

## **Recercare, XXVIII/1-2 (2016)**

### **INDICE**

#### **Articoli**

Alfonso Colella, *Musica profana a Napoli agli inizi del Cinquecento: i villancicos della Cuestión de amor (Valencia, 1513)*

John Whenham, *The Messa a quattro voci et salmi (1650) and Monteverdi's Venetian church music*

Paolo Alberto Rismondo, *Giovanni Rovetta, «uno spirito quasi divino, tutto lume in nere et acute note espresso»*

Jeffrey Levenberg, *Worth the price of the Musurgia universalis: Athanasius Kircher on the secret of the "metabolic style"*.

Eleonora Simi Bonini – Arnaldo Morelli, *Gli inventari dei «libri di musica» di Giovan Battista Vulpio (1705–1706). Nuova luce sulla «original Stradella collection»*

#### **Interventi**

Francesco Zimei, *Ars nova disvelata. Sulla restituzione digitale del palinsesto San Lorenzo 2211 alla luce dei due studi recentemente pubblicati*

#### **Libri e musica**

RAFFAELE MELLACE, *Johann Adolf Hasse (Simone Caputo)*; BARBARA SPARTI, *Dance, dancers and dance masters in Renaissance and Baroque Italy (Wendy Heller)*; ROBERTO LASAGNI, *L'arte tipografica in Parma (Federica Dallasta)*

---

### **SOMMARI**

ALFONSO COLELLA, *Musica profana a Napoli agli inizi del Cinquecento: i villancicos della Cuestión de amor (Valencia, 1513)*

Le *performances* poetico-musicali presenti nel poema anonimo *Cuestión de Amor* (Valencia 1513) suscitano interesse sia perché hanno una diretta attinenza con la corte napoletana post-aragonese sia perché focalizzano l'attenzione sul genere *villancico*, che per quasi unanime accordo tra i musicologi si caratterizza come equivalente iberico della frottola italiana. I *villancicos* presi in considerazione appaiono tutti eseguiti con voce e accompagnamento strumentale (*vihuela* o *liuto*) secondo un modello umanistico. La Napoli della *Cuestión de amor* è anche la città in cui venne pubblicata la raccolta *Fioretti di frottole barzellette capitoli strambotti e sonetti libro secondo* (Napoli, Giovanni de Caneto, 1519), al cui interno possiamo rintracciare alcuni *villancicos*-frottole

su testo spagnolo. Abbiamo concentrato l'attenzione sul villancico polifonico *Si tu mi sierres amor*, che, stando alla mia lettura analitica, riflette in forme notate intersezioni e compenetrazioni tra il mondo della trasmissione orale e quello della scrittura musicale. La *Cuestión de Amor* è anche una cronistoria dell'affermarsi all'interno della corte napoletana di modelli identitari fortemente marcati da valori cavallereschi, per cui la musica viene ad avere un ruolo secondario rispetto a tutta una serie di eventi e celebrazioni di corte che hanno come riferimento simbolico la guerra e i codici di comportamento ad essa connessi. Ad un esame più attento emergono infine resistenze culturali o incompetenze poetico-linguistiche che limitano e circoscrivono la produzione e diffusione di *villancicos*.

JOHN WHENHAM, *The Messa a quattro voci et salmi (1650) and Monteverdi's Venetian church music*

