

Recercare, XXIII/1-2 (2011) A Giancarlo Rostirolla per i suoi 70 anni

INDICE

Articoli

Stefano Lorenzetti, *Public behavior, music and the construction of feminine identity in the Italian Renaissance*

Marco Di Pasquale, *Intorno al patronato della musica della Accademia Filarmonica di Verona nel Cinquecento: riflessioni e congetture*

Renato Meucci, *Marco Facoli, Iseppo Ruosa («Joseph Salodiensis») e l'arpicordo*

Ivano Cavallini, *Nuove riflessioni sul canone teatrale del madrigale drammatico*

Federica Dallasta, *Fra liuti e libri. I Garsi, liutisti parmigiani fra tardo Cinquecento e primo Seicento: nuove acquisizioni*

Patrizio Barbieri, *Music-selling in 17th-century Rome: three new inventories from Franzini's bookshops, 1621, 1633, 1686*

Anne-Madeleine Goulet, *Il caso della Princesse des Ursins a Roma (1675-1701) tra separatezza e integrazione culturale*

Michael Talbot, *Domenico Silvio Passionei and his cello sonatas*

Vincenzo De Gregorio, *Tre flauti poco conosciuti a Bologna*

SOMMARI

STEFANO LORENZETTI, *Public behaviour, music and the construction of feminine identity*

In che modo la prassi musicale associata alla donna contribuisce a costruire la sua identità, un'identità comunque disegnata da mani maschili? Nella trattatistica pedagogica dell'umanesimo italiano, sebbene si conceda alla donna l'accesso alla conoscenza, sono soprattutto i limiti del suo esercizio ad essere rigidamente regolamentati, poiché ogni suo atto pubblico è potenzialmente dissoluto. Se la pedagogia umanistica nel suo complesso esprime un giudizio favorevole circa l'inserimento della musica tra le attitudini intellettuali del giovane come salutare momento di *recta delectatio*, inaugurando così uno stretto connubio che unisce musica, ozio e piacere erigendoli ad indispensabile presupposto dell'inserimento della pratica musicale nell'ideale educativo, è proprio la natura di questa *delectatio* ad essere oggetto di valutazioni antitetiche, se essa proviene da una donna. In questa prospettiva, l'amore può avere come fine il semplice desiderio sessuale, ed in questo perdersi, oppure consistere nel desiderio totale della persona amata dal quale procede «l'unione spirituale e corporale». Contrariamente a quanto spesso si è sostenuto, la concezione platonizzante dell'amore non esclude l'unione fisica, ma la subordina ad un più alto disegno. È

questo secondo tipo di affetto dell'animo, dotato di una essenziale funzione euristica, che consente, riprendendo la definizione platonica, di «generare nella bellezza». Un generare che allude alla prima funzione generativa, la creazione della vita, ma anche, quasi metafora di questa, alla generazione di belli e buoni costumi.

Intrinsecamente correlata alla passione amorosa, l'esecuzione musicale femminile produce un'ideale materializzazione del desiderio maschile: l'esecuzione musicale prefigura una sorta di 'esecuzione' del rito amoroso, poiché la seconda azione deriva idealmente dalla prima. La musica si configura come lo strumento privilegiato di questa conversione, strumentalmente adottata dall'identità femminile per promuovere un importante aspetto della visibilità sociale della donna. Paradossalmente, accettando il ruolo di oggetto del desiderio, la donna promuove la sua soggettività: rompendo il silenzio sociale in cui è avvolta grazie alla musica, testimonia dell'ontologica dimensione dell'Eros, la vera fonte di una seduzione potenzialmente indipendente da ogni implicazione etica: essa è la voce culturalizzata della natura che grida contro la voce culturalizzata della cultura.

Intrinsecamente correlata alla passione amorosa, l'esecuzione musicale femminile produce un'ideale materializzazione del desiderio maschile: l'esecuzione musicale prefigura una sorta di 'esecuzione' del rito amoroso, poiché la seconda azione deriva idealmente dalla prima. La musica si configura come lo strumento privilegiato di questa conversione, strumentalmente adottata dall'identità femminile per promuovere un importante aspetto della visibilità sociale della donna. Paradossalmente, accettando il ruolo di oggetto del desiderio, la donna promuove la sua soggettività: rompendo il silenzio sociale in cui è avvolta grazie alla musica, testimonia dell'ontologica dimensione dell'Eros, la vera fonte di una seduzione potenzialmente indipendente da ogni implicazione etica: essa è la voce culturalizzata della natura che grida contro la voce culturalizzata della cultura.

