

# *Musica e devozione nell'Oratorio di S. Filippo Neri*

*Dr. Maria Teresa Bonadonna Russo*

Oratorio Secolare di Roma

L'istituto dell'oratorio secolare si articolò, fin dai suoi inizi, sulla parola e sulla musica: la lettura e il commento di un testo morale o edificante serviva per raggiungere il vero scopo dell'iniziativa di s. Filippo, e cioè l'elevazione del popolo minuto, mentre la musica veniva aggiunta "quasi per lecco", "per consolare et recreare li animi stracchi da discorsi precedenti". Entrambe le attività coinvolgevano tutti i partecipanti alle riunioni: poche decine al principio, quando gli artigiani e i piccoli commercianti di Ponte e di Parione si incontravano nella stanza stessa del Neri, a S. Girolamo della Carità, ma ben presto aumentati tanto, da rendere necessaria la disponibilità di un ambiente più ampio, anche se altrettanto modesto e forse anche scomodo, come poteva esserlo il deposito di cereali del convento o il vano di passaggio per recarsi all'organo. Si leggevano le vite dei Santi, si raccontava la storia ecclesiastica, si dava notizia perfino delle imprese dei pp. Gesuiti missionari in America, e si finiva cantando tutti insieme una laude: s. Filippo assisteva, in silenzio, e solo di rado interveniva con una osservazione o una domanda.

L'esigenza concreta che li aveva determinati, condizionò anche la successiva evoluzione degli esercizi dell'Oratorio. Lo stesso S. Filippo dichiarò infatti in un appunto registrato da Giovanni Marciano, di aver attinto dalla "pratica" l'idea di inserire "tra gli esercizi gravi fatti da persone gravi la piacevolezza della musica spirituale", e sempre "con la pratica" essersi convinto della utilità di mantenere fissa la sede delle manifestazioni, in un primo tempo ospitate in chiese sempre diverse, dalla Minerva alla chiesa dei Bresciani in strada Giulia, o in una "vignola della Compagnia dei Napoletani", prediletta "per essere luoco commodo" capace di accogliere fino a tremila persone per la musica dopo la predica nei giorni festivi, ma che più tardi si tennero sempre a S. Onofrio sul Granicolo nei mesi primaverili, da Pasqua alla festa dei SS. Pietro e Paolo, e a S. Eustachio nei mesi estivi, fino ad Ognissanti[1]. Da origini così semplici, scaturite dall'analisi della realtà contingente, derivarono due delle più importanti realizzazioni del secolo XVII, attuate certo indipendentemente dalla volontà e dalle intenzioni di s. Filippo, ma che rappresentano comunque una conferma della validità della sua iniziativa: il trentennale impegno del Baronio agli esercizi oratoriani produsse infatti la prima indagine scientifica sulla storia della Chiesa, esposta nel solenne latino degli Annali, mentre i semplici canti eseguiti a chiusura degli esercizi espressero una nuova forma di musica religiosa, quale fu l'oratorio, attraverso una lunga evoluzione durata quasi un secolo.

Anche l'idea di introdurre la musica come elemento stabile delle sue riunioni dovette derivare al Neri, nella sua ricerca di mezzi idonei ad attirare quanta più gente potesse, dalla esperienza diretta vissuta durante la sua fanciullezza a Firenze, dove il canto delle laudi sacre era molto diffuso fra il popolo. Di questi canti s. Filippo prediligeva non solo e non tanto la semplicità formale, quanto la suggestione emotiva che proprio grazie ad essa erano in grado di suscitare: lo dimostra l'impiego che egli ne fece in occasioni particolari. Due testimoni al suo processo di canonizzazione ricordano che per ben due volte s. Filippo fece intonare la lauda di Feo Belcari «Gesù Gesù, ognun chiami Gesù» per confortare il trapasso di due suoi penitenti con il ricordo delle serene riunioni di S. Gerolamo, dove certo entrambi l'avevano cantata: una popolana di

piazza Farnese che si chiamava Caterina Corradini, e un tal Sebastiano musico di Castello, sottolineando che presso quest'ultimo «mi pare anchora che 'l pare anchor lui cantasse»; ed è noto che anche con personaggi di ben diverso livello intellettuale, come l'ostinatissimo Paleologo, il Neri riuscì a raggiungere il successo ricorrendo ai componimenti del suo prediletto Iacopone perché «questi uomini superbi non bisogna convincerli con scritture profonde o dispute, ma con cose semplici ed de santi».

Queste laudi non restarono nel chiuso di S. Girolamo: veicoli per la loro diffusione nelle strade di Roma furono gli stessi frequentatori di quelle riunioni, che le trasmisero negli ambienti più disparati, sia ripetendoli singolarmente, sia intonandoli nel corso delle uscite collegiali del non ancora costituito oratorio a S. Onofrio e nelle diverse chiese romane, o durante le visite alle Sette Chiese, una pratica che s. Filippo aveva inventato quando era ancora laico, e che subito estese «alli suoi spirituali», arrivati ben presto dalle centinaia del Carnevale 1560 alle migliaia di cinque anni dopo. A conferma della loro popolarità basti ricordare l'uso che ne fecero due personaggi assai noti della Roma tardocinquecentesca: Leonardo Ceruso, grossolano ed entusiasta apostolo dell'infanzia abbandonata, che insegnava le laudi oratoriane ai ragazzi condotti in giro per la città a procacciarsi il pane spazzando le strade in cambio di un obolo, servendosi delle numerose stampe che ne circolavano per Roma; e l'estatico Frate Felice da Cantalice, che candidamente invitava le dame dei Massimo, dei Vitelleschi, dei Ceuli, sue benefattrici, e le loro damigelle: «Horsù signora, ti voglio imparare una bella canzone», certo una di quelle ascoltate per le strade nei suoi giri di questuante, o inventata da lui stesso sul loro modello.

Frattanto gli esercizi dell'oratorio erano andati modificandosi, pur mantenendo sempre il loro caratteristico stile. Concepiti da s. Filippo come «reti per pescar anime», era logico che il loro inventore li modificasse, aggiungendovi tutti gli accorgimenti adatti a renderli sempre più efficaci; inoltre, le accresciute possibilità del manipolo di preti, non ancora Congregazione, riuniti intorno a s. Filippo<sup>[2]</sup>, consentì di rendere più articolare le loro attività. L'oratorio si divise in «piccolo» e «grande, o di chiesa»: e mentre il primo rimase una palestra dove i laici continuarono l'antico costume del canto corale, limitato però alle semplici litanie in lode della Vergine, e della disciplina trisettimanale, solo cedendo ai sacerdoti il carico dei quattro sermoni quotidiani di mezz'ora ciascuno, l'altro fu organizzato su basi diverse, secondo uno schema ben definito.

