

Recercare xx/1–2 (2008)

INDICE

Articoli

Crawford Young, *Antiphon of the Angels: Angelorum psalat tripudium*

James Haar – John Nádas, *The Medici, the Signoria, the pope: sacred polyphony in Florence, 1432–1448*

Gabriele Giacomelli, *Il Giudizio universale di Vasari e Zuccari fra chiesa, corte e teatro musicale*

Luigi Collarile, *Nuove prospettive sul contesto editoriale delle Canzoni d'intavolatura d'organo. Libro primo (1592) di Claudio Merulo*

Giuliana Montanari, *Chromatic and transposing quilled keyboard instruments at the Florentine grand ducal court in the seventeenth century*

Francesco Carreras – Cinzia Meroni, *Giovanni Maria Anciuti: a craftsman at work in Milan and Venice*

Kathryn Bosi, *More documentation for the balletti della duchessa*

Libri e musica: Agnese Pavanello, *Il 'concerto grosso' romano. Questioni di genere e nuove prospettive storiografiche* (A. D'Ovidio). Wolfgang Witzemann, *Die Lateran-Kapelle von 1599 bis 1650* (A. Morelli). *Music and mathematics in late medieval and early modern Europe*, ed. Philippe Vendrix (P. Barbieri). *De Clavicordio VIII. Proceedings of the VIII international clavichord symposium*, (Magnano, 5–8 September 2007), ed. Bernard Brauchli, Alberto Galazzo, Judith Wardman (P. Barbieri). *Architettura e musica nella Venezia del Rinascimento*, a c. di Deborah Howard e Laura Moretti (A. Morelli).

SOMMARI

CRAWFORD YOUNG, *Antiphon of the Angels: Angelorum psalat tripudium*

Per la sua complessità notazionale, la ballata su testo latino *Angelorum psalat tripudium* del Codice Chantilly (Chantilly, Musée Condé, ms. 564) è considerata una delle vette supreme dell'*ars subtilior*. Il brano, forse composto per l'elezione di Alessandro V al Concilio di Pisa nel 1409 o del suo successore Giovanni XXIII nel 1410, è attribuito nella fonte a «Suciredor»; si tratta dell'anagramma del nome Rodericus, probabilmente da identificare con il musicista «Johannes Rogerii», che fu attivo nelle cappelle musicali del cardinale Pedro de Luna (1378), del duca di Gerona (1384), del duca di Borgogna Filippo l'Ardito (1391–92), dell'antipapa Benedetto XIII

(1394–95 e di nuovo nel 1403), vale a dire il cardinale de Luna per il quale Rodericus aveva lavorato in precedenza, e il duca Jean de Berry (1403). L'ipotesi di identificazione è rafforzata dal fatto che altri compositori presenti nel Codice Chantilly, come Senleches, Solage e Guido, ebbero contatti con gli stessi ambienti in cui operò questo «Johannes Rogerii» *alias* Rodericus.

Angelorum psalat tripudium era finora nota grazie all'edizione realizzata da Nors Josephson nel 1971; tuttavia, pur generalmente accettata dai musicologi, questa edizione risultava assai insoddisfacente per gli esecutori di musica medievale, per le incongruenze che presentava, persino a livello di grammatica musicale. Questo articolo, cogliendo l'opportunità della recente pubblicazione del Codice Chantilly in un'edizione in facsimile a colori in grado di evidenziare le inusuali caratteristiche notazionali del brano, intende proporre una nuova edizione di *Angelorum psalat tripudium*. Alla luce non solo della teoria musicale, ma dell'esegesi letteraria, vengono altresì posti in evidenza e interpretati i sofisticati rapporti fra testo e notazione che sembrano emergere da alcuni passi della ballata, non sempre logici dal punto di vista della teoria della notazione, ma particolarmente pregnanti per le loro allusioni 'pittoriche' al contesto politico del tempo.

JAMES HAAR – JOHN NÁDAS, *The Medici, the Signoria, the pope: sacred polyphony in Florence, 1432–1448*

L'assunzione di quattro cantori professionisti nel dicembre 1438 da parte degli Operai di Santa Maria del Fiore rappresenta l'atto istitutivo della prima cappella polifonica del duomo fiorentino. Questo evento, connesso ai preparativi del concilio fiorentino del 1439, vien qui letto nel quadro che vede il coinvolgimento dei Medici nell'opera di manipolazione politica, dopo il ritorno della potente famiglia dall'esilio nel 1434, e che abbraccia il prolungato soggiorno a Firenze della curia del papa Eugenio IV, la fastosa consacrazione della cattedrale nel 1436, e lo spostamento del concilio da Firenze a Ferrara. La nomina di questi quattro cantori, tre dei quali erano oltremontani, viene analizzata in relazione alle loro rispettive provenienze e carriere, in particolare i loro rapporti con due altre importanti istituzioni musicali fiorentine: l'oratorio di Orsanmichele e il battistero di San Giovanni.

