

INDICE

In memoriam

Lewis Lockwood, *A tribute to Wolfgang Osthoff*

Articoli

Francesca Manzari, *The international context of Boniface IX's court and the marginal drawings in the Chantilly Codex (Bibliothèque du Château, Ms. 564)*

Gioia Filocamo, *To the Madonna, Jesus, or God? Choosing a lauda contrafactum text*

Rodolfo Baroncini, *Alessandro Gatti, poeta ed erudito veneziano della fine del Cinquecento: due testi in latino per Croce e Giovanni Gabrieli*

Alexander Dean, *'Ecco l'alma mia bella'. Alfabeto and oral practices in seventeenth-century Italian song*

Jonathan R. J. Drennan, *Giovanni Rovetta's Missa brevis: a symbol of musical longevity*

Paolo Russo, *Duni: l'opéra-comique prima dell'opéra-comique*

SOMMARI

FRANCESCA MANZARI, *The international context of Boniface IX's court and the marginal drawings in the Chantilly Codex (Bibliothèque du Château, Ms. 564)*

Nel saggio si propone l'attribuzione di uno dei disegni marginali del noto *Chansonnier* di Chantilly (c. 37r) ad un artista attivo a Roma nel contesto internazionale di una bottega di miniatori attivi durante il papato di Bonifacio IX (Pietro Tomacelli, 1389–1404). Tale proposta, formulata da una prospettiva storico-artistica, aggiunge nuovi elementi al dibattito sulla datazione e sulla circolazione di questo importante codice di musica polifonica.

Uno degli artisti che opera nel codice di Chantilly può essere identificato con l'autore dei disegni preparatori di un messale per Bonifacio IX (San Pietroburgo, Hermitage, ORr-23, f. 8r): il confronto tra i volti caricaturali dei cantori ritratti nel codice di Chantilly e quelli raffigurati nel messale – vicini al punto di essere quasi sovrapponibili – permette di assegnare entrambi i disegni allo stesso artista. La presenza dello stemma del papa anche su questi fogli del messale, rimasti incompleti, dimostra che essi sono stati eseguiti prima della morte del pontefice (1404), che forse è stata la causa che ha determinato l'interruzione della decorazione, ancora in corso a quella data.

Ad un ambito vicino allo stesso papa si possono forse collegare anche i modelli della decorazione dell'altro foglio ornato dello *Chansonnier* (f. 25r), realizzato da un diverso artista, che potrebbe aver copiato miniature realizzate per il cugino del pontefice, l'abate di Montecassino Enrico Tomacelli.

Nonostante l'identificazione dell'autore dei cantori non escluda che lo *Chansonnier*, nel quale i disegni marginali sono stati eseguiti dopo la stesura della notazione e del testo, possa essere stato realizzato precedentemente e altrove, tale attribuzione indica che nei primi anni del quindicesimo secolo il manoscritto si trovava in Italia, dove furono aggiunte le sue sobrie e raffinate decorazioni. Il disegno con i cantori è stato verosimilmente realizzato a Roma, oppure in una diversa località, non essendo escluso che l'artista di Bonifacio IX possa averli eseguiti a distanza di qualche anno, dopo aver lasciato la città, anche in seguito agli spostamenti della curia.

L'artista riconoscibile in questo disegno e nel messale ben si inserisce nella bottega che opera per Bonifacio IX, nella quale si ritrovano miniatori dell'Italia centrale e settentrionale, calligrafi abruzzesi e almeno un copista nederlandese; la sua formazione artistica può essere oggetto di ipotesi, che vanno dall'Italia nord-orientale all'area transalpina (tra la Germania e i Paesi Bassi), ma la sua presenza nel messale dimostra con certezza che egli era attivo a Roma nel primo decennio del quindicesimo secolo.

