Principato*, 5817, c. nn.)

Serenissimo Signore Principe

[...] // Si sentono tutte queste commedie della città con grandissima comodità, venendo a recitarle in palazzo. Mercoledì passato dette principio quella delle Case Nuove, dove assistè anco il Serenissimo Granduca. Lunedì prossimo si reciterà quella del Buchino. Sabato susseguente quella di via del Cocomero che, non essendo in musica, ma recitata da tutti gentiluomini, sento che fa buonissima riuscita. Un'altra poi ce ne resta dal Canto a' Soldani, che sarà recitata verso la fine del Carnevale e così sarà finiti tutti li nostri trattenimenti. Vostra Altezza si goda ancora lei le sue belle pallonate e commedie, e non si scordi che io sono con profondissimo ossequio.

Di Vostra Altezza Serenissima. Di Fiorenza 17 febbraio 1684 [*more fiorentino*]

Umilissimo Devotissimo et Obbligatissimo Servitore Bartolomeo Corsini.

\* \* \*

DOCUMENTO 2 – Lettera di Francesco Maria Medici da Firenze a Giulio Gaetani in Pisa, 25 maggio 1686 (Archivio di Stato di Firenze, *Mediceo del Principato*, 5759, c. 1052r.)

Sua Altezza al signor Giulio Gaetani operaio del Duomo di Pisa. Dalla Villa Imperiale li 25 maggio 1686.

Da questi cavalieri della Conversazione delle Case Nuove si pensa di fare rappresentare, secondo il solito, nel futuro Carnevale, un'operetta in musica, con oggetto di valersi di Giovacchino Berrettini, musico di codesta Cattedrale. Et io che goderei in modo particolare che conseguissero il lor desiderio per la parte che piglio nelle soddisfazioni di essi, unisco alle loro le mie istanze e le porto a Vostra Signoria, giovandomi il credere ch'ella in onor mio consentirà d'accordare al detto musico la debita permissione. Piaciale dunque di non lasciar andare fallita una tal fiducia, mentre con sentimento di parzialità e d'affetto verso di Vostra Signoria, le auguro la pienezza d'ogni vero bene.

\* \* \*

DOCUMENTO 3 – Lettera di Giulio Gaetani da Pisa a Francesco Maria Medici in Firenze, 29 maggio 1686 (Archivio di Stato di Firenze, *Mediceo del Principato*, 5759, c. 344r.)

Serenissimo Signore, Signore Padrone Colendissimo

Vedendomi da Vostra Altezza Serenissima rinnovato li suoi stimatissimi comandamenti per il desiderio di cotesti signori della Conversazione delle Case Nuove in valersi del

musico Berrettini, non posso che umilmente ringratiarla, per l'aggradimento benigno che si degna alla mia umilissima servitù, la quale si compiaccia avere la bontà di esercitarla in cose di maggior rilievo, e proportionate alle mie debolezze, che non lascerò mai farle conoscere la mia solita e pronta obbedienza, come in questa ne ho già adempito il gusto di Vostra Altezza Serenissima in farne consapevole il predetto musico, e sempre le verrà comandato di venire a ricevere le sue desideratissime gratie, sarà prontissimo, come io, in attendere<sup>169</sup> la continuatione de' comandamenti dell'Altezza Vostra Serenissima, alla quale con umilmente inchinarmi, resto. A Pisa 29 maggio 1686.

Di Vostra Altezza Serenissima. Umilissimo Devotissimo Servitore Obbligatissimo Giulio Gaetani.

\* \* \*

DOCUMENTO 4 – Lettera di Ottaviano Acciaiuoli da Firenze a Francesco Maria Medici in Siena, 4 gennaio 1696 (Archivio di Stato di Firenze, *Mediceo del Principato*, 5776, cc. 27r.-28r.)

Serenissimo e Reverendissimo Signor Principe

L'essermi comandato dal Serenissimo Signor Principe padrone d'assistere alle due opere, che sono per farsi nel teatro de' Sorgenti a pagamento nel presente Carnevale, essendo il capo dell'interessati il signore Francesco Maria Ricci mastro di cappella, mi fo ardito d'incomodar Vostra Altezza con supplicarla di aiuto nelle presenti occorrenze. Deve sapere l'Altezza Vostra che si erano fermate tre donne: la Brogina, la Bracci (cioè quella che ho fatto imparare io a cantare) e la Bea virtuosa del signor Vieri Guadagni, e già si era provato dieci sere qui in casa mia. Oggi doppio pranzo è andato in casa la Bea, per ordine del Serenissimo Granduca, // il padre abbate Raffaelli, con dirgli ch'era mente di Sua Altezza Serenissima che lei dentro questo me[se] sposasse un tal Smilter, figlio d'un cavalleggiere già morto e che gli averebbe dato cento scudi, per una volta tanto, e sua vita durante, sette scudi il mese. Or consideri Vostra Altezza in che scompiego si trovano i poveri interessati, che hanno fatte molte spese e fatte le scurtà alle comiche e comici. Pertanto si ricorre alla somma bontà dell'Altezza Vostra acciò voglia aver la bontà di rimediare a questo inconveniente, con mandarci con la maggior sollecitudine possibile la Fratina, essendo giusto la parte nella sua voce, alla quale il signor Ricci // assisterà con ogni premura, e per onorario della medesima gli saranno date cinquanta pezze da otto e pagati i viaggi, con l'obbligo della signori Ricci e Giovanni Monini fondaco. Spero nella bontà di Vostra Altezza che sia per condonarmi tanto ardire che mi sono preso.

Mia moglie m'impone che io rassegni con ogni rispetto la sua servitù all'Altezza Vostra, alla quale profondamente inchinandomi faccio umilissima reverenza.

Di Vostra Altezza Reverendissima. Firenze 4 gennaio 1695 *ab Incarnatione*.

Umilissimo Devotissimo et Obbligatissimo Servitore Ottaviano Acciaiuoli.

\* \* \*

DOCUMENTO 5 – Lettera di Francesco Maria Medici da Siena a Ottaviano Acciaiuoli in Firenze, 5 gennaio 1696 (Archivio di Stato di Firenze, *Mediceo del Principato*, 5776, c. 29r.)

Sua Altezza Reverendissima al signor Ottaviano Acciaiuoli, Firenze. Li 5 gennaio 1695 *ab Incarnatione* di Siena.

Ho veduto il desiderio che hanno in codesta accademia de' Sorgenti che vi venga a recitar la Fratina in luogo della ca[n]t[er]ina del Guadagni e, rispondendo a Vostra Signoria in questo proposito, le dico che la stessa Fratina non ha veruno impegno questo Carnevale, ed incontrerà ben volentieri l'occasione d'impiegarsi in tali recite: ma conviene che Vostra Signoria faccia considerare che l'onorario delle cinquanta pezze, oltre all'esser levata e posta in un Carnevale così lungo e coll'aver a rappresentare due opere, non è se non scarso, in riguardo particolarmente del non avere ella più casa aperta costì, ed esser perciò costretta a mantenersi del proprio. Che però riflettano a questo particolare e facciano almeno che o le venga cresciuto l'onorario, o che sia spesa in casa qualche dama e ne sia veramente tenuto conto. Mi par tanto giusta la ponderazione, che io non ho potuta non accennarla a Vostra Signoria, alla quale soggiungo che, mentre sia accresciuto a questa fanciulla un più ragionevole trattamento, ella sarà pronta a mettersi subito in viaggio, e perché io son per partire sabato prossimo alla volta di Grosseto, quando ella non rispedisse a me subito colle repliche, potrà scrivere a questo guardaroba Ferrini, a cui lascio l'ordine di trattare tal materia. E ritornando i miei saluti alla signora sua consorte, resto augurando a Vostra Signoria.

\* \* \*

DOCUMENTO 6 – Lettera di Martino Domenici da Roma a Giovan Battista Fagioli in Firenze, 31 agosto 1726 (Biblioteca Riccardiana di Firenze, 3445, cc. 100r.-101v.)

Molto Illustre Signore, Signore e Padrone Osservandissimo

Fin dal passato Carnevale, cioè nel tempo che andò in palco in questo Teatro della Pace, che io ne avea l'impresa, la virtuosa burletta del *Cicisbeo* degno e spiritoso parto della penna di Vostra Signoria mi diedi l'onore d'incomodarla con un'altra mia lettera in cui le dava parte del buon incontro che ebbe la medesima e le rattivava la memoria di mia persona, essendo quegli che nel mese d'ottobre passato fui a riverirla più volte in codesta Cancelleria Vescovale e a supplicarla se si ricorda di voler in avvenire impiegare il di lei gran talento alla composizione di nuove burlette secondo il gusto de' buffi di questo paese che sono i Pulcinelli, come in detta burletta a tenore della licenza da lei datami in voce, vi feci adattare detta parte in luogo del Meo, al che mi rispose non potere a ciò applicare per suoi occupazioni e per mancanza di quegli spi= // riti giovanili che aveva in tempo che componeva quella con l'altre tutte adattate al paese e a que' tali recitanti che componevano una particolar compagnia. Ma non avendo ottenuto il favore della risposta io non m'avanzai ad importunarla di vantaggio, supponendo di non incontrare il genio di Vostra Signoria. Adesso però che ho inteso ed appunto oggi da questa Eccellentissima Signora Principessa di Forano Strozzi che lei piuttosto inclinava ad aver di me cognizione, dubito certamente che la suddetta prima mia lettera siasi smarrita e che per questo e non per altro motivo ella non mi abbia onorato della risposta. Suppongo peraltro che questa non incontrerà tale disgrazia e che ella averà campo non solo di conoscermi, ma anche di comandarmi come vivamente la supplico. // Quest'anno come sentirà anco dalla suddetta Signora Principessa, che ha promesso di scriverle, io sono impresario di due teatri. Uno è dei soliti e l'altro è nuovo di pianta, che si sta tuttavia terminando. In uno di questi vorrei farvi rappresentare due burlette di Vostra Signoria, cioè gli *Amanti senza vedersi* e *G'inganni*

*lodevoli*, comunicatimi dalla singolar compitezza di detta Signora Principessa, facendo venire a tale effetto da Livorno un tal Brazzini, che nel mese di novembre passato lo viddi recitar bene colà la parte di buffo nostrale, e ciò col fine di non mutare sistema alle di lei burlette, perché secondo me appiccicandoci la parte di Pulcinella piuttosto si guastano. È bene vero che prego Vostra Signoria, siccome ne ho supplicato la medesima Signora Principessa a farlo con la maggior sua efficacia ed autorità, a vo= // ler, s'è possibile, mutare quell'invenzione dell'accidente apopletico e della cassa in cui si finge di portar via la figlia d'Anselmo per frastornare il matrimonio e scortar le scene lunghe e le cose replicate, quanto mai si può, perché qua le burlette le vogliono brevi assai. Negli *Amanti senza vedersi* basterebbe solamente scortare e rallegrare un poco il primo atto, perché qui le agnizioni piacciono brevi e che le commedie comincino anche con spirito com'è quella del *Cicisbeo*. Insomma, se ha tempo e se può, almeno dentro il mese di ottobre prossimo, vi faccia quel beneficio che la di lei superiore intelligenza stima proficuo per lo mio utile e per lo di lei concetto, cominciato con tanto grido l'anno passato, che io poi a proporzione delle mie deboli forze farò le parti del mio dovere, e mi troverà sempre quale ora con tutta la stima mi dico.

Di Vostra Signoria. Roma 31 agosto 1726.

Divotissimo et Obbligatissimo Servitore Vero. Martino Domenici.

## Note

<sup>1</sup> Cfr. M. Russo, *La scena e il convento*, in G.B. Fagioli, *La commedia che non si fa*, a cura di O. Giardi e M. Russo, Roma, Bulzoni, 1994, pp. 9-52.

<sup>2</sup> Per una cronologia degli spettacoli teatrali fiorentini tra il XVII e il XVIII secolo rimane fondamentale il saggio di R. Weaver, N.W. Weaver, *A Chronology of Music in the Florentine Theater 1590-1750. Operas, Prologues, Finales, Intermezzos and Plays with Incidental Music*, Detroit, Information Coordinator Inc., 1978. Un'immagine rappresentativa della produzione drammaturgica fiorentina accademica e di confraternita nel corso di ben quattro secoli è reperibile in S. Castelli, *Manoscritti teatrali della Biblioteca Riccardiana di Firenze*, Firenze, Polistampa, 1998, mentre per quanto riguarda la produzione seicentesca di testi tradotti dallo spagnolo è disponibile una sintesi in N. Michelassi, S. Vuelta García, *Il teatro spagnolo sulla scena fiorentina del Seicento*, «Studi seicenteschi», XLV (2004), pp. 67-137.

