

Giovanni Andrea Angelini
Bontempi

HISTORIA MUSICA

Prima e seconda parte della teorica

a cura di Biancamaria Brumana

con la collaborazione di Galliano Ciliberti,
Riccardo Ciliberti, Catuscia Marionni



UT ORPHEUS
EDIZIONI

Questo volume è pubblicato con il contributo del MIUR, PRIN 2006 (coordinatore nazionale: prof. Paolo Gozza, Università di Bologna, Dipartimento di Musica e Spettacolo; responsabile dell'unità operativa: prof. Biancamaria Brumana, Università di Perugia, Dipartimento di Lingue e Letterature).

UT ORPHEUS EDIZIONI
Palazzo de' Strazzaroli
Piazza di Porta Ravegnana, 1
I-40126 Bologna Italia
<http://www.utorpheus.com>

© Copyright 2010 by UT ORPHEUS EDIZIONI S.r.l. - Bologna
Tutti i diritti sono riservati - All rights reserved
LB 08 ISBN 978-88-8109-466-0
Stampato in Italia - Printed in Italy 2010 - Legoprint S.p.a. - Via Galilei 11 - Lavis (TN)

INDICE

p. V **Introduzione**

Historia musica

- 3 *Al benigno lettore*
- 5 *[Sonetti]*
- 7 *Dichiaratione delle lettere e de' vocaboli*

- 13 **[Prima parte della teorica]**

- 18 Musica mondana
- 26 Musica humana
- 36 Musica politica
- 38 Musica rhithmica
- 44 Musica metrica
- 51 Piedi o versi che hanno l'ultima sillaba longa
- 55 Piedi o versi che hanno l'ultima sillaba breve
- 59 Piedi o versi sdrucchioli
- 65 [Oratorio di S. Emiliano]
- 82 Musica harmonica

- 139 **[Seconda parte della teorica]**

- 141 Suoni. Prima parte dell'ordine modulato
- 153 Intervalli. Seconda parte dell'ordine modulato
- 163 Generi. Terza parte dell'ordine modulato
- 163 Genere diatonico
- 167 Genere chromatico
- 171 Genere enharmonico

196	Sistemi. Quarta parte dell'ordine modulato
216	Tuoni o modi. Quinta parte dell'ordine modulato
230	Mutatione. Sesta parte dell'ordine modulato
240	Melopeia. Settima parte dell'ordine modulato

247	Indice dei nomi
-----	------------------------

INTRODUZIONE

1. La pubblicazione dell'*Historia musica*¹ rappresentò per Giovanni Andrea Angelini Bontempi (1625-1705) il riconoscimento della sua appartenenza alla “res publica” letteraria dell’Europa di fine Seicento.² Un riconoscimento di non poco conto se si considera che il musicista proveniva da origini modeste, anche se poi, grazie alla protezione del nobile perugino Cesare Bontempi dal quale prese il secondo cognome, gli fu possibile frequentare ambienti di grande prestigio come la corte del cardinale Francesco Barberini a Roma, la cappella musicale di S. Marco a Venezia o la corte di Sassonia a Dresda. Al padre camaldolese Teofilo Macchetti che in una missiva andata perduta gli chiedeva, probabilmente, se il semplice appellativo di Signore fosse appropriato, Bontempi risponde nella lettera del 16 febbraio 1696:

Circa poi il titolo sta benissimo, non convenendomi che l’ordinario. E benché, nella corte di Sassonia io sia stato il primo italiano a capitarvi, non ho però ambito mai d’haver titolo di nobile dell’Imperio, che consiste in una lettera di favore, e dugento fiorini imperiali: mi sono semplicemente contentato della gratia di quel ser.mo Elettore, e del titolo di professore delle sue musiche, et ingegniero de’ suoi teatri. Et havendo havuto sempre libero l’ingresso nelle sue stanze, vi son capitato dentro non già per corteggiare e perdervi il tempo; ma per ricevere i comandi et operare. Havendo anteposto la nobiltà figliuola della virtù, che sa vivere anche dopo la morte, alla nobiltà figliuola d’un mendicato favore e di pochissima moneta, che dopo la morte rimane estinta.³

¹ Giovanni Andrea Angelini Bontempi, *Historia musica*, Perugia, Costantini, 1695.

