

Recercare XV/1-2 (2003)

INDICE

Articoli

LUCIA MARCHI, *Intorno all'origine del codice T.III.2 della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino*

ANTHONY M. CUMMINGS, *Three gigli: Medici musical patronage in the early Cinquecento*

KATHRYN BOSI, *Accolades for an actress: on some literary and musical tributes for Isabella Andreini*

MARCO PESCI, *Il cavaliere disvelato: Vincenzo Pinti, «nella corte di Roma detto il Cavaliere del liuto»*

MICHAEL LATCHAM, *The cembalo a martelli of Paolo Morellati in its eighteenth-century context*

Comunicazioni

ROBERT L. KENDRICK, *Barbara Strozzi revisited*

FRANCESCO NOCERINO, *Cembalari a Napoli nel Cinquecento. Nuove fonti e inediti documenti*

Libri e musica: ANSELM GERHARD, *London und der Klassizismus in der Musik. Die Idee der absoluten 'Musik' und Muzio Clementis Klavierwerk* (S. Gaddini). Schede: ELISABETTA PASQUINI, *Libri di musica a Firenze nel Tre-Quattrocento* (A. Addamiano). ERASMO MAROTTA, *Mottetti concertati a due, tre, quattro e cinque voci (1635)* a c. di Irene Calagna (A. Morelli). PIETRO VINCI, *Quattordecim sonetti spirituali della illustrissima et eccellentissima divina Vittoria Colonna messi in canto a cinque voci (1580)* a c. di Gloria Patti (A. Morelli). ANNE SURGERS *Scenografie del teatro occidentale* a c. di Guido Di Palma e Elena Tamburini (A. Morelli). GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA *Motecta festorum totius anni cum communi sanctorum quaternis vocibus* edizione critica a c. di Daniele V. Filippi (A. Morelli). *Bartolomeo Cristofori: La spinetta ovale del 1690 – Studi e ricerche / The 1690 Oval Spinnet – Study and Research*, a cura di Gabriele Rossi-Rognoni (P. Barbieri). BRUCE HAYNES, *A History of Performing Pitch: The Story of "A"*, Lanham (Maryland), Scarecrow, 2002 (P. Barbieri).

SOMMARI

LUCIA MARCHI, *Intorno all'origine del codice T.III.2 della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino*

Nonostante lo stato frammentario, il manoscritto T.III.2 della Biblioteca Universitaria Nazionale di Torino costituisce una delle più interessanti testimonianze del repertorio del primo Quattrocento, sia per l'alto numero di *unica* sia per l'originalità dei testi. Agostino Ziino, che ha studiato i frammenti (parte dell'edizione in facsimile) ha collocato l'origine del manoscritto al tempo del Grande Scisma (1378–1417), più precisamente tra i concili di Pisa (1409) e Costanza (141–17); mentre John Nádas e Giuliano Di Bacco hanno suggerito legami tra il codice e l'attività della cappella papale del primo Quattrocento.

A una più serrata osservazione i frammenti rivelano alcuni dettagli che lasciano pensare che il codice contenga parte del repertorio in uso nella cappella dell'antipapa Giovanni XXIII, uno dei pontefici simultaneamente in carica nell'ultima fase dello Scisma, eletto a Bologna nel 1410 e deposto a Costanza nel 1415. La sua corte, che soggiornò brevemente a Roma (1412–13) e peregrinò a lungo attraverso la penisola, sembra essere l'unico ambiente adatto alla formazione di un repertorio vario e complesso come quello che vediamo nel manoscritto di Torino. L'accentuata presenza nel manoscritto di Antonio Zaccara da Teramo, al servizio di Giovanni XXIII per alcuni mesi, depone a favore di tale contesto; inoltre, alcuni pezzi contenenti diretti riferimenti a Giovanni (per esempio *Le temps verrà*, che celebra il concilio di Roma, da lui convocato nel 1413) o alla sua area di influenza (la coppia Gloria-Credo *O felix certe civitas* per la cattedrale di Orvieto), evidenziano il collegamento con la corte di questo pontefice. La tesi di una provenienza dall'ambiente papale è confortata anche dalle concordanze, che mostrano legami tra i frammenti di Torino e altri manoscritti papali del primo Quattrocento. Infine, le filigrane, simili a quelle in uso nella cancelleria di Giovanni XXIII, forniscono nuovi spunti sul luogo di compilazione del codice (Roma o Costanza?) e sulla sua funzione nell'ambito culturale e politico degli ultimi anni dello Scisma.