<sup>3</sup> Una fondamentale revisione dei pregiudizi legati ad una sterile contrapposizione di teatro dei dilettanti vs teatro dei professionisti, condotta tramite uno studio dei rapporti intercorrenti tra teatro accademico cittadino e potere mediceo, è stata attuata nel corso di questi ultimi anni dalla prof.ssa Sara Mamone attraverso numerosi contributi di cui segnaliamo almeno i principali: *Tra tela e scena. Vita d'accademia e vita di corte nel primo Seicento fiorentino*, «Biblioteca teatrale», XXXVII-XXXVIII (1996), pp. 213-228; *Studi e nuove prospettive*, in *Lo spettacolo nella Toscana del Seicento*, monografico a sua cura di «Medioevo e Rinascimento», VIII (1997), pp. 199-229; *Accademie e opera in musica nella vita di Giovan Carlo, Mattias e Leopoldo de' Medici, fratelli del granduca Ferdinando*, in P. Gargiulo (a cura di), «Lo stupor dell'invenzione». Firenze e la nascita dell'opera, Atti del convegno (Firenze 2000), Firenze, Olschki, pp. 119-138; *Il sistema dei teatri e le accademie a Firenze sotto la protezione di Giovan Carlo, Mattias e Leopoldo principi impresari*, in E. Garbero Zorzi, M. Sperenzi (a cura di), *Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici. Modelli dei luoghi teatrali*, Firenze, Olschki, 2001, pp. 83-97.

<sup>4</sup> Un desiderio di cambiamento ritenuto, spesso unilateralmente, verso un modello produttivo di tipo veneziano. Vengono così attribuiti, almeno indirettamente, a Giovan Battista Fagioli desideri e una visione complessiva del problema che non aveva; cfr. M. Russo, *La scena e il convento* cit., pp. 51-52. Per un ritratto di Girolamo Gigli come modello di poeta tormentato e incompreso dal potere cortigiano cfr. E. Torselli, *Un maledetto toscano fra i pastori d'Arcadia. Spunti e suggerimenti per lo studio dei testi per musica di Girolamo Gigli*, «Civiltà musicale», XV (2000), pp. 54-83.

<sup>5</sup> Cfr. O. Giardi, *I comici dell'arte perduta. Le compagnie comiche italiane alla fine del secolo XVIII*, Roma, Bulzoni, 1991, p. 64 e L. Maccabruni, *L'Accademia degli Immobili e il teatro della Pergola dai sovrani lorenesi al regno d'Italia*, in M. De Angelis et al. (a cura di), *Lo «Spettacolo meraviglioso». Il teatro della Pergola: l'opera a Firenze*, Catalogo della mostra (Firenze 2000), Firenze, Polistampa, 2000, pp. 47-59.

<sup>6</sup> Sull'attività teatrale del Cocomero sono adesso disponibili le due seguenti tesi di dottorato in Storia dello Spettacolo discusse presso l'Università degli Studi di Firenze sotto la tutela della prof.ssa Sara Mamone: D. Sarà, *Le Carte Ugbi e il primo cinquantennio di attività del Teatro del Cocomero a Firenze (1650-1701)*, XVII ciclo, 2006 e C. Pagnini, *Gli Infuocati di Firenze: un'accademia tra i Medici e i Lorena (1664-1748)*, XVIII ciclo, 2007. In merito alla gestione del teatro di Livorno si veda L. Spinelli, *Lo stanzone delle commedie di Livorno: esportazione del sistema operistico di corte*, «Medioevo e Rinascimento», XIV (2003), pp. 409-443 e Id., *Luoghi e figure dello spettacolo livornese. Gli impresari, i principi, le accademie nel Seicento*, «Nuovi studi livornesi», XIII (2006), pp. 69-105.

<sup>7</sup> S. Mamone, *Serenissimi fratelli principi impresari. Notizie di spettacolo nei carteggi medicei. Carteggi di Giovan Carlo de' Medici e di Desiderio Montemagni suo segretario (1628-1664)*, Firenze, Le Lettere, 2003, p. IX.

<sup>8</sup> La ricerca sugli epistolari medicei, avviata mediante indagini sulle raccolte dei principi Mattias, Giovan Carlo e Leopoldo, ha prodotto le seguenti tesi di laurea in Storia

dello Spettacolo presso l'Università degli Studi di Firenze: A. Maretti, *Per una storia del mecenatismo di Mattias de' Medici*, relatore S. Ferrone, a.a. 1989-1990; N. Michelassi, *Il lieto umor peccante. Giovan Carlo de' Medici 'regio protettore' delle accademie e dello spettacolo fiorentino nel Seicento*, relatrice S. Mamone, a.a. 1996-1997 e A. Alessandri, *Il carteggio di Leopoldo de' Medici come fonte per la Storia dello Spettacolo*, relatrice S. Mamone, a.a. 1999-2000, a cui si aggiunge quella sul carteggio del cardinale Carlo Medici di B. Vannini, *Carlo de' Medici (1596-1666): Novello Ulisse nel giardino di Alcinoò. Il carteggio di un cardinale per la Storia dello Spettacolo*, relatrice S. Mamone, a.a. 2002-2003. L'indagine è stata recentemente estesa ai membri della dinastia della generazione successiva. Sulla figura di Violante di Baviera è stata recentemente conclusa una tesi di dottorato ad opera di Leonardo Spinelli, mentre sull'epistolario del cardinale Francesco Maria Medici è adesso disponibile una ricerca da cui deriva parte del presente saggio: F. Fantappiè, «Un garbato fratello et un garbato zio». *Teatri, cantanti, protettori e impresari nell'epistolario di Francesco Maria Medici (1680-1711)*, tesi di dottorato in Storia dello Spettacolo, Università degli Studi di Firenze, XVI ciclo, tutor S. Mamone, 2005, 2 voll.

<sup>9</sup> A partire dalla storiografia di matrice lorenese come R. Galluzzi, *Istoria del granducato di Toscana sotto il governo della casa Medici*, Firenze, Cambiagi, 1781, fino alle opere di G. Conti, *Firenze dai Medici ai Lorena*, Firenze, Bemporad, 1909 (rist. anast.: Firenze, Giunti Marzocco, 1987); G. Pieraccini, *La stirpe dei Medici di Cafaggiolo. Saggio di ricerche sulla trasmissione ereditaria dei caratteri biologici*, Firenze, Vallecchi, 1924-1925, 3 voll.; H. Acton, *Gli ultimi Medici*, Torino, Einaudi, 1962.

<sup>10</sup> Gli interessi musicali del gran principe Ferdinando, i suoi contatti con i principali compositori, musicisti e cantanti dell'epoca, l'attività operistica da lui patrocinata nel teatro della villa di Pratolino, sono stati approfonditi a partire da M. Fabri, *Alessandro Scarlatti e il principe Ferdinando de' Medici*, Firenze, Olschki, 1961, cui sono seguiti numerosi studi tra i quali segnaliamo almeno quelli di M.L. Strocchi, *Pratolino alla fine del Seicento e Ferdinando di Cosimo III*, «Paradigma», II (1978), pp. 419-438; E. Garbero Zorzi, *I teatri di Pratolino*, in A. Vezzosi (a cura di), *Il giardino d'Europa. Pratolino come modello della cultura europea*, Catalogo della mostra (Firenze 1986), Milano, Mazzotta, 1986, pp. 93-99; M. De Angelis, *Ferdinando de' Medici: L'«Orfeo» dei principi*, Ivi, pp. 102-106; Id., *Il teatro di Pratolino tra Scarlatti e Perti: il carteggio di Giacomo Antonio Perti con il principe Ferdinando de' Medici (1705-1710)*, «Nuova rivista musicale italiana», XXI (1987), pp. 605-640; Id., *Il gran principe Ferdinando, le feste barocche, 1688-1713*, in M. De Angelis et al. (a cura di), *Lo «Spettacolo meraviglioso»* cit., pp. 146-155. Per il mecenatismo artistico si veda almeno R. Spinelli (a cura di), *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici e Anton Domenico Gabbiani. Mecenatismo e committenza artistica ad un pittore fiorentino della fine del Seicento*, Catalogo della mostra (Poggio a Caiano 2003), con uno scritto di M.L. Strocchi, Prato, Noèdizioni, 2003.

<sup>11</sup> Sul ruolo di protettrice delle lettere e delle arti svolto da Anna Maria Luisa Medici si vedano H. Kühn Steinhäusen, *Anna Maria Luisa de' Medici elettrice palatina*, Firenze, Sansoni, 1967; S. Casciu, *Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*, Firenze, Bruschi, 1993; A. Valentini (a cura di), *Anna Maria Luisa de' Medici elettrice palatina*, Atti delle celebrazioni (Firenze 2002-2004), Firenze, Polistampa, 2005; S. Casciu (a cura di), *La principessa saggia: l'eredità di Anna Maria Luisa Medici, elettrice palatina*, Catalogo della mostra (Firenze 2006), Livorno, Sillabe, 2006. La necessità di una rivalutazione della figura di Giovan Gastone è invece asserita da M. Verga, *Pitti e l'estinzione della dinastia medicea. Materiali per una lettura politica della reggia di Firenze tra Sei e Settecento*, in S. Bertelli, R. Pasta (a cura di), *Vivere a Pitti. Una reggia dai Medici ai Savoia*, Firenze, Olschki, 2003, pp. 271-287, in particolare pp. 284-286. Il romanzo di A. Bruschi, *Gian Gastone. Un trono di solitudine nella caligine di un crepuscolo*, Firenze, SP44, 1995 e la suggestiva biografia di Id., *Giuliano Dami aiutante di camera del granduca Gian Gastone de' Medici*, Firenze, Opus libri, 1997 apportano nuovi dati, ma ripetono un cliché già conosciuto. Per una revisione storiografica della figura di Francesco Maria Medici nell'ambito del mecenatismo teatrale e, in parte, sotto l'aspetto politico cfr. F. Fantappiè, *Per*

una rinnovata immagine dell'ultimo cardinale medico. Dall'epistolario di Francesco Maria Medici (1660-1711), «Archivio storico italiano», CLXVI (2008), pp. 495-531.

<sup>12</sup> Una politica ideologica già avviata dal granduca Ferdinando I, illustre esponente della prima fase della dinastia. Cfr. M. Fantoni, *Il bigottismo di Cosimo III: da leggenda storiografica ad oggetto storico*, in F. Angiolini, V. Becagli, M. Verga (a cura di), *La Toscana nell'età di Cosimo III*, Atti del convegno (Pisa-Firenze 1990), Firenze, Edifir, 1993, pp. 389-402. Per quanto riguarda la particolare attenzione prestata dal granduca alla creazione di leggi mirate ad una generale riforma dei costumi e alla regolamentazione delle feste religiose cfr. A. Addobbati, *La festa e il gioco nella Toscana del Settecento*, Pisa, Edizioni Plus, 2002, pp. 32-38.

<sup>13</sup> Per una visione d'insieme dell'articolata rete di relazioni intercorrente tra teatro di corte, accademico e di confraternita a Firenze nel corso di tre secoli cfr. S. Mamone, *Dei, semidei, uomini. Lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese (XV-XVII secolo)*, Roma, Bulzoni, 2003, mentre per quanto riguarda il periodo secentesco cfr. Ead., *Serenissimi fratelli* cit. Per una visione complessiva delle accademie teatrali fiorentine si veda S. Mazzoni, *Lo spettacolo delle accademie*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, I: *La nascita del teatro moderno*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 880-894 e il recente aggiornamento di N. Michelassi, «Regi protettori» e «virtuosi trattenimenti»: principi medicei e intellettuali fiorentini del Seicento tra corte, teatro e accademia, in J. Boutier, B. Marin, R. Romano (sous la dir. de), *Naples, Rome, Florence. Une histoire comparée des milieux intellectuels italiens au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Roma, École Française de Rome, 2005, pp. 445-472. Per un quadro generale degli edifici teatrali fiorentini cfr. E. Garbero Zorzi, L. Zangheri (a cura di), *I teatri storici della Toscana*, VIII: *Firenze*, Venezia, Marsilio, 2000. Sull'attività accademica dei pittori in ambito teatrale: S. Mamone, *Tra tela e scena* cit. e Ead., *Studi e nuove prospettive* cit. Sulla drammaturgia improvvisa in ambito accademico: A. Testaverde, *Le «riusate carte»: un inedito repertorio di scenari del secolo XVII e l'ombra di Molière*, «Medioevo e Rinascimento», VIII (1997), pp. 417-448. Sull'attività degli accademici Sorgenti: J.W. Hill, *Le relazioni di Antonio Cesti con la corte e i teatri di Firenze*, «Rivista italiana di musicologia», XI (1976), pp. 22-47; A. Maretti, *Dal teatro del principe alla scena dei virtuosi. Indicazioni sul mecenatismo di Mattias de' Medici (1629-1666)*, «Medioevo e Rinascimento», III (1992), pp. 195-209 e N. Michelassi, *Il teatro del Cocomero di Firenze. Uno stanzone per tre accademie (1650-1665)*, «Studi secenteschi», XL (1999), pp. 149-186. Sugli Alterati e il loro contributo alla nascita dell'opera in musica: C. Palisca, *Gli Alterati di Firenze e gli albori del melodramma*, in C. Annibaldi (a cura di), *La musica e il mondo. Mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 171-193. Sulla compagnia dell'Arcangelo Raffaello e sull'attività di Giacinto Andrea Cicognini: S. Castelli, *Il teatro e la sua memoria: la compagnia dell'Arcangelo Raffaello e il «Don Gastone di Moncada» di Giacinto Andrea Cicognini*, in M.G. Profeti (a cura di), *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, Firenze, Alinea, 1996, pp. 85-94 e K. Eisenbichler, *The Boys of the Archangel Raphael. A Youth Confraternity in Florence, 1411-1785*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 1998. Sugli accademici Incostanti e il patrocinio di Giovanni Medici: D. Landolfi, *Su un teatrino mediceo e sull'Accademia degli Incostanti a Firenze nel primo Seicento*, «Teatro e storia», VI (1991), pp. 57-88. Sull'attività degli accademici Affinati sotto il patrocinio di Leopoldo Medici: S. Vuelta García, *Accademie teatrali nella Firenze del Seicento: l'accademia degli Affinati e del Casino di San Marco*, «Studi secenteschi», XLII (2001), pp. 357-376. Sulla compagnia di San Giovanni Evangelista nel Cinquecento: A. Evangelista, *L'attività spettacolare della compagnia di San Giovanni Evangelista nel Cinquecento*, «Medioevo e Rinascimento», XV (2004), pp. 299-366. Sul teatro della Pergola, oltre a *Lo «Spettacolo maraviglioso»* cit., si veda M. Alberti (a cura di), *Archivio dell'Accademia degli Immobili (Teatro della Pergola)*, «Quaderni di Archimeetings», 6, Firenze, Polistampa, 2005.

