

Recercare, XXV/1-2 (2013)

INDICE

Articoli

Vasco Zara, *Métaphores littéraires et stratégies de composition: un autre regard sur les rapports entre musique et architecture au Moyen Âge*

Elisa Goudriaan, «Un recitativo per il signor Antonio con un scherzetto di un'arietta fatta fresca fresca»: Marco Marazzoli, Giuseppe Vannucci and the exchange of music between Rome and Florence in the correspondence of marchese Filippo Niccolini

Inês de Avena Braga, *Three Castel recorders: Rome, Edinburgh and especially Nice*

Jasmin Cameron – Michael Talbot, *A many-sided musician: the life of Francesco Barsanti (c.1690–1775) revisited*

Libri e musica

RODOLFO BARONCINI, *Giovanni Gabrieli* (Marco Di Pasquale); MARTIN KIRNBAUER, *Viertönige Musik. Spielarten chromatischer und enharmonischer Musik in Rom in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts* (Patrizio Barbieri)

SOMMARI

VASCO ZARA, *Métaphores littéraires et stratégies de composition: un autre regard sur les rapports entre musique et architecture au Moyen Âge*

Preceduta da un rendiconto storiografico e metodologico delle diverse maniere di esplorare l'analogia musica-architettura durante il medioevo (simbolica, proporzionale e semantica), la ricerca suggerisce la possibilità di un ulteriore approccio: compositivo. Partendo dalla proposta elaborata da Edward Lowinsky di differenziare la concezione polifonica medievale — successiva — da quella rinascimentale — simultanea — si cerca di stabilire un parallelo tra due tecniche di composizione medievali: quella musicale basata sulla ripetizione di un frammento melodico prestabilito (il *cantus firmus*), e quella architettureale basata sulla ripetizione *ad quadratum* e *ad triangulum* di figure geometriche prestabilite. Se l'analisi delle fonti non può che essere induttiva, uno scritto del tardo Quattrocento, l'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna (Venezia, Aldo Manuzio, 1499), testimonia non solo la percezione cosciente del paragone tra i due metodi

compositivi, architettonico e musicale, ma certifica altresì il superamento della *techne* medievale: il processo di composizione non si basa più sulla ripetizione di un frammento, geometrico o musicale che sia, capace di stabilire forma e lunghezza dell'oggetto (principio additivo), ma al contrario su un principio unitario che, partendo dalla totalità dell'oggetto, calcola e ricava una norma proporzionale a cui riportare tutti gli elementi strutturanti l'oggetto stesso (dimensioni degli spazi, cadenze). Altri fattori, provenienti da direzioni diverse, convergono a rafforzare tale ipotesi: l'impaginazione della partitura musicale, la funzione mnemonica delle figure geometriche, gli espedienti retorici; allargando in questo modo l'orizzonte di ricerca alla storia delle mentalità e ai cambiamenti culturali in atto nel passaggio tra medioevo e Rinascimento.

ELISA GOUDRIAAN, *“Un recitativo per il signor Antonio con un scherzetto di un'arietta fatta fresca fresca”*: Marco Marazzoli, Giuseppe Vannucci and the exchange of music between Rome and Florence in the correspondence of marchese Filippo Niccolini

Negli anni 1658–1659 il marchese fiorentino Filippo Niccolini (1586–1666) ricevette ventotto lettere contenenti composizioni musicali inviategli da Giuseppe Vannucci, suonatore di violone e copista attivo a Roma nell'*entourage* della famiglia Chigi. Inoltre ricevette alcune lettere da Marco Marazzoli con recitativi e ariette appena composti. Le lettere di Vannucci e Marazzoli, insieme con altri documenti provenienti dall'archivio privato della famiglia Niccolini di Camugliano, oggi conservato a Firenze, permettono di gettare nuova luce sulle fasi iniziali della disseminazione di musica barocca romana e sulla sua ricezione a Firenze. Allo stesso tempo l'articolo dimostra l'esistenza di una piccola accademia di musica presso la villa del marchese Filippo Niccolini, la cui figura di mecenate musicale resta ancora inesplorata.