² Regina Lupi, *Bontempi nella “res publica” letteraria*, in «*Ruscelletto cui rigido cielo*». Scritti in occasione del III centenario del musicista Giovanni Andrea Angelini Bontempi (1625-1705), a cura di B. Brumana, Perugia, Morlacchi, 2005, pp. 37-64 (Quaderni di «Esercizi. Musica e Spettacolo», 13). – Il volume costituisce la fonte principale delle notizie e degli studi alla quale si fa riferimento in questo studio.

³ Ugo Morini, *Alcune lettere di G. Andrea Angelini al padre T. Macchetti camaldolese*, Pisa, Mariotti, 1909. Le lettere sono ripubblicate in appendice all’articolo di Regina Lupi (Lupi, *Bontempi nella “res publica” letteraria*, pp. 52-58: 54.

A questo si aggiungano le perplessità dei dotti nei confronti di un cantante e per di più evirato come era Bontempi, sebbene nel Seicento la condizione sociale di questi musicisti fosse molto diversa da quella del secolo successivo.⁴ Bontempi possedeva anche una buona formazione culturale (iniziata presso i Filippini) e si era esibito esclusivamente in contesti sacri e in teatri di corte, ricevendo per questo significativi compensi che gli avevano permesso di accumulare le ricchezze documentate nel testamento. A proposito del maggiore prestigio di cui godeva l'erudizione storica rispetto alla musica nella società del Seicento lo stesso Bontempi dichiara nella *Historia della ribellione d'Ungheria* di essere particolarmente grato al suo «clementissimo padrone» Giovanni Giorgio II perché «doppo molti anni d'impiego [...] m'abbia con eccesso di gratia fatto riposar dalle fatiche della professione; accioché seguendo gli stimoli del genio havessi potuto impiegar l'ingegno, e la penna in esercitij, e studij tali, che se non sono più elevati della musica, sono almeno di maggior stima nel comune concetto».⁵

L'accreditamento europeo della *Historia musica* edita a Perugia nel 1695 avvenne con una ampia recensione uscita nel volume degli *Acta eruditorum* di Lipsia del 1696 (nel numero di maggio). Ma inserirsi in questo «circuito di comunicazione letteraria»⁶ non fu facile, anche se Bontempi aveva ormai settanta anni e aveva già dato alle stampe due opere storiche: la *Historien des Durchlaughtigsten Hausen Sachsen* nel 1666 e l'*Historia della ribellione d'Ungheria* nel 1672. Per ottenere l'ambita recensione, il Nostro si avvalse della mediazione del conte perugino Niccolò Montemelini⁷ che si rivolse al bibliotecario fiorentino Antonio Magliabechi. Già nel 1690 era pronta una «bozza» del volume, ma si dovette attendere il 1695 per avere il *placet* di Magliabechi. La revisione dell'opera, poi, proseguì nel 1696, come documenta il carteggio tra Bontempi e Teofilo Macchetti che portò alla redazione di una *Errata-corrige* fatta pervenire a tutti coloro

⁴ Si veda a questo proposito il volume John Rosselli, *Il cantante d'opera*, Bologna, Il Mulino, 1993 ed in particolare il capitolo *I castrati*, pp. 45-78, dove Bontempi è citato ripetutamente. Molto importante per valutare la posizione economica del musicista è anche il resoconto sulla retribuzione dei musicisti alla corte di Dresda, pp. 164-165.

⁵ Cit. in Lupi, *Bontempi nella "res publica" letteraria*, pp. 46-47.

⁶ *Ivi*, p. 37.

⁷ Montemelini fu autore dei testi di vari componimenti per musica. Cfr. Biancamaria Brumana, *Per una storia dell'oratorio musicale a Perugia nei secoli XVII e XVIII*, «Esercizi. Arte Musica Spettacolo», III, 1980, pp. 97-167

che nel frattempo erano entrati in possesso dell'*Historia musica*. E solo nel novembre del 1697 Bontempi poté avere da Magliabechi una trascrizione della recensione apparsa negli *Acta eruditorum*.

La stampa dell'opera, realizzata a spese dell'autore, dunque, fu lunga e laboriosa e destinata ad un pubblico limitato. Nella lettera al padre Macchetti del 14 aprile 1696 Bontempi dice che il volume è stato mandato solo agli amici e che non verrà messo in vendita («non sarà mai che le banche de' librari l'habbiano da vedere»)⁸. E nella lettera del 19 maggio 1696 attribuisce alcune sviste alla collaborazione di coloro che hanno scritto in sua vece quando lui era impossibilitato («l'havere alle volte scritto con la penna degli altri, in tempo che non ho potuto scrivere»).