Anche la musica ebbe nelle due sedi spazio e importanza diversi, sulla base della diversa funzione che i Padri, ormai canonicamente eretti in Congregazione, attribuivano alle due forme di oratorio; e mentre l'oratorio «piccolo», che pur rappresentava l'erede diretto delle riunioni di S. Girolamo, veniva sempre più evidenziando il suo carattere di pio sodalizio a fini devozionali, veniva invece trasferita nell'altro la funzione di attirare i fedeli risvegliandone l'interesse e la curiosità e distogliendoli dalle pratiche mondane, secondo un principio che corrispondeva in realtà al vero e primitivo scopo dell'oratorio concepito da s. Filippo. Così, mentre nell'oratorio «piccolo» la parte musicale perse progressivamente di importanza, in quello grande divenne invece sempre più determinante la funzione della musica, impiegata però sempre come mezzo atto a raggiungere i fini istituzionali dell'oratorio, e non considerata fine a se stessa.

La possibilità di eseguirla, mantenendola sempre a un buon livello qualitativo, si offriva spontaneamente a s. Filippo, che poteva contare nel mondo musicale romano su un vasto e non superficiale giro di amicizie, giunte a lui soprattutto per via

femminile. Molti dei musicisti di Castel S. Angelo erano suoi amici e penitenti: lo erano il padovano Gaspare Brissio, cui il Neri salvò la moglie, morente per un parto difficile; lo era Maurizio Anerio, capostipite di una celebre famiglia di musicisti, guarito anche lui da s. Filippo insieme a suo figlio Giovan Francesco, musico alla corte del Card. Tolomeo Galli; e lo era il Sebastiano già ricordato, forse parente degli Anerio anche lui[3]. Sempre attraverso la moglie, Lucrezia Giolia, che doveva al Neri non solo la salute del corpo, ma anche la soluzione di un suo delicato problema matrimoniale, era approdato all'oratorio Giovanni Animuccia, «che quando l'Oratorio dura un poco più del solito tutto si rallegra», e che all'oratorio dedicò buona parte della sua produzione, e quando morì, il 25 marzo 1571, ebbe forse vicino a sé s. Filippo in persona[4]. Perfino il sommo Palestrina prestò forse l'opera sua all'Oratorio[5]. Lo conosceva di certo, almeno a partire dal 1581, non solo perché in quell'anno gli Oratoriani entrarono in possesso di una casa «retro ecclesiae S. Petri in loco dicto l'Armellino seu l'Egipto», confinante con quella che il musicista abitava fin dal 1574[6], ma anche grazie al matrimonio contratto, sempre nel 1581, con la ricca vedova Virginia Dormoli, legata a s. Filippo e al suo ambiente fin dai tempi di s. Girolamo della Carità[7], e rimasta poi sempre in rapporti con la Vallicella fino alla morte attraverso il p. Francesco Bordini nominato infatti suo esecutore testamentario.

Del resto, oltre a quei collaboratori «esterni», il Neri poté contare ben presto, per la buona riuscita delle riunioni oratoriane, anche su un certo numero di elementi all'interno stesso della sua organizzazione. Il primo a farne parte fu Francesco Soto, uno spagnolo che nel 1562 era entrato nella Cappella Pontificia come soprano, e che, attirato dalla musica eseguita a S. Giovanni dei Fiorentini, aveva cominciato a cantare «qualche aria spirituale alla fine dei sermoni», finché, nel 1566, s. Filippo lo aveva convinto ad impiegare stabilmente «il talento della voce... in aiuto delle anime»: e il Soto infatti continuò fino alla morte, nel 1619, a cantare non solo in chiesa, dove attirava sempre «gran concorso di gente», ma anche nelle riunioni dei pomeriggi festivi dell'Oratorio, dove addirittura riusciva a far affluire i giovani e a trattenerli cominciando a cantare molto prima dell'ora dei sermoni. In quasi mezzo secolo di attività questo spagnolo divenne così il principale interprete della musica oratoriana di questo periodo, giunta fino a noi in una celebre raccolta in cinque libri, dove confluirono sia le «laudi e canzonette spirituali», commissionate dal Neri a Giovanni Animuccia, sia le composizioni di un altro maestro spagnolo, quel Tomaso Ludovico Vitoria che il Neri aveva tentato di far entrare in Congregazione assieme al Soto, e che comunque rimase legato all'ambiente oratoriano come cappellano di S. Girolamo fino al 1585[8], forse anche lo stesso p. Soto vi contribuì con qualche suo componimento, adattato sul motivo di arie e canzoni popolari, e certo curò l'edizione degli ultimi due libri, di cui infatti siglò le dediche. Fra ristampe dei primi libri, ed edizione degli ultimi, questa opera abbraccia un arco di più di trent'anni, durante i quali lo stile passò da quello semplicissimo del primo libro[9], a quello più complesso del secondo, pubblicato nel 1570, quando già cominciavano ad affluire alla funzioni di S. Giovanni dei Fiorentini «Prelati e Gentiluomini principalissimi» al cui gusto raffinato mal si adattava la semplicità dei più antichi canti oratoriani, e che comunque era avvezzo allo stile musicale profano, dove imperava allora il madrigale drammatico, e dove incominciava ad affermarsi la melodia, accompagnata dagli strumenti. Per adeguarsi alle nuove esigenze, pur senza troppo concedere alla moda del tempo, in ossequio al principio oratoriano di badare sempre più al contenuto che alla forma, la Congregazione dovette necessariamente tollerare che il primitivo repertorio di canti si modificasse e si ampliasse. Alle laudi di meditazione e di esortazione si aggiunsero quelle di contenuto recitativo e drammatico, non del tutto in contrasto peraltro con l'antica tecnica oratoriana di introdurre negli esercizi anche qualche dialogo «o altra

divota rappresentazione», mutuata certo dalle sacre rappresentazioni che a Roma erano particolarmente diffuse e amate dal popolo, e suggerite anche da certe esposizioni delle vite dei Santi e degli episodi della S. Scrittura; ed alle arie derivate dalla tradizione popolare, tanto cara a s. Filippo, si alternarono quelle suggerite dalla produzione profana più in voga, debitamente trasformate ed adattate al contenuto sacro.