MARCO DI PASQUALE, *Upon the musical patronage of the Accademia Filarmonica in Verona in the sixteenth century: reflections and conjectures*

Nel sedicesimo secolo, Verona fu assoggettata alla sovranità della repubblica di Venezia, che negò agli ottimati locali la partecipazione al governo, relegandoli a compiti amministrativi. Essi cercarono perciò conferma della loro identità — che si pretendeva congrua a virtù, ricchezza e potere — in una realtà alternativa, sebbene per qualche verso parallela, al teatro della politica. Tale fu l'Accademia Filarmonica, fondata nel 1543, improntata a concezioni ideologiche e filosofiche di matrice platonica, e della quale i patrizi si assicuraron presto il controllo. Ispirandosi alle corti italiane, il sodalizio si atteggiò a 'regno' retto da giurisdizione propria, non sottomesso ad altra potestà, e si fece fautore di un modello di mecenatismo paragonabile a quello principesco. La Filarmonica si impose così come l'unica istituzione del territorio in grado di promuovere le relazioni tra affiliati, ospiti di nobile lignaggio e rappresentanti della Serenissima.

In ossequio alla funzione eminente per il perfezionamento del gentiluomo che i manuali di comportamento attribuivano alla musica, il consesso incitò i propri membri alla pratica vocale e strumentale, anche dotandosi di una biblioteca musicale e di un corredo strumentale eccezionali. Inoltre, realizzò eventi musicali pubblici, reclutò personale specializzato e protesse i compositori tramite l'istituto della dedica. Tali forme di patronato legarono i musicisti con vincoli paternalistico-clientelari descritti da scarto sociale fra padroni e servitori, longevità della relazione, ed estensibilità di obblighi e benefici ai congiunti delle due parti. Per esempio, Jan Nasco, il primo maestro di musica, assunto nel 1547, oltre che dell'insegnamento del canto e della musicazione dei testi poetici forniti dagli accademici, fu richiesto di molteplici prestazioni, anche eccedenti gli accordi contrattuali, e fu espropriato delle composizioni scritte nel periodo trascorso alle dipendenze del circolo.

Da un lato, il ricorso a musicisti avventizi per gli intrattenimenti danzanti offerti a nobili cittadini e forestieri dà dimostrazione della varietà di patronato definita istituzionale, che si affidava a canoni

stereotipati, desunti dai cerimoniali cortesi e municipali, per simboleggiare il rango dei mecenati, dei quali dunque non rivelava le propensioni particolari. Dall'altro lato, le esecuzioni che, in occasione della messa del primo maggio (anniversario della fondazione) e di altre festività, coinvolsero gli accademici stessi nelle vesti di cantori e strumentisti si rivolsero al paradigma del mecenatismo cosiddetto umanistico, proteso alla dimostrazione della loro competenza musicale di ordine superiore. Per tutelare la propria reputazione, l'adunanza praticò la censura, sia alle composizioni da ammettere nel proprio repertorio, sia alle opere ricevute in dedica: commissioni elettive di soci erano incaricate dell'audizione dei brani e dei giudizi. A ogni modo, la verifica sui tredici libri di musica che le furono offerti fra il 1548 e il 1600 mette in luce come, nei casi per i quali sopravvive la documentazione, l'accettazione e la conseguente elargizione di un donativo furono deliberate a pubblicazione avvenuta.

L'accertamento delle qualità intrinseche alle musiche destinate all'istituto, o selezionate altrimenti, e che furono incaricate di notificare la sua superiorità aristocratica, va oltre lo scopo di questo contributo. In considerazione del fatto che l'esecuzione pubblicamente ostentata costituiva lo scopo ultimo dell'iniziativa mecenatesca, è però importante comprendere che una simile indagine non dovrebbe prescindere dalle modalità con le quali gli associati, o chi per essi, tradussero quelle composizioni in esecuzioni sonanti. Sebbene i quesiti suscitati da questa problematica non trovino risposta esauriente nelle carte d'archivio, testimonianze di vario genere suggeriscono che il «concerto», in quanto opzione performativa straordinaria e di grande impegno, rappresentò, sul piano simbolico così come su quello sonoro, un ideale coerente con le inclinazioni concettuali e ideologiche degli accademici. Sospinti dall'intento di certificare la loro eminenza sociale, culturale e, in qualche modo, anche politica, essi si servirono della musica, che il platonismo accreditava di potenza elevatissima, quale espediente più appropriato alla persuasione dei loro interlocutori.