Il carattere internazionale degli artisti attivi per Bonifacio IX corrisponde, peraltro, a quanto è noto sulla composizione della curia e della cappella papale a Roma all'inizio del Quattrocento; il collegamento con l'*entourage* di questo papa invita, dunque, a riconsiderare il manoscritto nel suo complesso, alla luce di questi nuovi elementi.

GIOIA FILOCAMO, *To the Madonna, Jesus, or God? Choosing a lauda contrafactum text*

The essay explores hitherto unnoticed relationships between secular pieces and their *lauda contrafacta*, considering those examples with polyphonic settings of their secular and their devotional Italian texts found in three prints (the two Petrucci books of laude and the Razzi anthology) and three manuscripts (CapePL 3.b.12, FlorBN Panc. 27, and ParisBNC 676).

Given their moral complexity, medieval and Renaissance towns were the best environments for the 'moral inversion' realized through *contrafacta* texts. This kind of inversion was not related only to the similar formal structure between two texts, but a connection between the underlying meaning of the texts can be discerned. Deep fears are expressed in the devotional texts, perhaps so deep that saints were considered not powerful enough to protect the devout. All the *contrafacta* examined are in fact addressed to God, Jesus, and the Madonna, but they seem to preserve a connection with the original secular model: poems on suffering in love change into Marian laude, poems on fortune/misfortune become prayers to Jesus, and poems expressing deep personal desperation change into prayers to God the Father. If this connection is not fortuitous, then we can posit that the two related texts create a psychological bridge between the secular and the devotional meaning, a bridge that implies and absorbs the secular concepts into the devotional ones.

RODOLFO BARONCINI, *Alessandro Gatti, poeta ed erudito veneziano della fine del Cinquecento: due testi in latino per Croce e Giovanni Gabrieli*

Letterato veneziano di varia e vasta erudizione, formatosi nella prima metà degli anni Ottanta presso il seminario patriarcale, Alessandro Gatti fu autore di una fortunata raccolta di madrigali (Ciotti, 1604) e di alcune opere spirituali in latino (Giunti, 1587). Rivelatosi quando era ancora chierico con degli esametri stesi nel 1585 per la venuta degli ambasciatori giapponesi, Gatti che era ben introdotto in alcuni importanti ridotti cittadini, ebbe stretti rapporti con compositori di prima grandezza come G. Croce, G. Gabrieli, e O. Vecchi. Ricchi di immagini musicabili, i suoi madrigali suscitavano viva attenzione tra i musicisti locali e non: degli 84 testi apparsi nella «scelta» edita da Ciotti nel 1604, circa la metà godettero di una o più intonazioni. «Altero mostro d'ogni human saper», Gatti fu autore anche di alcuni componimenti in lirica neolatina di argomento sacro due dei quali, *Hoc tegitur* e *Virgo decus nemorum*, apparsi nel fine della succitata «scelta» come madrigali 83 e 84, furono intonati, rispettivamente, da Gabrieli (*Hoc tegitur* a 8 voci e due cori, *Sacrae symphoniae*, 1597) e Croce (*Virgo decus* a 8 voci e due cori, *Mottetti a 8*, 1594). I riferimenti linguistici e strutturali inequivocabilmente classici permeanti i distici gattiani (*Virgo decus* è un'eco responsiva e *Hoc tegitur* un dialogo, espedienti formali abbondantemente assorbiti e ripresi nella lirica volgare quattro-cinquecentesca) non sono senza influsso sulle scelte intonative dei due compositori veneziani, caratterizzate entrambe da uno stile prossimo a quello del madrigale.

Lungi dall'essere casuale, l'incontro tra i versi latini di Gatti e i due massimi musicisti marciiani, va inquadrata nella generale tendenza, ravvisabile in ambito veneziano a partire dagli anni Novanta, e particolarmente spiccata in Croce, a musicare testi mottettistici stesi *ex novo* in prosa e in poesia. Sintomatica dell'intenzione di fare del mottetto un genere che per profondità ed espressione fosse in grado di competere con il madrigale, tale propensione prefigura, in qualche modo, le importanti innovazioni tecnico-espressive che di lì a poco si verificheranno nell'ambito del nuovo mottetto concertato «small scale».