Per questo lavoro di travestimento la Congregazione disponeva dell'individuo adatto: il medico piemontese Giovenale Ancina, che Baronio aveva portato a s. Filippo prescandolo tra le «persone onorate, vescovi, prelati, ecc.» che frequentavano S. Giovanni dei Fiorentini[10], e che pagò forse con la vita la sua rigida intransigenza nell'applicazione dei principi della riforma nella sua diocesi di Saluzzo. L'Ancina si accinse da solo all'opera, con un entusiasmo che rasentava il fanatismo, suscitato in lui, pare, «dalle dolcissime salmodie e angelico concerto» dei frati ascendenti processionalmente a Montevergine. Lavorò per vent'anni accanitamente per cancellare e nascondere «il pestifero veleno delle maledette canzoni profane, lascive e sporche», ricercate e distrutte senza riguardi dovunque si trovassero, come dovettero imparare a loro spese gli sfortunati possessori di alcune queste raccolte, restituite dall'Ancina agli incauti proprietari che glie le avessero prestate, tutte sconciate con buchi e tagli: a testimonianza dei suoi metodi di lavoro resta un volume vallicellano, su cui egli lavorò accuratamente di forbici e colla a coprire con striscioline di carta i passi incriminati, sostituiti via via con più edificanti concetti[11]. Il suo scopo era ambizioso. L'Ancina sperava infatti che l'opera sua avrebbe costituito una valida alternativa alle «cose lascive, dishoneste e scandalose» che si cantavano in mancanza d'altro nei luoghi pii, e che perciò la sua fatica sarebbe stata apprezzata non solo «all'Oratorio nostro privato della sera e al pubblico di S. Onofrio e della Rotonda ai giorni festivi ne' maggiori caldi della state» ma anche dai «Collegi, Seminari, Noviziati e Dottrine Christiane»; ma la sua speranza non si avverò, ed il progetto originale, che prevedeva tre libri, con composizioni polifoniche fino a dodici voci, si arrestò al primo, a prova degli scarsi consensi raccolti dalla sua fatica, che dopo la sua morte nessuno pensò di portare a termine. D'altronde, è probabile che la sua battaglia in nome della moralizzazione dei testi non abbia incontrato neanche il favore del suo stesso ambiente, dominato dal sereno equilibrio di s. Filippo, che proprio in quegli anni si diletta talvolta dei balli paesani del candido Giuliano Macaluffi, e indulgeva perfino alle esibizioni di una cantatrice come Vittoria Archilei, che secondo una testimonianza di Emilio de' Cavalieri eseguì una volta per lui «spagnole e galanterie», e che per questo ottenne da lui una paterna benedizione[12].

Fortunatamente non tutti gli autori a disposizione dell'Oratorio in quel periodo lavoravano con il miope accanimento dell'Ancina: accanto al suo spirito focoso, «tuono e fulgore» anche nei suoi sermoni, fioriva anche quello più equilibrato di un Agostino Manni, passato alla cerchia del Neri dalla rigida scuola di s. Carlo Borromeo, e subito attirato dal «modo familiare che tenevano i padri nel sermoneggiare al popolo», certo più congeniale al suo sereno carattere umbro. S. Onofrio fu il principale teatro della sua attività e il suo buon ritiro: a S. Onofrio recuperò a una più serena visione religiosa quel fra' Bartolomeo da Saluzzo celebre a Roma per le sue stranezze e per il suo spirito profetico, e per il rigore con cui si macerava in digiuni e flagellazioni, e che in ricordo dei loro luminosi incontri gianicolensi gli regalò un curioso strumento musicale di sua invenzione «composto da diversi bastoni a proporzione del numero e del suono»; e a S. Onofrio cominciò ad introdurre, «per tenere impiegata la gioventù», «qualche divota attione... e qualche dialogo spirituale in stile recitativo» di cui egli stesso aveva composto le parole.

Da questo tirocinio negli oratori festivi di primavera derivò quello straordinario prodotto che fu la «Rappresentazione di anima e corpo». Gli studiosi di storia musicale hanno discusso e discutono se l'opera sia attribuibile al Manni, come afferma recisamente il suo biografo secentesco Paolo Aringhi, forse perché il testo apparve anonimo nelle prime due edizioni: ma a parte la considerazione che non sempre la congregazione autorizzava i suoi membri a firmare le proprie opere, resta il fatto che appartiene sicuramente a lui il merito di aver diffuso nell'oratorio l'uso di azioni sceniche, e che comunque il tema derivava direttamente dal repertorio medievale delle sacre rappresentazioni, parte cospicua di quel patrimonio musicale popolare cui il Manni gradiva spesso ricorrere per trarne materia ai suoi adattamenti, mentre il testo rappresentava la diretta derivazione di un suo vecchio componimento, scritto per i quotidiani esercizi dell'oratorio fin dal 1577.

Molto si è scritto su questo melodramma sacro, esempio isolato o quasi di un genere che, per non essere congeniale allo spirito dell'Oratorio, fu presto e definitivamente abbandonato: ma in questa sede preme sottolineare soprattutto questo suo aspetto di straordinaria espressione di una mentalità e di un ambiente particolari, che nel concepirlo dimostrarono la loro duttile sensibilità ad adeguarsi ai gusti di un pubblico totalmente soggiogato in quel momento dal fascino del melodramma profano. Né forse si dovette ad un preciso impegno dei padri l'altissimo livello artistico raggiunto dall'opera, ma solo al fatto che al momento della sua rappresentazione, nel febbraio dell'anno giubilare 1600, gravitavano intorno alla Congregazione alcuni dei più bei nomi del mondo musicale: oltre al Soto, celebre in tutta Roma per la purezza della sua voce di soprano, ne faceva parte infatti già da un anno anche Diorisio Isorelli, un eccellente suonatore di viola che a un certo punto della sua brillante carriera aveva deciso di tramutare l'abito e la vita di cortigiano mediceo in quello di semplice fratello laico della Congregazione. Alle modeste incombenze inerenti al suo nuovo stato, e che non andavano al di là dell'apertura della porta del coro ai musicisti, e della istruzione dei giovani nel canto fermo, egli aggiunse in questa occasione anche la sua collaborazione con l'autore della parte musicale dell'opera: il famoso Emilio de' Cavalieri, che già si era avvalso dell'abilità dell'Isorelli a proposito delle «Lamentazioni di Geremia profeta» scritte per la Corte Medicea in occasione delle celebrazioni della Settimana Santa, insieme ai «Responsori», e interpretate dalla Vittoria Archilei: né si può escludere che l'amicizia fra i due sia stata determinante per indurre il compositore romano a lavorare per la Vallicella, tralasciando il suo abituale ambiente di S. Marcello, anche se sono noti i rapporti di lui con l'Oratorio di Chiesa Nuova[13].

