

INDICE

Articoli

ELENA ABRAMOV-VAN RIJK, *To whom did Francesco Landini address his madrigal Deh, dimmi tu?*

PATRIZIO BARBIERI, *Music printing and selling in Rome: new findings on Palestrina, Kerle and Guidotti, 1554–1574*

FRANCO PAVAN, *La musica per chitarrone di Giacomo Antonio Pfender. Nuove acquisizioni*

MADDALENA BONECHI, *Parole, immagini e musica: pratiche devozionali della Compagnia di San Benedetto Bianco a Firenze. Con alcune considerazioni sulla produzione spirituale di Giovanni Battista da Gagliano*

LUCAS G. HARRIS – ROBERT L. KENDRICK, *Of nuns fictitious and real: revisiting Philomela angelica (1688)*

VALERIO MORUCCI, *L'orbita musicale di Cristina di Svezia e la circolazione di cantanti nella seconda metà del Seicento*

COLLEEN REARDON, *Writing a tenor's voice: Cesare Grandi and the Siena production of Il Farnaspe (1750)*

SOMMARI

ELENA ABRAMOV-VAN RIJK, *To whom did Francesco Landini address his madrigal Deh, dimmi tu?*

Lo studio della musica italiana del Trecento comporta necessariamente l'analisi dei testi delle composizioni, dal momento che questi contengono preziose informazioni sulle circostanze in cui questi brani vennero composti. Tuttavia, l'impresa si rivela problematica, perché spesso i testi sono di difficilissima interpretazione ed è perciò necessario indagare su altro genere di fonti, come i

documenti d'archivio o le opere letterarie, al fine di ricavarne rilevanti informazioni. Il madrigale a tre voci *Deh, dimmi tu* di Francesco Landini ha attirato l'attenzione di molti studiosi per la sua insolita tecnica compositiva: un canone alla quinta tra le voci di tenor e contratenor. Il suo testo è stato finora interpretato come una generica invettiva contro i *nouveaux riches*. In questo articolo l'autrice intende dimostrare invece che Landini potrebbe aver voluto riferirsi a un suo collega musicista di grande successo, a giudicare dai lussuosi vestiti, gioielli e cavalli ("tondi palafreni") con cui veniva ricompensato. Ulteriori indagini hanno permesso di reperire numerosi documenti, sia amministrativi sia letterari, in cui proprio i cavalli appaiono quale segno distintivo del celebre cortigiano, buffone, poeta, cantante e suonatore di strumenti Dolcibene. Considerati nell'insieme, questi documenti costituiscono una solida base che permette di avallare l'ipotesi di vedere in Dolcibene il destinatario dell'invettiva del madrigale di Landini.

PATRIZIO BARBIERI, *Music printing and selling in Rome: new findings on Palestrina, Kerle and Guidotti, 1554–1574*

L'articolo pubblica e commenta quattro dei primi documenti, finora sconosciuti e inediti, relativi alla stampa e al commercio della musica a Roma. Due di essi sono contratti per la stampa di opere musicali, da aggiungersi ai soli due finora noti a riguardo. Il primo è l'unico contratto pervenutoci riguardante le composizioni di Palestrina, e concerne il *Missarum liber primus* (Dorico, 1554), la sua prima opera data alle stampe. Il secondo è relativo alla prima edizione degli *Hymni totius anni et Magnificat* (Barré, 1558) di Jacobus de Kerle. I rimanenti due documenti riguardano il settore del mercato musicale, e risultano essere i più antichi inventari del genere finora noti. Il primo è del libraio Antonio Maria Guidotti (1568): contrariamente a quanto avverrà nel secolo successivo, esso conferma che (1) in tali botteghe le composizioni secolari prevalevano nettamente su quelle sacre, e che (2) il numero degli editori-stampatori veneziani era decisamente superiore a quello dei romani. È inoltre anche affiorato l'inventario di un autore finora sconosciuto, il fiammingo Giovanni Dellimale; il documento, oltre ad opere a stampa di musicisti finora sconosciuti, ci fornisce una delle rare testimonianze riguardanti le lastre lapidee cancellabili, di cui i compositori di quel periodo si servivano per comporre i loro contrappunti.