Nel corso di lunghi anni (1622–1663) il marchese Niccolini fu maestro di camera del principe Giovan Carlo de' Medici, fratello del granduca di Toscana Ferdinando II de' Medici. Grazie a questa posizione poté commissionare opere d'arte a famosi pittori fiorentini e non fiorentini. Mentre il mecenatismo artistico del marchese Niccolini è stato illuminato da diversi contributi scientifici, i suoi contatti con i musicisti e più in generale con la musica sono ancora da indagare. L'articolo prende in esame per la prima volta i suoi contatti con alcuni musicisti, quali Marazzoli, Vannucci e pochi altri.

Quando nel 1644 il principe Giovan Carlo de' Medici fu nominato cardinale e in conseguenza dovette recarsi spesso a Roma, il marchese Niccolini a Firenze lo rappresentò agendo come soprintendente ai progetti culturali del cardinale (tra i quali la costruzione del teatro la Pergola) e viceprotettore delle accademie teatrali da lui patrocinate (per esempio, l'Accademia degli Immobili e quella dei Sorgenti). Niccolini fu inoltre investito talvolta del ruolo di soprintendente alle musiche per i drammi musicali fatti rappresentare dall'Accademia degli Immobili.

Giuseppe Vannucci, figura fin qui sconosciuta di copista e suonatore del violone frequentava la corte dei Chigi a Roma, mantenendo stretti rapporti con i principi Agostino e Mario Chigi, rispettivamente il nipote e il fratello del papa regnante Alessandro VII. Vannucci ricevette dal principe Agostino un volume con trenta ariette, in gran parte di Carlo Caproli, e decise di copiarlo per intero a beneficio del marchese Niccolini. Oltre al libro di ariette del principe Agostino, Vannucci spediva settimanalmente al marchese fiorentino alcune ariette di nuova composizione non appena queste iniziassero a circolare negli ambienti della corte romana. Per essere sicuro che

Niccolini non possedesse già alcune di queste ariette Vannucci gli forniva preventivamente gli incipit dei testi, grazie ai quali possiamo conoscere diverse arie e cantate finora ignote ai cataloghi delle opere di Carissimi, Caproli e forse anche di Antimo Liberati.

Marco Marazzoli, tra l'altro, inviò personalmente alcune sue cantate al marchese Niccolini tra settembre e novembre 1658. Niccolini e Marazzoli si erano incontrati alcuni mesi prima, quando Marazzoli si era recato a Firenze, insieme con il poeta Sebastiano Baldini, per assistere alla rappresentazione dell'*Ipermestra* di Cavalli. In tale occasione Marazzoli era stato ospite della conversazione nel palazzo del marchese Niccolini. Nei mesi seguenti continuò a inviare al marchese alcune sue nuove composizioni, discutendo con lui a un livello di raffinata competenza. Spesso Marazzoli aveva in mente quale dei cantanti presenti a Firenze avrebbe potuto cantare i suoi brani, destinandone alcuni espressamente al celebre Antonio Rivani. Marazzoli fornì pure alcuni suggerimenti sull'interpretazione di certi passaggi difficili, descrivendo anche il carattere delle cantate.

Le composizioni musicali mandate da Vannucci e Marazzoli erano forse commissioni ufficiali delle Accademie degli Immobili e dei Sorgenti. È anche possibile, tuttavia, che queste composizioni fossero destinate all'accademia musicale privata di Niccolini, che il marchese teneva nel suo palazzo fiorentino e nella sua villa a Camugliano, come lasciano supporre alcuni documenti rinvenuti nell'Archivio Niccolini, tra cui pagamenti per la rilegatura delle ariette venute da Roma e per l'accordatura di vari strumenti, quali violini, liuti, tiorbe, chitarre e un organo.

Grazie alle opere musicali ricevute dal marchese Niccolini, la musica proveniente dagli ambienti aristocratici romani poté essere introdotta a Firenze. La possibilità di ricostruire il repertorio delle musiche ci permette di avere un'idea più chiara sulla vita di certe accademie o conversazioni di carattere effimero, che non hanno lasciato molte tracce della loro attività. C'è da notare infine come in certi casi, i copisti potessero influenzare il gusto dei loro committenti e orientare il collezionismo musicale.