Nonostante l'eccezionalità del testo, e la fama del suo autore, l'esecuzione dell'opera non avrebbe dovuto rivestire, almeno nelle intenzioni degli Oratoriani, alcun carattere straordinario. Essa non era infatti altro che una delle normali manifestazioni del cosiddetto «oratorio d'inverno», nei cui locali fu probabilmente eseguita[14] «con gli abiti dell'Oratorio nostro», anche se con adeguato accompagnamento strumentale: e se il pubblico che v'interveniva, nobilitato dalla presenza di una ventina di Cardinali fra cui spiccava l'austero Card. di S. Severina, e il successo che riscosse, e che determinò perfino una replica, finirono per trasformarla in un avvenimento mondano, si trattò certo di un risultato non ricercato dai Padri, e totalmente estraneo alla loro decisione di ripetere l'esperimento con altri testi analoghi, come sembra suggerire Paolo Aringhi, e come d'altronde imponeva il particolare gusto del momento[15].

Non si può dire se e per quanto tempo la nuova forma musicale abbia attecchito all'Oratorio: certo non oltre il 1602, quando approdò alla Vallicella il «taciturno e

qualche poco ombroso» fiammingo Francesco Martini, attirato dal prestigio del p. Soto e dalle sue esibizioni in chiesa e a S. Onofrio, e subito giudicato «a proposito per i nostri esercitii». Il suo gusto conservatore e tradizionalista era particolarmente congeniale alla tendenza oratoriana a mantenersi fedele al vecchio tipo di laude prediletta da s. Filippo, e poteva comunque contare sull'incondizionato appoggio del Preposito di quegli anni: l'umile ed austero p. Pietro Consolini[16], riconosciuto e ascoltissimo depositario ed interprete della più autentica tradizione oratoriana, e incline a compiacersi sempre, «anco nella chiesa... più della mediocrità che della sontuosità, così nelle suppellettili come nella musica, perché stimava che la bellezza nelle feste più che nella sua magnificenza degli apparati consistesse nella divozione e spirito dei fedeli». Per questo, nel suo ventennale servizio come maestro di cappella alla Chiesa Nuova, il Martini riuscì agevolmente a riportare gli esercizi dell'Oratorio e le musiche di chiesa al loro stile primitivo, componendo egli stesso, con un lungo e ininterrotto lavoro, anche notturno, «salmi vari, mottetti e antifone» ricercate al suo tempo dai musici di tutta Roma, e perciò più volte ristampate col benestare e a spese della Congregazione, ma ora perdute, a prova che l'interesse suscitato non corrispondeva al loro effettivo valore. Del resto, nonostante i suoi sforzi, lo stile della laude oratoriana si avviava ormai decisamente ad accogliere elementi drammatici, richiesti in parte dal gusto del tempo, ma derivanti soprattutto dal contenuto stesso dei sermoni, da sempre imbastiti su un canovaccio narrativo, e infarciti di esempi per rendere più accessibili i concetti morali. Il repertorio era tratto dalla nuova raccolta significativamente intitolata non più «Tempio», ma «Teatro armonico», pubblicata da Giovan Francesco Anerio nel 1619 col fine dichiarato di fornire all'istituto oratoriano un più moderno e quindi più idoneo strumento col quale continuare la propria opera «di tirare con un dolce inganno i peccatori agli esercizi santi dell'oratorio», come scrisse nella lettera introduttiva il promotore dell'opera, quell'Orazio Griffi prete a S. Girolamo, e buon conoscitore dell'istituto e delle sue esigenze, dopo quarantacinque anni di assidua e attiva frequenza.

La Congregazione cercava di opporsi soprattutto a ogni apertura in senso spettacolare e mondano. I decreti di quegli anni insistono sulla semplicità nella musica e nei sermoni, che debbono essere spogliati di ogni «ragionamento formale [che] causi tedio agli auditori e novo peso alla nostra congregazione», e soprattutto si impuntano nel negare privilegi e comodità ai personaggi di rango che frequentavano gli esercizi. Il richiamo all'insegnamento di s. Filippo, cui «non erano mai piaciuti simili ritiramenti», è esplicito per esempio in un decreto del 26 gennaio 1624, che nega di costruire «un palco o coro... per comodità di Cardinali e Prelati per poter stare nell'oratorio ritiratamente», senza «patire caldo nel stare le feste all'oratorio». Con la stessa motivazione il diniego fu ripetuto l'anno successivo per quel che riguardava i Prelati di rango, e mantenuto anche di fronte alle esigenze dei musici, che ne avvertivano la necessità perché «non possono commodamente stare con gli altri con li loro strumenti d'arpe e tiorbe»; ma fu revocato nel gennaio 1629 quando a sostenere la richiesta si fecero avanti i due onnipotenti Cardinali Barberini, Francesco e Antonio. L'interesse manifestato da questi due personaggi per le esecuzioni oratoriane costituisce una sicura prova del livello che queste avevano raggiunto, e del successo che riscuotevano presso il pubblico più qualificato ed esigente, di cui i due Barberini, promotori pochi anni dopo di un celebre teatro nel loro nuovo palazzo, erano forse i più vistosi rappresentanti.

Ormai la musica che accompagnava i sermoni in chiesa e all'oratorio era eseguita da una vera e propria orchestra, che si esibiva in «musiche e sinfonie» ben diverse dalle «musiche semplici» tipiche del passato, e che finiva per disturbare lo svolgimento

delle funzioni «con il romore che si sente dell'accordare gli strumenti mentre si fa il sermone»: un insieme che dava luogo a disordini sfociati qualche volta in veri e propri tumulti, come quello che costrinse il p. Orazio Giustiniani a «scendere a basso dalla sedia» perché alcuni dei presenti avevano «cacciato le spade», o l'altro analogo che si verificò nell'aprile del 1630, quando i «disordini straordinari» erano arrivati «fino ad impedire la parola di Dio».