<sup>14</sup> La possibilità che gli spazi teatrali accademici fossero inseriti in un sistema produttivo a pagamento viene normalmente esclusa a priori, cosicché le accademie vengono liquidate

te frettolosamente come «troppo povere e legate alla benevola magnanimità dei protettori per riuscire a svolgere un'attività rilevante» (M. Fabbri, *Alessandro Scarlatti* cit., p. 17).

<sup>15</sup> Questi alcuni dei luoghi, noti e non ancora noti, emersi dallo spoglio dell'epistolario di Francesco Maria Medici: le Case Nuove, il teatro dei Sorgenti, il Canto a' Soldani, il Canto al Centauro, Borgo de' Greci, Borgo Tegolaia, i Saponai, mentre tra le accademie attive nel periodo vi sono le seguenti: Aquilotti, Arsi, Cadenti, Effimeri, Imperfetti, Improvvisi, Innominati, Oscuri, Nascenti, Rin vigoriti, Volanti, Saggiati, Sorgenti, l'Accademia del Nuovo Improvviso, l'Accademia di Santo Spirito, la Conversazione delle Case Nuove, la Conversazione del Centauro (cfr. F. Fantappiè, «*Un garbato fratello et un garbato zio*» cit., I, pp. 47-48).

<sup>16</sup> Si tratta di sei piante rinvenute nell'archivio dell'istituzione proprietaria dell'edificio, ossia l'Ospedale degli Innocenti di Firenze, dal cui fondo sono emersi documenti che hanno permesso di attestare l'ubicazione del teatro e la sua evoluzione architettonica dall'anno della fondazione fino al secolo XIX. Cfr. F. Fantappiè, *Il Teatro di Corso Tintori: l'edificio e le accademie (1673-1850)*, «Medioevo e Rinascimento», XII (2001), pp. 241-274.

<sup>17</sup> La concentrazione di teatrini accademici contrasta con la situazione dell'area nel secolo precedente. Il quartiere, infatti, nella seconda metà del Cinquecento era quello in cui «la vita economica fiorentina si svolgeva più intensamente», dove si concentravano buona parte delle botteghe e delle attività commerciali cittadine legate all'arte della lana e della seta, una sorta di zona 'proto-industriale'; cfr. P. Baratta, *Botteghe e pignoni nella Firenze del '500*, «Archivio storico italiano», XCV (1937), pp. 3-28, in particolare p. 8. Si tratterebbe quindi di una riconversione di spazi caduti in disuso per la diminuzione dei traffici legati alle industrie tessili.

<sup>18</sup> La verifica della situazione teatrale secentesca giustifica l'evoluzione della zona nei secoli successivi. Il teatro Coletti, nato nel 1726, conosciuto nell'Ottocento come teatro Alfieri, si caratterizza nel XIX secolo, insieme al teatro Pagliano, oggi teatro Verdi, per una programmazione più 'popolare' rispetto a quella del teatro della Pergola e, in parte, del Cocomero. Una tendenza verificabile, nel corso della seconda metà del Settecento, in un terzo quartiere della città, quello di Santa Maria Novella, dove, con la nascita del teatro di Piazza Vecchia e successivamente di quello di Borgo Ognissanti, domina la figura di Stenterello, maschera inventata dall'attore e orologiaio fiorentino Luigi del Buono.

<sup>19</sup> *Descrizione delle case e botteghe del quartiere di Santa Croce* (1650) e *Descrizione delle case e botteghe del quartiere di Santa Croce* (1662), rispettivamente in Archivio di Stato di Firenze (d'ora in poi ASF), *Capitani di Parte Guelfa, Numeri Neri*, 1803, c. nn. e 1804, c. 21v. Sull'attività dei comici dell'arte nel teatro della Dogana cfr. A. Evangelista, *Il teatro dei comici dell'Arte a Firenze (ricognizione dello «Stanzone delle Commedie» detto di Baldracca)*, «Biblioteca teatrale», XXIII-XXIV (1979), pp. 70-86; Ead., *Il teatro della Commedia dell'Arte a Firenze (1576-1653 circa). Cenni sull'organizzazione e lettere dei comici al Granduca*, in *Il teatro dei Medici*, numero monografico di «Quaderni di teatro», II (1980), pp. 169-176; Ead., *Il teatro della Dogana detto di Baldracca*, in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. Il potere e lo spazio. La scena del principe*, Catalogo della mostra (Firenze 1980), Milano, Electa, 1980, pp. 370-374; Ead., *Le compagnie dei comici dell'Arte nel teatrino di Baldracca a Firenze: notizie dagli epistolari (1576-1653)*, «Quaderni di teatro», VI (1984), pp. 50-72. Sull'occasionale allestimento di opere in musica nel teatro da parte di compagnie di cantanti itineranti cfr. L. Bianconi, T. Walker, T., *Dalla «Finta Pazza» alla «Veremonda»: storie di Febiarmonici*, «Rivista italiana di musicologia», X (1975), pp. 379-454 e N. Michelassi, *La «Finta pazza» a Firenze: commedie 'spagnole' e 'veneziane' nel teatro di Baldracca (1641-1665)*, «Studi secenteschi», XLI (2000), pp. 313-353.

<sup>20</sup> Sulla distinzione del pubblico e del tipo di spettacolo offerto (opera principesca, opera accademica, opera mercenaria e impresariale) in relazione al sistema produttivo di riferimento sono tuttora fondamentali L. Bianconi, *Scena, musica e pubblico nell'opera del Seicento*, in F. Mancini, M.T. Muraro, E. Povoledo (a cura di), *Illusione e pratica teatrale. Proposte per una lettura dello spazio scenico dagli Intermedi fiorentini all'Opera comica*

veneziana, Catalogo della mostra (Venezia 1975), Vicenza, Neri Pozza, 1975, pp. 15-24 e L. Bianconi, T. Walker, *Dalla «Finta Pazza» alla «Veremonda»* cit. Un utile strumento di lavoro per la divisione operata tra promotori, realizzatori e destinatari dello spettacolo è la riduzione teorica di F. Piperno, *Il sistema produttivo, fino al 1780*, in L. Bianconi, G. Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, IV: *Il sistema produttivo e le sue competenze*, Torino, EDT, 1987, pp. 3-73.

<sup>21</sup> Un modello misto che è stato definito «un adattamento del modello veneziano, ch'esso presuppone e soppianta un po' dappertutto in Italia», contribuendo all'unificazione del mercato operistico italiano della fine del XVII secolo. Cfr. L. Bianconi, T. Walker, *Forme di produzione del teatro d'opera italiano nel Seicento*, in C. Annibaldi (a cura di), *La musica e il mondo* cit., pp. 221-257, in particolare pp. 242 e 249. Sulla propagazione del sistema misto a Firenze durante il XVII secolo cfr. S. Mamone, *Serenissimi fratelli* cit., pp. IX-LXVIII.

<sup>22</sup> Un fenomeno che non è circoscritto solo a questo periodo, ma che appare di lunga durata. Nella seconda metà del Settecento vengono emessi con regolarità da Pietro Leopoldo di Lorena bandi restrittivi contro la presenza di «Comici Italiani Forestieri», «Istrionisti» e «Giocolieri», mentre i viaggiatori stranieri descrivono una situazione nella quale «gli attori sono sempre dei commercianti, dei piccoli borghesi della città e, talvolta, degli artigiani che sono portati per il teatro e che, per una paga mediocre, recitano quasi tutti i giorni» (J. Richard, *Description historique et critique de l'Italie*, Dijon-Paris, François Des Ventes, 1767, citato in O. Giardi, *I comici dell'arte perduta* cit., pp. 65-66).

<sup>23</sup> Per la scuderia protetta da Ferdinando Medici cfr. S. Durante, *Il cantante*, in *Storia dell'opera italiana* IV cit., pp. 349-415. Al principe procurava il suo valente appoggio lo zio cardinale Francesco Maria (cfr. F. Fantappiè, «Un garbato fratello et un garbato zio» cit., I, pp. 214-254). Per un inquadramento complessivo della scuderia di cantanti e musicisti controllata dai principi Mattias, Giovan Carlo e Leopoldo si veda S. Mamone, *Serenissimi fratelli* cit., pp. IX-LXVIII. La costante protezione medicea nei confronti dei professionisti della musica è documentata da W. Kirkendale, *The Court Musicians in Florence during the Principate of the Medici, with a Reconstruction of the Artistic Establishment*, Firenze, Olschki, 1993. Per quanto riguarda gli attori professionisti eclatante il caso della compagnia dei Confidenti protetta da don Giovanni Medici e, dopo la sua morte, dal principe don Lorenzo; cfr. S. Ferrone, *Attori, mercanti, corsari*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 137-190. Numerosi sono i favori elargiti a singoli attori ed attrici da parte dei principi Giovan Carlo, Mattias e Leopoldo Medici (cfr. S. Mamone, *Serenissimi fratelli* cit.). Nel corso dell'ultimo trentennio del Seicento si determina però un deciso cambiamento di rotta. Assistiamo, infatti, all'assoluta latitanza della dinastia medicea nei confronti degli attori professionisti, circostanza che contrasta con la politica dei duchi d'Este, di Gonzaga-Nevers e della casa Farnese, i quali continuano a detenere formazioni comiche al proprio servizio, conosciute appunto come 'compagnie ducali' di Modena, di Mantova e di Parma; cfr. R. Tessari, *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*, Milano, Mursia, 1981, pp. 67-69. Un riflesso di questo cambiamento si trova negli epistolari dell'ultima fase della dinastia, all'interno dei quali i nominativi dei comici dell'arte scompaiono in favore di quelli dei professionisti del teatro musicale.

<sup>24</sup> Cfr. R. Tessari, *Commedia dell'Arte* cit., p. 72 e P. Fabbri, S. Monaldini, *Dialogo della commedia*, in A. Lattanzi, P. Maione (a cura di), *Commedia dell'Arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, Napoli, ESI, 2003, pp. 69-87.

<sup>25</sup> Si veda ad esempio la malcelata competizione nella «professione dei soggetti», ossia nell'ambito della scrittura teatrale, espressa dall'attore Flaminio Scala nei confronti del notaio Jacopo Cicognini, l'uno a capo della compagnia di attori professionisti dei Confidenti e l'altro dell'accademia di giovani attori fiorentini dilettanti, detta 'degli Incostanti' (lettera di Flaminio Scala a Giovanni Medici, da Firenze, 25 agosto 1618, in C. Burattelli, D. Landolfi, A. Zinanni [a cura di], *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, I, Firenze, Le Lettere, 1993, pp. 493-494).

<sup>26</sup> Lettera di Francesco Gabrielli ad Antonio Costantini, da Ferrara, 6 gennaio 1627, in L. Rasi, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, I, Firenze, Bocca, 1897, pp. 964-965.

<sup>27</sup> L. Riccoboni, *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe. Avec les Pensées sur la Déclamation*, Paris, Guerini, 1738, pp. 19-20, trad. it. in F. Taviani, M. Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, La Casa Usher, 1982, p. 307.

<sup>28</sup> Lettera di Giovan Vincenzo Torrigiani a Francesco Maria Medici, da Firenze, 1 novembre 1689, in F. Fantappiè, «*Un garbato fratello et un garbato zio*» cit., II, pp. 413-414.

<sup>29</sup> Lettera di Giovan Vincenzo Torrigiani a Francesco Maria Medici, da Firenze, 15 novembre 1689, Ivi, p. 414.

<sup>30</sup> Lettera di Averardo Salviati a Francesco Maria Medici, da Firenze, 8 novembre 1689, Ivi, p. 422. Un divieto che provoca i primi dissidi familiari all'interno della novella coppia di sposi: «Ci deve essere stato qualche leggiero dispiacere a conto della negativa per la venuta di certi istrioni, che dovevano però recitare senza femmine e, nonostante, non sono stati approvati» (lettera di Giovan Vincenzo Salviati a Francesco Maria Medici, da Firenze, 11 novembre 1689, Ivi, p. 427).

<sup>31</sup> Lettera di Bartolomeo Corsini a Francesco Maria Medici, 8 novembre 1689, Ivi, p. 440.

<sup>32</sup> Lettera di Bartolomeo Corsini a Francesco Maria Medici, 15 novembre 1689, *Ibidem*.

<sup>33</sup> Lettera di Giovan Vincenzo Torrigiani a Francesco Maria Medici, da Firenze, 22 novembre 1689, Ivi, p. 414.