La raccolta *Messa a quattro voci et salmi* di Monteverdi, curata e pubblicata dallo stampatore veneziano Alessandro Vincenti nel 1650, tende ad essere marginalizzata negli studi sul compositore. Tuttavia, essa costituisce un importante documento sia in sé sia per le questioni che solleva sulle fonti a cui Vincenti attinse per la pubblicazione e sulla prassi di lavoro utilizzata da Monteverdi nel comporre più versioni di un limitato numero di salmi, sia per la basilica di San Marco a Venezia, sia per far luce su altri committenti che per oltre un trentennio pagarono per avere i servizi del compositore. L'articolo si propone di dimostrare che Monteverdi non depositò i manoscritti dei suoi salmi in stile concertato nell'archivio della cappella di San Marco, ma più probabilmente li conservò nella sua biblioteca personale, portandoli nella basilica marciana o in altre chiese quando era necessario. Inoltre, è probabile che Vincenti avesse acquistato i manoscritti con i brani che compaiono nella raccolta *Messa a quattro voci et salmi* del 1650 subito dopo la morte di Monteverdi, prima che i beni del compositore fossero dispersi. Uno dei maggiori privilegi concessi al maestro di cappella della basilica ducale di San Marco era la libertà di poter scrivere musica sacra su commissione di altri committenti. Attraverso questi incarichi Monteverdi riusciva a guadagnare ogni anno una cifra che poteva arrivare a metà del suo stipendio regolare, e possiamo desumere che la richiesta di comporre nuove versioni dei salmi più comuni dovesse essere incessante. La raccolta del 1650, considerata in coppia con la *Selva morale* (1641), mostra come il compositore riutilizzasse materiali musicali da una versione all'altra dello stesso salmo, rielaborando, espandendo o accorciando, e mascherando il riuso per mezzo di un nuove sezioni iniziali. Conservando i manoscritti nella sua biblioteca, Monteverdi era così in grado di nascondere i procedimenti di riuso, dei quali poco o nulla sapremmo se Vincenti non avesse pubblicato la raccolta postuma del 1650. In ultimo, l'articolo fa luce su un'area della committenza monteverdiana, meritevole di ulteriori indagini, costituita dalle comunità straniere presenti a Venezia. Al riguardo vengono offerte alcune tracce di commissioni da parte della comunità milanese e di quella fiorentina a Venezia.

PAOLO ALBERTO RISMONDO, *Giovanni Rovetta, «uno spirito quasi divino, tutto lume in nere et acute note espresso»*

L'articolo si concentra su alcuni episodi della biografia del compositore veneziano Giovanni Rovetta. È molto probabile che la famiglia del musicista avesse le sue radici nella località dallo stesso nome, sita tra le montagne sopra Bergamo; in ogni caso, non fu mai iscritta alla cittadinanza veneziana, e ebbe la sua residenza in un distretto veneziano denso di famiglie bresciane e bergamasche, dedite a mestieri legati alla tessitura e commercio della lana. Il nonno Alberto e il padre Giacomo furono ambedue violinisti, attivi in scuole e chiese veneziane; Giacomo raggiunse notevole importanza e fama come strumentista marciano di notevole spicco, e fu anche 'piffero del doge', uno degli strumentisti che accompagnavano il Serenissimo e la Signoria nelle uscite fuori di

palazzo, suonando le grandi trombe cerimoniali più volte raffigurate in dipinti e stampe coeve. Il figlio Giovanni fu strumentista marciano da qualche tempo prima del 1614.

Negli anni 1615–1617 il territorio veneziano a occidente fu minacciato da un'invasione da parte dello stato milanese-spagnolo; la circostanza occasionò l'incontro di Federico Cavalli, reggente veneto di Crema, e Antonio Lando, inviato da Venezia per ispezionare le fortezze esposte al paventato attacco da occidente. Insieme essi assistettero ad esecuzioni musicali nel duomo cremasco, cui certamente parteciparono il maestro della cappella del duomo Giovanni Battista Caletti, e i suoi due figli Luca Bruno e Pier Francesco, che il padre aveva istruito come fanciulli cantori. Al ritorno a Venezia al termine della carica podestarile biennale, Federico Cavalli fu accompagnato dai due giovani cantori, figli di Giovanni Battista. Pietro Francesco Caletti venne accolto nelle fila della cappella musicale di San Marco (caso pressoché unico di fanciullo cantore solista regolarmente stipendiato), iniziando così la carriera musicale che lo doveva rendere celebre in tutta Europa, proprio col cognome del suo antico protettore, cioè Cavalli.

Se paragonata al forte legame mecenatesco che legò le famiglie Cavalli e Caletti-Bruni, quello di Giovanni Rovetta con la famiglia nobile dei Lando fu molto più discreto e dissimulato. Ma, cionondimeno, esso segnò alcuni importanti passi della sua carriera e della sua vita privata; per esempio, il figlio di Antonio Lando, Girolamo, finanziò le rappresentazioni dell'unica opera di Rovetta, *Ercole in Lidia* (1645, musica perduta); Rovetta appose la sua firma al testamento di Antonio Lando, e accompagnò Girolamo Lando nel viaggio votivo che questi compì a Loreto, nel 1623. L'incontro dei due mecenati delle due famiglie di musicisti dei Caletti e Rovetta fu all'origine di quella familiarità, evidente alla lettura della lettera che, nel 1627, Giovanni Rovetta scrisse a Giovanni Battista Caletti – in essa Giovanni propone il matrimonio della propria sorella Elena con il figlio del destinatario, (Pier) Francesco Caletti.