INÈS DE AVENA BRAGA, *Three Castel recorders: Rome, Edinburgh and especially Nice*

L'articolo è focalizzato sull'unico flauto diritto contralto di N. Castel, oggi conservato nel Museo Lascaris di Nizza. Dal momento che si tratta dell'unico flauto diritto italiano esistente dell'epoca barocca che presenta doppi fori, e uno degli undici oggi conservati ad avere tale caratteristica, esso costituisce un raro esempio di questa comoda innovazione, diventata uno standard in tempi moderni, seppur modificando l'originale design dello strumento.

Ben poco sappiamo sulla figura di Castel, benché nel campo della costruzione dei flauti diritti italiani del tempo la sua produzione sia altrettanto significativa di quella di Giovanni Maria Anciuti, sia per numero sia per qualità degli strumenti. L'articolo offre una disamina complessiva degli strumenti esistenti di Castel, includendo le poche informazioni reperite nei cataloghi e tramite comunicazioni private. Viene altresì dimostrato un legame del costruttore con Venezia, individuando pure il repertorio cui erano destinati i suoi flauti.

Al fine di contestualizzare la produzione di Castel, vengono presi in considerazione anche altri due suoi flauti diritti ancora esistenti: un flauto di voce (Roma, Museo degli strumenti musicali dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia) e un sopranino (Edinburgh University Collection of Historic Musical Instruments).

L'articolo affronta gli aspetti costruttivi degli strumenti di Castel, come pure — quando è possibile — le loro qualità foniche, con particolare riguardo all'intonazione. Vengono anche messi in discussione i moderni tentativi di aggiornare e riparare gli strumenti. Lo studio è corroborato e illustrato dalle immagini fotografiche e da un grafico delle sezioni dei fori dei tre strumenti sopra menzionati, grazie al quale, ragionando sulle differenze di misura, è possibile individuare un'idea progettuale di Castel.

Se teniamo conto di quanto poco sia noto su Castel, i suoi flauti possono rivelarsi funzionali per provare a precisare l'ambito cronologico in cui si svolse la sua attività, come pure l'influenza che potrebbe aver avuto come costruttore di strumenti sull'ambiente musicale, tentando di stabilire un legame con un possibile repertorio per il flauto contralto di Nizza. Infine, viene posto in discussione l'uso pratico del doppio foro, esaminando il repertorio flautistico veneziano del tempo quale prova della reale necessità o dei vantaggi di questa eccezionale caratteristica.

JASMIN CAMERON – MICHAEL TALBOT, *A many-sided musician: the life of Francesco Barsanti (c.1690–1775) revisited*

Gran parte delle musiche di Francesco Maria Barsanti che conosciamo e ammiriamo al giorno d'oggi altro non sono che frammenti isolati: le sonate per strumenti a fiato, i concerti grossi con corni e timpani; gli arrangiamenti delle arie scozzesi. A confronto, il suo profilo biografico si presenta invece più unitario, grazie a un resoconto di John Hawkins (1776), a quanto pare fondato su informazioni fornite dallo stesso compositore, sebbene non necessariamente ricordate alla perfezione e trasmesse con la dovuta accuratezza. Dopo Hawkins la maggior parte dei resoconti biografici hanno aggiunto poche attendibili informazioni, anche se alcuni importanti passi avanti sono stati fatti grazie agli articoli di Walter Bergmann (1961) e Ian G. Sharman (1989). Questo articolo intende dunque proseguire in questa direzione.

Barsanti nacque a Lucca intorno al 1690. Stando a quel che si racconta, iniziò i suoi studi di legge all'università di Padova — benché non sopravvivano documenti a conferma della sua posizione di studente — prima di optare per la carriera musicale. I suoi insegnanti restano tuttora sconosciuti. Nel giugno 1717 fu ammesso come novizio nella classe dei *suonatori* dell'Accademia Filarmonica di Bologna, in qualità di oboista, ma la sua affiliazione al sodalizio non fu mai confermata, forse perché lasciò Bologna prima del termine del periodo di prova. Barsanti suonò come oboista di *ripieno* in occasione della festa di Santa Croce a Lucca nel settembre 1717 e 1718, ma la seconda volta non arrivò da Bologna ma da Massa. La sua permanenza per pochi anni nella città è confermata da una lettera che scrisse ad Alderano Cybo, duca di Massa, chiedendogli di alcuni libri di musica ordinati su sua richiesta a Milano.