ALEXANDER DEAN, *'Ecco l'alma mia bella': Alfabeto and oral traditions in seventeenth-century Italian song*

La notazione degli accordi per la chitarra a cinque cori, nota come «alfabeto», costituisce un nesso con una tradizione non scritta che ha influenzato sia la composizione sia l'esecuzione della musica vocale da camera italiana del Seicento. Tale notazione alfabetica, apparsa prima di qualunque altra codificazione teorica di un sistema armonico accordale, rappresenta un pratico sistema per realizzare accordi che incredibilmente prefigura le teorie armoniche del primo Settecento. Tuttavia, i dettagli della relazione fra pratiche armoniche scritte e non scritte nel Seicento erano rimasti finora piuttosto vaghi. Alcune antologie di musica vocale profana raccolte e date alle stampe a Venezia da Giovanni Stefani – *Affetti amorosi*, *Scherzi amorosi* e *Concerti amorosi* – vengono ora ad offrirci preziose informazioni circa questa relazione. Pubblicate fra il 1618 e il 1623, queste raccolte forniscono un tangibile legame fra le villanelle a tre voci dell'Italia meridionale, il repertorio non scritto per chitarra di arie su ritmi di danza, e la musica vocale da camera veneziana degli anni Venti e Trenta del Seicento. Le raccolte di Stefani non sono passate inosservate agli studiosi, ma la loro veste un po' semplice, combinata pure con una certa sciattezza editoriale, ha comunque pregiudicato un'adeguata considerazione del loro effettivo valore storico. Diversamente dalle fonti napoletane e romane da cui derivano, i brani raccolti da Stefani incorporano elementi chiaramente riconoscibili della tradizione chitarristica non scritta; queste raccolte costituiscono infatti l'unica testimonianza stampata del procedimento attraverso cui canzonette già pubblicate in versione a tre

voci venivano adattate all'uso del cantore-chitarrista dilettante. Nell'articolo viene analizzato in particolare il brano *Ecco l'alma mia bella* dai *Concerti amorosi* curati da Stefani (Venezia, Alessandro Vincenti, 1623): si tratta di un adattamento a voce sola della canzonetta a tre voci *Ecco Lidia mia bella*, apparsa nelle *Armoniose voci* di Orazio Giaccio (Napoli, Giovanni Carlino, 1613). Nella sua versione Stefani riduce le tre voci in una sola melodia composita, aggiunge una parte di basso continuo, altera alcuni schemi ritmici, semplifica e risistema i simboli alfabetici per chitarra. *Ecco l'alma mia bella* è uno dei molti pezzi adattati da Stefani che trovano concordanze con fonti manoscritte in notazione alfabetica per chitarra, vale a dire manoscritti destinati alla prassi dei dilettanti, che riportano soltanto il testo poetico e i simboli alfabetici degli accordi. La versione di Stefani è l'unica a includere una parte di basso continuo, probabilmente aggiunta per uniformarsi all'ordinario formato delle raccolte monodiche a stampa. L'alfabeto rappresenta, quindi, una tradizione armonica non scritta che si sviluppò indipendentemente dalla notazione del basso continuo, e non una conseguenza di quest'ultima, ed esercita un'autonoma influenza sulla monodia del Seicento

La tradizione non scritta per chitarra influenzò sia la composizione sia gli adattamenti. Le raccolte monodiche di compositori veneziani come Carlo Milanuzzi e Giovan Pietro Berti hanno chiari legami con la tradizione sfruttata da Stefani e mostrano l'uso di analoghi procedimenti. Nell'adattamento delle nuove forme di poesia seicentesche, i compositori italiani cercarono nuovi mezzi per creare brevi moduli, simili dal punto di vista armonico e metrico. Le formule accordali del repertorio per chitarra battente, come la passacaglia e la ciaccona, offrono ai compositori veneziani i mezzi pratici per organizzare gruppi di accordi intorno a un'armonia centrale. Alla luce delle testimonianze offerte dagli adattamenti di Stefani, molte significative caratteristiche della musica vocale da camera italiana del Seicento possono essere ricondotte alla prassi esecutiva dei dilettanti sulla chitarra a cinque cori.

