

Recercare XIX/1–2 (2007)

INDICE

Articoli

ANTHONY M. CUMMINGS, *Clement VII's musical patronage: evidence and interpretations*

EMILY WILBOURNE, *«Isabella ringiovinita»: Virginia Ramponi Andreini before Arianna*

PATRIZIO BARBIERI, *Pietro Della Valle: the Esthèr oratorio (1639) and other experiments in the «stylus metabolicus». With new documents on triharmonic instruments*

BARBARA NESTOLA, *L'Egisto fantasma di Cavalli. Una fonte per la rappresentazione parigina dell'Egisto ovvero Chi soffre spera di Mazzocchi e Marazzoli (1646)*

ANTONELLA D'OVIDIO, *«Sonate a tre d'altri stili». Carlo Mannelli violinista nella Roma di fine Seicento*

ANTHONY DELDONNA, *An eighteenth century musical education: Francesco Mancini's Il zelo animato (1733)*

LUISA CLOTILDE GENTILE, *Orlando di Lasso pellegrino a Loreto (1585): vicende di un ex voto musicale*

Libri e musica: S. Franchi, *Annali della stampa musicale romana dei secoli XVI-XVIII*, vol. I/1 (A. Addamiano). G. Mastrocola, *Il primo libro dei madrigali a cinque voci di Geronimo Vespa da Napoli (Venezia 1570). «Ruscelletto cui rigido cielo». Studi in occasione del III centenario del musicista Giovanni Andrea Angelini Bontempi (1625–1705)*, a c. di B. Brumana (A. Morelli). *Francesco Cavalli. La circolazione dell'opera veneziana nel Seicento*, a c. di D. Fabris (A. Morelli); Giovan Battista Fontana, *Sonate a 1, 2, 3, per il violino o cornetto, fagotto, chitarrone, violoncino o simile altro strumento (1641)*, a c. di M. Zoni. Sigismondo D'India, *Villanelle a 3, 4 e 5 voci (1608, 1612)*, a c. di C. Assenza. E. Pasquini, *L'«Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto». Padre Martini teorico e didatta della musica* (S. Gaddini). *Mozart. Note di viaggio in chiave di violino*, a c. di M. Botteri Ottaviani, A. Carlini, G. Fornari (S. Gaddini). D.A. D'Alessandro, *I Mozart e la Napoli di Hamiltom. Due quadri di Fabris per Lord Fortrose* (S. Gaddini).

SOMMARI

ANTHONY M. CUMMINGS, *Clement VII's musical patronage: evidence and interpretations*

Nonostante le relazioni formali e informali che lo legarono al cugino e poi papa Leone X, ricordato come uno dei maggiori mecenati musicali della storia, Clemente VII (Giulio de' Medici) probabilmente non condivise con altri membri della sua famiglia una vera e propria passione per la musica. La mancanza di questa inclinazione potrebbe essere vista come un riflesso di quei tratti caratteriali che connotano la sua complessa personalità. Secondo quanto riferiscono alcuni testimoni contemporanei sembra, infatti, che Clemente VII preferisse assistere ai dibattiti di teologia o di medicina piuttosto che ascoltare musica.

Nel presente articolo la documentazione dell'effettivo mecenatismo di Clemente VII, tanto negli anni del suo cardinalato che in quelli del suo papato, viene completamente riconsiderata e interpretata come indizio del suo personale entusiasmo per la musica o della mancanza del medesimo.