<sup>34</sup> Nel 1676 la compagnia di Maria Palombara ottiene il permesso di recitare a Firenze, sotto la Loggia dei Lanzi, per tutto il mese di luglio, conseguendo un «buon concorso di dame e cavalieri»; cfr. le lettere di Leonardo Martellini a Ippolito Bentivoglio, da Firenze, 24 giugno e 11 luglio 1676, in S. Monaldini, *L'orto dell'Esperidi. Musicisti, attori e artisti nel patrocinio della famiglia Bentivoglio (1646-1685)*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2000, p. 322. Nell'estate 1682 viene negata dal granduca all'attore Angelo Costantini (Mezzettino) la licenza per recitare in autunno a Firenze; cfr. la lettera di Angelo Costantini a Ippolito Bentivoglio, da Livorno, 16 maggio 1682 (Ivi, p. 519). Nel settembre 1690 viene eretto per i comici un palco in piazza Signoria: «si è fatto un bellissimo palco, grande assai, dove vi vanno certi ciarlatani comedia et salti et la piazza è piena» (lettera di Francesco Maria Del Nero a Francesco Maria Medici, da Firenze, 26 settembre 1690, in F. Fantappiè, «*Un garbato fratello et un garbato zio*» cit., II, p. 147). La destinazione della Loggia dei Lanzi a luogo teatrale per artisti di piazza, funamboli e ballerini nel corso degli anni Venti del Settecento è attestata nel diario di Niccolò Susier (cfr. M. Russo, *La scena e il convento* cit., pp. 12-13).

<sup>35</sup> Slittamento semantico fondamentale che si registra anche nell'epistolario di Francesco Maria Medici.

<sup>36</sup> Alla data 28 ottobre 1704 in G.B. Fagioli, *Memorie e ricordi (1704-1705)*, in Biblioteca Riccardiana di Firenze (d'ora in poi BRF), 2697, c. 8v.

<sup>37</sup> Alle date 15 novembre e 27 dicembre 1706 in G.B. Fagioli, *Diario (1705-1707)*, in BRF, 3457/3, cc. 61r. e 64r.

<sup>38</sup> Alla data 28 novembre 1707 in G.B. Fagioli, *Diario (1707-1709)*, in BRF, 3457/4, c. 27v. Il Fagioli si reca agli spettacoli dei comici dell'arte anche il 26 settembre e il 10 novembre 1707 assistendo «alla commedia del *Convitato di Pietra*» (cc. 24r. e 26r.).

<sup>39</sup> Gli attori iniziano ad esibirsi il 22 settembre 1712. Tre giorni dopo rappresentano la *Griselda*; cfr. G.B. Fagioli, *Diario (1711-1713)*, in BRF, 3457/6, c. 33r. Il 9 ottobre 1721 viene registrato l'ordine di interrompere le rappresentazioni istrioniche per il lutto dovuto alla morte della «serenissima granduchessa» Margherita Luisa d'Orléans; cfr. in Id., *Diario (1720-1722)*, in BRF, 3457/12, c. 51r.

<sup>40</sup> Alla data 29 giugno 1725 in G.B. Fagioli, *Diario (1724-1725)*, in BRF, 3457/15, c. 62r. Il 2 luglio 1725 il Fagioli si reca «alla commedia degli istrioni dov'era il Granduca»; cfr. Id., *Diario (1725-1726)*, in BRF, 3457/16, c. 2r. Il ritorno delle attrici è registrato per il

27 ottobre 1727; cfr. Id., *Diario* (1727-1728), in BRF 3457/18, c. 4v. Alle rappresentazioni, tenute nel teatro del Cocomero dalla metà di ottobre alla fine di novembre, assistono il granduca e Violante di Baviera. Tra i titoli delle opere messe in scena il *Pantalone impresario* e *Florindo Bindolo scoperto* (cfr. Ivi, cc. 5r. e 8r.). La compagnia è quella di Filippo Colucci (cfr. M. Russo, *La scena e il convento* cit., p. 16).

<sup>41</sup> Una compagnia è presente dal 30 settembre fino almeno al 27 novembre 1728. Tra le opere rappresentate vi è *Il medico volante*; cfr. G.B. Fagioli, *Diario* (1727-1728), in BRF, 3457/18, cc. 55r., 56r., 60v. Ad essa subentra una seconda compagnia dal 31 dicembre del 1728 (cfr. Ivi, c. 64r.). Almeno altre due sono presenti tra i mesi di febbraio e settembre del 1729; cfr. Id., *Diario* (1728-1730), in BRF, 3457/19, cc. 5v.-6r., 8r., 15r., 21r., 85v. Tra le formazioni che arrivano a Firenze negli anni Trenta e Quaranta vi sono quella di Gaetano Sacco, Giacinto Cattoli, Carlo Veronese e Michele Grimani (cfr. M. Russo, *La scena e il convento* cit., p. 17).

<sup>42</sup> Nell'epistolario di Francesco Maria Medici sono menzionate rappresentazioni nella villa di Poggio Imperiale almeno tra il 1691 e il 1704 (cfr. F. Fantappiè, «*Un garbato fratello et un garbato zio*» cit., I, pp. 109-114). Sono particolarmente apprezzate da Giovan Battista Fagioli il quale, il 24 aprile 1698, registra il primo invito da parte di Violante di Baviera: «La signora principessa mi onorò di invitarmi alla sua commedia, che ella ha composto e dove ella medesima recita nelle camere del suo appartamento e veramente ella compone in tal materia di ottimo gusto e scrive in toscano per eccellenza e recita da sua pari» (G.B. Fagioli, *Memorie e ricordi* [1696-1704], in BRF, 2696, c. 37v.).

<sup>43</sup> Indicativa di questo genere è *La commedia che non si fa* dedicata alla figlia dello scrittore Matilde (suor Giuliana), per cui cfr. M. Russo, *La scena e il convento* cit., pp. 21 sgg. Sulla tradizione della recitazione drammatica nei conventi femminili cfr. E. Weaver, *Convent Theatre in Early Modern Italy: Spiritual Fun and Learning for Women*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

<sup>44</sup> Nel 1724 da Padova gli viene chiesto di scrivere per una giovane gentildonna «una opereta recitativa per far tra fanciule [...] che fosse morale a suo gusto di lei, che discorresse di amore e di cose morali» (lettera di Cecilia Neri a Giovan Battista Fagioli da Padova, 1 dicembre 1724, in BRF, 3422, c. 50).

<sup>45</sup> Un giudizio espresso al di fuori della propria città natale, dove gli attori non appaiono temibili concorrenti, al quale si aggiunge l'incredula e stupefatta descrizione della preparazione di un'opera in musica recitata sia da gentiluomini, sia da gentildonne: «Ci sarà un'opera in musica e sì i comici, che i sonatori e ballerini saranno tutti cavalieri e reciteranno le parti delle donne pur dame, onde non so se una tal compagnia potesse trovarsi in altre città senza far mescolanza» (lettera di Giovan Battista Fagioli ad Antonio Magliabechi, da Milano, 15 aprile 1711, in Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze [d'ora in poi BNCF], *Magliabechiano*, VIII, 1214, cc. 30r.-31r.).

<sup>46</sup> *Vita del gran principe Ferdinando di Toscana*, in *Bibliotechina Grassoccia. Capricci e Curiosità Letterarie Inedite o rare raccolte da F. Orlando e G. Baccini*, 3, Firenze, Il Giornale di Erudizione editore, 1887 (rist. anast.: Forni, Bologna, 1967), pp. 47-48. Bisogna, infine, ricordare che tra le proposte di rinnovamento del teatro nate nel Seicento vi è la *Didascalìa, cioè dottrina comica* (1658) del letterato fiorentino Girolamo Bartolommei, opera dedicata agli «Accademici Virtuosi di Firenze», nella quale si prospetta la realizzazione di una «commedia nuova» – a cui sia riconosciuto un ruolo sociale, una rinnovata dignità morale e culturale – solo attraverso un fine educativo e una maggiore verosimiglianza dei testi rappresentati (cfr. F. Taviani, *La commedia dell'arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1969, pp. 529-559). Un trattato comprensibile solo se si tiene conto dell'ambiente al quale fa riferimento che, nel corso del Seicento, produce numerosi scrittori teatrali attivi nelle accademie cittadine, tra i quali, oltre a Mattias Bartolommei figlio dello stesso Girolamo, ricordiamo Lodovico Adimari, Jacopo Cicognini, Giacinto Andrea Cicognini, Mario Calamari, Giovan Battista Ricciardi, Pietro Susini.

<sup>47</sup> Alla data 13 giugno 1707 in G.B. Fagioli, *Diario* (1707-1709) cit., c. 13v. Per raggiungere la villa Ferdinando Medici manda al Fagioli «un calessò». Il giorno dopo

la rappresentazione trattiene l'intera compagnia: «14 martedì giugno 1707. Il Signor Principe non volle che i comici, né io, ce ne andassimo, per veder dopo desinare la corsa dei daini alle pavoniere, cosa bella a vedersi. Dopo fui nel medesimo calesso ricondotto a Firenze a hore 2 di notte» (Ivi, c. 14r.).

<sup>48</sup> Alla data 1 giugno 1709 si legge: «Sabato a hore 11 andai al Poggio a Caiano co i comici d'ordine del Signor Principe Ferdinando». Il giorno seguente viene messo in scena *Il Cicisbeo*; cfr. G.B. Fagioli, *Diario (1707-1709)* cit., c. 69r. Sul successo della rappresentazione cfr. F. Fantappiè, «*Un garbato fratello et un garbato zio*» cit., I, p. 116. Nella primavera del 1708, per permettere le recite di Giovan Battista Fagioli e dei suoi «comici accademici», vengono mandati loro «calessi e muta per condurre tutti al Poggio a Caiano» (lettera di Giuseppe Martini a Giovan Battista Fagioli, da Firenze, 26 maggio 1708, in BRF, 3447, c. 343r.). Il 10 giugno 1710 viene messa in scena, alla presenza di Ferdinando e di Violante, la commedia *Gli Inganni lodevoli* «del Fagioli con applauso e concorso» (lettera di Francesco De Castris a Francesco Maria Medici, da Roma, 14 giugno 1710, in F. Fantappiè, «*Un garbato fratello et un garbato zio*» cit., II, p. 877; cfr. anche G.B. Fagioli, *Diario [1709-1711]*, in BRF, 3457/5, c. 19v.).

<sup>49</sup> A cui si aggiungono Francesco Martini, Ippolito Gaetano Chiari, Marco Tarchiani, Gaetano Dori per i ruoli di innamorato giovane e Filippo Maria Bernardi specializzato nella parte del servo Meo; cfr. R. Turchi, *La commedia italiana del Settecento*, Firenze, Sansoni, 1986, p. 13.

<sup>50</sup> Si tratta del *Bisdosso* o *Diario del Pastoso*, per il quale è attualmente disponibile la ristampa anastatica di una delle tre diverse redazioni: *Bisdosso o' vero diario del Pastoso a Firenze, in Italia, in Europa nel Seicento*, a cura della Sovrintendenza Archivistica per la Toscana, con prefazione di M.A. Morelli Timpanaro, Firenze, 1999.

<sup>51</sup> Il nucleo principale dell'epistolario è raccolto in trentacinque fasci di lettere conservati nella Biblioteca Riccardiana di Firenze (segnature 3422-3456), cui vanno aggiunte le lettere dirette ad Antonio Magliabechi conservate in BNCF, *Magliabechiano*, VIII, 475, 476, 1214; *Carteggi Vari*, 441, 77; *Appendice Cambray-Digny*, XVIII.8.

<sup>52</sup> La sua scomparsa è registrata nel diario di Francesco Bonazzini, il quale offre una relazione abbastanza dettagliata della personalità dell'attore. Giovan Battista Cenni collabora, infatti, alla redazione della cronaca; cfr. M.A. Morelli Timpanaro, *Su Francesco Bonazzini e sul diario del Pastoso*, introduzione a *Bisdosso o' vero diario del Pastoso* cit., pp. 17-40.

<sup>53</sup> Pochi giorni prima della sua scomparsa si registra che «stante la malattia del Cenni che recitava da vecchia, è convenuto mutarla e darla a Pippino, ma non ci è sfoggi» (lettera di Giovan Vincenzo Torrigiani a Francesco Maria Medici, da Firenze, 4 febbraio 1687, in F. Fantappiè, «*Un garbato fratello et un garbato zio*» cit., II, pp. 402-403).

<sup>54</sup> Lettera di Giovan Vincenzo Torrigiani a Francesco Maria Medici, da Firenze, 8 febbraio 1687, Ivi, p. 403.

<sup>55</sup> Per i quali cfr. F. Fantappiè, *Il teatro di Corso Tintori* cit., pp. 254-255 e note.

<sup>56</sup> Registrato in data 12 settembre 1700 in G.B. Fagioli, *Memorie e ricordi (1696-1704)* cit., c. 117v.

<sup>57</sup> La sostanziale affinità dei metodi di scrittura drammaturgica impiegati dagli attori professionisti e dagli accademici è dimostrata in A.M. Testaverde, *Le «riusate carte»* cit. e Ead., *La scrittura scenica del XVII secolo*, in G. Lazzi (a cura di), *Carte di scena*, Catalogo della mostra (Firenze 1998-1999), Firenze, Polistampa, 1998, pp. 31-38. Sul rapporto tra professionismo e dilettantismo nel Settecento si veda anche l'introduzione di G. Guccini a *Il teatro italiano nel Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1988.