La figura di maggior rilievo fra questi musicisti è quella di «Benotto de Francia» (Benedictus Sirede), la cui precedente attività di insegnante e «laudese» a Orsanmichele e di «cantore di San Giovanni» gli aprì la strada agli incarichi ottenuti presso il duomo, prima come insegnante dei giovani chierici e poi come *leader* del nuovo gruppo di cantori professionali: oltre a Benotto stesso, Beltramus Feragut, Johannes de Monte e Francesco Bartoli. Particolarmente interessanti si rivelano la rottura con la tradizione esecutiva di *biscantore* e *tenorista* radicata nel Duomo e l'intenso impegno profuso da Benotto e dai cantori suoi compagni per soddisfare alle nuove esigenze liturgiche e musicali connesse al loro incarico, di cui fornisce eloquente testimonianza la preparazione e il completamento della più importante raccolta di musica polifonica del primo Quattrocento: il codice Mod B.

Mod B è abitualmente descritto come un manoscritto di origine ferrarese, databile 1450 circa; tuttavia, sia la datazione che la provenienza sono state messe in discussione, come pure si propone di fare questo articolo. La maggior parte della silloge, più esattamente quella corrispondente a tutto il contenuto originario descritto nello straordinario indice del manoscritto, fu realizzata un singolo scriba. Il cantore Benotto / Benoit rappresenta, a giudizio degli autori di questo articolo, il più «sicuro candidato» – per usare le parole di Pamela Starr – all'identificazione con il principale scriba di Mod B. La ricerca ha portato gli autori a concludere che Mod B sia un codice fiorentino, compilato e copiato nel 1435–37 ca., e destinato alla cappella del duomo. Soltanto dopo averlo realizzato, il suo copista-compilatore lo portò a Ferrara.

Le motivazioni che conducono gli autori a questa conclusione possono essere così riassunte: 1) la filigrana dei fogli di Mod B comprova un'origine fiorentina. 2) La prima metà di Mod B, comprendente inni, antifone e Magnificat, si adatta perfettamente allo scopo per cui i cantori della cappella del duomo erano stati assunti, vale a dire l'esecuzione dei vesperi nei giorni festivi. 3) Il

resto della raccolta, classificata come «motetti» nell'indice del volume, potrebbe essere stata impiegata per analoghe funzioni, sebbene, forse, dopo i vespri. Questa sezione include l'ultimo terzo del volume, destinato alla musica inglese — mottetti e antifone per vari usi, che tuttavia non escludono i vespri. 4) In precedenza, ponendo in evidenza la rilevante presenza di chierici, nobili e giovani studenti inglesi a Ferrara, si era ritenuto che questo repertorio inglese costituisse una prova della provenienza ferrarese del manoscritto. Gli autori non condividono questa ipotesi, dal momento che manca un qualsiasi collegamento fra questi gruppi di inglesi e il contenuto di Mod B. 5) Una volta giunto a Ferrara, Mod B vi rimase; le lacune del manoscritto vennero completate da altre mani, a varie riprese, fino agli anni Settanta del Quattrocento e il codice fu usato come fonte per almeno un altro manoscritto dell'epoca.

GABRIELE GIACOMELLI, *Il Giudizio universale di Vasari e Zuccari fra chiesa, corte e teatro musicale*