È noto che negli anni in cui era cardinale, Clemente VII aveva dei musicisti al suo seguito, li proteggeva ed era coinvolto nella committenza musicale delle istituzioni pubbliche fiorentine; oltre a ciò, era lui stesso un buon musicista, possedeva dei manoscritti musicali e non mancava di assistere alle esecuzioni di musica alla corte di Leone X. Tali prove, tuttavia, potrebbero bensì testimoniare un suo coinvolgimento nella musica, alimentato da un senso del dovere e della responsabilità, ma non una forte inclinazione verso di essa. Tutta la documentazione sui rapporti di Clemente VII con la musica, infatti, è nettamente in contrasto, sia per quantità che per carattere, con quella che testimonia la vita musicale densa e vivace della corte di Leone X. Vengono dunque esplorate le possibili ragioni del diverso rapporto di Clemente VII con la musica, come, per esempio, la sua condizione di figlio illegittimo o il sacco di Roma. I pochi riferimenti alle esecuzioni musicali presso la corte clementina riguardano alcune composizioni del repertorio coevo, che conferiscono un senso al tipo di musica che vi fu effettivamente praticato.

EMILY WILBOURNE, «*Isabella ringiovinita*»: *Virginia Ramponi Andreini before Arianna*

L'articolo prende in esame le fasi iniziali della carriera dell'attrice e cantante Virginia Ramponi Andreini, più nota fra i comici dell'arte col nome di Florinda. Mentre la maggior parte degli studi hanno finora concentrato la loro attenzione sulla sua interpretazione del ruolo di Arianna, nell'omonima opera di Claudio Monteverdi, rappresentata a Mantova nel 1608, nel presente articolo l'interesse è invece rivolto agli anni che precedettero il suo successo. Avvalendosi di documenti d'archivio, materiali a stampa dell'epoca e fonti di recente pubblicate, l'articolo chiarisce e approfondisce una intricata serie di fatti avvenuti intorno al 1604. La figura di Virginia-Florinda viene poi messa a confronto con quella della suocera, la celebre Isabella Canali Andreini. Analogamente a Virginia, Isabella era anche lei attrice e cantante, anche se quest'ultima aveva dato alle stampe poesie e drammi, e aveva goduto di una considerevole reputazione di donna virtuosa e colta. L'articolo dimostra che i primi anni della carriera di Virginia furono caratterizzati da una ben

calcolata strategia di autopromozione, volta a evidenziare la parentela e la somiglianza con Isabella; tuttavia, dopo che l'*Arianna* l'ebbe resa celebre personalmente, tale strategia divenne superflua.

Nella prima parte dell'articolo vengono esaminati alcuni documenti che riguardano le licenze ad organizzare alcuni «lotti» richieste a Milano, negli anni 1606–1607, da Virginia e da suo marito, Giovan Battista Andreini. Questi documenti erano stati erroneamente riferiti a una fantomatica «Florinda Concevoli» da Antonio Paglicci Brozzi, che li aveva fatti conoscere in una pionieristica storia della commedia dell'arte. La parte centrale dell'articolo è focalizzata sull'anno 1604 e sui rapporti fra gli Andreini e l'Accademia degli Spensierati di Firenze. Sono poi discusse alcune importanti notizie forniteci da Giovan Battista Andreini in diverse sue prefazioni, prestando particolare attenzione a una nuova fonte di poesia encomiastica: le *Rime in lode della signora Verginia Ramponi Andreini, comica Fedele, detta Florinda* (Firenze, 1604), di cui la Biblioteca Trivulziana di Milano conserva un esemplare. Nella parte conclusiva vengono discussi alcuni indizi riguardanti l'effettivo luogo di nascita di Virginia e vengono discusse le poche poesie a lei attribuite, in particolare quelle dedicate a Isabella.

This article examines the early career of *commedia dell'arte* actress and singer Virginia Ramponi Andreini, in *arte* Florinda. While most scholarship on the actress is focussed on her performance as Arianna in Claudio Monteverdi's eponymous opera of 1608, the years prior to this success are of interest here. Utilising archive documents, contemporary printed material and recently published secondary sources, the article clarifies and elaborates on a complicated series of events around the year 1604. A comparison is made between Virginia-Florinda and her mother-in-law, Isabella Canali Andreini. Similarly to Virginia, Isabella was an actress and singer, though also a published poet and a playwright, with a reputation for virtue and academic learning. The article concludes that the early years of Virginia's career were characterised by a deliberate strategy of self-promotion that emphasised her association with and similarity to Isabella, but that after *Arianna* made Virginia-Florinda famous in her own right such strategies were unnecessary.