Nel 1617 Rovetta fu eletto a due incarichi minori della basilica marciana, cioè a 'guardiano della procuratia', e 'guardiano delle portelle'; i due procedimenti giudiziari che lo videro coinvolto davanti alla procuratia forniscono elementi interessanti per le prassi esecutive marciane di quell'epoca. Dopo il periodo summenzionato come strumentista, Giovanni fu eletto cantore – sebbene con compiti di coordinamento musicale, piuttosto che come esecutore – nel 1623, quindi a vicemaestro nel 1627 (in questa veste sostituì spesso Claudio Monteverdi, già anziano e a volte occupato con commissioni di nobiluomini veneziani e principi italiani e stranieri), e finalmente maestro di cappella, dal 1644 alla morte. Gli anni trascorsi come vice-maestro marciano furono i più fruttuosi della sua vita; egli fu molto attivo in feste musicali anche fuori della cappella, nelle *scuole* e chiese di Venezia, e le sue composizioni erano pubblicate con buona continuità dagli editori veneziani. La sua elezione all'ultimo gradino della scala gerarchica dell'istituzione non fu incontrastata: i procuratori pensarono seriamente di indire un vero e proprio concorso, ed erano orientati a scegliere un candidato nell'ambiente romano (la repubblica veneziana, ormai da qualche anno, non perdeva occasione per cercare di riavvicinare il papato, soprattutto per ottenerne aiuti militari e finanziari per la sua lunga e sfiancante guerra contro i Turchi). Ma il concorso alla fine non si tenne — date le notevoli pretese, sia finanziarie che di certezza dell'elezione, di Benevoli, e la rinuncia di Romano Micheli — e Rovetta risultò eletto per scelta. Il periodo del magistrato di Rovetta (1644–1668) non fu segnato da eventi memorabili; con due memoriali egli fissò il numero di cantori in otto per ciascun registro (soprano, contralto, tenore, basso), e lamentò l'aumento delle feste nelle quali la presenza dei cantori era obbligatoria.

L'errata supposizione che egli fosse sacerdote nella chiesa veneziana di San Silvestro (probabilmente Rovetta non era neppure un ecclesiastico) fu forse dovuta al fatto che, nel suo testamento, egli ordinò di essere sepolto nella medesima chiesa, nel sepolcro del suo parente Girolamo Cotti, fratello della consorte del padre, Pasquetta Cotti (i Cotti erano una famiglia di facoltosi mercanti greci).

Il nipote di Rovetta, Giovanni Battista, nacque dal matrimonio della sorella Elena con Antonio de Grandis detto Volpe, e per questo oggi è meglio conosciuto con il soprannome del padre, come Giovanni Battista Volpe, ma anche come Rovettino, diminutivo che avrebbe dovuto indicarne il

legame con lo zio Giovanni, ma anche distinguerlo da lui. Giovan Battista Rovetta diventò a sua volta un distinto compositore, membro della cappella ducale, della quale divenne maestro nel 1690. L'articolo si chiude con sezioni dedicate ad altri possibili componenti della famiglia (Antonio, Vito, e Nazario Rovetta), e alla diffusione della fama di Giovanni Rovetta fuori del territorio veneziano, specialmente in Germania e in Inghilterra.

JEFFREY LEVENBERG, *Worth the price of the Musurgia universalis: Athanasius Kircher on the secret of the "metabolic style"*.