L'affresco del *Giudizio universale*, realizzato da Giorgio Vasari e Federico Zuccari all'interno della cupola di Brunelleschi della cattedrale di Firenze fra il 1572 e il 1579, è uno dei più straordinari al mondo. Sotto di esso ebbero luogo diverse cerimonie religiose e di Stato, come quelle per le nozze tra Ferdinando I de' Medici e Cristina di Lorena nel 1589. Durante questo evento spettacolari esecuzioni musicali si svolsero nello spazio della cattedrale sottostante la cupola. La coppia regnante si fermò davanti all'altare maggior, proprio in corrispondenza dell'asse della cupola, mentre una meravigliosa nuvola scendeva da un enorme baldacchino a forma di piramide, costruito per l'occasione sopra l'altar maggiore. Sulla nuvola stavano sette musicisti che cantavano in onore della coppia regnante. Due altri gruppi di musicisti stavano sui due pulpiti e altri due sui pergami degli organi. Vennero perciò eseguite musiche policorali a cinque cori. I sette musicisti collocati sulla nuvola indossavano vesti che rimandavano ai sette doni dello Spirito santo; e in effetti su alcune nuvole affrescate nella cupola si ritrovano le personificazioni di questi sette doni. In questo modo veniva creato l'effetto di un colpo di teatro: le sette personificazioni dei doni dello Spirito santo sembravano levarsi dalla volta trasformandosi nei sette cantanti che scendevano sul pavimento della chiesa per glorificare gli sposi: dall'affresco al teatro alla musica. Due giorni dopo, nel teatro allestito nel palazzo degli Uffizi ebbe luogo il più spettacolare evento della Firenze rinascimentale: la rappresentazione della commedia *La Pellegrina* con sei intermedi musicali. Nel quarto, compare l'inferno con i diavoli guidati dal terribile Lucifero, il cui aspetto, ispirato alla famosa descrizione del principe degli inferi tratta dalla *Divina comedia* di Dante Alighieri, è molto simile a quello del Lucifero dipinto da Zuccari nella cupola della cattedrale fiorentina: siamo dunque di fronte a un ulteriore collegamento fra teatro musicale, chiesa e spettacoli di corte

LUIGI COLLARILE, *Nuove prospettive sul contesto editoriale delle Canzoni d'intavolatura d'organo. Libro primo (1592) di Claudio Merulo*

Nel 1592 Angelo Gardano pubblicò le *Canzoni d'intavolatura d'organo. Libro primo*, di Claudio Merulo. Dietro l'apparizione di quest'opera — alquanto eccezionale nel quadro della produzione editoriale di Gardano — è possibile scorgere le tracce del fallimento di un ambizioso progetto editoriale che avrebbe dovuto vedere la collaborazione tra Merulo e l'editore musicale veneziano Giacomo Vincenti. Tale progetto venne annunciato nel 1591, ma non fu mai realizzato. È molto probabile che Gardano fece valere il diritto esclusivo a pubblicare le canzoni di Merulo, da cui il compositore non poteva sottrarsi. Da questo vincolo Merulo riuscì a liberarsi solo più tardi, grazie alla collaborazione con l'editore romano Simone Verovio, che pubblicò i suoi successivi volumi di musiche per tastiera.

Muovendo da nuove acquisizioni sul rapporto tra Merulo e Giacomo Vincenti, l'articolo si concentra sul contesto in cui vennero date alle stampe le *Canzoni d'intavolatura d'organo. Libro*

primo, allo scopo di chiarire la natura della collaborazione tra il compositore e Angelo Gardano nel contesto dell'editoria musicale a Venezia nel tardo Cinquecento

GIULIANA MONTANARI, *Chromatic and transposing quilled keyboard instruments at the Florentine grand ducal court in the seventeenth century*

Sulla base di documenti amministrativi e contabili oggi conservati nell'Archivio di Stato di Firenze, l'articolo ricostruisce le vicende degli strumenti a tastiera con più di dodici tasti per ottava che durante il diciassettesimo secolo formavano parte della collezione grandducale di strumenti musicali. Le registrazioni, spesso brevi e prive di particolari costruttivi, quali, per esempio, il numero e la distribuzione precisa dei tasti diatonici e cromatici, forniscono nondimeno molte informazioni sia sugli strumenti stessi sia sui personaggi che li utilizzavano.

Per quanto è dato di dedurre dalla documentazione, la forma delle tastiere oscillerebbe — a parte gli organi cromatici di Francesco Palmieri a due tastiere con suddivisione dell'ottava in 62 parti — dalla disposizione a sette tasti bianchi con tasti neri spezzati più volte, alla sovrapposizione di più tastiere di soli tasti bianchi, alla presenza di un numero limitato di tasti neri spezzati. A queste si aggiunge una tastiera di per sé convenzionale ma in grado di spostarsi lateralmente per dodici semitoni.

Intorno agli strumenti enarmonici ruotarono musicisti, costruttori e personaggi di corte: tra i primi, Muzio Effrem, Domenico Anglesi e Pietro Paolo Cappellini, per citarne solo alcuni. Altri celebri musicisti, come Francesco Nigetti, Federigo Meccoli e forse anche lo stesso Girolamo Frescobaldi, parteciparono alla costruzione di alcuni esemplari, in veste di progettisti o di consulenti.