The first part of the article outlines the extant documentary evidence for a set of lotteries held by Virginia and her husband, Giovan Battista Andreini, in Milan in 1606 and 1607. These documents were incorrectly ascribed to an ephemeral “Florinda Concevoli” by Antonio Paglicci Brozzi during the first wave of *commedia dell'arte* history. The central section focuses on the year 1604 and on the relationship of the Andreini to the Accademia degli Spensierati in Florence. Important information given by Giovan Battista in various prefaces is discussed, and careful attention is paid to a new source of encomiastic poetry: the *Rime in lode della signora Verginia Ramponi Andreini, comica Fedele, detta Florinda* (Florence, Volcmar Timan, 1604), held at the Biblioteca Trivulziana, in Milan. The final section considers the circumstantial evidence surrounding Virginia's place of birth and discusses the few poems ascribed to her authorship, in particular those dedicated to Isabella.

PATRIZIO BARBIERI, *Pietro Della Valle: the Esthèr oratorio (1639) and other experiments in the «stylus metabolicus»*. With new documents on triharmonic instruments

Scopo principale del presente studio è quello di fornire nuova documentazione relativa alle sperimentazioni di Pietro Della Valle (1586-1652) miranti al ripristino della pratica degli antichi *tonoi* greci, sperimentazioni il cui avvio è risultato risalire al 1629, con *La valle rinverdita* (e non al 1637-40, come finora ritenuto). Esse risultano quindi essere le prime nel settore, dato che quelle di

Giambattista Doni — il fondatore del movimento, alle cui teorie Della Valle si dichiarò comunque sempre debitore — iniziano a essere segnalate solo intorno al 1632.

Di Della Valle è finalmente affiorato il testo dell'*Esthèr* (1639), con annotazioni relative all'esecuzione; esso tra l'altro ci permette di identificare un frammento della relativa musica: si tratta di quello pubblicato, con un generico riferimento al solo autore, da Athanasius Kircher nel 1650 (§ 1.1). Se si eccettua l'assenza di duetti e terzetti, la struttura di tale composizione risulta essere simile a quella del *Dialogo della Purificazione* (1640), ivi compreso l'impiego dei sette *tonoi* (dorico, frigio, lidio, eolio, misolidio, ipolidio, iastio). L'*Esthèr* è però di lunghezza molto maggiore: 197 versi contro i 59 della *Purificazione*. Dato che quest'ultimo — ad onta della sua brevità, sottolineata da molti musicologi — è unanimemente considerato la prima testimonianza assoluta di una composizione identificabile come 'oratorio', l'*Esthèr* può quindi a maggior ragione prenderne il posto nella scala delle priorità, anche considerando che presenta l'ulteriore caratteristica di essere diviso in parti (tre, per la precisione). È inoltre — come il precedente — in lingua italiana, per cui si tratta di un *oratorio volgare*, e non di un *oratorio latino*, come da alcuni ipotizzato (forse per il fatto di essere stato per la prima volta eseguito nell'aristocratico Oratorio del Ss. Crocifisso, l'unico — tra quelli romani — in cui venissero eseguite rappresentazioni di tale secondo tipo).

Sempre riguardo a tale autore vengono inoltre fornite nuove informazioni riguardanti: il cembalo triarmonico da lui commissionato a Giovanni Pietro Polizzino e donato a Giovanni IV di Portogallo, in seguito a vicissitudini che coinvolsero anche il cembalaro Girolamo Zenti (§ 2); la datazione di alcune opere manoscritte di Doni e di altri compositori della cerchia, incluso lo stesso Della Valle (§§ 1.2, 3.1); il fallito tentativo di far costruire un organo triarmonico, al fine di permettere l'estensione della pratica di tali nuove musiche all'ambito liturgico (§ 4); l'inventario dei beni, e altri documenti inediti, anche riguardanti gli eredi, alcuni dei quali relativi alla stampa delle relazioni sui suoi famosi viaggi in Turchia, Persia e India (§§ 5, 7).