2. Bontempi utilizza il termine di storia nel titolo di più opere uscite dalla sua penna: nella *Historien des Durchlaughtigsten Hausen Sachsen* (rivista e tradotta in italiano con il titolo di *Historia dell'origine de' Sassoni* nel 1697), nella *Historia della ribellione d'Ungheria* e nella *Historia musica*. Ma mentre nei primi due scritti si può parlare di storia come narrazione di fatti più o meno recenti, nel caso della *Historia musica* siamo di fronte ad una esposizione sistematica dei principi della musica; in sostanza un trattato di teoria musicale piuttosto che una anticipazione della *Storia della musica* di padre Martini, di solito considerata il prototipo di questo tipo di studi.

Bontempi dunque, come ha osservato Franco Alberto Gallo,⁹ si avvale del termine di storia in due accezioni diverse, ma entrambe riconosciute all'epoca del musicista. La storia dei sassoni e la storia della ribellione d'Ungheria appartengono «al genere letterario e alla tipologia storiografica della *historia civilis*», mentre l'*Historia musica* appartiene «al genere letterario e alla tipologia storiografica della *historia naturalis*», intesa, quest'ultima, come conoscenza acquisita tramite l'indagine e la ricerca,

⁸ Un esemplare della *Historia musica* si trovava nella biblioteca di Sébastien Brossard (1655-1730), il compositore e bibliografo francese che nel 1703 dette alle stampe un importante *Dictionnaire de musique*. Nella stessa biblioteca erano conservati anche alcuni passi manoscritti dell'*Historia musica* copiati dall'organista e teorico Étienne Loulié (1654-1702) al quale Brossard aveva prestato il suo esemplare dell'opera (cfr. *La Collection Sébastien de Brossard 1655-1730: catalogue édité et présenté par Yolande de Brossard*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1994).

⁹ Franco Alberto Gallo, «*Historia civilis*» e «*Cultural heritage*», «Il Saggiatore Musicale», VIII, 2001, pp. 15-20.

utilizzata ampiamente in ambito scientifico, dalla *Historia animalium* di Aristotele (il titolo è in traduzione latina) fino a tutto il XVII secolo. Lo stesso Bontempi precisa nell'indirizzo «Al benigno lettore» che la sua storia «contiene i documenti de' padri della scientia», cioè alcuni passi tratti «dagli scritti e degli antichi greci, rinnovatori della scientia, e de' moderni fondatori del contrapunto». A questa antologia di testi autorevoli Bontempi alterna le sue osservazioni, articolate in corollari e distinte anche graficamente dalle citazioni (queste sono in corsivo mentre i commenti sono in tondo). Lo spirito con il quale è organizzata l'*Historia* sembra ancora quello degli scoli medievali e l'umiltà del chiosatore è tale da portarlo ad affermare che la lettura dei corollari può essere anche trascurata («I nostri corollarij possono esser trascorsi senza lettura, poiché altro non contengono che i nostri discorsi»). Ma si tratta, come è evidente, di una semplice *captatio benevolentiae*.

Sul frontespizio dell'*Historia musica* è rappresentata una tartaruga (Fig. 1) con un motto che si snoda sui quattro lati dell'immagine. Le valenze simboliche dell'animale sono molteplici e vanno dalla allusione alla fecondità (a causa della grande quantità di uova deposte) alla evocazione della invulnerabilità, della forza tranquilla, dell'ordine immutabile delle cose o della longevità, la quale ultima sarebbe stata sicuramente desiderabile per Bontempi che aveva allora settanta anni. Ma in questo caso la tartaruga sembra più opportunamente rinviare alla lira di Mercurio che, secondo quanto riferisce anche Bontempi, fu inventata dal dio senza nessuno sforzo, perché «*havendo il Nilo inondato le campagne, nel ritorno che fecero l'acque al loro letto antico, havendo lasciato le campagne asciutte; fra la moltitudine degli animali morti che vi furono ritrovati, trovò Mercurio una testuggine, i nervi della quale, essendosi già consumata la carne, rendevano il suono alla percossa delle dita*» (p. 48). Mercurio, poi, è citato nel titolo dell'opera, come colui che restituì agli uomini il dono della musica dopo la distruzione del diluvio universale. E la lira di tre corde, sulla quale discute a lungo Bontempi nel trattato, è evocata nel primo dei due sonetti del conte Niccolò Montemelini che si trovano all'inizio dell'opera: come la lira di Mercurio aveva tre corde così il dedicatario possiede le tre qualità di musico, di poeta e di oratore. Il motto che circonda l'animale fa riferimento a Bontempi/tartaruga presentato come dedito allo studio della musica antica (*Se la musica antica in me rinasce*) e depositario della scienza di Hyginus (*nel mio sen riposa Hyginus*). E poiché Hyginus (ca. 64 a.C.-17 d.C.) fu responsabile della Biblioteca Palatina di Roma, è probabile che con questa citazione Bontempi intenda rendere omaggio ad