ANTHONY M. CUMMINGS, *Three gigli: Medici musical patronage in the early Cinquecento*

L'articolo è suddiviso in tre parti: [1] Documenti inediti o in precedenza solo parzialmente considerati testimoniano il precoce mecenatismo musicale di Leone X (Giovanni di Lorenzo de' Medici), reputato come uno dei massimi mecenati nella storia della musica. Le attività mecenatistiche in campo musicale di Leone X durante il suo pontificato appaiono coerenti con gli interessi che mantenne lungo l'arco della sua vita e possono essere meglio comprese se poste in relazione con la documentazione attestante il suo mecenatismo già dall'epoca in cui era cardinale. [2] Nella Roma medicea sembra manifestarsi un particolare interesse verso le qualità vocali dei 'putti cantori'. Documenti già noti, ma non integralmente considerati, attestano il particolare ruolo giocato dal cardinale Giulio di Giuliano de' Medici nel mantenere un gruppo di 'putti cantori', nel reclutarli e nel provvedere alle loro necessità durante il loro soggiorno a Roma. [3] Testi dell'epoca rivelano molto di più di quel che finora si era pensato sulle attività di mecenatismo musicale del cardinale Ippolito di Giuliano de' Medici, che ebbe tre rinomati strumentisti al suo servizio: il

liutista Francesco da Milano, il violista Giovanni Battista Sansone detto 'il Siciliano' e il clavicembalista Lorenzo da Gaeta..

KATHRYN BOSI, *Accolades for an actress: on some literary and musical tributes for Isabella Andreini*

Alla luce dei numerosi recenti studi sulla commedia dell'arte l'attrice Isabella Andreini è sorprendente che nessuno abbia rilevato una serie di encomi musicali a lei indirizzati, risalenti agli ultimi due decenni del Cinquecento, e derivati da versi scritti in suo onore dal poeta milanese Gherardo Borgogni.

Benché la maggior parte di questi omaggi musicali e letterari siano di limitato interesse artistico — a parte una notevole eccezione —, essi apportano nuovi e importanti elementi all'intero quadro che ci si è fatti delle attività professionali della Andreini quale 'comica Gelosa', poetessa e autrice di teatro, delle sue vaste relazioni letterarie e artistiche, e delle strategie da lei messe in atto per promuovere la sua celebrità.

L'articolo esamina i testi poetici di Borgogni in onore di Isabella Andreini pubblicati nel 1585 e nel 1586 e finora rimasti quasi interamente sconosciuti agli storici della musica e del teatro; alcuni di tali testi furono anche posti in musica come encomi musicali per Isabella dai compositori della corte di Mantova e delle città di Vicenza, Verona, Milano e Modena, mentre un altro, messo in musica da Peter Philips, proviene dai Paesi Bassi. L'articolo, inoltre, esamina il contesto culturale da cui scaturiscono questi omaggi musicali, evidenziando i significativi rapporti intrattenuti da Isabella Andreini e dalla compagnia dei Gelosi con la corte mantovana, la nobile famiglia Bevilacqua a Verona e l'*entourage* Pirro Visconti a Milano. Assumendo quale punto di partenza gli omaggi letterari, l'articolo ci permette di osservare alcune strategie messe in atto da Isabella Andreini nell'alimentare la sua fama, offrendoci nel contempo l'opportunità di una visione complessiva delle relazioni fra mecenati di musica e di teatro a Verona, Mantova, Milano, Modena e nei Paesi Bassi durante gli ultimi anni del Cinquecento.