A questi «tumulti, impertinenze e scandali» la congregazione tentò di porre rimedio decidendo di ritornare drasticamente all'antico con un decreto da cui traspare la decisa avversione del p. Consolini, di nuovo Preposito, per «le musiche profane e teatrali»: revisione dei testi «tanto circa il canto della musica, come delle parole», proibizione di ogni sinfonia «per conto alcuno», e abolizione di «ogni sorte di strumento, eccetto l'organo e il cembalo». Non si può dire quanta parte di questo decreto abbia poi avuto effettiva applicazione. La situazione alla Vallicella era infatti profondamente cambiata da quando la direzione della musica era passata dalla severa guida del p. Martini a quella di Girolamo Rosini, un cantore della Cappella pontificia dalla eccezionale voce di soprano, che ne aveva sparsa la fama per tutta Europa, e aveva contribuito ad attirare sulla Vallicella l'attenzione dei papi, da Paolo V a Urbano VIII. A quest'uomo, presente in Congregazione fin dal 1606, il Martini aveva lasciato infatti la completa responsabilità della musica vallicellana, incapace com'era di accordarsi con lui, e nonostante che la Congregazione avesse provveduto, con apposito decreto del 24 aprile 1626, a definire con scrupolosa attenzione i precisi compiti di ognuno[17].

La possibilità di disporre di un elemento del talento e delle capacità del Rosini, unita alla disponibilità, finalmente raggiunta, di una sede stabile e definitiva per gli oratori d'inverno, quale il nuovo locale borrominiano inaugurato con le funzioni per la festa dell'Assunta nell'agosto 1640[18], contribuì a rendere questi anni particolarmente fecondi e brillanti per l'Oratorio, che divenne uno dei centri più vivaci del mondo musicale romano. Pietro della Valle, finissimo intenditore di musica oltre che viaggiatore famoso, lo scelse come l'ambiente più adatto per diffondere il nuovo stile musicale propugnato dal suo amico Giovanbattista Doni, e perciò proprio nel 1640 offrì al p. Rosini un suo nuovo oratorio dedicato alla Purificazione; vi si esibì in quegli anni un cantante celebre come Loreto Vittori[19], che una sera d'inverno entusiasmò Gian Nicio Eritreo interpretando il pianto della Maddalena; perfino i Cantori della Cappella Pontificia chiesero ed ottennero dalla Congregazione, nel 1639, di poter erigere la tomba per i membri del proprio Collegio all'interno della Chiesa Nuova[20]. Infine, la validità dello stile inventato da s. Filippo e affermatosi attraverso la lunga attività dei suoi seguaci ottenne il suo riconoscimento più prestigioso appunto in quegli anni, che videro per la prima volta intitolarsi «oratori» le due composizioni musicali dedicate dal palermitano Nicola Balducci alla Fede, ovvero il sacrificio di Abramo, e al Trionfo, ovvero l'Incoronazione di Maria Vergine, e composte forse proprio per la Vallicella[21].

Durante tutto il secolo, l'atteggiamento della Congregazione di fronte a tanta notorietà, e agli inevitabili inconvenienti che da essa derivavano, si divise tra la perdurante tendenza a mantenersi fedeli alla semplicità originaria, consegnata nei decreti sopra ricordati, ed affidata all'azione di austeri oratoriani come il p. Consolini e il p. Mariano Sozzini[22], e la necessità di tenere il passo coi nuovi tempi, necessità che la Congregazione dimostrò di avvertire quando per esempio si adoperò nella ricerca di maestri di Cappella e di esecutori di elevato livello artistico per la musica dell'Oratorio, che nel 1644 aveva perso la guida del p. Rosini. L'abitudine di ricorrere ad elementi esterni risaliva al principio del secolo, quando, «non concorrendovi più musici

forestieri», si cominciò ad assumerne a pagamento: ma è significativo il fatto che alla loro guida i Padri abbiano pensato di porre un uomo del calibro di Orazio Benevoli, compositore famosissimo ai suoi tempi, appena rientrato a Roma dopo un lungo servizio alla Corte viennese. La Congregazione gli offerse una provvigione di 120 scudi nell'ottobre 1645[23], evidentemente insoddisfatta dalla prova resa da personaggi più modesti, e non disposta nemmeno ad affidare l'incarico ad elementi di cui pure poteva disporre nel suo stesso interno, come il palermitano Agostino Argomenti, reduce da Vienna anche lui, e accettato come fratello laico in quegli anni dopo molte perplessità, giustificate dalla sua età avanzata di cinquantenne, e dalla incognita rappresentata dalla sua capacità ad adattarsi al nuovo ambiente[24].

Il tentativo, peraltro fallito per la gravosità dell'impegno richiesto, comprendente «la cura della musica della chiesa di S. Eustachio, S. Onofrio, e dell'oratorio della sera d'inverno, con obbligo di sonare nel medesimo oratorio la sera», dimostra infatti che in realtà ormai anche la Congregazione ogni ritorno all'antica tradizione era anacronistico e irrealizzabile: la musica oratoriana si era ormai diffusa per tutta l'Italia[25], portata dagli istituti che, a somiglianza di quello romano, avevano cominciato a fiorire un po' dovunque fin dal principio del secolo XVII, mentre a Roma stessa manifestazioni con musica e sermoni avevano cominciato a tenersi un po' dovunque, da s. Maria dell'Orazione e Morte al Gesù e a S. Andrea della Valle, in deroga a un vecchio decreto ottenuto dagli Oratoriani nel 1620, contenente una sorta di privativa sugli esercizi dell'oratorio, tassativamente proibiti a Roma a ogni «altra Congregazione fatta ad instar della nostra»[26].

Un ritorno all'antico avrebbe significato quindi l'inevitabile decadenza dell'oratorio vallicellano, che invece continua a figurare degnamente nel panorama musicale di Roma per tutto il secolo, ed anche per quello successivo: basti menzionare il ricordo che delle sue esecuzioni rimase in un viaggiatore inglese testimone di «una specie di commedia» interpretata da cinque fanciulli nel febbraio 1659, e di un oratorio del Carissimi eseguito da cantanti del calibro di Giovanni Battista Vulpio, e soprattutto di Bonaventura Argenti, nomi famosi nel firmamento musicale romano, soprattutto il secondo, in grado di suscitare entusiasmi deliranti con la sua purissima voce di soprano, e certo causa non ultima dello splendore dell'Oratorio vallicellano in quegli anni. Il suo intervento all'oratorio del Carissimi non va considerato infatti come una partecipazione straordinaria, ove si rifletta agli stretti vincoli di amicizia che legavano l'Argenti all'ambiente della Chiesa Nuova, e che fecero di lui l'ultimo epigono della tradizione cinquecentesca dell'Animuccia e degli Anerio; vincoli determinati certo dalla sua residenza presso la Vallicella, in una casa «posita in conspectu palatii dd. Cerri», sulla piazza prospiciente la chiesa, e della cui saldezza offrono valida testimonianza non solo il generoso e quanto mai opportuno lascito «per far indorare il resto della volta e dei pilastri della chiesa, e per far le pitture in mezzo alli detti pilastri»[27], ultimo lavoro mancante al completamento dell'opera, ma, come evidentemente l'Argenti sapeva, sempre rinviato dai Padri per mancanza di denaro, ma anche la fiduciosa confidenza con cui egli affidò alla Congregazione la sorte delle persone che avevano costituito tutta la sua famiglia di uomo condannato alla solitudine[28].