Al culmine del primo volume della *Musurgia universalis*, Athanasius Kircher cercò di giustificare il caro prezzo del suo trattato, offrendo al lettore il segreto dello «stile metabolico», come praticato da compositori quali Carlo Gesualdo, Domenico Mazzocchi ed altri. Se per lungo tempo lo stile metabolico ha continuato ad affascinare gli storici e i teorici della musica, solo di recente grazie anche al testo di Kircher, esso è stato oggetto di una disamina serrata. Sia Patrizio Barbieri sia Martin Kirnbauer, nei loro penetranti e aggiornati studi, concordano nello definire lo stile metabolico come mutazione della modalità, trasposizione della finale e variazione della specie (diatonica, cromatica, enarmonica), elementi che comporterebbero nella pratica l'uso di strumenti cromatici o enarmonici, data l'ampia gamma di note utilizzate in questo stile. Attraverso una lettura alternativa della *Musurgia universalis* di Kircher, il mio articolo si propone di sostenere che alcune musiche in stile metabolico potrebbero essere state concepite e destinate a essere eseguite con i comuni strumenti accordati con il temperamento del medio tono. A differenza dei teorici-compositori di musica in stile metabolico, ispirati dalla ricerca umanistica di Giovan Battista Doni, i musicisti pratici utilizzavano le sonorità del medio tono per rendere particolari passi del testo cantato. Tali sonorità 'stonate' erano, dunque, uno dei segreti dello stile metabolico che Kircher cercava di svelare ai suoi lettori. Per sostenere la mia tesi, ho suddiviso l'articolo in varie sottosezioni, in cui fornisco una attenta rilettura della complessa prosa di Kircher ed evidenzio i punti in cui sono d'accordo o divergo dalle tesi di Barbieri e Kirnbauer.

Innanzitutto ho riconsiderato le argomentazioni di Kircher sull'enaarmonicismo «ab autore intento», deducendo come lo stesso trattatista sostenesse che i musicisti pratici sostituivano i bemolli con i diesis e viceversa nel suonare gli strumenti accordati con il medio tono, pur conservando una notazione imprecisa dal punto di vista acustico. Conferme di questa prassi emergono dagli scritti di Scipione Stella, musicista della cerchia di Gesualdo, e di Doni. L'uso di questi suoni enarmonici 'scordati' è esemplificato in alcuni esempi che Kircher ricava dalle opere di Domenico Mazzocchi e Galeazzo Sabbatini. Sottolineo in particolare le discrepanze tra Kircher e Mazzocchi sulla divisione del tono intero e quella, forse più imprevedibile, tra la musica enarmonica di Sabbatini e la tastiera enarmonica. Una volta svelati gli intervalli enarmonici usati dai musicisti pratici, essi vennero disinvoltamente incorporati nello stile metabolico, come esemplificato da Kircher.

Oltre a riconsiderare gli esempi scelti da Kircher, ho rilevato che il capitolo della *Musurgia universalis* sullo stile metabolico tradisce un debito nei confronti non di Doni — come finora si era presunto — ma di Gioseffo Zarlino, nei cui scritti possiamo ravvisare l'esordio dello stile metabolico.

Infine, questo studio vorrebbe anche incoraggiare nuove esecuzioni 'storicamente informate' della preziosa musica cromatica ed enarmonica di Gesualdo, Mazzocchi, Michelangelo Rossi e altri, allo scopo di ricreare più fedelmente i suoni che echeggiavano a metà Seicento nell'accademia dei Barberini a Roma. Anche se il capitolo sullo stile metabolico della sua *Musurgia universalis* è carente di informazioni da vari punti di vista, Kircher, al di là dei limiti che lui stesso riconosceva, ebbe il merito di portare alla luce un genere di *musica reservata*, lasciandoci la chiave per sbloccare i misteriosi meccanismi.

ELEONORA SIMI BONINI – ARNALDO MORELLI, *Gli inventari dei «libri di musica» di Giovan Battista Vulpio (1705–1706). Nuova luce sulla «original Stradella collection»*

L'articolo illustra la straordinaria collezione musicale del cantore papale e compositore Giovan Battista Vulpio (ca. 1631–1705) attraverso gli inventari redatti nel 1705 e di nuovo nel 1706, trascritti in appendice. I documenti rivelano che la raccolta comprendeva più di duecento manoscritti, oltre ad alcune opere stampate, di importanti autori seicenteschi, quali Stradella, Luigi Rossi, Carissimi, Pasquini ed altri. Vengono poi avanzate alcune ipotesi sulla possibile origine della collezione Vulpio. In diversi casi sono identificati nomi e opere, registrati nel documento in forme non sempre chiare. Della collezione sopravvivono almeno tredici volumi, che è stato possibile rintracciare in alcune biblioteche pubbliche italiane ed europee. La ricerca dei volumi superstiti tra quelli elencati nell'inventario permette ora di provare definitivamente che il gruppo di partiture denominato da Owen Jander «the original Stradella collection», comprendente anche alcuni autografi del compositore, proviene interamente dalla collezione Vulpio.