Antonio Magliabechi, direttore della omonima biblioteca fiorentina nonché sostenitore della presentazione internazionale della *Historia musica*.

La suddivisione della *Historia musica* in tre sezioni dedicate rispettivamente alla teoria antica, alla pratica antica e alla pratica moderna, dimostra che Bontempi era pienamente consapevole della situazione musicale del suo tempo.¹⁰ Se i compositori a lui contemporanei hanno abbandonato lo studio della musica teorica e si sono dedicati solo alla pratica del contrappunto, la colpa è degli scrittori sia antichi che moderni i quali ne hanno esposto i principi in maniera così confusa ed arbitraria da renderne inutile lo studio. Lui, invece, che è stato essenzialmente un cantante ed ha esercitato la sua arte nelle prestigiose sedi di Roma, Venezia e Dresda, non si è accontentato della pratica della musica ed ha approfondito lo studio della musica teorica che ora mette a disposizione dei «professori» di musica in questa «*opera non meno utile che necessaria a chi desidera di studiare in questa scientia*».

3. La presente edizione comprende la prima e più consistente delle tre sezioni dell'opera (la prima e la seconda parte della teorica), che occupa più della metà del volume (150 pagine su 267). Il lettore, comunque, non si deve attendere da questa ampia trattazione della musica greca una conoscenza oggettiva della materia (anche se all'epoca dovette sicuramente suscitare meraviglia per la sapienza e l'erudizione di cui fa sfoggio), perché la musica antica è sempre vista in funzione della musica moderna; né si potrebbe spiegare altrimenti, ad esempio, l'analisi dei vari tipi di versi italiani, l'inserimento del testo dell'oratorio di S. Emiliano, la digressione sulla costruzione di clavicembali o sul cantante Baldassarre Ferri, gli esempi di composizioni polifoniche.

Partendo dal concetto espresso da Aristide Quintiliano che musica è l'armonia di tutte le cose create, Bontempi apre la sua *Historia musica* con considerazioni di carattere religioso: parla diffusamente della creazione divina, dell'uomo, del libero arbitrio ad esso concesso, del peccato originale e della misericordia divina. Seguono sei "capitoli" dedicati rispettiva-

¹⁰ Per una visione d'insieme delle idee sulla musica nel Seicento si veda il fondamentale capitolo *Problemi del Seicento musicale* (in particolare i paragrafi: *Classificazione degli stili, Scienza e teoria musicale, Teoria e prassi*) del volume Lorenzo Bianconi, *Il Seicento*, Torino, EDT, 1991², pp. 51-72 («Storia della musica», a cura della Società Italiana di Musicologia, 5).

mente alla *Musica mundana*, alla *Musica humana*, alla *Musica politica*, alla *Musica rithmica*, alla *Musica metrica* e alla *Musica harmonica*.

Nella *Musica mundana*, la musica prodotta dalle sfere, Bontempi, dopo aver trattato degli elementi (fuoco, aria, acqua, terra), si sofferma a parlare dei sette pianeti e dello Zodiaco, le cui distanze misurabili in intervalli producono un'armonia, anche se Plinio, Zarlino, Aristosseno e Pitagora propongono calcoli fra loro diversi. Gli uomini però non sono in grado di percepire l'armonia delle sfere per vari motivi come la loro lontananza, oppure le caratteristiche del suono più adatto ad essere compreso dall'intelletto che dall'udito, oppure ancora a causa della sordità prodotta nell'uomo dalla dolcezza di questa armonia, a proposito della quale Bontempi stabilisce un paragone con gli abitanti del Nilo che «per la grandezza del rimbombo non sentono lo strepito dell'acque, dove egli dalla maggiore altezza de' monti profonda se stesso nel più tremendo horrore d'un precipitio horribile e spaventoso» (p. 8). Più oltre paragona il movimento delle sfere alle ruote di un carro: se i meccanismi sono efficienti non si produce nessun suono, ma solo «un placido mormorio dilettevole al senso»; se invece sono in cattive condizioni «con importune dissonanze piangono di giro in giro le disperate miserie della propria imperfettione» (p. 9).