Nota è l'importanza che Della Valle ha come musicografo, testimoniata dal suo discorso *Della musica dell'età nostra* (dedicato a tal Lelio Guidiccioni, riguardo al quale si apprende che nel 1637 si era impegnato presso il pontefice per ottenere la grazia in favore di Pietro, in esilio a Gaeta per avere ucciso un servitore dei Barberini). Noto è anche il fatto che — contrariamente a Doni, ancora legato al vecchio stile polifonico — il nostro autore seppe attivamente patrocinare e praticare la più moderna maniera derivata dal *recitar cantando* (§ 3.2). Meno noto è invece il fatto che il tentativo di ripristinare i *tonoi* greci, sebbene fallito, contribuì validamente a dare impulso allo 'stile modulante', già avviato da Carlo Gesualdo e altri alla fine del Cinquecento, riguardo al quale nel 1650 Athanasius Kircher conierà addirittura il termine "stylus metabolicus", stile allora impropriamente noto come "enarmonico" per il fatto che tali note 'metaboliche' si trovavano sugli ordini superiori dei cembali dotati di 'spezzature' enarmoniche (cioè del tipo G#-Ab, E#-F, G-Abb, ecc.); ancora nel 1768 tale "enharmonique" sarà menzionato da Jean-Jacques Rousseau come lo stile di cui "les Italiens", come Giovanni Battista Pergolesi, facevano "un usage admirable" (§ 6). Sempre in relazione a ciò, nel § 6.3 vengono inoltre presentate testimonianze storiche sul dibattuto problema riguardante la terminologia relativa ai cembali "cromatici" ed "enarmonici".

BARBARA NESTOLA, *L'Egisto fantasma di Cavalli. Una fonte per la rappresentazione parigina dell'Egisto ovvero Chi soffre spera di Mazzocchi e Marazzoli (1646)*