Il trasferimento di Barsanti a Londra si colloca tra il 1720 e il 1724. Hawkins afferma che il musicista arrivò nella capitale inglese insieme al suo concittadino Francesco Geminiani, che però era arrivato nel 1714. Sebbene più tardi i due musicisti lucchesi ebbero varie occasioni di contatto, una data così precoce dell'arrivo a Londra di Barsanti sembra assai improbabile, a meno che non si voglia pensare a un suo precedente viaggio a scopo puramente esplorativo. È stato invece plausibilmente sostenuto che Barsanti, da poco arrivato, potrebbe essere stato l'anonimo oboista che fece il suo debutto a Londra nell'aprile 1723, benché tale identificazione sia stata messa in discussione.

Barsanti — stando a quel che si dice — fu attivo come oboista nell'orchestra dell'opera di Londra, anche se il suo nome non compare mai nelle liste degli orchestrali formalmente retribuiti. Come suonatore di oboe e di altri strumenti a fiato, e, più tardi, di violino e viola, mantenne sempre un basso profilo, non comparando mai come solista. Dovette quindi condurre una modesta esistenza, svolgendo diverse attività connesse con la musica: comporre, arrangiare, insegnare, organizzare concerti e, con straordinaria cura, copiare musica.

Nel 1724 Barsanti diede in proprio alle stampe un'allettante raccolta di sei sonate per flauto diritto (op. 1), e più o meno in quel periodo si occupò della stampa di una raccolta di trisonate di Giuseppe Sammartini, che aveva forse portato con sé dall'Italia. I dedicatari delle due raccolte, rispettivamente Lord Burlington e Sir John Rushout, potrebbero essere stati allievi di Barsanti, e potrebbero perfino aver avuto un qualche ruolo nell'invitarlo in Inghilterra.

Nel 1725 Barsanti fu per breve tempo arruolato da Geminiani come membro della loggia massonica da lui creata, allo scopo di coltivare al suo interno la musica strumentale. Questa precoce esperienza massonica preparò Barsanti alla più tarda affiliazione alla loggia massonica di Edimburgo, ed ebbe un qualche peso nella sua successiva pubblicazione, un arrangiamento di sei sonate per violino solo tratte dall'op. 1 di Geminiani in forma di trisonata (1727). Nel 1728 diede in luce, come op. 2, la sua seconda raccolta di sei sonate per flauto traversiere.

Di Barsanti si ha di nuovo notizia nel 1731, quando è a York, attivo come insegnante di musica, fornitore di strumenti e organizzatore di concerti. Il suo temporaneo trasferimento a York, con probabili viaggi a Newcastle, Durham, Ripon e altri centri di attività musicale nell'Inghilterra nord-orientale, è in linea con il comune modello di carriera di molti musicisti italiani di secondo piano, per i quali l'ambiente londinese si rivelava troppo competitivo. Il periodo in cui Barsanti soggiornò in quest'area dell'Inghilterra non è ben definito; esso però gli fu utile per stabilire una preziosa rete di protettori e clienti — tra questi il proprietario terriero e violinista dilettante Godfrey Wentworth —, che almeno in parte gli restarono a lungo devoti dopo la sua partenza.

Barsanti deve aver fatto ritorno a Londra, seppure per breve tempo, dal momento che fu lì che copiò intorno agli anni 1732–1735, una vasta raccolta di cantate per soprano e continuo di molti compositori, tra cui cinque da lui stesso composte, che adoperò come scorta personale da cui trarre ulteriori copie. Questa antologia è oggi conservata ad Amburgo.

Nel giugno 1735 Barsanti accettò l'invito della Musical Society di Edimburgo per diventare il principale musicista professionista di questa istituzione. I suoi doveri comprendevano l'insegnamento e la direzione delle esecuzioni dei nobili, dei gentiluomini e dei professionisti membri del sodalizio, ma anche la composizione e la copiatura di musiche a loro uso. Diede anche lezioni a due cantanti — una certa Miss Udall e più tardi a Cristina Avoglio, di origine russa — che erano state ingaggiate dalla società. Furono questi gli anni più fecondi e forse di maggior successo per la sua carriera di compositore. Nel gennaio 1742 pubblicò per sottoscrizione a Edimburgo gli arrangiamenti di ventotto antiche melodie scozzesi, che al tempo e ancor oggi sono molto apprezzate per maestria e rispetto dell'integrità delle melodie. A queste fece seguito, un anno dopo, la pubblicazione di una raccolta di dieci *Concerti grossi* (op. 3), per archi, oboi, timpani, due corni o tromba. Questa pubblicazione, tutelata da un privilegio reale, rappresenta una pietra miliare per due motivi: fu la prima raccolta di concerti mai pubblicata in Scozia, e la prima a includere una parte per i timpani, che, insieme agli ottoni, erano spesso suonati nei concerti della Musical Society di Edimburgo.