I costruttori stessi furono o fiorentini o attivi a Firenze all'epoca della costruzione degli strumenti: alcuni sono oggi molto noti come Jacopo Ramerini, Stefano Bolcioni, e più di tutti Bartolomeo Cristofori; altri invece a noi quasi sconosciuti, come Girolamo Bolcioni, Stefano Soldini o Johannes Heckelaur.

Decisivo per lo sviluppo degli strumenti enarmonici a Firenze fu il mecenatismo dei principi del casato mediceo. Durante il Seicento i membri della famiglia — ognuno dei quali era un collezionista più o meno accanito — svilupparono collezioni proprie, spesso piuttosto specializzate. Paradigmatico è il caso del principe Lorenzo, figlio di Ferdinando I, che manifestò il proprio raffinato gusto musicale promuovendo la ricerca intorno agli strumenti enarmonici a penna e raccogliendo tre esemplari di grande novità e complessità.

FRANCESCO CARRERAS – CINZIA MERONI, *Giovanni Maria Anciuti: a craftsman at work in Milan and Venice*

Giovanni Maria Anciuti fu senza dubbio uno dei più noti ed apprezzati costruttori di strumenti musicali a fiato della prima metà del Settecento. Di lui sono noti numerosi strumenti, soprattutto flauti dolci ed oboi, molti dei quali realizzati con insuperata maestria e con materiali preziosi. Tuttavia, nonostante le molte ricerche effettuate, nessuna informazione sull'identità di questo personaggio era finora emersa, tanto che era stata avanzata perfino l'ipotesi che il cognome Anciuti potesse essere uno pseudonimo derivato dalla parola ancia, in relazione agli strumenti ad ancia doppia da lui costruiti e per i quali era molto ricercato.

Nel corso di una indagine sui costruttori di strumenti a fiato a Milano è stato ritrovato un documento notarile del 1699, consistente in una *dotis confessio* relativa al matrimonio di Giovanni Maria Anciuti con Giuliana Vanotti di Milano, che contiene anche indicazioni sul paese di origine di Giovanni Maria (Forni di Sopra, Udine) e il nome, del padre (Antonio).

Successive ricerche effettuate a Forni di Sopra, e negli archivi di Udine hanno portato alla luce numerose testimonianze sulla famiglia Anciuti, che hanno permesso di ricostruire vari livelli di vincoli famigliari e di individuare diverse proprietà tuttora esistenti.

Di particolare rilevanza è un documento del 1693, che riferisce di un prestito ottenuto a Venezia da Giovanni Maria da parte dello zio Tomaso Anciuti, in parte compensato con la cessione di «piferi et flauti», e un secondo documento del 1700, redatto sempre a Venezia, relativo all'acquisto di avorio dal cugino Carlo Anciuti. Questi riferimenti fanno pensare ad un probabile apprendistato di Giovanni Maria a Venezia. È altresì ipotizzabile che i non rari viaggi di Anciuti a Venezia e a Forni, alcuni dei quali documentati, gli permettessero di mantenersi in contatto con personalità del mondo musicale veneziano dei primi decenni del secolo, tra cui gli oboisti attivi alla Pietà, e il mondo dei cultori del flauto dolce, molto in voga a Venezia nella prima metà del Settecento.

Il testamento del padre Antonio redatto nel 1706 e il lungo elenco delle proprietà di famiglia forniscono informazioni sullo stato sociale degli Anciuti, proprietari di edifici, di molti campi e fabbricati rurali. Notevole è il fatto che Giovanni Maria, il cugino e lo zio, ma probabilmente anche il padre, fossero letterati, firmando Giovanni Maria un documento ancora nel 1693.

Ricerche effettuate negli archivi di Milano, in particolare in quelli parrocchiali, hanno permesso di individuare alcune tracce di Anciuti fino al 1700, e un annuncio di morte nel 1744. Rimane comunque un lungo periodo della sua vita non documentato se non dagli strumenti datati.

Alcune osservazioni sulla vita musicale a Milano nel primo Settecento e sugli strumenti di Anciuti, in particolare sugli oboi, introducono l'argomento dei rapporti di Anciuti con l'ambiente delle corporazioni a Milano. Varie ipotesi vengono avanzate sul fatto che Anciuti marcasse col suo nome, e spesso l'anno, gli strumenti prodotti. La sua origine ed i contatti con Venezia forniscono una possibile spiegazione del simbolo del leone alato di Venezia che ritroviamo su quasi tutti i suoi strumenti. In conclusione l'articolo fornisce un'identità ed una prima ricostruzione della vita di Giovanni Maria Anciuti, chiarendo in maniera definitiva la sua origine e avanzando una spiegazione dei suoi legami con Venezia.