MARCO PESCI, *Il cavaliere disvelato: Vincenzo Pinti, «nella corte di Roma detto il Cavaliere del liuto»*

In un articolo pubblicato qualche anno fa su questa rivista furono resi noti numerosi documenti che permisero di identificare in Lorenzo Tracetti il famoso liutista rinascimentale Lorenzino, fino allora confuso con il 'Cavaliere del liuto'. I documenti qui presentati permettono ora di identificare quest'ultimo personaggio con il gentiluomo Vincenzo Pinti (1542-1608), anch'egli romano e cavaliere come Lorenzino. L'identificazione ha preso le mosse da un passo dei *Ragguagli di Parnaso* (1612) di Traiano Boccalini in cui si parla chiaramente di «Vincenzo Pinti, nella corte di Roma detto il cavaliere del liuto». Successivamente è stato rintracciato il testo della lapide sepolcrale posta in sua memoria che esisteva nella chiesa di San Lorenzo in Damaso. Le informazioni contenute nella lapide confermano i pochi fatti già noti della vita del Cavaliere del liuto: era romano, cavaliere — per l'esattezza, dell'ordine della Milizia lusitana di Cristo — e fu dapprima paggio di papa Giulio III, e poi al servizio dei cardinali vicecancellieri Alessandro Farnese e Alessandro Montalto. L'epigrafe sepolcrale ricorda inoltre l'integrità morale di Pinti e, in particolare, la sua eccellenza nel suonare gli strumenti da corda, indicando e il giorno della sua scomparsa, il 18 dicembre 1608, all'età di 66 anni. La data di morte del Cavaliere del liuto sembra in conflitto con quella finora nota del 23 novembre 1608. La controversia fra le date, indicate in modo inesatto sia nella lapide sia nel registro parrocchiale, viene risolta in modo assolutamente

inoppugnabile da un atto notarile specificante che il trapasso di Pinti avvenne la notte tra il 9 e il 10 dicembre 1608. Questa data è confermata dalla nota di spese per la sepoltura del Cavaliere del liuto, il 10 dicembre 1608. La prova definitiva dell'identificazione giunge infine da un altro documento del 12 ottobre 1581, in cui «ms. Vinc.^o Pinti detto il Caval.^{ro} del liuto» è registrato come padrino di battesimo per uno dei figli del liutaio Pietro Alberti. Il suo inedito testamento rivela il luogo e la data di nascita (Roma, 2 luglio 1542) e conferma che in quegli anni viveva nel palazzo della Cancelleria. Pinti possedeva un cospicuo patrimonio che distribuì con scrupolosità tra i suoi eredi. Nel 1584 Vincenzo Pinti era consigliere del rione Regola. Nel 1589 fu eletto «capo, soprintendente, giudice e arbitro» della congregazione dei cordari di Roma, una posizione che gli permetteva di avere un controllo assoluto su tutte le questioni legate alla produzione delle corde della città. Dieci anni più tardi, in occasione del rinnovo dello statuto, Pinti fu riconfermato nella stessa carica. La vita di Vincenzo Pinti *alias* il Cavaliere del liuto fu contrassegnata da rapporti continuativi di dipendenza dai personaggi ai vertici della Curia romana; benché ai suoi tempi fosse un gentiluomo di corte, onorato e rispettato, agiato e influente, generoso nella carità, di lui resta ancor oggi memoria grazie al suo celebratissimo talento di liutista.

MICHAEL LATCHAM, *The cembalo a martelli of Paolo Morellati in its eighteenth-century context*

Nel *Giornale enciclopedico* del luglio 1775 fu pubblicata una lettera «scritta dal sig. Paolo Morellati celebre maestro di musica vicentino intorno all'eccellente cembalo a martelli da lui costruito». Lo strumento, di estensione sol⁰–re⁵, con incordatura doppia in ottone, era diverso da quelli che Morellati importava dall'Inghilterra e dalla Germania, essendo dotato di un meccanismo di scappamento che conferiva ad esso un'ampia gamma dinamica, realizzabile attraverso il solo tocco. Impiegando differenti registri il pianoforte di Morellati poteva realizzare l'effetto sonoro di dodici diversi strumenti, fra i quali il clavicembalo, l'arpa e il mandolino.