<sup>58</sup> Questa una lista di attori di un'accademia, la maggior parte dei quali appare purtroppo sconosciuta. Con essa viene proposta la sostituzione di uno degli interpreti (probabilmente Giuseppe Maria Bernardi), comunicando al Fagioli che non è necessario riscrivere la parte per il nuovo arrivato: «1. Il Landini in luogo del Bernardi. 2. Il Guagni. 3. Il Ciarli. 4. Il Civili maggiore. 5. Il Canini. 6. Il Pacini. 7. Il Civili mezzano. 8. Il Cerotti. 9. Il Masi. Il Landini s'è messo invece del Bernardi, il quale con tante allettative fatte e

fatte fare da comuni amici, si è mostrato sempre più protervo nelle sue insufficienti pretese che quasi quasi pare che ci coglioni, onde questo lascito eramo intenzionati di dare la parte al suddetto Landini che era destinata per il detto Bernardi, sicché non pare che Vostra Signoria deva sottoporre a far nuovo carattere, recitando bene da vecchio» (lettera di anonimo a Giovan Battista Fagioli, s.d. e s.l., in BRF, 3436, cc. 170r.-171r.).

<sup>59</sup> Considerati modestamente originali, legati al modello degli scrittori d'oltralpe ed eccessivamente letterari; cfr. P. Bosisio, *Goldoni e il teatro comico*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, II: *Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 137-188, in particolare pp. 142-143.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> Le lettere vanno dal 31 agosto 1726 al 3 dicembre 1730 e sono conservate in BRF, 3445, cc. 100r.-111v.; su di esse si veda anche M. Bencini, *Il vero Giovan Battista Fagioli e il teatro in Toscana a' suoi tempi: studio biografico-critico*, Torino, Bocca, 1984, pp. 158-159. Il compenso per il drammaturgo avviene tramite la mediazione di Giovan Battista Onesti segretario della Repubblica di Lucca, ma non viene specificata la somma (lettera di Martino Domenici a Giovan Battista Fagioli, da Roma, 3 settembre 1730, in BRF, 3445, cc. 102r.-103v.).

<sup>62</sup> Un cambio effettuato dall'impresario stesso, poiché il Fagioli afferma di «non potere a ciò applicare per suoi occupazioni e per mancanza di quegli spiriti giovanili che aveva in tempo che componeva quella con l'altre tutte adattate al paese e a que' tali recitanti che componevano una particolar compagnia» (lettera di Martino Domenici a Giovan Battista Fagioli, da Roma, 31 agosto 1726, in BRF, 3445, cc. 100r.-101v., riportata alla fine di questo contributo al *Documento 6*).

<sup>63</sup> Lettera di Martino Domenici a Giovan Battista Fagioli, da Roma, 21 dicembre 1726, in BRF, 3445, c. 106r.

<sup>64</sup> Per un ritratto del Fagioli come uomo di teatro, costantemente a contatto con i propri attori, sui quali costruiva i personaggi e ai quali offriva assistenza nell'apprendimento della parte cfr. R. Turchi, *La commedia italiana del Settecento* cit., pp. 7-18.

<sup>65</sup> Lettera di Martino Domenici a Giovan Battista Fagioli, da Roma, 18 ottobre 1726, in BRF, 3445, c. 111.

<sup>66</sup> In questo caso l'impresario si riferisce alle modifiche richieste per *Gl'inganni lodevoli*. Riportiamo qui l'intero passo in cui comunica al Fagioli «che la parte del Pedante può caricarla pure d'arguzie, perché chi la recitarà è quegli che fece da Cicisbeo, capace da riportare ogni applauso in questa come fece in quella parte. Insomma questi, il vecchio, la prima donna e 'l primo innamorato sono i meglio recitanti di questo paese, come altresì il buffo, che a posta faccio venire da Livorno, non dubito che sarà anch'egli per farsi onore. Onde potrà Vostra Signoria caricare queste parti con sicurezza di potersi ripromettere d'un buon esito anco per proprio di lei decoro e stimazione già universale per la città» (lettera di Martino Domenici a Giovan Battista Fagioli, da Roma, 9 novembre 1726, in BRF, 3445, cc. 108r.-109r.).

<sup>67</sup> Lettera di Martino Domenici a Giovan Battista Fagioli, da Roma, 28 settembre 1726, in BRF, 3445, cc. 104r.-105r.

<sup>68</sup> Il genere privilegiato dai letterati per dare nuovo lustro alla letteratura teatrale era fino ad allora la tragedia; cfr. M. Pieri, *Problemi e metodi di editoria teatrale*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, II cit., pp. 1073-1101, in particolare p. 1080.

<sup>69</sup> Cfr. R. Weaver, N.W. Weaver, *A Chronology of Music* cit., p. 158, dove si legge «cose nuove» in luogo di «Case Nuove» in una lettera di Luca Casimiro Albizi del gennaio 1687.

<sup>70</sup> *Pianta della città di Firenze* (1690) della raccolta di piante conservata in ASF, *Capitani di Parte Guelfa*, riprodotta interamente in G. Fanelli, *Firenze architettura e città. Atlante*, Vallecchi, Firenze, 1973, pp. 134-135. La denominazione «via delle Case Nuove» per l'attuale via Tripoli è rintracciabile anche in una *Pianta della città di Firenze* di epoca primo settecentesca conservata a Roma e pubblicata in *Città, ville e fortezze della Toscana nel XVII secolo*, Cassa di Risparmio di Firenze, 1978, tav. II. Nelle descrizioni del quartiere del 1650

e del 1662 le «Case Nuove» risultano nell'isolato compreso tra la Zecca Vecchia e piazza Santa Croce e vengono nominate ogni volta che si descrivono i caseggiati adiacenti; cfr. *Descrizione delle case e botteghe del quartiere di Santa Croce* (1650) cit., cc. nn. e *Descrizione della case e botteghe del quartiere di Santa Croce* (1662) cit., cc. 86v., 87v., 89v.

<sup>71</sup> Cfr. *Pianta della città di Firenze* (1690) cit. Altre «Case Nuove», costruite nella seconda metà del XVI secolo, esistevano nel quartiere di Santa Maria Novella; cfr. G. Trotta, *Il prato d'Ognissanti a Firenze: genesi e trasformazione di uno spazio urbano*, Firenze, Alinea, 1988, pp. 29-30.

<sup>72</sup> In un avviso si registra: «Di Firenze li 10 di gennaio 1659 [more fiorentino]. Lunedì mattina p[assa]ta per causa di una veglia che si fece alle Case Nuove fecero questione dalla Piazza di Arno, Luigi Pitti e Girolamo Mazzinghi, sendo questo stato l'affrontato» (ASF, *Miscellanea medicea*, 270, ins. 1, c. 214r.).

<sup>73</sup> Lettera di Filippo Melani a Ippolito Bentivoglio, da Firenze, 3 gennaio 1682, in S. Monaldini, *L'orto dell'Esperidi* cit., p. 486.

<sup>74</sup> Lettera di Filippo Melani a Ippolito Bentivoglio, da Firenze, 13 febbraio 1683, Ivi, p. 554.

<sup>75</sup> Lettere di Bartolomeo Corsini a Francesco Maria Medici, da Firenze, 13 febbraio e 17 febbraio 1685, in F. Fantappiè, «Un garbato fratello et un garbato zio» cit., II, pp. 381-382, per la seconda delle quali si rimanda al *Documento 1* alla fine di questo contributo.

<sup>76</sup> Lettera di Luca Casimiro degli Albizi a Francesco Maria Medici, da Firenze, 7 gennaio 1687 e lettere di Giovan Vincenzo Torrigiani, da Firenze, 18 gennaio e 8 febbraio 1687, Ivi, pp. 393, 401-403.

<sup>77</sup> Lettera di Francesco Maria Medici a Giulio Gaetani, da Poggio Imperiale, 25 maggio 1686 e lettera di Giulio Gaetani a Francesco Maria Medici, da Pisa, 29 maggio 1686, Ivi, pp. 89, 95, per le quali si rimanda al *Documento 2* e al *Documento 3* alla fine di questo contributo. Se negli anni Ottanta il cantante appare dipendente dall'Opera del Duomo di Pisa, dal 1695 risulta al servizio del cardinale Francesco Maria Medici; cfr. W. Kirkendale, *The Court Musicians in Florence* cit., p. 653).

<sup>78</sup> Il cantante viene concesso per il carnevale del 1685 con una lettera di Giulio Gaetani da Pisa del 28 agosto 1684 (cfr. F. Fantappiè, «Un garbato fratello et un garbato zio» cit., II, p. 104). Francesco Maria, con lettera del 10 giugno 1684, chiede per parte dei cavalieri della Conversazione della Case Nuove «la permissione che il musico Gioacchino Berrettini vada a servirli nella commedia che disegnano di far rappresentare nel futuro Carnevale» (Ivi, pp. 107-108). Per le trattative relative al carnevale del 1689 si vedano la lettera di Francesco Maria Medici a Giulio Gaetani da Firenze dell'8 giugno 1688 e la risposta di Giulio Gaetani da Pisa del 10 giugno 1688 (Ivi, pp. 131-133).

<sup>79</sup> Cfr. R. Weaver, N.W. Weaver, *A Chronology of Music* cit., p. 163.

<sup>80</sup> Si vedano S. Gallerini, *Tra imprenditorialità e sociabilità: un borghese gentiluomo e il suo teatro nella Firenze del settecento*, «Il Castello di Elsinore», IV (1991), pp. 31-42; F. Fantappiè, *Il teatro di Corso Tintori* cit., pp. 241-274, in particolare pp. 262-263; E. Garbero Zorzi, L. Zangheri (a cura di), *I teatri storici della Toscana*, VIII cit., pp. 165-182.

<sup>81</sup> *Descrizione delle case e botteghe del quartiere di Santa Croce* (1650) cit., c. nn.. Registrato successivamente anche nella *Descrizione delle case e botteghe del quartiere di Santa Croce* (1662) cit., c. 59r.

<sup>82</sup> Cfr. ASF, *Libri di commercio e di famiglia*, 1279, c. nn.

<sup>83</sup> Sulle vicende relative alla costruzione dell'edificio cfr. F. Fantappiè, *Il teatro di Corso Tintori* cit., pp. 248-252.

<sup>84</sup> Tra il 1669 e il 1672 il sodalizio risulta agire in Borgo Tegolaio nel quartiere di Santo Spirito, in uno spazio di cui non conosciamo né la forma, né l'esatta ubicazione, ma che sarà attivo anche dopo il trasferimento grazie all'Accademia dei Rin vigoriti; cfr. R. Weaver, N.W. Weaver, *A Chronology of Music* cit., pp. 140 e 143. I Rin vigoriti subentrano a partire dal carnevale del 1687, rappresentando *La dama spirito folletto*, con prologo di Giovan Battista Fagioli, alla presenza del gran principe Ferdinando. Uno spettacolo che

per i contenuti considerati troppo licenziosi scatena l'ira dei predicatori quaresimali (cfr. Ivi, p. 159 e F. Fantappiè, «*Un garbato fratello et un garbato zio*» cit., I, p. 86).

<sup>85</sup> Cfr. F. Fantappiè, *Il teatro di Corso Tintori* cit., p. 254. Nel carnevale 1677 rappresentano *Amore e politica* di Giovan Cosimo Villifranchi, in cui recitano gli accademici Francesco Bonazzini, Antonio Bronchelli, Pietro Lambardi, Giovanni Fanini, Giovanni Landi, Camillo Clermorcini e Giovan Battista Fagioli; cfr. S. Castelli, *Manoscritti teatrali* cit., p. 138. Nel carnevale del 1678 mettono in scena *L'onore impegnato nella conservazione del regno* di Piero Susini; cfr. R. Weaver, N.W. Weaver, *A Chronology of Music* cit., p. 145.

<sup>86</sup> Si va dal sarto Pietro Lambardi, al setaiolo Francesco Bonazzini, al notaio e «sottocameriere del Monte di Pietà» Giovanni Palagi; cfr. F. Fantappiè, *Il teatro di Corso Tintori* cit., pp. 254-255.

<sup>87</sup> I loro beni vengono messi all'incanto per ottemperare ai debiti contratti con l'Ospedale degli Innocenti; cfr. F. Fantappiè, *Il teatro di Corso Tintori* cit., p. 257. Tra i creditori insoddisfatti dell'accademia ci sono lo «strumentaio» Giovanni Pertici, il sarto Romolo Romoli e Domenico Gabrielli. In mancanza di ulteriori specificazioni resta da stabilire se quest'ultimo sia da identificare con il famoso compositore e violoncellista bolognese (cfr. S. Sadie [ed. by], *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, II ed., London, Macmillan, 2001, 29 voll., ad vocem).

<sup>88</sup> Di essa si conoscono con certezza i nomi di soli tre membri: Nicola di Antonio del Rosso, Giovan Battista Ricasoli e Alamanno Altoviti; cfr. F. Fantappiè, *Il teatro di Corso Tintori* cit., pp. 247 e 257.