La rappresentazione dell'*Egisto* a Parigi nel febbraio 1646 è un evento che riserva ancora diversi interrogativi, a cominciare dall'effettiva possibilità di identificare quest'opera con quella omonima composta da Cavalli nel 1643. Il recente ritrovamento di un manoscritto conservato alla Bibliothèque Nationale di Parigi permette di gettare una nuova luce sulla questione: si tratta del manoscritto *Rés.* 1355 (1-3), contenente la partitura dell'opera *L'Egisto ovvero il Chi soffre spera* di Virgilio Mazzocchi e Marco Marazzoli. L'*Egisto* in questione fa parte delle opere prodotte dai cardinali Francesco ed Antonio Barberini nel loro palazzo romano durante il pontificato di Urbano viii. Questo articolo si propone di ricostruire le circostanze di rappresentazione dell'opera a Parigi, analizzando il contesto politico e artistico ad esse relativo. L'ipotesi principale è che l'*Egisto* sia stato dato pochi giorni dopo l'arrivo a Parigi del cardinale Antonio Barberini, in fuga da Roma con il resto della sua famiglia dopo la morte di Urbano viii. Quasi sicuramente la decisione di eseguire quest'opera è sorta in maniera repentina, ed è possibile leggersi la volontà di Mazzarino di sottolineare l'inversione delle relazioni di potere verificatasi dopo l'elezione del nuovo papa. L'*Egisto* dato a Roma nel 1639 resta tra le produzioni più riuscite del teatro Barberini, al punto da assurgere a simbolo del potere stesso della famiglia. Nel 1646 i Barberini caddero in disgrazia, perdendo il prestigio ed il potere; di conseguenza, si videro costretti alla fuga e ad accettare l'ospitalità loro offerta dalla casa di Francia. In questo contesto, la scelta di Mazzarino di rappresentare l'*Egisto* appare chiaramente riconducibile a un intento politico. La questione che invece, a questa data, pone ancora numerosi problemi, riguarda i mezzi artistici necessari all'esecuzione di un'opera a Parigi. Dall'inizio degli anni Quaranta Mazzarino aveva lavorato attivamente al progetto di esportare il melodramma romano in Francia, ma si era già confrontato con la difficoltà di formare una compagnia stabile di interpreti professionisti. Cantanti e compositori arrivavano dall'Italia, concessi dai mecenati, che accordavano loro il permesso di assentarsi per qualche mese. Nel frattempo, le compagnie di musicisti itineranti facevano la loro comparsa in area settentrionale. Mazzarino, informato della possibilità di assumere questi interpreti, aveva invitato in Francia i Febiarmonici, che rappresentarono alla fine del 1645 *La finta pazza* di Saccati. In questi anni alla corte di Parigi era in attività anche la compagnia di comici dell'arte diretta da Tiberio Fiorilli, molto apprezzata dalla regina Anna. All'inizio del 1646, la scelta di eseguire l'*Egisto*, che include personaggi della commedia dell'arte, appare come una possibile soluzione alla difficoltà di mettere insieme un gruppo di interpreti eterogenei (cantanti di corte, musicisti itineranti e comici dell'arte) intorno ad un progetto comune. La rappresentazione si svolse molto probabilmente in una piccola sala, senza una scenografia complessa e davanti ad un pubblico ristretto. A due mesi dalla *Finta pazza*, che aveva riscosso un enorme successo soprattutto grazie alle macchine di scena di Torelli, la sobrietà dell'*Egisto* determinò probabilmente la tiepida reazione del pubblico francese. Mazzarino, lungi dal farsi scoraggiare da questo nuovo tentativo, ne approfittò per scegliere attentamente gli elementi sui quali puntare per riscuotere un successo sicuro: esattamente un anno dopo l'*Egisto*, uno spettacolare *Orfeo* avrebbe trionfato sulla scena francese.

ANTONELLA D'OVIDIO, «Sonate a tre d'altri stili». Carlo Mannelli violinista nella Roma di fine Seicento

I diversi contributi apparsi recentemente sullo strumentalismo romano di fine Seicento spingono a riconsiderare la figura del violinista e compositore Carlo Mannelli (Roma 1640 – ivi, 1697), nonostante il fatto che, della sua cospicua produzione strumentale, ci siano pervenute soltanto due raccolte di sonate a tre. Scopo di questo articolo è non soltanto quello di approfondire alcuni aspetti

inesplorati della biografia di Mannelli, ma anche di comprendere meglio la posizione della sua musica all'interno del repertorio strumentale romano di fine Seicento e il rapporto con la produzione di compositori coevi, primo fra tutti Corelli.

I documenti d'archivio ci mostrano che Mannelli era uno dei violinisti più ricercati della Roma dell'epoca; il suo nome — spesso accanto a quello di Corelli — ricorre nelle liste dei musicisti ingaggiati per le maggiori festività a San Luigi dei Francesi, all'oratorio del Ss. Crocifisso di San Marcello, a Santa Maria Maggiore e a San Giovanni dei Fiorentini, nonché tra i 'musicisti straordinari' impiegati per esecuzioni musicali patrocinate dalle più influenti famiglie romane, in particolare Pamphilj, Borghese, Chigi. Particolarmente illuminante, sia per acquisire nuovi dettagli biografici, sia per comprendere in senso più ampio lo *status* economico e sociale di un violinista dell'epoca, si è rivelato lo studio del testamento e del relativo inventario dei beni del violinista romano. La lettura di questi documenti — finora conosciuti solo parzialmente—, condotta alla luce di alcuni recenti studi sulla cultura materiale nella Roma del Seicento, ha permesso di seguire le tracce di una memoria complessa e stratificata in cui gli oggetti elencati assumono, al di là del loro valore di *bene* materiale, quello di veri e propri *semiofori*. È il caso, per esempio, dei numerosi ritratti di mecenati e musicisti presenti nella stanza più importante della casa di Mannelli, ai quali il compositore affidava il compito di proiettare la propria figura all'interno di un preciso *entourage* sociale e culturale di una ben circoscritta 'famiglia' di musicisti. Tra i ritratti presenti assume un rilievo particolare quello di «Michelangelo del violino», vale a dire Michelangelo Rossi, che può quindi essere identificato come uno dei maestri di violino di Mannelli, tenendo pure conto del fatto entrambi furono attivi negli stessi anni alla corte di Camillo Pamphilj.