JONATHAN R. J. DRENNAN, *Giovanni Rovetta's Missa brevis: a symbol of musical longevity*

L'articolo esamina una *Missa brevis* del veneziano Giovanni Rovetta (c.1596-1668) – prima coadiutore (1627-44) e poi successore (1644-68) di Claudio Monteverdi nella cappella ducale di San Marco a Venezia. Il nome di Rovetta è ben noto fra i conoscitori della musica sacra norditaliana del Seicento; meno noto è, tuttavia, per quanto tempo la sua reputazione un tempo considerevole si sia protratta oltre l'epoca barocca. Dell'intero corpus delle musiche di Rovetta a noi pervenute, comprendenti circa otto messe, la *Missa brevis* è senza dubbio la composizione maggiormente documentata. Questo articolo offre la prima dettagliata ricognizione e analisi di questa stringata composizione, di recente edita a cura dello scrivente in un volume dedicato alle messe di Rovetta (2006). Esaminati alcuni aspetti chiave della messa — la sua concisione, il suo uso a San Marco e la molteplicità delle fonti che la tramandano — l'articolo, suddiviso in tre parti, presenta i risultati di una nuova e significativa indagine su un singolare caso di duratura tradizione esecutiva che si estende dal Seicento ai giorni nostri. Nonostante il fatto che la musica di Rovetta non sia così conosciuta e diffusa al giorno d'oggi — a causa soprattutto della stretta vicinanza con quella del più celebre Monteverdi — questo articolo mostra come, almeno in un caso, la fama di Rovetta e della sua musica siano sorprendentemente perdurate dal primo Seicento ad oggi. La principale causa della longevità della *Missa brevis* di Rovetta sembra essere stata proprio la sua brevità, e paradossalmente la composizione è una delle più brevi fra quelle che di lui ci sono pervenute.

L'articolo esamina infine in che modo il cerimoniale e la tradizione marciana furono modificati in relazione agli sconvolgimenti seguiti alla caduta della repubblica veneziana nel 1797, quando San Marco cessò di essere la cappella privata del doge e la tremenda situazione economica impose l'uso di orfanelli per rinfoltire i ranghi di una cappella un tempo famosa.

PAOLO RUSSO, *Duni: l'opéra-comique prima dell'opéra-comique*

Egidio Romualdo Duni è considerato uno dei protagonisti della affermazione e maturazione del primo *opéra-comique* a cui lavorò nei suoi anni francesi. I primi contatti con quel genere teatrale avvennero però in Italia mentre egli era a servizio della corte borbonica di Parma. Il libretto di una traduzione italiana della *Chercheuse d'esprit* di Favart del 1741, rappresentata nel 1751 al Cocomero di Firenze col titolo *La semplice curiosa* e musica di Duni dimostra infatti una circolazione del teatro francese tra Parma e Firenze, grazie all'attore cantante Pietro Pertici. La partitura è perduta, ma l'analisi del libretto dimostra che l'adattamento della teatralità francese in Italia non seguiva ancora le convenzioni dell'opera comica goldoniana ma era conscio semmai della pratica degli intermezzi. Intermezzi, *comédies en vaudevilles*, *opéras-comiques* erano infatti percepiti in Italia in un unico genere di teatro istrionico, a mezza via tra lo stile parlato e cantato, nel registro stilistico basso e farsesco, ma distinto dalle pratiche performative della commedia dell'arte.