IVANO CAVALLINI, *Nuove riflessioni sul canone teatrale del madrigale drammatico*

L'articolo presenta alcuni casi di testi di carattere teatrale posti in polifonia, di citazioni di canti popolari o polifonici usati in spettacoli teatrali ed elenca le concordanze tra le mascherate messe in scena da Orazio Vecchi a Modena e i brani da lui mandati successivamente in stampa. Ciò allo scopo di dimostrare che la creazione di un paesaggio sonoro di ascendenza rappresentativa è un patrimonio comune derivato dalla favola pastorale e dalla commedia, anteriore alla rivoluzionaria opera compiuta da Vecchi con l'*Amphiparnaso*.

Nella seconda parte l'autore ricorre alla narratologia per esaminare le composizioni di Alessandro Striggio (*Il cicalamento delle donne al bucato*, 1567), di Gaspare Torelli (*I fidi amanti*, 1600) e di Adriano Banchieri (*La pazzia senile*, ed. 1607, *La prudenza giovanile*, 1607, *La saviezza giovanile*, 1628), poiché esse contengono didascalie e intermedi che funzionano come veri e propri scenari di teatro. In questo senso rivestono particolare importanza le indicazioni di Banchieri per un'autentica rappresentazione della *Prudenza giovanile*.

FEDERICA DALLASTA, *Fra liuti e libri. I Garsi, liutisti parmigiani fra tardo Cinquecento e primo Seicento: nuove acquisizioni*

Una serie di atti notarili recentemente esaminata ha permesso di gettare nuova luce sulla biografia di Santino Garsi, dei suoi figli Donnino e Ascanio, e del nipote Santino junior, liutisti attivi fra il sedicesimo e il diciassettesimo secolo a Parma, alla corte di Ranuccio I Farnese e nel collegio gesuitico dei Nobili. I documenti reperiti mostrano che i Garsi appartenevano a un ambiente sociale elevato, quale quello dei ricchi mercanti, e offrono preziose informazioni sugli strumenti in loro possesso (liuti, chitarre, tiorbe e chitarroni); sui tipi di corde da loro utilizzate, di budello o rivestite d'argento, talora fabbricate a Parma o fatte venire da Roma; sui liutai a cui si rivolgevano, come gli Smitti di Parma; sui loro allievi, quali i paggi di corte, i privati benestanti o gli studenti del collegio

dei Nobili; sulle intavolature e le musiche da loro possedute, fra cui numerose stampe di autori italiani e stranieri; sul grado d'istruzione raggiunto, ricostruibile in base ai libri in loro possesso, tutti in volgare, come romanzi e novelle, vite dei santi, ammaestramenti spirituali, testi scolastici, manuali per la vita quotidiana, raccolte di *burle* e *facezie*; sulla loro abitazione (ubicata nella «vicinia» di San Nicolò, nei pressi della cattedrale), e del mobilio di pregio con cui era arredata; sul loro abbigliamento, consono ad ambienti socialmente elevati; sui guadagni che traevano dall'attività musicale; sull'istruzione, sia letteraria sia musicale, dei figli.

È probabile che il liutista che compare in un ritratto attribuito ad Agostino Carracci e oggi conservato al Museo Nazionale di Capodimonte, in cui taluni hanno voluto vedere il violista Orazio Bassani, sia da identificare invece con Santino Garsi senior, virtuoso di liuto, del quale si conosce anche un ritratto psicologico fatto dal contemporaneo Ranuccio Pico, che lo definì d'«humore [...] faceto e burlevole».