I documenti analizzati mettono in risalto come Mannelli solo per limitati periodi fu stabilmente al servizio di qualche aristocratico. Tuttavia, la sua carriera che potrebbe ricordare con quello di un moderno *free-lance*, appare costellata dal legame privilegiato con un ben determinato gruppo di famiglie romane, tutte legate tra loro da legami parentali, grazie alle quali Mannelli portò avanti la sua attività di violinista. D'altro canto, pur essendo fra i più apprezzati violinisti, Mannelli, non riuscì ad assumere nella Roma del tempo un ruolo di primo piano come compositore di musica strumentale; sembra emblematico il fatto che, a partire dal 1682, nelle liste dei musicisti ingaggiati per l'importante festività di San Luigi dei Francesi, come pure in altre circostanze, fu Corelli ad assumere il ruolo di primo violino, che fino a quel momento era stato detenuto perlopiù da Mannelli. L'articolo cerca dunque di illustrare quali fossero i tratti stilistici peculiari che impedirono a Mannelli di acquisire una vera e propria leadership a Roma, e, attraverso l'analisi comparata delle due raccolte di sonate a tre del compositore, vengono offerte alcune risposte al riguardo. Osservando il panorama della produzione strumentale di fine Seicento, lo stile strumentale di Mannelli si colloca in una posizione eccentrica rispetto all'asse costituito, da un lato, da compositori di sonate attivi a Roma prima di Corelli, quali L. Colista, C.A. Lonati, A. Stradella; dall'altro da Corelli e della generazione a lui contemporanea. Benché l'op. ii (1682) e l'op. iii (1692) di Mannelli si collochino, infatti, cronologicamente in epoca corelliana, esse percorrono una strada profondamente diversa da quella di Corelli. Lo stile di Mannelli non sembra infatti riferirsi a modelli precisi e pre-esistenti: ciò appare significativo soprattutto nel caso dell'op. iii, pubblicata quando Corelli aveva già dato alle stampe tre raccolte di sonate a tre, riuscendo ad imporsi con autorevolezza nel panorama romano. Basta soffermarsi sulle sonate di altri compositori attivi a Roma, come Antonio Luigi Baldassini o Ippolito Boccaletti, che diedero alle stampe le loro prime raccolte di sonate a tre contemporaneamente all'op. III di Mannelli, per rendersi conto di quanto lo stile corelliano stesse già affermandosi come modello di riferimento imprescindibile per chi, soprattutto a Roma, intendesse affermarsi nel campo della musica strumentale. Osservate nel loro

insieme, le sonate dell'op. ii e dell'op. iii di Mannelli rivelano invece un atteggiamento compositivo che si pone in netta antitesi con quello corelliano e con quei criteri di «misura», «gravità» e «piacevolezza» che lo caratterizzavano. Da questa prospettiva, l'espressione «sonate a tre d'altri stili», adottata da Mannelli nella prefazione all'op. ii, riesce a ben sintetizzare questa alterità e a identificare alcuni tratti caratteristici del suo stile: l'eterogeneità delle scelte compositive, l'estrema variabilità dei parametri prescelti che tendono ad essere diversi da sonata a sonata, la non riconducibilità ad un modello formale predefinito e una scrittura violinistica brillante e seducente, intesa come principale elemento di articolazione della sintassi strumentale. Nella Roma degli anni Ottanta-Novanta del Seicento tutti questi elementi conferivano alle sonate di Mannelli un aspetto decisamente datato che gli impedì di trovare uno spazio adeguato in un panorama musicale attraversato da forti cambiamenti e condizionato dall'affermarsi, in ambito strumentale, di nuovi criteri compositivi e nuovi orientamenti estetici.