Subito dopo l'arrivo a Edimburgo, Barsanti si associò alla loggia massonica (Canongate Kilwinning) cui aderivano molti membri della Musical Society. Questa comune appartenenza alla

loggia contribuì senza dubbio ad accrescere il numero dei suoi sottoscrittori e dei suoi protettori, sebbene le numerose sovrapposizioni tra massoni scozzesi, membri della Musical Society, e, più in genere, tra italo-fili, cattolici e giacobiti rendono in molti casi difficoltoso stabilire le precise ragioni che favorirono la carriera del compositore. Notevole fu il sostegno, a lungo documentato, di cui godette da parte delle più eminenti famiglie scozzesi, specialmente quelle dei Wemyss (Charteris), dei Forbes, degli Hope e dei Dundas. Durante gli anni trascorsi a Edimburgo, a Barsanti fu concesso più di una volta il permesso di recarsi in città lontane. Probabilmente visitò Aberdeen, centro musicale allora in ascesa, forse altre località a nord di Edimburgo, e sicuramente Dublino nel 1740 e nel 1741. Già in questa fase della carriera Barsanti andò manifestando quel che divenne poi un tratto caratterizzante della sua vita di compositore e copista: subì infatti il fascino di quella che in terra britannica si definiva «ancient music», vale a dire la musica composta dall'epoca rinascimentale in avanti secondo le regole e l'estetica dello *stile antico*. La prima testimonianza di questo suo interesse è ravvisabile nell'inno *O salutaris hostia*, datato 1736, che Barsanti molti anni dopo fece scivolare in modo discreto dentro un'antologia che andava copiando.

Barsanti lasciò Edimburgo e il posto presso la Musical Society quasi all'improvviso nel maggio 1743, vendendo ad essa un paio di timpani a lui appartenuti come atto di commiato. Sembra dunque che la separazione avvenisse in modo cordiale, dal momento che la Musical Society continuò a sottoscrivere le pubblicazioni del compositore e a ordinargli copie di musiche. A spingerlo alla partenza fu probabilmente l'ambizione piuttosto che la delusione. Barsanti ritornò in Inghilterra con la moglie scozzese, da cui ebbe poi una figlia, Jane (c.1755–1795), la cui più tarda fama di attrice e cantante oscurò quella di cui lui stesso aveva goduto.

Hawkins scrive che Barsanti ritornò in Inghilterra «intorno al 1750»; tuttavia non vi era ritornato direttamente dalla Scozia, poiché almeno una volta è documentata la sua attività di copista a Londra verso la fine del 1743; egli potrebbe invece esservi ritornato dall'Olanda. L'indizio che proverebbe questa ipotesi proviene dalle *Nove overture* (op. 4), una raccolta di ouvertures nello stile francese che apparve a Londra verso il 1750. La lista dei sottoscrittori di quest'opera include un folto e variegato gruppo di persone residenti ad Amsterdam e Rotterdam: mercanti (tra i quali diversi membri della grande comunità ebraica di Amsterdam), militari, funzionari e un manipolo di musicisti professionisti. Alla luce di tutto ciò, è difficile immaginare che Barsanti non fosse stato attivo per qualche tempo in Olanda tra il 1743 e la fine di quel decennio. Un altro possibile collegamento con Amsterdam è ravvisabile in un mottetto su testo ebraico (ma scritto in lettere latine) tratto dai versi 1–6 del salmo 74 (75) presente, con attribuzione a Barsanti (come mostrano le iniziali «FMB»), nella stessa raccolta contenente il suo inno *O salutaris hostia*.

