

***Recercare*, XXXIII / (2021)**

INDICE

Articoli

MARTINO ZALTRON, *Polso e musica negli scritti di teoria musicale tra la fine del Quattrocento e la metà del Seicento*

ADRIANO GIARDINA, *Un catalogue pour improviser: les Ricercari d'intavolatura d'organo de Claudio Merulo*

NICOLA USULA, *Dafne in alloro di Benedetto Ferrari: drammaturgia 'alla veneziana' per Ferdinando III (Vienna 1652)*

INÊS DE AVENA BRAGA – CLAUDIO RIBEIRO, *A newly discovered recorder sonata attributed to Vivaldi: considerations on authorship*

MARCO TANZI, *La 'gentildama' e liutista bolognese Lucia Garzoni in un ritratto di Lavinia Fontana*, con una nota storico-musicale di DINKO FABRIS

SOMMARI

MARTINO ZALTRON, *Polso e musica negli scritti di teoria musicale tra la fine del Quattrocento e la metà del Seicento*

Le osservazioni sulle proprietà terapeutiche dell'arte dei suoni non rappresentano le sole attestazioni del raccordo tra musica e medicina nelle fonti letterarie. Sin dall'antichità alcuni medici, nella

convinzione che la salute del corpo risultasse dell'armonica concordanza tra i suoi elementi, riflettevano sulla sussistenza di rapporti ritmici o armonici tra i moti del polso. Le dottrine di questi autori erano note alla teoria musicale del rinascimento: Tinctoris, Gaffurio, Aaron, Zarlino e Campion esibiscono contezza delle speculazioni antiche e medievali intorno alla musicalità del polso. In diversi trattati quest'ultimo viene anche raffrontato al *tactus*, non tanto per stabilire una precisa corrispondenza quanto per osservare l'affinità concettuale tra i due termini; anche in questi casi è possibile intravedere l'influsso della teoria medica del passato. Gli spunti della teoria musicale e le riflessioni dei medici si intrecciano nella *Musurgia universalis* di Athanasius Kircher, il quale, sulla scia di alcuni trattati medici vergati tra la seconda metà del Cinquecento e l'inizio del Seicento, si spinge a rappresentare con le note musicali le diverse tipologie di pulsazione classificate dagli antichi. Nel loro insieme, queste testimonianze ci consentono di apprezzare la permeabilità della teoria musicale verso gli spunti del pensiero medico, e si pongono esse stesse come un capitolo di rilievo nella storia dei rapporti tra polso e musica.

ADRIANO GIARDINA, *Un catalogue pour improviser : les Ricercari d'intavolatura d'organo de Claudio Merulo*

L'articolo si propone di dimostrare come gli otto *Ricercari d'intavolatura d'organo* di Claudio Merulo, pubblicati dal musicista presso la sua casa editrice a Venezia nel 1567, possano essere considerati come il riflesso di pratiche improvvisative. Essi, infatti, si rivelano basati su tecniche di improvvisazione, del tipo di quelle esposte da Girolamo Diruta — un allievo dello stesso Merulo — nel secondo libro della seconda parte del *Transilvano* (1609), dedicato al contrappunto, e in particolare al contrappunto *alla mente*. I soggetti che determinano la segmentazione dei ricercari in successive sezioni, sono per lo più trattati da Merulo come *cantus firmi* armonizzati da due a quattro voci. La matrice improvvisativa è evidenziata dalle successioni di intervalli consonanti in minime. I *cantus firmi* appaiono via via a tutte le voci e sono eseguiti alternativamente da entrambe le mani. L'ornamentazione, che passa anch'essa da una mano all'altra, consente di nascondere la semplicità del procedimento, assicurandone nel contempo un'efficacia retorica. Ad ogni nuova entrata del soggetto, gli elementi musicali sono disposti in una nuova combinazione, secondo il modello delle *Accadenze* di Gabriele Fattorini, anch'esse incluse a titolo esemplificativo nel trattato di Diruta. Sviluppate secondo questi modelli, le sezioni mostrano tutta una gamma di innumerevoli possibilità. Anche il duo non imitativo arricchisce la tavolozza dell'improvvisatore. Nelle sue successive presentazioni, il soggetto viene ripetuto così com'è o disposto su un altro esacordo e/o invertito contrappuntisticamente. Merulo si avvale pure del procedimento dello *stretto* e talvolta armonizza i

suoi soggetti in decime parallele, ricorrendo a tecniche tipiche dell'improvvisazione vocale. I procedimenti imitativi che appaiono nei ricercari sono relativamente semplici. Le progressioni in quinte e seste alternate, tipiche anche del contrappunto *alla mente*, sono mascherate da imitazioni grazie a uno spostamento delle entrate. I segmenti melodici sono presenti alternativamente nei passaggi omofonici e disposti in imitazione. Gli esordi dei pezzi sono tutti in stile imitativo; tuttavia, la sovrapposizione delle parti che espongono il soggetto è limitata a poche note, rivelando con ogni probabilità l'origine improvvisativa dei brani. I soggetti scelti da Merulo sono relativamente semplici e privilegiano i movimenti per grado congiunto in minime. Quelli degli esordi sono più complessi: ritmicamente più vari e più estesi, dopo un attacco a valori lunghi, essi presentano almeno un salto e una sincope o una nota puntata. I passaggi senza soggetto richiamano invece le toccate del musicista. Il secondo ricercare si distingue dagli altri perché basato su un unico soggetto esposto in modo eccessivamente regolare. Tale regolarità deriva dall'esaurimento delle sue potenziali esposizioni con una sovrapposizione del soggetto limitata però a due sole minime.