<sup>89</sup> Attualmente rappresentato dall'incrocio tra via Tornabuoni e via degli Agli, che forma piazza degli Antinori (cfr. G. Fanelli, *Firenze architettura e città* cit., p. 153). Gli errori relativi all'esatta localizzazione delle accademie teatrali derivano dall'estrema mobilità delle stesse. A tale confusione contribuisce però la scarsa attenzione prestata nel distinguere la 'sede legale' dei sodalizi dal luogo da loro scelto per svolgere la propria attività, che non necessariamente e automaticamente coincidono.

<sup>90</sup> Il cambio di programmazione avvenuto nel passaggio tra Imperfetti (prosa) e *Conversazione del Centauro* (opera in musica) determina alcuni cambiamenti nella scenografia: viene sostituita una scena di prigione alla sala regia, mentre il palco viene dotato di un arco scenico e un sipario; cfr. F. Fantappiè, *Il teatro di Corso Tintori* cit., p. 258. Per la frequenza della scena di prigione nei libretti d'opera a cavallo tra i due secoli cfr. A. Romagnoli, «*Fra catene, fra stili e fra veleni...*» ossia *sulla scena di prigione nell'opera italiana (1690-1724)*, Lucca, LIM, 1995.

<sup>91</sup> Il deposito per le carrozze rimane intestato a nome di Francesco Maria Medici anche dopo la sua morte, passando nel 1730 a Violante di Baviera e nel 1732 a Giovan Gastone; cfr. F. Fantappiè, *Il teatro di Corso Tintori* cit., p. 247.

<sup>92</sup> Il 19 febbraio «la commedia del Buchino» verrà recitata a Palazzo Pitti riscuotendo molto successo; cfr. le lettere di Bartolomeo Corsini a Francesco Maria Medici, da Firenze, del 17 e 20 febbraio 1685, in F. Fantappiè, «*Un garbato fratello et un garbato zio*» cit., II, pp. 381-382 (per la prima cfr. anche il *Documento 1* alla fine di questo contributo). L'opera di Giuseppe Domenico Totis, *L'Idalma, ovvero chi la dura la vince. Drama musicale che si rappresenta dalla Conversazione dal Centauro. Dedicato all'Illustrissimo Clarissimo Signore, Signore e Padron Colendissimo il Signor Senatore Francesco Dati*, Firenze, Pietro Matini, s.d., viene rappresentata per la prima volta a Roma nel 1680 con musica di Bernardo Pasquini; cfr. P. Fabbri, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 237 e 257 e R. Weaver, N.W. Weaver, *A Chronology of Music* cit., p. 156.

<sup>93</sup> G.D. Totis, *Tutto il mal non vien per nuocere, dramma musicale che si rappresenta dalla Conversazione del Centauro*, Firenze, Pietro Matini, 1686; cfr. R. Weaver, N.W. Weaver, *A Chronology of Music* cit., p. 157. Sull'attribuzione della musica allo Scarlatti cfr. M. De Angelis, *Ferdinando de' Medici* cit., p. 103, secondo cui la *Conversazione del Centauro* era protetta dal gran principe Ferdinando.

<sup>94</sup> L'accademia dichiara di avere ricevuto l'opera da Ferdinando Medici. Il libretto stampato a Firenze riporta il seguente titolo: *Il figlio delle Selve. Dramma musicale di Carlo Sigismondo Cepece, che si rappresenta dalla Conversazione del Canto de' Carnesecchi dal Centauro. Dedicato al Serenissimo Principe di Toscana*, Firenze, Piero Matini, 1688; cfr. R. Weaver, N.W. Weaver, *A Chronology of Music* cit., p. 161. Per quello relativo alla rappresentazione romana si veda C. Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola e Locatelli, 1990-1992, 5 voll., n. 10183.

<sup>95</sup> In data 10 maggio 1688 dal *Diario del Serenissimo et Reverendissimo Signor Principe Cardinale Francesco Maria de' Medici*, in Biblioteca Apostolica Vaticana (d'ora in poi BAV), *Vaticani Latini*, 10437, c. 110r.

<sup>96</sup> Sono del gennaio 1685 le insistenti richieste di Francesco Maria per avere lo «spartito della commedia in musica» che si rappresenta a Roma in casa del Contestabile Colonna, con «parole di un tal Bani livornese, che serve di segretario in casa Astalli», scrittore da individuare in Cosimo Bani; cfr. le lettere di Angelo Doni a Francesco Maria Medici da Roma, 13 e 20 gennaio 1685, in F. Fantappiè, «Un garbato fratello et un garbato zio» cit., II, pp. 379-38. La musica, fatta immediatamente copiare, e «il libretto stampato della medesima» vengono spediti a Firenze nel mese di febbraio (cfr. le lettere di Angelo Doni, da Roma, 27 gennaio e 10 febbraio 1685, Ivi, p. 380). Nel 1686 viene spedita un'opera pastorale e boschereccia», dove «non vi sono mutamenti di scena», rappresentata a Roma nel Carnevale del 1686 da un gruppo di gentiluomini, «messa in musica da un tal abate Colonnese velletrano» (lettera di Angelo Doni, da Roma, 16 febbraio 1686, *Ibidem*).

<sup>97</sup> G. Fivizzani, *Le fortunate sventure. Commedia da recitarsi dai signori accademici Cadenti nel Corso di Tintori l'anno 1689. All'Illustrissimo Signor marchese Cosimo da Castiglione*, Firenze, Vincenzo Vangelisti, 1689, con dedica dei Cadenti del 29 gennaio. La data della rappresentazione è confermata dal *Bisdosso ovvero diario del Pastoso* e coincide con quella indicata dal diario del Settimanni (cfr. M. Fabbri, *Alessandro Scarlatti* cit., p. 38). La prima pubblicazione del testo con il titolo *Le gloriose disavventure di Odoardo figlio del re di Sicilia* è del 1685 a Lucca (cfr. R. Weaver, N.W. Weaver, *A Chronology of Music* cit., p. 163).

<sup>98</sup> L'ordine di costruire «una scala comoda all'accademia de' Cadenti» è registrato in ASE, *Scrittoio delle forttezze e fabbriche*, 141, cc. nn.

<sup>99</sup> Cfr. R. Weaver, N.W. Weaver, *A Chronology of Music* cit., p. 167 e lettera di Giovan Vincenzo Torrigiani a Francesco Maria Medici, da Firenze, 2 maggio 1690, in F. Fantappiè, «Un garbato fratello et un garbato zio» cit., II, pp. 472-473.

<sup>100</sup> Nel 1691 *La caduta del savio innamorato. Opera scenica del signor Mario Calamari, cittadino fiorentino, rappresentata dalli accademici Cadenti l'anno 1691*, Firenze, Stamperia di Sua Altezza Serenissima alla Condotta, 1691, commedia in prosa già rappresentata nel 1657 al teatro del Cocomero dagli accademici Sorgenti (cfr. R. Weaver, N.W. Weaver, *A Chronology of Music* cit., p. 124 e J.W. Hill, *Le relazioni di Antonio Cesti* cit., p. 32). Nel 1693 *Amore nell'odio o sia il don Peppo*, in cui Giovan Battista Fagioli interpreta finalmente la parte principale (cfr. G.B. Fagioli, *Memorie e ricordi* [1673-1695], in BRF 2695, c. 196v.). Nel 1694 la commedia in prosa *La pace tra le sventure* (cfr. R. Weaver, N.W. Weaver, *A Chronology of Music* cit., pp. 173-174).

<sup>101</sup> Cfr. F. Fantappiè, *Il teatro di Corso Tintori* cit., pp. 258-259.

<sup>102</sup> Sull'attività impresariale nella città di Livorno da parte di Gregorio Barsotti cfr. F. Fantappiè, «Un garbato fratello et un garbato zio» cit., I, pp. 160-161.

<sup>103</sup> G. Gigli, *La fede ne' tradimenti. Drama per musica rappresentato in Firenze l'anno 1696 ab Incarnazione, dedicato al Serenissimo Principe Giovan Gastone di Toscana*, Firenze, Vincenzo Vangelisti, 1697. Per la dedica degli «impresari» cfr. R. Weaver, N.W. Weaver, *A Chronology of Music* cit., p. 179.

<sup>104</sup> Nel 1698 «nel teatro dei signori accademici Cadenti» viene rappresentata una commedia intitolata *La Zoraide o pure Amore vince semplicità, opera scenica recitata nel teatro dei signori accademici Cadenti*, riproposta due anni dopo nello stesso teatro, mentre

nel carnevale del 1701 si segnalano opere in prosa sia nel teatro dei Cadenti sia in quello dei Sorgenti; cfr. R. Weaver, N.W. Weaver, *A Chronology of Music* cit., pp. 184, 186, 190.

<sup>105</sup> Nonostante ciò i locatari del teatro non dichiarano l'appartenenza a nessuna accademia. Secondo il Fagioli nel carnevale del 1700 i Rigettati rappresentano *Amore e politica* di Giovan Cosimo Villifranchi, opera già tenuta nel 1677 al teatro di corso Tintori dagli Imperfetti (cfr. F. Fantappiè, *Il teatro di Corso Tintori* cit., p. 259).

<sup>106</sup> Il 5 febbraio 1705 registra di essere stato «dai Salvini alla commedia nel teatro de' Cadenti intitolata l'*Eraclio*» (G.B. Fagioli, *Memorie e ricordi* [1704-1705] cit., c. 14r.). Per la riapertura dell'accademia nel 1705 cfr. F. Fantappiè, *Il teatro di Corso Tintori* cit., p. 260, nota 62. L'attività del teatro sembra in aumento in quanto nel 1704, nel tentativo di accrescerne la capienza, viene dotato di un terzo ordine palchi. A quest'altezza cronologica risultano locatari Sebastiano Marchi, Alessandro Valenti e Pietro Lambardi (cfr. Ivi, pp. 259-260).

<sup>107</sup> La lettera del 17 febbraio 1705 fa parte dell'epistolario del gran principe Ferdinando; cfr. L. Spinelli, *Il principe in fuga* cit., p. 376.

<sup>108</sup> L'incarico risale ai primi mesi del 1706, quando l'auditore fiscale di Firenze Zaccaria Seratti comunica al cardinale di essere stato messo al corrente della notizia (cfr. la lettera di Zaccaria Seratti a Francesco Maria Medici, da Firenze, 16 marzo 1706, in F. Fantappiè, «*Un garbato fratello et un garbato zio*» cit., II, p. 805).

<sup>109</sup> Il 25 gennaio 1706 nel «teatro dei Cadenti» si recita l'*Ermengarda* (cfr. R. Weaver, N.W. Weaver, *A Chronology of Music* cit., p. 203). Gli attori professionisti mettono in scena *Il medico volante* (cfr. *supra*, paragrafo 1). Nel carnevale del 1708, periodo in cui il teatro torna ad essere preso ufficialmente in affitto dai Cadenti, sono previste opere di attori dilettanti (cfr. F. Fantappiè, *Il teatro di Corso Tintori* cit., p. 260). In quest'occasione abbiamo un esempio della modalità di intervento seguita dal protettore dell'accademia in caso di problemi occorsi durante allestimenti ad opera di attori dilettanti. Al cardinale viene infatti chiesto di risolvere una contesa insorta tra il corpo accademico e uno dei propri membri, reo di aver abbandonato senza preavviso le prove di una commedia recandosi a Livorno. L'intervento di Francesco Maria è immediato. Scrive al governatore di Livorno dando ordine di punire il «giovane Giovanni Ughelli» facendolo «mettere prigione». Gli arresti durano solo tre giorni, ma la durezza e la prontezza della punizione sono il segno tangibile del rigore che l'accademia impone ai propri membri, non solo in materia economica. L'attore dilettante, come l'attore professionista, non può abbandonare la compagnia, in mancanza di un motivo giustificato, senza subirne le conseguenze; cfr. la lettera di Francesco Maria Medici a Mario Tornaquinci, da Firenze, 11 febbraio 1708 e la risposta di Mario Tornaquinci, da Livorno, 13 febbraio 1708, in F. Fantappiè, «*Un garbato fratello et un garbato zio*» cit., p. 343.

<sup>110</sup> Il materiale reperito, conservato nel fondo *Libri di commercio e di famiglia* dell'Archivio di Stato di Firenze, è costituito da sette registri, prevalentemente contabili, relativi agli anni compresi tra il 1707 e il 1719, dei quali tre sono relativi all'Accademia dei Cadenti, tre a quella dei Sorgenti e uno ad entrambe. Devo la segnalazione a Daniela Sarà, che intendo qui ringraziare anche per il continuo scambio di suggerimenti sugli aspetti di gestione economica dei teatri accademici fiorentini.

<sup>111</sup> *Libri di partiti e decreti dell'accademia dei Cadenti* (1707-1708; 1712-1717), in ASF, *Libri di commercio e di famiglia*, 1, c. 1r.