La *Musica humana* è «quella consonante proportione, che col corpo e con la mente separati, e con l'uno e l'altra congiunti [...] forma un perfettissimo concerto» (p. 9). Il discorso sul corpo offre a Bontempi l'opportunità di una ampia ed articolata digressione sull'anatomia umana. Egli, poi, passa a parlare della parte incorporea dell'uomo costituita dall'intelletto e dalla volontà, per concludere con il «sistema» nel quale si trovano unite la parte corporea e quella incorporea. Qui però si riscontra anche la dissonanza della fragilità umana, il peccato originale ed il contrasto tra anima e corpo. L'uomo, però, avendo dinanzi a sé da un lato «le consonanze soavi e i canti harmoniosi degli eletti nell'eterna gloria» e dall'altro «le dissonanze asprissime et i pianti queruli de' reprobis» (p. 15) recupera con la penitenza e la preghiera l'armonia perduta. L'anima verrà riunita al corpo nella resurrezione universale ed il corpo divenuto «leggero e veloce al muoversi, et al volar con l'ale stesse dell'anima; fatto di mortale immortale, di temporale sempiterno, di fragile intero, e di caduco incorrotto; divenuto canoro musico e glorioso cittadino del cielo; può assicurarsi ancora, di poter mettere in unisono tutti gli accenti della sua voce, con quelli delle voci degli angeli, e di spiegare eternamente l'harmonia delle sue note ne' concerti soavissimi et incessabili del paradiso» (p. 16).

La *Musica politica* è quell'armonia che riesce a mettere insieme in uno stato «*le persone di alta, di mezzana e di bassa qualità*» (p. 16). Le forme di governo possono essere la monarchia, l'aristocrazia e la democrazia. «Le dissonanze principali di questa musica sono: la tirannia, che s'oppona alla monarchia; l'oligarchia, che s'oppona all'aristocrazia; e l'ochlogratia, che s'oppona alla democrazia. La tirannia è imperio illegittimo violento d'un solo, oltre ai costumi et alle leggi. L'oligarchia è imperio illegittimo di pochi, e questi sono i peggiori. L'ochlogratia è imperio illegittimo della plebe» (p. 17).

La *Musica rhithmica* è l'armonia della prosa. Bontempi elenca gli artifici della retorica che producono un accrescimento dell'armonia degli scritti, ma si sofferma anche sulle caratteristiche che generano dissonanze, come introdurre in un testo in prosa frasi poetiche oppure collocare il verbo alla fine della frase come in tedesco.

La *Musica metrica* è l'armonia delle sillabe che formano i versi. I generi poetici, dice Bontempi, sono individuabili sulla base del contenuto o «*idea*» in drammatico, melico, storico, epistolare e narrativo. In relazione all'occasione per la quale i componimenti vengono scritti o alla «*materia*», si hanno invece: il genetliaco, l'epitalamio, il proponticon, l'apobaterio e l'epibaterio (per accompagnare coloro che partono e coloro che ritornano), l'epinicio (trionfale), lo scolio (conviviale), l'hinno (in lode di Dio), il soterion (per ringraziare della salute), l'encomiastico, il panegirico, il pedeuterion (per ringraziare i precettori), l'elegia, il treno, l'epicedio, l'epitaffio, l'emblema (per simboli o pitture). Ma poiché, dice Bontempi, queste cose sono già state esposte con ogni dettaglio da «*tanti gravissimi e classici autori*» (p. 23), egli si limita, come musico, a «*distillare alcune riflessioni [...] in riguardo di quelle operationi che debbono praticare assai volte insieme il poeta e 'l musico; non sapendo, l'uno ciò che sia poesia, e l'altro ciò che sia musica*» (p. 23). Seguono l'analisi dei vari tipi di versi con la loro corrispondenza in valori musicali sia in componimenti dal ritmo binario che dal ritmo ternario, nonché preziosi consigli sulla poesia, vista in funzione della musica e nell'ottica di una perfetta armonia dei due elementi:

Debbono poi ricordarsi il poeta e 'l musico, che la musica e la poesia sono due carissime sorelle, né dee l'una restar soggiogata dall'altra; ma debbono comparire e l'una e l'altra con le loro proprie naturali bellezze. Non deve il poeta, per compiacere al capriccio del musico, impoverire in maniera la sua poesia [...] che apparendo poi senza la musica, quasi corpo disanimato, non possa esser letta [...]. Non è così scarsa la musica d'inventioni, variationi et

ornamenti [...] che habbia indigenza di mendicargli dalle incomodità della poesia; e la poesia non è tanto povera di bellezze, che non possa dentro i suoi veri e proportionati termini render sodisfatta la musica (pp. 32-33).

A dimostrazione di quanto esposto, Bontempi riporta il testo del suo oratorio di S. Emiliano vescovo di Trevi, dicendo che sebbene per vedere come la musica non sia soggiogata dalla poesia, né la poesia dalla musica sarebbe stato necessario dare alle stampe anche la partitura, «per non moltiplicare il volume, comparisce la sola poesia, potendosi dalla costruttura della base, tal quale ella si sia, argomentar con matura considerazione la necessaria simmetria della colonna» (p. 33).¹¹

La *Musica harmonica*, esordisce Bontempi, «è scientia, la quale consiste nell'espressione del canto» (p. 45), ma poi precisa che per canto si intende qualsiasi tipo di melodia sia essa vocale o strumentale, «suono della voce tanto naturale quanto instrumentale» (p. 46). Quindi la musica armonica è la musica *tout court* e ad essa Bontempi dedica opportunamente quasi la metà della Prima parte della teorica (37 pagine su 81 con 19 dei 26 corollari).

La musica, donata da Dio a Iubal, andò perduta con il diluvio universale, ma poi fu restituita agli uomini per i suoi molteplici e benefici effetti, dal «risanar le perturbationi dell'anima» alle «l'infermità del corpo» secondo il consiglio di molti medici una volta «disperata la salute» (p. 46). Dal mondo greco e latino la musica passò nel «nostro secolo, esercitata comunemente sotto le misure e norme del contrapunto» dice Bontempi, saltando «a piè pari» tutta la musica del Medioevo e del Rinascimento, come se questa non fosse mai esistita.

Ampio spazio è dedicato agli strumenti: l'organo, il salterio, la tromba, il trombone, il sistro, il timpano, il cembalo (con una digressione ricca di dettagli tecnici sul cembalo romano del Seicento Girolamo Zenti), il flauto, la cetra e la lira. A proposito della lira Bontempi è favorevole all'ipotesi che lo strumento inventato da Mercurio avesse inizialmente tre corde, una acuta, una grave e una mezzana corrispondenti alle stagioni dell'estate, dell'inverno e della primavera. E poiché si conosce l'autore del genere enarmonico e si ipotizza quello del genere cromatico, mentre nulla si sa sull'inventore del genere diatonico, Bontempi pensa (e tiene particolarmente a sottolineare l'originalità di questa sua opinione) che l'autore ne sia stata la stessa natura

¹¹ Per una analisi dell'oratorio cfr. Biancamaria Brumana, *L'oratorio di S. Emiliano*, in «*Ruscelletto cui rigido cielo*», pp. 129-146.

«essendo il [genere] diatonico quello nel quale senz'arte e senza industria alcuna la natura humana s'incontra» (p. 49).

Il progressivo aumento del numero delle corde della lira è il criterio sulla base del quale Bontempi espone i principi della teoria musicale greca: il tetracordo, l'unione di due tetracordi nella lira a sette corde di Terpandro, la corrispondenza tra i sette suoni e i sette pianeti, la percezione discendente (dall'acuto al grave) dei suoni della "scala" da parte dei greci rispetto a quella successiva ascendente, l'ampliamento dell'universo sonoro fino al sistema perfetto di due ottave. Bontempi parla di quattro tipi di lira: la prima detta ordine di Mercurio, la seconda detta ordine di Terpandro (con due aggiunte), la terza detta ordine di Filolao e la quarta detta ordine di Pitagora (con due aggiunte).