PATRIZIO BARBIERI, *Music-selling in 17th-century Rome: three new inventories from Franzini's bookshops, 1621, 1633, 1686*

In questi ultimi decenni diverse ricerche hanno permesso di fare luce sullo stato della stampa e dell'editoria musicale nel corso del tardo Rinascimento e Barocco romano. Ancora largamente inspiegato rimane invece il meccanismo attraverso il quale detta musica veniva distribuita al pubblico. Tim Carter, il primo a evidenziare questa lacuna, nel 1989 ha pubblicato una indagine riguardante la Firenze del tardo Rinascimento («Music and letters», LXX, pp. 483–504). Il presente studio si propone di effettuare analoga indagine su Roma, indagine che sarà estesa all'intero secolo diciassettesimo. Fortunatamente ricerche archivistiche hanno infatti permesso di rinvenire ben quattro inventari di bottega dei Franzini, i maggiori librai-editori musicali allora operanti a Roma, editori tra l'altro di una famosa guida illustrata di tale città; essi sono relativi rispettivamente agli anni 1586, 1621, 1633, 1686, dei quali solo il primo è già stato pubblicato («Recercare», XVI, 2004, pp. 69–112: 89–98). Unitamente al catalogo a stampa del 1676, sempre dei Franzini e ripubblicato nel 1984 da Oscar Mischiati, essi ci permettono di gettare ulteriore luce sull'evoluzione – nel corso dei cento anni in oggetto – dei seguenti quattro punti: situazione economica del settore, città di provenienza dei volumi e in particolare entità degli scambi con editori non italiani, rapporto numerico tra le opere di musica sacra e secolare in vendita (e quindi il mercato cui i librai miravano), ambito cronologico del repertorio. Come già in altri inventari del genere, sono inoltre affiorate indicazioni relative ad autori ignorati dai moderni repertori e a non poche edizioni oggi perdute o delle quali non si sapeva esistesse la partitura: fra queste ultime sono particolarmente da segnalare alcune rappresentazioni per musica del periodo barberiniano, come *Chi soffre spera*, *La Genoinda*, *S. Bonifazio*, *Il Sant'Eustacchio* di Virgilio Mazzocchi, e *Il martirio de' santi Abundio etc.* di suo fratello Domenico.

ANNE-MADELEINE GOULET, *Il caso della Princesse des Ursins a Roma (1675-1701) tra separatezza e integrazione culturale*

Quando nel 1675 Marie-Anne de La Trémoille sposò a Roma il principe Flavio Orsini, noto per le sue simpatie filofrancesi, aveva già sperimentato l'esilio sia in Spagna che in Italia. Oltre al francese, parlava quindi correntemente lo spagnolo e l'italiano. Godeva di numerose protezioni a Parigi, a Madrid e a Roma su cui intendeva far leva per consolidare la propria posizione. Sfruttò il varco aperto nell'Urbe alcuni anni prima da Maria Mancini che aveva alimentato le cronache romane ostentando un «vivere alla francese» in forte contrasto con i costumi della città. Marie-Anne de La Trémoille, che aveva ereditato dalla madre la tradizione di Madame de Rambouillet, dell'Hôtel d'Albret e di quello di Richelieu, introdusse nel suo appartamento di palazzo Pasquino — di proprietà degli Orsini e posto nel lato meridionale di piazza Navona — l'arte della

conversazione alla francese. Dalla corrispondenza che Marie-Anne de La Trémoille, poi conosciuta come la Princess des Ursins, produsse durante i suoi frequenti viaggi tra Parigi e Roma, che non si interruppero dopo le nozze, affiora costantemente il paragone tra le due città, sia nel campo della moda, sia in quello delle pratiche della vita sociale e della musica. Volendo mettere in luce i *transfer* culturali in atto tra le due città grazie all'analisi dei gusti della nobildonna, emerge con evidenza che, se da un lato Marie-Anne cercava di distinguersi dalle donne romane attraverso ad esempio il vestiario o il comportamento, dall'altro sceglieva senza riserve la musica italiana, impiegando musicisti romani e scegliendo opere romane e veneziane per i concerti privati.

Questo saggio trae origine dalla consultazione di due fondi d'archivio: il fondo Orsini presso l'Archivio Storico Capitolino e il fondo Lante della Rovere presso l'Archivio di Stato di Roma, al cui interno è conservato il corpus epistolare prodotto da Marie-Anne de La Trémoille durante il periodo precedente alla sua partenza per la Spagna, in particolare le lettere da lei scritte al marito fino alla morte di quest'ultimo avvenuta nel 1698, e quelle indirizzate alla sorella minore, Louise-Angélique de la Trémoille, che nel 1683 aveva sposato Antonio Lante della Rovere. Il saggio presenta numerose lettere inedite della Princesse des Ursins, che vanno ad incrementare quelle già conosciute, conservate nel fondo Orsini e nel fondo Lante.