FRANCO PAVAN, *La musica per chitarrone di Giacomo Antonio Pfender. Nuove acquisizioni*

La scoperta di un monogramma presente nel disegno preparatorio di un frontespizio destinato a un *Libro d'intavolatura di chitarrone* ha permesso all'autore di attribuire a Giacomo Antonio Pfender

— amico di Giovanni Girolamo Kapsperger e curatore del *Libro primo d'intavolatura di chitarone* (1604) di quest'ultimo — almeno cinque brani per chitarrone presenti in un manoscritto conservato nell'Archivio Estense a Modena, risalente quasi certamente al secondo decennio del diciassettesimo secolo, e probabilmente altri nove brani inclusi nella stessa fonte, in precedenza attribuiti ad Alessandro Piccinini. L'articolo ipotizza la probabile provenienza del manoscritto dall'ambiente romano — e non modenese, come sostenuto da altri studiosi — e verosimilmente dalla cerchia di Pfender e Kapsperger. Lo studio apre nuovi spiragli di ricerca sui rapporti di mecenatismo musicale tra Modena e Roma.

MADDALENA BONECHI, *Parole, immagini e musica: pratiche devozionali della Compagnia di San Benedetto Bianco a Firenze. Con alcune considerazioni sulla produzione spirituale di Giovanni Battista da Gagliano*

L'articolo prende in esame i rapporti intercorsi tra il musicista Giovanni Battista da Gagliano e la Compagnia fiorentina di San Benedetto Bianco, della quale fu membro. La spiritualità penitente che contraddistinse questa confraternita rende plausibile che i brani spirituali di Gagliano presenti nelle sue *Varie musiche* (1623) che hanno come oggetto la morte di Gesù e il *planctus Mariae* siano stati originariamente concepiti per questo ambiente, o che dalla frequentazione di quest'ultimo Gagliano abbia tratto la sua ispirazione. Analogamente alle molte opere dipinte per i locali di San Benedetto Bianco da grandi artisti del Seicento fiorentino (spesso membri essi stessi della compagnia), le cui immagini ripercorrevano le tappe principali della Passione ed esortavano i confratelli alla mortificazione spirituale e corporale, anche le musiche di Gagliano a carattere penitenziale avrebbero potuto avere lo scopo di suscitare, mediante testi meditativi e linee melodiche dai toni mesti, i medesimi sentimenti sperimentati da Cristo o dalla Vergine ai piedi della croce. Con il supporto di alcuni scritti di carattere spirituale utilizzati in San Benedetto Bianco e sulla base di significative coincidenze testuali e di convergenze tra testi e immagini, si è ipotizzata una relazione tra la dimensione musicale e quella delle raffigurazioni pittoriche tentando di comprendere se e in che modo, durante le pratiche rituali, la componente uditiva interagisse con quella visiva. Tale fusione 'sinestetica' conferiva a questi momenti maggiore incisività, rendendoli delle esperienze multisensoriali in cui entrambe le arti contribuivano ad accrescere il coinvolgimento e la disposizione alla riflessione dei confratelli. Lo spoglio di alcuni manoscritti conservati nel piccolo archivio di San Benedetto Bianco, ubicato nella parrocchia di Santa Lucia sul Prato a Firenze (ultima sede della compagnia), ha rivelato inoltre che uno dei brani di Gagliano presente nella stampa del 1623, *Ecco*

ch'io verso il sangue, veniva intonato nella confraternita all'interno di una sorta di azione drammaturgica che si svolgeva la sera del venerdì santo, seguendo il momento di flagellazione cui i confratelli erano soliti sottoporsi.

LUCAS G. HARRIS – ROBERT L. KENDRICK, *Of nuns fictitious and real: revisiting Philomela angelica (1688)*

L'articolo esamina il contenuto di provenienza italiana, la genesi della compilazione e il tipo di pubblico della raccolta di mottetti *Philomela angelica* (Venezia [in realtà Ulm], 1668) di Daniel Speer. Grazie alle ricerche di Jana Bartová sappiamo che Speer riutilizzò sei motetti di Chiara Margarita Cozzolani, che ci sono pervenuti, pur incompleti, nella sua raccolta *Scherzi di sacra melodia* (Venezia, 1648). Gli autori esaminano gli interventi di Speer sui brani presi dall'opera di Cozzolani, ma anche da quelle di Maurizio Cazzati e Isabella Leonarda. Vengono pure considerati alcuni aspetti della notazione del basso continuo, della strumentazione e della resa espressiva dei testi nei brani originali di Cozzolani e degli altri compositori, di cui viene offerta una ricostruzione.