La stampa dei *Ricercari* aveva uno scopo principalmente didattico: essa si rivolgeva ai tastieristi ai primi passi della loro carriera, dal momento che la prassi improvvisativa era di fondamentale importanza nei concorsi per i posti di organista e per la pratica in ambito liturgico. L'opera di Merulo rappresenta dunque un trampolino verso l'acquisizione di una padronanza dell'arte della *fantasia*, dal momento che i brani offrono all'organista un repertorio di soggetti e formule da memorizzare e rielaborare, da cui attingere a volontà nelle esecuzioni *ex tempore*. La notazione usata da Merulo rivela, tuttavia, una seconda destinazione complementare alla prima: i ricercari, infatti, possono essere suonati, sia interamente sia estraendone alcune sezioni, da organisti non molto esperti, di scarse capacità nelle pratiche improvvisative alla tastiera.

I giudizi di valore generalmente negativi mossi all'opera di Merulo sembrano essere la diretta conseguenza di quel pregiudizio che vide nel ricercare imitativo per tastiera del Rinascimento il genere composto per scritto, dotto e sofisticato *par excellence*. Alla luce di quanto esposto nell'articolo, la netta separazione codificata nella storiografia musicale tra il ricercare imitativo e i generi improvvisativi, come la toccata, merita di essere ripensata: i due generi comprendono, almeno nel caso di Merulo, passaggi sia omofonici che imitativi, e costituiscono due aspetti complementari dell'arte di improvvisare.

NICOLA USULA, *Dafne in alloro di Benedetto Ferrari: drammaturgia 'alla veneziana' per Ferdinando III (Vienna, 1652)*

L'articolo fa luce sulla tappa viennese (1651-1653) della vita di Benedetto Ferrari, il tiorbista, compositore, cantante e poeta, testimone degli esordi dell'opera impresariale a Venezia. Il lavoro si incentra, infatti, sul primo dei lavori drammatici di Ferrari documentati alla corte di Ferdinando III tra il 1651 e il 1653: l'introduzione cantata a un balletto intitolata *Dafne in alloro*, messa in scena a Vienna nel 1652. Dopo una prima sezione dedicata alla ricostruzione dell'attività viennese di Ferrari, vengono presentati i due testimoni manoscritti del testo della *Dafne*, in cui si riconoscono due distinte versioni dell'introduzione al balletto: un codicetto conservato nella Biblioteca Nazionale di Vienna e un volume della Biblioteca Estense di Modena, contenente, oltre alla *Dafne*, anche una versione fino ad oggi mai davvero studiata di quattro dei suoi libretti veneziani (*Andromeda*, *Maga fulminata*, *Ninfa avara* e *Prencipe giardiniere*). Il lavoro prosegue quindi con la disamina di alcune questioni di natura filologica relative ai testi drammatici copiati nel manoscritto modenese, e dopo la presentazione delle due versioni della *Dafne*, si chiude con l'inquadramento del volume modenese in una strategia di autopromozione che probabilmente Ferrari mise in atto per tornare in Italia ed essere assunto alla corte di Modena. Conclude il saggio un'appendice con l'edizione critica integrale del testo drammatico della *Dafne in alloro*, corredato di introduzione e apparati.

INÊS DE AVENA BRAGA – CLAUDIO RIBEIRO, *A newly discovered recorder sonata attributed to Vivaldi: considerations on authorship*

Durante una residenza artistica a Venezia nell'ottobre 2018 presso la biblioteca del Conservatorio Benedetto Marcello gli autori hanno avuto l'occasione di scoprire un gruppo di sonate manoscritte anonime del Settecento per flauto dolce e basso continuo. Tra queste, nel Fondo Correr, *Esposti e provenienze diverse* — contenente, fra l'altro, i manoscritti provenienti dall'Ospedale della Pietà — gli autori hanno infatti reperito una sonata per flauto in Fa maggiore (*Correr* 127.46), che nel presente articolo intendono presentare e attribuire ad Antonio Vivaldi.