Gli strumenti inglesi e tedeschi del tardo Settecento possono essere suddivisi a grandi linee in due classi. I pianoforti più piccoli (da tavolo) avevano spesso una varietà di registri: il Liuto, l'Arpa e il Moderatore per le variazioni timbriche, mentre l'Una corda, il Forte e il Crescendo (*Swell*) servivano alle variazioni dinamiche. I pianoforti più grandi (a coda) privilegiavano una timbrica uniforme utilizzando i registri soltanto per le variazioni dinamiche. Esistevano, tuttavia, delle eccezioni: il *Tangentenflügel* in Germania, la maggior parte degli strumenti combinati clavicembalo- pianoforte che ci sono pervenuti e il «cembalo a martelli» di Morellati; tutti questi, pur rientrando fra gli strumenti più grandi, erano costruiti per produrre una varietà di timbri.

Le differenti combinazioni di registri, ognuna delle quali producente un diverso timbro, sono spesso descritte nelle fonti tedesche con il termine *Veränderungen* [= variazioni]. Un particolare strumento poteva essere pubblicizzato come in grado di produrre dodici, venti, cinquanta e più *Veränderungen*. La formula matematica per calcolare il numero di possibili *Veränderungen* (*V*) da un dato numero di registri (*n*) è $V = 2^n$ e, dunque, il numero di *Veränderungen* che si possono ottenere con quattro registri è sedici. Lo strumento di Morellati, in grado di produrre dodici *Veränderungen*, deve avere avuto almeno quattro registri; tre non sarebbero stati sufficienti, perché avrebbero prodotto al massimo otto *Veränderungen*. I registri presenti nei diversi strumenti sopravvissuti e in quelli descritti nella letteratura del tempo sono un valido aiuto per comprendere come funzionava lo strumento di Morellati.

Nel 1770 Spath pubblicizzò il suo *Tangirung*, il meccanismo introdotto nel suo strumento di nuova invenzione, quasi certamente il suo *Tangentenflügel*, strumento in grado di produrre dodici *Veränderungen*. Il primo *Tangentenflügel* costruito da Spath e Schmahl aveva quattro registri, un'Arpa, un Moderatore, un sistema per alzare tutti gli smorzatori e l'Una corda, permettendo più di

dodici *Veränderungen*. Nella stesso annuncio pubblicitario del 1770 Spath scrisse che il *Tangentenflügel* poteva essere combinato con un clavicembalo in una versione a due tastiere in grado di offrire «cinquanta delle più belle *Veränderungen*». Cinquanta *Veränderungen* richiedono sei registri; il *Tangentenflügel* ne aveva già quattro; con i due registri del clavicembalo sulla tastiera inferiore, un 8' e un 4', il numero complessivo di registri sarebbe stato di sei. Un clavicembalo-*Tangentenflügel* a due tastiere del 1786, costruito da Sauer a Dresda, è sopravvissuto in Norvegia e presenta esattamente questa disposizione.

I due clavicembali-pianoforti (uno non datato e l'altro del 1780) costruiti da Merlin (Londra) offrono molti differenti timbri, tutti da combinare su una sola tastiera: ci sono tre registri del clavicembalo, un 16' (con plettri in cuoio), un 8' e un 4', e due registri del pianoforte, un 8' e un 16'; inoltre, ci sono due registri in comune fra clavicembalo e pianoforte: uno solleva gli smorzatori dalle corde di 8' e l'altro è un Liuto per le corde di 16'. Questi sette registri sono più che sufficienti ad avvalorare l'affermazione di Merlin, secondo cui questo *Double bass pianoforte-harpsichord* aveva venti diversi 'registri', anche se in questo caso intendeva dire venti diverse combinazioni.