VALERIO MORUCCI, *L'orbita musicale di Cristina di Svezia e la circolazione di cantanti nella seconda metà del Seicento*

La regina Cristina di Svezia non ha bisogno di presentazioni, dal momento che la sua figura di patrocinatorice delle arti ha attirato una considerevole attenzione tra gli studiosi. Tuttavia, ci sono ancora aspetti del suo ruolo di mecenate musicale che restano largamente inesplorati. Di fatto le informazioni intorno alla regina di cui disponiamo si fondano su una documentazione archivistica sparsa e frammentaria. Un sistematico esame della sua corrispondenza privata non è stato ancora condotto dai musicologi. Questo articolo intende dare un contributo in questa direzione, servendosi di alcune lettere conservate nella corrispondenza privata di Cristina, un buon numero delle quali è tuttora inedito. Questo materiale permette di gettare nuova luce sull'attività di Cristina in campo musicale. In particolare l'articolo si concentra sulla circolazione delle cantanti e dei castrati orbitanti intorno alla regina nella seconda metà del diciassettesimo secolo.

COLLEEN REARDON, *Writing a tenor's voice: Cesare Grandi and the Siena production of Il Farnaspe (1750)*

Gli studi musicologici hanno compiuto grandi progressi nell'explorare i singoli drammi per musica del Settecento, visti come eventi (a partire da particolari elementi ravvisabili nelle partiture), dei quali il cantante è spesso elemento centrale. È ben noto come i compositori tenessero in considerazione le qualità vocali dei cantanti nel comporre la musica di un'opera; tuttavia sappiamo pure come i cantanti potessero influenzare l'ingaggio di altri loro colleghi nel cast e determinare la scelta del repertorio. I casi fin qui studiati sono per lo più focalizzati intorno alle figure di celebri castrati, che, come vere e proprie *star*, potevano strappare concessioni di vario genere in cambio delle loro prestazioni quali interpreti dei ruoli principali. Finora si è partiti dal presupposto che i cantanti di più basso rango nella gerarchia operistica — per esempio, il secondo e il terzo uomo — non avessero molta influenza nell'allestimento di un'opera. Tuttavia, questa convinzione viene smentita dalla recente scoperta di un lotto di 119 lettere di agenti, cantanti, ballerini, strumentisti e costumisti all'impresario dell'opera *Il Farnaspe*, rappresentata a Siena nel 1750. L'articolo esamina le informazioni sulla produzione dell'opera ricavate da questo carteggio, calandole nel contesto della storia della produzione operistica a Siena. Com'è noto l'opera fiorì in questa città tra il tardo Seicento e il primo Settecento sotto il patrocinio dei Chigi, una potente famiglia di espatriati, che seppero sfruttare le occasioni di festa e altre iniziative di società ruotanti intorno a loro, quali espressioni di *senesità*, vale a dire del modo di agire secondo il costume senese. Tuttavia, nel 1750 non erano più i Chigi a dominare la scena, ma un altro potente clan locale: i Sansedoni. Le informazioni più interessanti sulla produzione senese del *Farnaspe* provengono dalle lettere di Cesare Grandi, un tenore finora sconosciuto, originariamente scelto come terzo uomo per l'allestimento senese del *Farnaspe*. Nel corso di sei mesi, il cantante scrisse diciannove lettere a Francesco Sansedoni, che, per quel che vediamo, fungeva da impresario dell'allestimento. Le lettere rivelano che il cantante negoziò l'ingaggio per sé e per sua moglie, e poi per conto di un castrato molto più famoso, Gioacchino Conti, di cui caldeggiava l'ingaggio nel ruolo principale. Il carteggio dimostra che fu proprio Grandi ad avere la maggiore influenza, non soltanto su chi avrebbe dovuto cantare nelle parti principali, ma anche sugli strumentisti da ingaggiare per ampliare l'orchestra locale, sulla scelta dell'opera e sui tempi in cui allestirla e rappresentarla. Grandi supervisionò anche la revisione del libretto e della partitura, come pure la copiatura della musica, prendendo delle decisioni anche sui costumi. Le lettere di Grandi ci permettono di osservare da vicino e in tempo reale in che modo venisse messa in scena un'opera seria italiana nel Settecento. Tali

documenti contribuiscono a rafforzare molto di quel che sappiamo sulla prevalenza del genere del pasticcio (anche quando non è indicato come tale nelle fonti) e l'inaffidabilità del libretto quale testimone fedele di una determinata rappresentazione. Ancor più importante, tuttavia, è il fatto che queste lettere ci consentono di gettare lo sguardo al di là delle ipotesi, e di comprendere chi effettivamente avesse avuto maggiore influenza su fondamentali decisioni quali la scelta dell'opera e dei cantanti, i tempi di allestimento e andata in scena, i costumi e la musica di un'opera italiana a metà del Settecento.