<sup>112</sup> L'adunanza avviene il 29 maggio del 1707 e gli accademici sono tredici. A Giuseppe Pennati, che paga due quote associative, toccano due palchetti (6 e 14), a tutti gli altri uno: Cosimo Berzini (4), Domenico Catelani (1), Carlo Dogi (9), Gaspero Antonio Guerretti (10), Simone Lambardi (13), Sebastiano Marchi (8), Giuseppe Maria Pieri (2), Aspondio Sandrini (5), Domenico Maria Schiatti (15), Antonio Terreni (7), Luca Tondu (12), Alessandro Valenti (11); cfr. Ivi, c. 3r. Questa formazione accademica si riunisce diciannove volte: la prima adunanza è dell'11 aprile 1707 e l'ultima dell'8 ottobre 1708. Nel corso di questo periodo vengono ammessi nuovi accademici in sostituzione di membri

dimissionari o deceduti: in luogo di Domenico Maria Schiatti e di Alessandro Valenti entrano Orazio Salvini e Filippo Lancillotti, mentre viene respinta la proposta di far entrare il cantante Giovan Battista Tamburini.

<sup>113</sup> La multa ammonta a 13 soldi e 14 denari, mentre la quota associativa è di lire 3 mensili. La somma stabilita per la festa di san Filippo Neri è di trenta ducati, per raggiungere la quale viene chiesto a ciascun accademico il contributo di lire quindici; cfr. Ivi, c. 2r. e *Debitori e creditori dell'accademia dei Cadenti* (1707-1713), in ASF, *Libri di commercio e di famiglia*, 2. La presenza dei deputati alla festa di san Filippo Neri, i cosiddetti «festaioli», è una prova del frequente legame delle accademie fiorentine con l'organizzazione delle confraternite, su cui cfr. K. Eisenbichler, *The Boys of the Archangel Raphael* cit. Ogni accademia, infatti, ha come segno distintivo, oltre al motto e al nome, anche un santo protettore. Nel maggio del 1708, però, la celebrazione viene cancellata per problemi economici «avendo trovata qualche difficoltà negli accademici, originata dall'aver debito con l'Innocenti buona somma di danaro e resto di masserizie non pagate» (*Libri di partiti e decreti dell'accademia dei Cadenti* [1707-1708; 1712-1717] cit., c. 13).

<sup>114</sup> Adunanza del 4 luglio 1707; cfr. Ivi, c. 4.

<sup>115</sup> Dal 1702 ai ministri dell'Ospedale degli Innocenti spettano, oltre all'affitto del teatro, «tre bullettini o vero nomine» per ognuna delle commedie allestite, numero che successivamente sale a quattro (cfr. F. Fantappiè, *Il teatro di Corso Tintori* cit., p. 263).

<sup>116</sup> *Libri di partiti e decreti dell'accademia dei Cadenti* (1707-1708; 1712-1717) cit., c. 9.

<sup>117</sup> *Debitori e creditori dell'accademia dei Cadenti* (1707-1713) cit., cc. 1-37.

<sup>118</sup> *Libri di partiti e decreti dell'accademia dei Cadenti* (1707-1708; 1712-1717) cit., c. 10.

<sup>119</sup> Ivi, cc. 10-16.

<sup>120</sup> Lettera di Zaccaria Seratti a Francesco Maria Medici, da Firenze, 23 febbraio 1709, in F. Fantappiè, «Un garbato fratello et un garbato zio» cit., II, p. 350. Il 18 gennaio 1711 il Fagioli registra l'ottava replica di un'«opera e commedia all'improvviso di cavalieri al Corso Tintori» (G.B. Fagioli, *Diario* [1709-1711] cit., c. 39v).

<sup>121</sup> L'accademia viene ricostituita il 24 ottobre 1712. Tra gli iscritti del 1707 risultano Carlo Dogi, Simone Lambardi, Aspondio Sandrini e Orazio Salvini. I nuovi membri sono Piero Amadori, Antonio Bellieri, Bartolomeo Burgassi, Jacopo Canovai, Francesco Cherubini, Giuseppe Domenico Mormorai, Giovan Andrea Pieraccini, Lorenzo Pistelli, Luigi del Riccio, Orazio Ruggieri, Andrea Venturini (cfr. *Libri di partiti e decreti dell'accademia dei Cadenti* [1707-1708; 1712-1717] cit., c. 19).

<sup>122</sup> Pagano 16 lire l'anno, in luogo delle 12 lire richieste dalla vecchia accademia, a cui si aggiunge un'«entratura» di lire 2; cfr. *Debitori e creditori dell'accademia dei Cadenti* (1707-1713) cit., cc. 17 sgg. Chi non effettua il versamento della quota associativa viene escluso dal sodalizio, come succede a Piero Amadori nel novembre 1713 e a Lorenzo Pistelli nel marzo 1714; cfr. *Libri di partiti e decreti dell'accademia dei Cadenti* (1707-1708; 1712-1717) cit., cc. 26 e 31. Regole più severe sulla materia vengono stabilite dal 5 settembre 1715, quando ai nuovi iscritti viene dato un mese di tempo per saldare la propria quota; cfr. Ivi, c. 61.

<sup>123</sup> *Libri di partiti e decreti dell'accademia dei Cadenti* (1707-1708; 1712-1717) cit., c. 19. Decisione che determina la stesura del libro di cassa intitolato *Debitori e creditori della Accademia de' Cadenti posta nel corso de' Tintori, sotto la protezione di San Filippo Neri fiorentino e dell'A.R. del Serenissimo Principe Gio. Gastone di Toscana* (1712-1717), in ASF, *Libri di commercio e di famiglia*, 3 che, per essere il più completo, ha permesso di ricostruire il conto economico dell'accademia negli anni registrati.

<sup>124</sup> Il permesso viene accordato in *Libri di partiti e decreti dell'accademia dei Cadenti* (1707-1708; 1712-1717) cit., c. 20.

<sup>125</sup> Ivi, c. 24.

<sup>126</sup> Ivi, c. 35.

<sup>127</sup> Ivi, cc. 59, 61, 62.

<sup>128</sup> Ivi, c. 72.

<sup>129</sup> Pagamento effettuato il 28 settembre 1714; cfr. *Debitori e creditori della Accademia de' Cadenti* (1712-1717) cit., c. 27d.

<sup>130</sup> Ivi, c. 33d.

<sup>131</sup> Ivi, cc. 1, 13, 19, 25, 27, 30, 33, 36, 38. In questo libro vengono registrate solo le tasse associative degli accademici entrati dopo l'ottobre 1713, mentre le tasse riscosse dagli iscritti nel 1712 si trovano nei *Debitori e creditori dell'accademia dei Cadenti* (1707-1713) cit., cc. 17-37. Tra le apparenti incongruenze il fatto che gli utili distribuiti agli accademici siano inseriti tra le spese del sodalizio e non tra le entrate. Infine il conto non viene chiuso, cosicché non conosciamo la destinazione della differenza attiva di lire 2341.19.

<sup>132</sup> La prima distribuzione di utili è del 10 settembre 1714 in base ad una decisione presa il 3 settembre. Dalla divisione «pro rata», effettuata sul denaro custodito dal camarlingo ammontante a lire 437.3, spettano ai ventidue soci lire 19.17. 4 ciascuno (cfr. *Libri di partiti e decreti dell'accademia dei Cadenti* [1707-1708; 1712-1717] cit., cc. 47-48). Le successive spartizioni sono dovute alle dimissioni di parte degli iscritti ai quali, al momento dell'uscita, spetta una quota. Tra essi Giovan Battista Cipriani, Carlo Dogi, Francesco Gallacini, Dionisio Gavagnoli, Simone Lambardi, Francesco Lavoratori, Ferdinando Montelatici, Giuseppe Domenico Mormorai, Luigi Del Riccio, Orazio Ruggieri, Giuseppe Vestri. La parte di Francesco Cherubini e Aspondio Sandrini, dopo la loro scomparsa, viene invece assegnata agli eredi (cfr. *Debitori e creditori della Accademia de' Cadenti* [1712-1717] cit., cc. 19, 25, 30, 36).

<sup>133</sup> *Libri di partiti e decreti dell'accademia dei Cadenti* (1707-1708; 1712-1717) cit., c. 69.

<sup>134</sup> Si tratta di tre stanze di Cosimo Vignali «contigue alla nostra accademia», il cui accesso è riconoscibile in una porta, indicata con il numero dodici nella pianta del primo piano del teatro e definita «porta che si va alle stanze da gioco», posta alla fine di uno stretto corridoio esistente nei locali accademici affacciati sulla via (cfr. F. Fantappiè, *Il teatro di Corso Tintori* cit., tav. III).

<sup>135</sup> Le spese per le carte consistono principalmente nell'acquisto di «mazze di minchiate» e «mazze di carte basse», oltre all'affitto di un «un tondo per il gioco del trentuno»; nell'aprile 1715 viene acquistato un tavolo per lo stesso scopo (cfr. *Libri di partiti e decreti dell'accademia dei Cadenti* [1707-1708; 1712-1717] cit., cc. 46 e 53 e *Debitori e creditori della Accademia de' Cadenti* [1712-1717] cit., cc. 19, 25, 30, 36). Tra le spese per il biliardo, sfortunatamente non conteggiate nelle spese generali, vi sono quelle per l'affitto di un tavolo per il «gioco del trucco», «rassettatura», «tornitura et aggiustatura delle palle», «per aver messo in piano il trucco», «per accomodatura e cimatura del panno», «per aver rifatto una chiave del trucco», «per ritiratura del panno» (cfr. *Debitori e creditori della Accademia de' Cadenti* [1712-1717] cit., c. 22s). Le spese inerenti l'illuminazione consistono principalmente in candele e olio.

<sup>136</sup> La decisione di istituire una distribuzione di doti, insieme alle modalità da seguire nel sorteggio dei nominativi, viene presa nel maggio del 1714. Si stabilisce che la somma da elargire venga depositata all'Ospedale degli Innocenti e che ogni accademico possa eleggere una sola candidata, scelta tra ragazze «di padre e madre onorati, e che esercitino arte onorata» (cfr. *Libri di partiti e decreti dell'accademia dei Cadenti* [1707-1708; 1712-1717] cit., cc. 36-40). La prima estrazione ha luogo il 26 maggio 1714 alla presenza di tutti gli accademici. Tra le ventidue ragazze proposte, almeno otto (a giudicare dai cognomi) hanno un legame di parentela con gli iscritti. Vince Maria Maddalena Teresa di Agostino Bertolli (cfr. Ivi, cc. 40-43). Il 26 maggio 1715 vince Caterina Angiola Orsola Mormorai (cfr. Ivi, c. 55).

<sup>137</sup> La manutenzione consiste in opere generiche di muratura e d'imbiancatura. Tra le «masserizie» troviamo «seggiole, tavolini e sgabelli», «un tamburo per rasciugare le carte», «seggiole di vacchetta e vaio», «tavolini da bambara», ecc. Le opere di pittura consistono nel far dipingere «l'arme dell'accademia», un quadro di san Filippo Neri, uno di Giovan Gastone. Pittori impegnati: Filippo Cecchi, Giulio Pignatta, Marco Sacconi

(cfr. *Debitori e creditori della Accademia de' Cadenti* [1712-1717] cit., cc. 14s, 19d, 23sd, 25d, 32sd). Tassative le regole in merito alle «masserizie»: non possono essere prestate, pena l'esclusione dall'accademia (cfr. *Libri di partiti e decreti dell'accademia dei Cadenti* [1707-1708; 1712-1717] cit., c. 68).

<sup>138</sup> Il primo riceve 6 lire al mese, mentre il salario del secondo, calcolato sulla base degli utili del «gioco del trucco» ascendenti a lire 12 mensili, viene stabilito in lire 2 al mese; cfr. *Libri di partiti e decreti dell'accademia dei Cadenti* (1707-1708; 1712-1717) cit., c. 46.

<sup>139</sup> L'affitto del teatro presso l'Ospedale degli Innocenti viene rinnovato, a nome dei Cadenti, da Benedetto Coletti, Antonio Gasparo Guerretti e Carlo Dogi; si veda F. Fantappiè, *Il teatro di Corso Tintori* cit., pp. 260-261. I nominativi della penultima adunanza, avvenuta il 18 aprile 1717, sono i seguenti: Giuseppe Baccioni, Antonio Bellieri, Bartolomeo Burgassi, Francesco Cherubini (deceduto), Benedetto Coletti, Luigi Del Riccio (uscente), Carlo Dogi, Giuseppe Lambardi, Simone Lambardi, Francesco Lavoratori, Sebastiano Marchi, Marino Marini, Cesare Nofreschi, Giovanni Antonio Pieraccini, Frosino Pieraccini, Giulio Poggiali, Orazio Ruggieri, Orazio Salvini, Andrea Venturini. Tra essi solo tre non confluiscono nei Sorgenti di via dell'Anguillara, ossia Carlo Dogi, Francesco Lavoratori e Orazio Ruggieri (cfr. *Libri di partiti e decreti dell'accademia dei Cadenti* [1707-1708; 1712-1717] cit., cc. 75-76).

<sup>140</sup> Localizzazione fino ad adesso incerta e legata essenzialmente alle indicazioni di Francesco Saverio Quadrio, secondo cui i Sorgenti avrebbero agito inizialmente in piazza del Grano, successivamente in via dell'Anguillara e infine «dietro la chiesa di San Remigio»; cfr. *Indice universale della storia e ragione d'ogni poesia scritta dall'abate Francesco Saverio Quadrio, con alcune correzioni ed aggiunte premesse da esso autore*, VII, Milano, Antonio Agnelli, 1752, c. 10.