Lo studio è basa su un'analisi della carta e del rastrum della fonte, nonché su un esame comparativo fra il manoscritto *Correr* 127.46 e altri manoscritti contenenti musiche di Vivaldi, con uno sguardo alle opere di altri compositori in qualche modo vicini allo stile vivaldiano e al contesto della sonata in questione. Gli autori hanno potuto stabilire che la carta di *Correr* 127.46 è di origine veneta, di un tipo usato da Vivaldi; essa presenta la tipica filigrana delle tre mezzelune, con il contrassegno "A Z" sormontato da un trifoglio. Per quanto riguarda il copista, è molto probabile che si tratti di un professionista attivo a Venezia. Grazie allo studio della carta e alla corrispondenza della sezione trasversale della rastrografia con quella di un altro manoscritto, gli autori hanno potuto proporre una datazione più precisa della carta da musica utilizzata e quindi ipotizzare come epoca di copiatura del

Correr 127.46 il 1733 circa. Già a una prima lettura il brano ha rivelato alcuni tratti tipici delle opere di Vivaldi. La prassi compositiva del compositore veneziano, come è noto, prevedeva una combinazione di materiale precedentemente composto rielaborato con nuove invenzioni, venendo così a creare contesti spesso radicalmente diversi per mezzo di materiali uguali o simili. Lo studio degli elementi testuali e non testuali di questo manoscritto ha confermato alcune caratteristiche idiomatiche di Vivaldi, come l'uso di specifiche concordanze melodiche unitamente all'uso frequente di strutture sintattiche tripartite; l'uso estensivo della successione 5-6 (con poche o nessuna variante, inclusa una discesa melodica finale alla nota principale nella parte superiore) spesso combinato con l'arpeggio; un semplice basso guida che dà forma alla struttura e contribuisce al sostegno ritmico e armonico piuttosto che all'interazione contrappuntistica; l'elaborato prolungamento dell'accordo finale di una sezione ed altro ancora. Le osservazioni empiriche che gli autori avevano fatto preliminarmente appaiono inoltre suffragate da un gran numero di concordanze e parallelismi con altre opere di Vivaldi: la sonata *Correr 127.46* presenta non soltanto somiglianze ma anche un centinaio di concordanze con varie opere del compositore datate tra 1700 e 1740, un periodo, dunque, che abbraccia la sua intera carriera. Di queste concordanze viene offerta nell'articolo un'ampia scelta esemplificativa. Collocando sulla base dei tratti stilistici l'intera sonata *Correr 127.46* all'interno dell'opera di Vivaldi, gli autori ipotizzano che potrebbe trattarsi di una composizione risalente al secondo decennio del Settecento ma copiata negli anni Trenta di quel secolo. Prima di arrivare a una conclusione, gli autori assumono il ruolo di 'avvocati del diavolo' esaminando anche la possibilità di attribuire la sonata *Correr 127.46* ad altri compositori contemporanei di Vivaldi. Se è vero che il compositore veneziano era profondamente radicato nel contesto del suo tempo, come è evidente dalla sua scrittura musicale, purtuttavia fu anche un grande innovatore dotato di una forte personalità musicale, e le sue opere e l'essenza della sua musica furono abbondantemente parafrasate, copiate e plagiate mentre la sua fama si diffondeva per l'Europa. La discussione su altre possibili attribuzioni della sonata *Correr 127.46* si è concentrata su quei pochi compositori il cui stile presenta forti somiglianze con quello di Vivaldi, e la cui produzione esistente comprende sonate, in modo da poter fare un confronto stilistico il più diretto possibile. Aspetti degli stili compositivi osservati nelle sonate di Diogenio Bigaglia, Gaetano Meneghetti e Ignazio Sieber si contrappongono a quello che si può osservare in analoghe composizioni di Vivaldi, sia in generale sia per le particolarità osservate nella sonata *Correr 127.46*, chiarendo perché in definitiva, ad avviso degli autori, l'attribuzione della sonata a Vivaldi sia quella più sostenibile.

MARCO TANZI, *La 'gentildama' e liutista bolognese Lucia Garzoni in un ritratto di Lavinia Fontana, con una nota storico-musicale di DINKO FABRIS*

Il passaggio, sul mercato antiquario madrilenno nella primavera 2021, di un *Ritratto di gentildonna con un liuto e un manoscritto di musica*, con un'iscrizione mal decifrata che ne indicava il nome, ha consentito a Marco Tanzi la corretta identificazione dell'effigiata nella nobildonna bolognese Lucia Bonasoni Garzoni e l'attribuzione dell'opera alla pittrice Lavinia Fontana, in rapporti documentati con l'aristocratica. Il riconoscimento della Garzoni ha condotto a riesaminare il contesto femminile nobiliare e culturale della Bologna di fine Cinquecento, come pure le testimonianze letterarie che lo hanno illustrato, e i rispettivi ruoli della pittrice e della musicista.

Completa l'articolo una nota storico-musicale di Dinko Fabris sugli elementi musicali presenti nel ritratto: un liuto piccolo a sei cori e un libro manoscritto di musica, del quale è mostrato un frammento di pagina in notazione 'mista' per voce (su pentagramma) e liuto in intavolatura.