La teoria dei prestigiosi musicisti che legarono il proprio nome alla Vallicella non si interrompe con lui; basterà ricordare per tutti il nome grandissimo di Alessandro Scarlatti, maestro di Cappella alla Chiesa Nuova per un breve periodo, e autore di un oratorio intitolato a s. Filippo Neri, eseguito nel secondo centenario della nascita del Santo[29], e, in tempi più recenti, la stima che per le manifestazioni oratoriane ebbero



uomini come il Perosi e il Mascagni, e l'opera che ad esso prestarono Raffaele Casimiri e il p. Antonio Sartori, ultimo epigono della tradizione dei musicisti oratoriani. I loro rapporti con l'ambiente vallicellano testimoniano della vitalità e validità della sua funzione, pur mutata con il mutare dei tempi: non più centro di edificazione come all'epoca di s. Filippo, né culla di una nuova forma musicale come nel periodo successivo alla sua morte, ma sede di una attività divulgativa e culturale che continua comunque, e in cui si risolve attualmente l'antico impegno di s. Filippo.

---

[1] La chiesa di S. Eustachio, poi sostituita con quella di S. Agnese a piazza Navona, figura per la prima volta come sede dell'Oratorio estivo in un decreto del 29 giugno 1620, cfr. Arch. Vall., C.I. 6, f. 61; fino ad allora, gli esercizi si erano tenuti di solito alla Trinità dei Pellegrini. In realtà la scelta di S. Eustachio sempre essere stata alternativa rispetto alla Rotonda, dove gli Oratoriani cercarono di trasferirsi nel 1619 «come chiesa più fresca e atta a questi essercitii», ma cui dovettero rinunciare perché vi operavano già i Gesuiti, ripiegando per quell'anno su S. Maria dell'Anima, ibid. f. 50, decreti del 28 giugno e 19 luglio 1619. Del resto la Congregazione non aveva che l'imbarazzo della scelta fra le molte offerte di ospitare i suoi esercizi: a S. Pietro in Montorio nel giugno del 1612, ibid. C.I. 5, f. 307; a S. Giovanni dei Fiorentini e a S. Eustachio nel giugno 1614, ibid. C.I. 6, f. 1; a S. Maria del Pianto nel giugno 1631, ibid., f. 213; grata per l'ospitalità, si sdebitava con quei Canonici inviando i predicatori richiesti per le loro funzioni.

Fissa rimase invece sempre la sede di S. Onofrio per gli esercizi di primavera, tanto che nel 1620 quei Padri richiesero alla Congregazione uno strumento comprovante «che non intendemo d'acquistare giurisdittione alcuna nel luogo di S. Honofrio», che le spese ivi fatte rimanevano di proprietà del luogo, e che i suoi proprietari solo «per gratia ci lasciano esercitare li nostri essercitii in quel luogo».

[2] Nel 1564 il Neri accettò di prendersi cura della Chiesa di S. Giovanni dei Fiorentini, e poté disporre dell'annesso oratorio di S. Orsola della Pietà, messo a disposizione dalla omonima Confraternita e ora non più esistente perché demolito nel corso dei lavori per l'apertura del Corso Vittorio Emanuele. In quella sede gli esercizi dell'Oratorio si svolsero regolarmente fino al definitivo trasferimento alla Vallicella nell'aprile del 1577, come registra A. Gallonio nella *Vita lat. di S. Filippo*. Sull'Oratorio di S. Orsola cfr. A. Castellini, *Alle origini dell' "oratorio piccolo"*, in «Studi offerti a Giovanni Incisa», Roma, 1973, pp. 123-137.

[3] E' probabile infatti che questo Sebastiano vada identificato con quel Bastiano, morto il 28 settembre 1581, genero di una Bradamante collegata con Maurizio Anerio perché sorella di sua moglie Fulminea. Sul personaggio cfr. *Il primo processo per S. Filippo Neri...*, vol. I, Città del Vaticano, 1957, pp. 318, 239.

[4] Così almeno depose al processo di canonizzazione Francesco Bordini, ibid., vol. III, Città del Vaticano, 1960, p. 392. L'Animuccia, celebre a Roma come maestro della Cappella Giulia e familiare del Card. Guido Ascanio Sforza, faceva parte di quel manipolo di cortigiani, come il Tassoni e il Tarugi, che s. Filippo aveva attirato a sé, allontanandoli dalla vita mondana e «facendoli teatini», secondo l'espressione dello stesso Cardinale, ibid., p. 296. Sulla assiduità dell'Animuccia a S. Girolamo, ibid., vol. I, cit., p. 216.

[5] Le prove dei rapporti del Palestrina con S. Filippo furono riesaminate da A. Bertini in una sua comunicazione al Convegno di studi palestriniani tenuto a Palestrina nel 1975. Esse però non sono sufficienti a testimoniare un intervento personale del musicista agli esercizi oratoriani, che pure si avvalsero della sua musica, cfr. decreto dell'8 gennaio 1627 in Arch. Vall. C.I. 6, f. 114, riferibile forse alle tre «Messe» palestriniane ancora esistenti nel fondo musicale dell'archivio d. circolo Vallicellano, cfr. G. Bestini, *Inventario...*, fasc. II, Roma 1969, p. 44.

[6] Questa casa pervenne agli Oratoriani dalla eredità di Achille Stazio, morto il 22 settembre 1581, che l'aveva acquistata nel 1579 da una Giovanna de Rosariis, proprietaria anche dell'immobile riscattato dal Palestrina nel 1589, cfr. A. Cametti, *Il Palestrina e il suo commercio di pelliccerie*, in: «Arch. della soc. romana di st. patria», XLIV (1921), p. 217.