Riprendendo la sua poliedrica carriera a Londra dopo avervi fatto ritorno, Barsanti, nel suo ruolo di orchestrale, scambiò l'oboe con la viola, suonando bei teatri e nei luoghi all'aperto come i Vauxhall Gardens. La sua presenza nell'orchestra del teatro Covent Garden nella stagione 1753–1754 è spiritosamente testimoniata in una satira del poeta Giuseppe Baretti. Barsanti riprese la sua attività di insegnante, benché forse con un'enfasi sulla teoria e la composizione piuttosto che sulla pratica strumentale. Tra i suoi allievi Robert Rawlings, figlio del suo collega violista e copista di musica Thomas Rawlings.

Nel 1757 Barsanti ritornò nell'agone dell'editoria musicale — ma questa volta non con una raccolta di composizioni originali ma con gli arrangiamenti in forma di concerti grossi a sette parti di *Notturmi* e altri pezzi di G.B. Sammartini. Barsanti entrò a far parte — probabilmente come membro attivo — della Academy of Ancient Music, per la quale (o per alcuni suoi singoli membri) copiò un'enorme quantità di musica, che andava dai motetti e dai madrigali, italiani e inglesi, alle cantate, ai

duetti da camera e ai salmi dei più recenti compositori italiani, da Steffani a Pergolesi. Nel copiare raccolte e antologie, il compositore colse l'opportunità di aggiungere, spesso in modo anonimo, brani vocali — per lo più mottetti, ma anche madrigali e *catches* — da lui stesso composti in stile antico. Nel 1759 divenne membro della Madrigal Society, un sodalizio i cui scopi, repertorio e membri erano fortemente in comune a quelli della Academy of Ancient Music. Il culmine di questi interessi e del coinvolgimento del compositore emerse verso la fine di quel decennio con la pubblicazione dell'assai originale raccolta delle *Sei antifone* (op. 5), contenente mottetti a cinque e sei voci scritti in un linguaggio neo-palestriniano, non privo di qualche tocco personale. Hawkins osserva che le raccolte di Barsanti pubblicate dopo il suo ritorno a Londra gli fruttarono ben pochi guadagni, ma ciò non è vero per questa raccolta di mottetti, che attrasse un buon numero di sottoscrittori e gli valse l'approvazione della critica che simpatizzava per lo stile antico.

Dagli anni Sessanta l'attività compositiva di Barsanti cominciò a rallentare, benché il compositore ebbe ancora la forza di presentare un catch al neonato Catch Club, che aveva istituito un concorso annuale. C'è da notare che un'altra sua raccolta di musica strumentale — sei trisonate in stile galante per due violini e basso (op. 6) — venne data alle stampe nel 1769. Hawkins racconta come negli ultimi anni di vita la precaria situazione sia economica sia di salute rendessero il compositore sempre più dipendente dalla prudente gestione familiare della moglie e dalla devozione della figlia. Queste notizie sembrano avvalorate dal fatto che nel 1770 e nel 1771 Barsanti ricevette in dono del denaro dal suo devoto protettore scozzese Francis Charteris. Nel settembre 1772, proprio il giorno del debutto della figlia Jane come attrice, il compositore ebbe una sincope, restando in vita fino al 30 aprile 1775. Un breve necrologio apparso nel *Morning Chronicle* il giorno successivo gli tributava un caldo omaggio quale compositore «colto ed elegante [...] tenuto nella più alta stima dai veri amanti della musica». Il 4 maggio 1775 fu sepolto col rito anglicano nella sua parrocchia di Sant'Anna a Soho. Non si hanno, tuttavia, notizie sul fatto che prima della morte si fosse formalmente convertito alla religione anglicana.

La natura insolitamente poliedrica dell'apporto dato da Barsanti alla musica del suo tempo e il suo successo nel combinare il colto con il popolare o con il galante, lo stile italiano con quello locale, il 'barocco' con il pre-barocco e il post-barocco, gli conferiscono a pieno diritto di essere considerato il più importante musicista italiano immigrato dopo Geminiani a fare delle isole britanniche la propria patria durante il Settecento. Se come esecutore Barsanti non ebbe forse un grande rilievo, al contrario fece fortemente sentire la sua presenza in molti altri generi di attività musicale, e specialmente nella composizione. È dunque giunto il momento per una seria rivalutazione della sua musica.