ANTHONY DELDONNA, *An eighteenth century musical education: Francesco Mancini's Il zelo animato (1733)*

L'articolo prende in esame il dramma *Il zelo animato* (1733) messo in musica da Francesco Mancini su libretto di Andrea Perrucci, una delle ultime opere pervenute fra quelle direttamente connesse a un conservatorio napoletano. Mancini fu fra i più prolifici e importanti musicisti di quella generazione che contribuì a codificare il dramma per musica del tempo e a gettare le basi della celebre scuola napoletana. Mancini, inoltre, fu vicemaestro della cappella reale e del conservatorio di Santa Maria di Loreto dal 1720 al 1735. Presso quest'ultima istituzione si dedicò personalmente alla formazione e all'insegnamento di una nuova generazione di musicisti. Proprio negli anni in cui era maestro di cappella a Santa Maria di Loreto, Mancini compose *Il zelo animato*, specificamente concepito come esempio musicale e teatrale per gli studenti del suo conservatorio. *Il zelo animato* assume dunque l'importanza di un'opera rivelatrice della conoscenza, delle preferenze e della prospettiva di un affermato compositore teatrale, innovatore e al tempo stesso insegnante. L'analisi della partitura e del libretto permettono di mettere in luce la tecnica musicale — per tacere del livello di capacità e di bravura degli studenti che la eseguirono — e quei *topoi* teatrali che dovevano far parte dell'indispensabile bagaglio di un musicista che all'epoca volesse farsi largo nell'assai competitivo mondo dell'opera, come cantante, strumentista o compositore. Nel saggio viene inoltre esaminato il contesto entro cui l'opera fu composta, fornendo ulteriori conoscenze sull'ambiente teatrale, per quanto riguarda sia la prassi che la teoria, e sul rapporto fra i locali conservatori e il potere politico della Napoli del tempo. Come emerge dalla ricerca, *Il zelo animato* contribuisce a una più articolata comprensione dell'opera a Napoli nel Settecento e dell'insieme di quei meccanismi sociali, artistici e didattici che ne determinarono la fama.

LUISA CLOTILDE GENTILE, *Orlando di Lasso pellegrino a Loreto (1585): vicende di un ex voto musicale*

Il Museo Pinacoteca della Santa Casa di Loreto conserva un quadretto ex voto musicale, opera di pittore locale della seconda metà del Cinquecento, che mostra nella sezione superiore un offerente ai piedi della Vergine e nell'inferiore la notazione musicale di un *Canon quinquae quintus*

sull'invocazione *Sancta Maria, ora pro nobis*. Il quadretto è stato per quasi tre secoli al centro di un dibattito tra musicisti e musicologi sulla risoluzione del canone, ormai mutilo, e sull'identificazione dell'offerente, per il quale si faceva il nome del musicista fiorentino Giovanni Animuccia. Lo stemma dell'offerente, finora mai preso seriamente in considerazione dagli studiosi, permette di identificarlo con sicurezza con Orlando di Lasso, pellegrino a Loreto nel 1585, e di attribuire a lui la paternità del canone: anche l'iconografia del musicista in età matura collima col ritratto lauretano. L'ex voto offre dunque una sua composizione, sinora ignota ai dizionari e ai repertori musicali. Insieme a una lettera coeva del musicista fiammingo, il dipinto getta nuova luce sulla devozione lauretana di Lasso e sulla presenza di sue opere nell'Archivio Musicale della Santa Casa. La soluzione del problema attributivo apre ulteriori interrogativi su un secondo ex voto musicale della seconda metà del Cinquecento, anch'esso conservato nel Museo Pinacoteca.