[7] A S. Girolamo riposava, fin dal 1576, suo marito Giuliano Guerrazzi; lei stessa vi fu sepolta nel 1610, diversamente da quanto disposto in un suo testamento del 1581, dove chiedeva di essere accolta alla Chiesa nuova, ibid., pp. 212, 224.

[8] Cfr. R. Casimiri, *Il Vittoria...*, in: «Note d'archivio per la st. musicale», XI, fasc. 2 (apr.-giugno 1934), p. 150. Il suo ingresso in Congregazione è registrato con qualche incertezza da P. Aringhi, *Vita di F. Soto*, Bibl. Vall., O. 58, f. 249. Il suo nome comunque non compare nel «Liber sacerdotum» di Chiesa Nuova, Arch. Vall., C.I. 18.

[9] Il libro della raccolta dell'Animuccia fu pubblicato a Roma nel 1563. Nello stesso anno Simone Razzi ne aveva pubblicato uno analogo a Venezia, dedicandolo alla monaca pratese Caterina de' Ricci, di cui sono noti i rapporti spirituali con s. Filippo: è probabile che l'Animuccia ne sia venuto a conoscenza

durante uno dei suoi viaggi a Prato, e ne abbia riportato da lì un esemplare al Neri, che l'adottò per l'Oratorio, e forse ne trasse la lauda del Belcari intonata al letto dei suoi penitenti, cfr. L. Ponnelle - L. Bordet, *St. Philippe Neri et la société de son temps*, Paris, 1928, p. 219.

[10] Cfr. la sua biografia scritta da P. Aringhi, in *Bibl. Vall.*, O. 58, f. 43. L'epoca dell'incontro può stabilirsi nella primavera del 1576, cfr. una lettera dello stesso Ancina al fratello Giovan Matteo del 28 maggio 1576, in: Marciano, *Memorie storiche della Congregazione dell'Oratorio*, vol. I, Napoli, 1693, p. 32, ristampata in: *Il primo processo...*, vol. II, Città del Vaticano, 1958, p. 309.

[11] Su di esso cfr. A. Anzellotti, *Una gara musicale del sec. XVI*, in: «Note d'archivio...», cit., XI, fasc. 3-4 (lu.-dic. 1934), pp. 227 ss.

[12] Su questo episodio, registrato dal Cavalieri in una sua lettera del 18 gennaio 1594, cfr. H. E. Smither, *A history of the Oratory*, vol. I, Chapel Hill, 1977, p. 80; esso deve riferirsi però ad un'epoca anteriore perché l'Archilei, celebre cantante che iniziò forse la lunga serie di «Romanine» che brillarono in tutte le Corti d'Europa nei secoli XVII-XVIII, viveva stabilmente a Firenze dal 1587, chiamata colà dal Card. Ferdinando de' Medici, dopo una rapida apparizione nel 1584 per le nozze di Eleonora de' Medici con Vincenzo Gonzaga. Su di lei cfr. A. Ademollo, *La bella Adriana e altre virtuose del suo tempo alla Corte di Mantova*, Città di Castello, 1888, pp. 46, 139.

[13] In realtà il Cavalieri aveva frequentato l'ambiente dell'Oratorio già nel suo soggiorno romano del 1593-94, cfr. H. E. Smither, op. loc. cit. I rapporti che egli, insieme con la Archilei, ebbe con l'Isorelli al tempo della loro collaborazione per i «Responsori», nel 1599, rendono suggestiva l'ipotesi che i loro incontri abbiano contribuito alla decisione dell'Isorelli di scegliere la Chiesa Nuova come luogo in cui ritirarsi, e che il racconto di una sua illuminazione improvvisa, davanti all'immagine della Madonna vallicellana contenuto in P. Aringhi, *Vita*, in: *Bibl. Vall. O. 60*, f. 294 vada interpretato come un'aggiunta di fantasia a fini edificanti. L'esistenza dei «Responsori» e delle «Lamentazioni» presso la *Bibl. Vallicellana* (ms. O. 31) ha fatto ritenere a D. Alaleona, *Studi sulla storia dell'Oratorio musicale in Italia*, Torino, 1908, p. 160, che esse siano state composte invece espressamente per la Vallicella.

[14] Si trattava di locali molto modesti, prospicienti via del Governo Vecchio, dietro l'abside della vecchia chiesa, e ricavati da una casa acquistata nel 1593 «per fare la sacrestia nuova», come si legge nella descrizione allegata a una celebre pianta disegnata nel 1625, in *Arch. Vall. A.V. 1*. L'Oratorio vi rimase fino al suo definitivo trasferimento nei locali borrominiani, perché non furono mai impiegati nella costruzione della sua nuova sede «dove oggi è l'entrata di casa nostra» i 300 scudi lasciati da s. Filippo a questo scopo nel suo ultimo testamento del 13 maggio 1595, su cui cfr. G. Incisa della Rocchetta, *Il testamento di s. Filippo*, in: «Oratorium», V (1974), p. 73.

[15] Cfr. P. Aringhi, *Vita di A. Manni*, *Bibl. Vall. O. 58*, f. 355. Si ha notizia infatti di almeno un altro testo, intitolato al Figliol Prodigo, ed eseguito alla Chiesa Nuova nello stesso periodo, cfr. D. Alaleona, op. cit., p. 156, e H. E. Smither, op. cit., p. 89.

[16] Il p. Consolini fu preposito per la prima volta negli anni 1611-1617, cfr. P. Dalos, *I Prepositi della Congregazione dell'Oratorio di Roma*, VI (1975), p. 54. Sul suo atteggiamento nei confronti della «magnificenza degli apparati», cfr. G. Marciano, op. vol. cit., p. 591.

[17] *Arch. Vall.*, C.I. 6, f. 115. Da questo decreto il Martini risulta titolare della carica di Prefetto della musica, insieme col Rosini eletto per lo stesso triennio maestro di Cappella. Inesatta appare quindi la notizia fornita da D. Alaleona, op. cit., p. 192, di un abbandono delle sue funzioni da parte del Martini nel 1623, come inesatta la data della sua morte, indicata nel 1628 sulla scorta della «Vita» scritta da P. Aringhi, *Bibl. Vall. O. 60*, f. 239. Il Martini morì invece nell'ottobre del 1626, cfr. R. Casimiri, *Disciplina musicae...* in: «Note d'archivio», cit., XII, fasc. 2 (marzo-apr. 1935), p. 78, cfr. anche il decreto dell'8 gennaio 1627, in cui egli risulta già morto, *Arch. Vall.*, C.I. 6, f. 144; e non è escluso che alla sua fine abbia contribuito l'amarezza per il suo peraltro volontario isolamento.