Nel 1783 Milchmeyer pubblicizzò un «*mechanische Flügel*» che poteva «variare [il timbro] più di 250 volte combinando i registri». Con soli otto registri Milchmeyer avrebbe potuto garantire un totale di 256 *Veränderungen*, sei in più delle sue 250. Anche le descrizioni di strumenti più piccoli dotati di registri ci aiutano a comprendere lo strumento di Morellati. Charles Burney descrive uno strumento esistente a Venezia nel 1770 «con diverse combinazioni di registri e che all'occasione funge da arpa, clavicembalo, liuto o pianoforte». La descrizione lasciataci da J.G. Wagner del suo *Clavecin roïal* (1774) spiega come funzionavano i quattro pedali presenti nel suo strumento e come si poteva combinarli per produrre i suoni del clavicembalo, del *Pantolon* (salterio), dell'arpa, del liuto e del pianoforte. Nel 1778 l'inglese Samuel Bury si assicurò un brevetto per alcune aggiunte al pianoforte per imitare il clavicembalo e il salterio.

Questi strumenti e le descrizioni risalenti agli anni fra il 1770 e il 1788 mostrano che lo strumento di Morellati non era così fuori dal comune come sembra a prima vista. Il «cembalo a martelli» — a coda, con un'unica tastiera ma con l'Una corda — è assai più simile al primo *Tangentenflügel*. Forse esistevano strumenti di fabbricazione tedesca che Morellati importava e che lo ispirarono.

FRANCESCO NOCERINO, *Cembalari a Napoli nel Cinquecento. Nuove fonti e inediti documenti*

Inediti documenti, recentemente rinvenuti negli archivi napoletani, rivelano l'esistenza di cembalari finora del tutto sconosciuti e arrecano un nuovo contributo alla conoscenza dell'attività dei costruttori di clavicembali attivi a Napoli nel secolo sedicesimo. La maggior parte dei documenti qui presentata, oltre che dall'Archivio Storico del Banco di Napoli e dal Fondo Notai Antichi dell'Archivio di Stato di Napoli, è tratta soprattutto dal Fondo Banchieri Antichi dell'Archivio di Stato di Napoli. Il Fondo Banchieri Antichi raccoglie le scritture di circa una trentina di banchieri (Olgiati, Pallavicino, Ravaschieri, Grimaldi, ecc.) che operarono a Napoli nei secoli sedicesimo e diciassettesimo. Tali documenti hanno consentito di far emergere nomi di artigiani non solo di ambito napoletano, come ad esempio Marco Lauro e Vincenzo de Riccio, ma anche di ambito veneto, come Bernardino e Domenico «*fratrum Vicentinorum*». Inoltre, queste carte d'archivio ci hanno fornito prove dell'attività cembalaria di alcuni organari. Degni di attenzione infine vari riferimenti sulla presenza di determinate caratteristiche dei clavicembali rinascimentali napoletani e notizie sulla diffusione della «*spinetta organizzata*». Dall'Archivio Storico del Banco di Napoli giungono nuove ed interessanti notizie, come, ad esempio, quella riguardante la compravendita seicentesca di un importante strumento «fatto da Nicolò Albano all'anno 1584», che potrebbe identificarsi con un inedito cembalo, oggi custodito nella collezione Tagliavini a Bologna.

Dal Fondo Notai Antichi dell'Archivio di Stato di Napoli, provengono inoltre interessanti rivelazioni biografiche su Alessandro Fabri, il più conosciuto tra i cembalari operanti a Napoli nella seconda metà del secolo sedicesimo, che, integrate da altre notizie tratte sia dal Fondo Banchieri Antichi sia dall'Archivio Storico del Banco di Napoli, contribuiscono a puntualizzare il quadro generale sull'arte cembalaria a Napoli nell'età moderna.