MICHAEL TALBOT, *Domenico Silvio Passionei and his cello sonatas*

Fin dall'Ottocento le dodici sonate per violoncello e basso continuo pubblicate ad Amsterdam da Jeanne Roger nel 1718 ca., e ascritte a «Le C. Passionei» (nel frontespizio in italiano «Del C. Passionei»), sono state universalmente attribuite a un certo Carlo Passionei, che, a detta dei repertori, sarebbe stato un musicista al servizio del duca di Ferrara. Tale attribuzione — e lo si sarebbe potuto appurare molto prima — è falsa: la lettera iniziale «C» sta infatti per «Comte» (in italiano «Conte»), e il compositore, quindi, è facilmente identificabile con Domenico Silvio Passionei (1682–1761), una figura di rilievo del Settecento, famoso finora per i suoi interessi in campo storico-ecclesiastico e letterario, teologico, biblioteconomico, archeologico e nel collezionismo di antichità, ma non per quelli in campo musicale.

I semi dell'inclinazione di Passionei verso la musica come diletto furono probabilmente gettati quando, all'età di tredici anni, lasciò la natia Fossombrone, non lontana da Urbino, per trasferirsi a Roma; qui, infatti, tra il 1695 e il 1701, studiò al collegio Clementino, un istituto espressamente concepito per l'educazione della nobiltà cattolica europea, in cui, accanto al nucleo dei tradizionali insegnamenti accademici, veniva intensamente coltivata la musica, reputata quale pratica adeguata al rango di un nobiluomo. Al Clementino Passionei acquisì dunque notevole abilità nel canto e nel padroneggiare diversi strumenti, incluso il violoncello.

Seguendo la tipica strategia messa in atto dalla nobiltà italiana del tempo, Passionei fu destinato dalla famiglia alla carriera ecclesiastica, lasciando al fratello Francesco, di poco più giovane, il compito di sposarsi e di continuare la discendenza familiare; ma l'intento sfortunatamente fallì soltanto dopo una generazione. Tipico fu anche il ritardo con cui prese gli ordini sacri, ciò che avvenne solo nel 1721, quando fu investito del suo più alto incarico ecclesiastico, vale a dire quello di nunzio apostolico in Svizzera. Un primo saggio della carriera ecclesiastica lo sperimentò nel 1706, quando fu inviato a Parigi in qualità di segretario di un suo parente, il cardinale Filippo Antonio Gualterio. Durante i due anni passati a Parigi, Passionei acquisì una perfetta padronanza della lingua francese, come pure una certa simpatia verso il giansenismo — cui corrispose l'inimicizia verso i gesuiti —, che mantenne per il resto i suoi giorni, venendo a contatto con diverse importanti figure dell'Illuminismo. Nel 1708 si recò nei Paesi Bassi come diplomatico al servizio del papa, giocando un ruolo nel congresso di Utrecht e nella stesura dei trattati che ne conseguirono. Le lettere che scrisse nel 1710 da L'Aja al fratello Gian Domenico a Roma mostrano il suo profondo interesse per la musica, che costituiva il suo principale svago. Al fratello richiedeva, infatti, che gli fossero inviate corde per il violino e per il violoncello, musiche per tastiera di Bernardo Pasquini, cantate, fra cui *La pazzia ovvero La stravaganza* di Alessandro Scarlatti, e

musiche da chiesa di Francesco Magini. La sua brama di esibirsi in pubblico, specialmente per impressionare il pubblico femminile, è messa in evidenza nel ritrattino satirico che su di lui scrisse da Casimir Freschot, pubblicato nel 1714.

A quanto pare, la non morigerata condotta di vita mostrata nei Paesi Bassi compromise la reputazione di Passionei presso la corte papale, determinando una fase nella sua vita segnata dai pochi incarichi ricevuti. Dal 1716 visse quasi in ritiro nelle sue proprietà di famiglia a Fossombrone, utilizzando questa pausa delle sue attività ufficiali per dedicarsi ai suoi interessi letterari e culturali; fu proprio in questo periodo che le sonate per violoncello, le uniche composizioni che di lui si conoscono, furono preparate per essere date alle stampe. Nel 1721, come si è detto poc'anzi, ottenne il primo importante incarico, portando a compimento le formalità per ricevere l'ordinazione sacerdotale fra il 2 e il 20 luglio. Da quel momento in poi, la sua ascesa nella carriera ecclesiastica divenne rapida. Nel 1730 divenne nunzio apostolico in Austria e nel marzo 1739 segretario dei brevi apostolici. Nel giugno 1739 fu elevato alla porpora cardinalizia, un onore a cui reagì costruendosi un ritiro estivo in stile arcadico sui terreni del romitorio dei camaldolesi a Frascati. Nel 1741 divenne vicebibliotecario e nel 1755 bibliotecario della Biblioteca Vaticana e custode dell'Archivio Segreto. Nella sua residenza romana, il palazzo del Consulta, collocò la sua vastissima biblioteca, che con generosità metteva a disposizione degli studiosi. Morì per un colpo improvviso nel 1761 a Frascati.