[18] Cfr. *Arch. Vall.*, C.I. 7, f. 116, decreto del 13 luglio 1640, e f. 117, decreto dell'11 agosto 1640.

[19] Il Vittori, celebre soprano spoletino trasferitosi a Roma al seguito del Card. Maffeo Barberini, abitava nei pressi della Vallicella, in una casa «nel vico incontro al Palagio del Governatore, nomato Strada nuova», dalla parte della Piazza del Fico, cfr. *Il primo processo...* vol. I, cit., p. 331. L'immobile era di proprietà della famiglia Varese, che ne possedeva anche altri nella zona, e da cui la Congregazione acquistò, nel 1616, altri due edifici nell'area a destra della chiesa, contrassegnati coi nn. 39-40 nella descrizione della pianta cit.

[20] I decreti relativi a questa concessione in *Arch. Vall. C.I. 7*, ff. 81, 105 (4 aprile, 21 gennaio 1640), prevedevano la corresponsione dei «denari di un Cappello», cioè di una somma pari al provento che derivava al Collegio dalle creazioni cardinalizie, ed anche il pagamento «per quello che si giudicherà che vagli» della lapide di marmo fornita dai Padri ed ornata da Gregorio Allegri con una frase musicale incisa nella parte superiore. La tomba e la lapide, rimaneggiata nel 1782, ora entrambe scomparse, furono sistemate davanti alla Cappella di s. Filippo, vicino all'altare dell'Annunziata, cfr. R. Casimiri, *Il sepolcro dei cantori pontifici nella Chiesa Nuova di Roma*, in «Note d'archivio», cit., III, fasc. 4 (dic. 1926), pp. 221-229. Il testo dell'iscrizione in V. Forcella, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma*, vol. XIII, Roma, 1879, p. 456.

[21] Cfr. D. Alaleona, op. cit., p. 205. La sua ipotesi di una parentela con l'omonimo oratoriano p. Nicolò, musicista anche lui, appare inesatta, data l'origine tutta romana di quest'ultimo, cfr. F. Apolloni Ghetti, *Nicola Balducci scrittore ascetico, musicista e poeta*, in: «L'Urbe», XLVII, nn. 3-4 (maggio-ag. 1984), pp. 110-121.

[22] Anche Mariano Sozzini fu Preposito della Congregazione per gli anni 1622-1674, cfr. P. Dalos, op. loc. cit.

[23] Orazio Benevoli, celeberrimo ai suoi tempi come compositore di musica sacra, dopo aver servito in varie chiese romane, da S. Luigi dei Francesi a S. Maria in Trastevere a S. Spirito in Sassia, passò nel 1644 alla Corte dell'Arciduca Leopoldo di Vienna. Il decreto della Congregazione del 7 ottobre 1645 (Arch. Vall., C.I. 7, f. 240) permette fra l'altro di stabilire con maggiore esattezza la data del suo rientro a Roma, finora indicata nel febbraio 1646.

[24] L'Argomenti aveva avanzato la sua richiesta con una lettera del 25 maggio 1643, ibid., B.III.15, ff. 641-642, ma i Padri l'avevano garbatamente declinata nella loro risposta del 16 giugno, ibid., B.IV.25, f. 193. Sull'Argomenti, che per farsi accettare venne personalmente a perorare la sua causa, cfr. anche i decreti del 16 dicembre 1643, 13 gennaio 1644, 8 luglio 1645, ibid., C.I.7, ff. 199, 201, 233.

[25] Si veda ad esempio la manifestazione organizzata a Genova durante la Quaresima del 1682 dal principe Giovanni Andrea Doria e composta dall'«intreccio d'un ragionamento spirituale del p. Tassarelli Gesuita» con un oratorio su S. Agnese, forse lo stesso eseguito una settimana prima a Roma nel palazzo del Priorato a cura dei principi Panfili, cfr. A. F. Ivaldi, *Una macchina funebre nella chiesa dei pp. Somaschi...*, in: «Atti della Soc. Ligure di st. patria», N.S. XXII (1982), p. 224. Da ricordare anche l'importanza che ebbe l'Oratorio napoletano come centro di animazione musicale, dove si formò fra l'altro il talento di S. Alfonso de' Liguori, cfr. A. Castellini, *S. Alfonso M. de' Liguori e l'ambiente oratoriano*, in: *Memorie oratoriane*, N.S. V (1984), n. 14, pp. 90-93.

[26] Arch. Vall. C.I. 6, f. 65, decreto del 16 settembre 1620.

[27] L'esecuzione di questi lavori fu discussa in Congregazione Generale nelle sedute dell'11 e 29 gennaio, 24 febbraio 1697, ibid. C.I. 9, ff. 127-130.

[28] Nel suo testamento, rogato il 20 novembre 1696, ed aperto dopo la sua morte il 17 febbraio 1697, ibid., A.V. 3, ff. 291-314, l'Argenti lasciava alla Congregazione 50 luoghi di monte, pari a 6.000 scudi, cfr. G. Moroni, *Dizionario*, VIII, p. 40, e raccomandava alla «protezione et carità de' medesimi Padri» la sua serva Maria de Sante e la nipote di lei Faustina, cui la Congregazione avrebbe dovuto fornire vitto e alloggio vita natural durante; un aiuto concretatosi poi in un assegno mensile di 8 scudi e in una casa vicino alla Vallicella, secondo il desiderio del testatore, ibid., C.I. 9, f. 129, decreto del 22 febbraio 1697. Della ricca suppellettile della sua casa, dove figuravano tele del Correggio, del Veronese e di Salvator Rosa, l'Argenti riservò poi alla Congregazione un ritratto di Pico della Mirandola di mano del Mantenga, per ornamento della Biblioteca, ed il suo cembalo, per comodità dell'Oratorio; e dispose perfino che i Padri rimanessero suoi eredi universali in sostituzione del lontano cugino da lui prescelto, ove costui fosse morto senza prole, evento che però non si verificò, cfr. F. Caballini, *Inventario...*, f. 304. Riconoscente di tanta generosità, la Congregazione accolse il ritratto dell'Argenti fra quelli dei suoi benefattori, ibid., C.I. 9, f. 131, decreto del 22 marzo 1697, e gli concesse solenni esequie e sepoltura alla Chiesa Nuova.

[29] Cfr. A. Bertini, *La musica dell'Oratorio dalle origini ad oggi*, Roma, 1966, pp. 25-26.