<sup>141</sup> Il programma prevede che la prima opera ad essere messa in scena sia quella della *Conversazione delle Case Nuove*. Seguiranno poi quella della *Conversazione del Centauro* di corso Tintori e quindi quella degli accademici di via del Cocomero; cfr. la lettera di Bartolomeo Corsini a Francesco Maria Medici, da Firenze, 17 febbraio 1685, in F. Fantappiè, «*Un garbato fratello et un garbato zio*» cit., II, pp. 381-382, per la quale si veda anche il *Documento 1* alla fine di questo contributo.

<sup>142</sup> Lettera di Bartolomeo Corsini a Francesco Maria Medici, da Firenze, 27 febbraio 1685, Ivi, p. 382.

<sup>143</sup> Lettere di Bartolomeo Corsini a Francesco Maria Medici, da Firenze, 27 febbraio e 1 marzo 1685, Ivi, pp. 382-383.

<sup>144</sup> G.B. Fagioli, *Memorie e ricordi* (1673-1695) cit., c. 43v.

<sup>145</sup> La commedia è pubblicata a Firenze presso Vangelisti stampatore arcivescovile. I Sorgenti sono attivi nel teatro del Cocomero tra il 1654 e il 1664, dopodiché se ne perdono le tracce; cfr. J.W. Hill, *Le relazioni di Antonio Cesti* cit., pp. 22-47 e N. Michelassi, *Il teatro del Cocomero* cit., pp. 149-186.

<sup>146</sup> Alla data 11 febbraio 1688 del *Diario del Serenissimo et Reverendissimo Signor Principe Cardinale Francesco Maria de' Medici* cit., c. 105.

<sup>147</sup> Lo spettacolo sembra particolarmente impegnativo, «dura sei ore» e viene giudicato migliore di quello rappresentato al teatro del Cocomero; cfr. le lettere di Giovan Vincenzo Torrigiani a Francesco Maria Medici, da Firenze, 31 gennaio e 4 febbraio 1688, in F. Fantappiè, «*Un garbato fratello et un garbato zio*» cit., II, pp. 404-405. Secondo Giovan Battista Fagioli, interprete della commedia, le rappresentazioni iniziano il 29 gennaio (cfr. R. Weaver, N.W. Weaver, *A Chronology of Music* cit., p. 160).

<sup>148</sup> Per l'intera vicenda cfr. F. Fantappiè, «*Un garbato fratello et un garbato zio*» cit., I, pp. 103-104.

<sup>149</sup> P. Susini, *Donna saggia può ciò che vuole. Commedia rappresentata dagli accademici Sorgenti nel loro nuovo teatro*, Bologna, Longhi, 1694. Sarebbe, quindi, necessario capire perché esistono due edizioni della commedia con il medesimo titolo, ma con date diverse. Due differenti rappresentazioni o una semplice ristampa?

<sup>150</sup> Tra gli spettacoli messi in scena al Canto a' Soldani vi sono sia opere in prosa che in musica. Nel gennaio del 1684 la commedia *L'inganno vince l'inganno* di Mattias Bartolommei, con prologo in musica di Giovan Battista Fagioli intitolato *Apollo, l'inganno e il giovane* (cfr. R. Weaver, N.W. Weaver, *A Chronology of Music* cit., p. 155). Nel carnevale del 1689, per le nozze di Ferdinando Medici, l'*Amicizia tra le sventure* (cfr. M. Fabbri, *Alessandro Scarlatti* cit., p. 61). Nel 1690 il dramma burlesco *Il Moccone podestà del Bagno a Ripoli*. Nel 1691 *La forza compassionevole* «composta da uno Stanchi istriano» e *La cortesia fra rivali* di Pietro Susini (cfr. R. Weaver, N.W. Weaver, *A Chronology of Music* cit., pp. 169-171). Nel carnevale del 1692 troviamo la generica segnalazione di una commedia «ai Sorgenti» in una lettera di Francesco Riccardi a Francesco Maria Medici, da Firenze, del 15 febbraio 1692 (in F. Fantappiè, «*Un garbato fratello et un garbato zio*» cit., II, p. 505). Il 25 maggio 1692 nuovamente l'opera in prosa *La forza compassionevole* (cfr. R. Weaver, N.W. Weaver, *A Chronology of Music* cit., p. 171). Nel 1695 *Lo spozalizio tra' sepolcri* di Giovan Battista Riccardi (cfr. Ivi, p. 177). Nel 1697 un'opera in musica, come da lettera di Paolo Antonio Conti a Francesco Maria Medici, da Firenze, del 4 novembre 1697 (in F. Fantappiè, «*Un garbato fratello et un garbato zio*» cit., II, p. 603). Nel carnevale 1698 l'opera in musica *Dov'è uomini è modo* (cfr. R. Weaver, N.W. Weaver, *A Chronology of Music* cit., p. 182). L'ultima notizia, prima di un'interruzione di più di quindici anni, è relativa ad un'opera in prosa nel carnevale del 1701 (cfr. Ivi, p. 190).

<sup>151</sup> La citazione è in R. Weaver, N.W. Weaver, *A Chronology of Music* cit., pp. 184-185. In G.B. Fagioli, *Memorie e ricordi* (1696-1704) cit., c. 69r., alla data 8 maggio 1699, si registra semplicemente: «venerdì [...] la sera a' Sorgenti si recitò un dramma musicale intitolato la *Vecchia sposa*».

<sup>152</sup> Tra i drammi per musica rappresentati nel 1696 a Firenze vi sono il *Pirro e Demetrio* (dedicato a Ferdinando Medici), la *Teodora Augusta* (dedicato a Violante di Baviera) e il *Muzio Scevola* (senza dedica). La rappresentazione del *Pirro e Demetrio* è attribuita ai Sorgenti (cfr. R. Weaver, N.W. Weaver, *A Chronology of Music* cit., p. 177).

<sup>153</sup> Lettera di Ottaviano Acciaiuoli a Francesco Maria Medici, da Firenze, 4 gennaio 1696, in F. Fantappiè, «*Un garbato fratello et un garbato zio*» cit., II, pp. 192-193, per la quale si veda anche il *Documento 4* alla fine di questo contributo.

<sup>154</sup> L'opera si tiene in occasione del matrimonio dell'Acciaiuoli; si veda la lettera di Giuseppe di Kininsek a Francesco Maria Medici, da Firenze, 4 gennaio 1696 e la risposta di Francesco Maria Medici, da Siena, datata 5 gennaio 1696, Ivi, p. 192.

<sup>155</sup> La cantante ingaggiata è la «Bea» al servizio del signor Vieri Guadagni. Ad essa il granduca, in concomitanza con la rappresentazione delle opere, prescrive di sposarsi «con un tal Smilter, figlio d'un cavalleggero già morto», personaggio al servizio della corte, promettendole in tal caso «cento scudi, per una volta tanto, e sua vita durante sette scudi il mese». Un'azione di boicottaggio originata dal suo proverbiale bigottismo? Si veda la lettera di Ottaviano Acciaiuoli a Francesco Maria Medici, da Firenze, del 4 gennaio 1696, in F. Fantappiè, «*Un garbato fratello et un garbato zio*» cit., II, pp. 192-193 e riportata alla fine di questo contributo (*Documento 4*).

<sup>156</sup> Lettera di Francesco Maria Medici a Ottaviano Acciaiuoli, da Siena, 5 gennaio 1696, Ivi, p. 193, per la quale si veda anche il *Documento 5* alla fine di questo contributo.

<sup>157</sup> Se l'osservazione «qui aviamo un'opera a pago che ha del concorso» si riferisce ai suddetti allestimenti, sembra attestato il successo dell'iniziativa; cfr. lettera di Giovanni Vincenzo Torrigiani a Francesco Maria Medici, da Firenze, 31 gennaio 1696, Ivi, p. 560.

<sup>158</sup> Quest'immagine viene inserita all'interno del discorso inaugurale del 1705, composto al momento della riapertura dell'accademia «dopo il silenzio di una misteriosissima notte» (cfr. BRF, 1949, cc. 115r.-161r. e, per ulteriori osservazioni, F. Fantappiè, *Il teatro di Corso Tintori* cit., pp. 260-261).

<sup>159</sup> Lettera di Francesco Maria a Mario Tornaquinci, da Firenze, 11 febbraio 1708, in F. Fantappiè, «*Un garbato fratello et un garbato zio*» cit., II, p. 343.

<sup>160</sup> I membri dei Sorgenti nel 1717 sono: Giuseppe Romolo Baccioni, Antonio Bellieri, Bartolomeo Burgassi, Benedetto Coletti, Giuseppe Lambardi, Simone Lambardi, Sebastiano Marchi, Marino Marini, Cesare Antonio Nofreschi, il dottore Giovanni Antonio Pieraccini, Frosino Pieraccini, Giulio Gaspero Poggiali, Orazio Salvini, Andrea Venturini; all'atto di costituzione della nuova accademia risultano creditori di 120 lire ciascuno, in base alla suddivisione di lire 1680, capitale complessivo dell'associazione: «All'accademia de' Cadenti l[ire] mille secentottanta buoni agl'infrascritti nostri accademici e sono per la spartizione pro rata, a ciascheduno spettante, dele masserizie e contanti ritrovati in essere questo presente giorno nell'accademia suddetta, già terminata nel Corso de' Tintori e si portano in credito come appresso, secondo la stima fatta in massa fra noi unitamente d'accordo in questa nuova conversazione eretta sotto il titolo de' Sorgenti e con la reale protezione del Signore Principe Giovan Gastone di Toscana» (*Giornale A, Sorgenti* [1717], in ASF, *Libri di commercio e di famiglia*, 5, c. 2). Tra le «masserizie» non è annoverato il materiale scenotecnico del teatro di corso Tintori (in quanto proprietà dell'Ospedale degli Innocenti), ma i seguenti oggetti di mobilia ed arredamento: «un ritratto del Serenissimo Granduca con adornamento dorato», «un ritratto del Serenissimo Gran Principe Nostro Protettore con adornamento dorato», «2 orioli da muro, che uno con adornamento nero, e l'altro con intaglio dorato», «24 Imprese ed un lanternone di vetro», «un ritratto di S. Filippo», «un arme del Serenissimo Gran Principe», «un trucco per il gioco, palle, magli e altro attenenti al medesimo», «due quadri con adornamento intagliato e dorato», «due detti bislungli dorati e intagliati», «un quadro simile intagliato e dorato», «due quadretti ovati e dorati», «sei seggiole alla comoda di sommasco con sue coperte di quoio», «otto sgabelli di vacchetta», «una segretaria di noce», «quattordici ventole intagliate e dorate con suo cristallo», «due tavolini di pietra nera fioriti di bianco», «diciotto seggiole di vacchetta che dodici usate e l'altre buone», «un tamburo da rasciugare le carte», «due tondi per il trentuno con sue panche attorno, che uno più grande dell'altro», «due tavolini di noce in ottangolo da bambara», «dodici sgabelli di legno», «quattordici candellieri d'ottone che sei nuovi e tre con suoi viticci di latta», «un bossolo d'ottone e due bacinelle», «un campanello d'ottone», «una sottocoppa di stagno», «due saliere di stagno», «undici posate di ottone», «una tenda di braccia sedici di rensa», «un ferro, arpioni, e pulegge per detto», «nove medaglioni di gesso», «due tavolini da ombre», «due cassette per i denari» (Ivi, cc. 1-2).

<sup>161</sup> *Entrata e Uscita tenuta da Sebastiano Marchi* (1717), in ASF *Libri di commercio e di famiglia*, 6, cc. 1v.-2r.

<sup>162</sup> Ivi, c. 2r.

<sup>163</sup> Camillo Zucchetti risulta servo dell'Accademia dei Cadenti già nel 1707, nei Sorgenti dal 1718 con lo stipendio mensile di 6 lire al mese; cfr. *Debitori e creditori* (1707), in ASF, *Libri di commercio e di famiglia*, 2, c. 15d e *Giornale A, Sorgenti* (1717) cit., c. 2v.

<sup>164</sup> L'entrata del palazzo si trova attualmente al numero sette di via dell'Anguillara, antecedentemente registrato al numero ventitré (cfr. ASF, *Ceramelli Papiani*, 246, *Baccelli*). Difficile stabilire a quanto ammonti l'affitto. Nel 1717 i pagamenti della pigione annua, con valenza fino all'ottobre del 1718, sono effettuati il 28 e 30 luglio (63 lire e 140 lire), il 18 agosto e il 23 dicembre (140 e 98 lire); cfr. *Entrata e Uscita tenuta da Sebastiano Marchi* (1717) cit., cc. 2r., 3r., 4r.

<sup>165</sup> Ivi, c. 4.

<sup>166</sup> Cfr. *Riscontro di cassa* (1714-1719), in ASF, *Libri di commercio e di famiglia*, 4, cc. 1s-19d, 34d, 38d; *Debitori e creditori dell'Accademia de' Sorgenti* (1717), in ASF, *Libri di commercio e di famiglia*, 8.

<sup>167</sup> Si vedano in tal senso i diari di Giovan Battista Fagioli e di Niccolò Susier, oltre a R. Weaver, N.W. Weaver, *A Chronology of Music* cit..

<sup>168</sup> Per un efficace quadro d'insieme di un fenomeno dalle origini profonde, definito opportunamente «di lunga durata», si veda S. Mamone, *Dei, semidei, uomini* cit.

<sup>169</sup> Nel manoscritto: «attendendere».