Passionei mantenne una stretta amicizia con il pittore Pier Leone Ghezzi, che si diletta anche di strumenti ad arco e frequentava le accademie musicali del porporato. Altri rapporti che testimoniano dei suoi interessi musicali sono quelli con il violoncellista Antonio Vandini, con il compositore e storico della musica padre Giambattista Martini, con il cantante Filippo Alessi e con il compositore Nicolò Jommelli. Non sappiamo se Passionei abbia continuato a comporre musica. Le sonate per violoncello sono note attraverso l'edizione originale di Jeanne Roger e un'altra stampata dal successore Michel-Charles Le Cène, che sostituì il nome della precedente editrice e aggiunse l'indicazione «Opera prima». Passionei, forse non così sicuro del fatto che avrebbe dato alle stampe altre sue composizioni, probabilmente non aveva l'intenzione di assegnare un numero d'opera alle sue sonate; tuttavia, potrebbe essere ragionevole pensare che l'editore avesse assegnato all'opera un numero per coerenza con analoghe pubblicazioni.

A conti fatti, la raccolta di Passionei costituisce la seconda pubblicazione nota che comprende esclusivamente sonate per violoncello di un compositore italiano, dopo la prima, quella di Gaetano Boni, pubblicata a Bologna nel 1717. La scarsa varietà delle tonalità impiegate fa pensare che il compositore selezionò queste sonate fra le poche che aveva sotto mano. La maggior parte di queste evidenziano una struttura in quattro movimenti che rimanda a Corelli, della cui arte si avvertono echi assai prevedibili, in specie nel primo movimento composito (un *Adagio* con l'inserimento di alcuni passaggi *Presto*) della seconda sonata. La quarta sonata, invece, si distacca dal modello generale, per l'adozione di uno stile apertamente francese e l'articolazione in sei movimenti. Un'altra sonata, l'ottava, adotta uno schema in tre movimenti (Lento-Veloce-Veloce), che fu reso molto comune dagli anni Venti del Settecento da Giovanni Battista Somis e Tartini. Per molti versi le sonate di Passionei mostrano un carattere dilettesco. Il controllo della forma e della tonalità, specialmente nei movimenti più lunghi, è spesso carente, e si nota la tendenza ad arrivare troppo facilmente a una cadenza. Quanto a unità tematica non ve n'è traccia alcuna. Le sonate presentano molte scorrettezze nella scrittura delle parti, sebbene alcune di esse possano attribuirsi alla negligenza dell'incisore o alle imprecisioni della copia fornita allo stampatore. Passando al lato positivo, è motivo di interesse in alcuni brani l'impiego di corde doppie e multiple, del registro acuto del violoncello, di alcuni passaggi in canone, dove le due voci sono trattate alla pari, che prefigurano certi duetti per violoncello del tardo Settecento.

Benché la riscoperta di Domenico Passionei come compositore abbia modesto rilievo per la storia del repertorio violoncellistico, essa consente, tuttavia, di aggiungere una nuova e affascinante dimensione alla biografia del cardinale e alla storia della musica a Roma. Sia pure per pochi aspetti,

le sue sonate riescono a gettare una luce interessante sugli sviluppi, specialmente tecnici, della musica per violoncello durante i primi decenni del diciottesimo secolo.

VINCENZO DE GREGORIO, *Tre flauti poco conosciuti a Bologna*

I flauti settecenteschi conservati nel Museo Internazionale della Musica di Bologna, un contralto Schell e due *voice flutes* di Bressan, sono stati misurati nel 1988 dallo svizzero Andreas Schöni. Il presente contributo, oltre a riproporre le misure e i disegni effettuati dall'artigiano svizzero, aggiunge alcune misure essenziali da lui trascurate ed importanti osservazioni sulla struttura del *voicing*, in particolare del flauto Schell.