L'individuazione dei suoni si basa sui principi matematici di Pitagora, supportati dal *Sistema musico* del «compatriota» Lemme Rossi, professore di Matematica nello Studio perugino che, dice Bontempi, «con ogni chiarezza e facilità» dimostra le misure del monocordo (p. 56).

Bontempi conclude il suo discorso sulla musica armonica con considerazioni sulle "forme" poetico-musicali del mondo greco. La musica più antica «riposava [...] sopra tre corde sole le quali erano trattate semplicemente» producendo un suono grave e virile adatto agli dei (p. 79). Poi furono aggiunte molte variazioni e Ferecrate Comico, «amico della musica più semplice e più antica, introdusse la Musica in forma di donna a lamentarsi d'essere stata guasta e corrotta» (pp. 79-80). Una immagine simile, aggiungiamo noi, a quella presente nel madrigale *Musica son* di Francesco Landini, dove però il personaggio allegorico si duole, in modo opposto, dell'abbandono della musica raffinata e colta per le semplici frottole.

A Sparta i cori erano divisi per età e «quando nelle feste si ritrovavano insieme cominciava il primo choro de' vecchi a cantare: Giovani fummo valorosi a un tempo. Il choro de' giovani in voce alta rispondeva: E noi siam'hor, chi vuol facciane prova. Soggiugneva il choro de' fanciulli: E noi migliori ancor saremo col tempo» (p. 80). Inoltre, dice Bontempi mostrando di non cadere nell'errore di considerare la musica greca polifonica: «Usarono di cantar solamente a voce sola, e s'erano più musici cantavano a vicenda l'un dopo l'altro. Fu introdotto anco l'uso di cantare a più voci, ma però a guisa di marinari, altri nel grave all'unisono, altri come più giovani una dia pason più acuta» (p. 80).

Una volta «costituito il sistema massimo», individuati cioè i sedici suoni compresi nell'intervallo di due ottave, «gli antichi musici e filosofi»

vi «innalzarono il mirabile edificio della scientia harmonica» (p. 82): l'ordine modulato esposto da Bontempi nella Seconda parte della teorica. «L'ordine modulato è quello che si compone di suoni e d'intervalli ordinati» e si divide in sette parti: i suoni, gli intervalli, i generi, i sistemi, i toni o modi, le mutazioni, la melopeia.

Nella prima parte dell'ordine modulato viene preso in considerazione il suono nelle sue caratteristiche fisiche: la percezione sonora diremmo noi. Si parla della diversità tra suono e rumore (detto «strepito» da Bontempi) e si individuano tre modi di produzione del suono: gli strumenti a fiato, gli strumenti a corda e la voce umana, la quale può essere utilizzata in modo continuo quando si parla o con intervalli quando si canta. Gli allentamenti della voce sono le discese verso il grave, i distendimenti le ascese verso l'acuto. Nei suoni è possibile distinguere il tempo, cioè la durata dei suoni che produce il ritmo; il luogo, che può essere l'acuto e il grave; ed il colore che connota i suoni dello stesso ambito ma di diversa specie.

Si accenna anche a suoni consonanti e dissonanti (omofoni, antifoni, diafoni e parafoni) che sono trattati più diffusamente nella seconda parte dell'ordine modulato, dedicata agli intervalli. Qui si parla anche del sintono antico e del sintono riformato. Secondo Zarlino, se il cantore è solo, oppure accompagnato da strumenti «liberi» nell'intonazione dei suoni come il trombone o il violino, deve produrre gli intervalli perfetti; se invece è accompagnato da strumenti che hanno tasti determinati, come l'organo e il clavicembalo, si deve adeguare all'intonazione dello strumento. Ma Bontempi osserva che questa teoria è assurda perché se fosse vera «ogni volta ch'abbiamo cantato qualche cantilena ecclesiastica a voce sola, accompagnata dall'organo, da due violini, e da una viola da braccio, abbiamo prodotto nello stesso tempo gl'intervalli perfetti del sintono riformato e gl'intervalli imperfetti del sintono antico; i perfetti, in riguardo de' violini e della viola, gl'imperfetti, in riguardo dell'organo» (p. 95). Mentre lui, che ben conosce l'arte del canto, sa che differenze di suoni così piccole non sono percepite dall'orecchio.

La terza parte dell'ordine modulato, la più ampia, è dedicata ai generi. Il genere diatonico è il più antico e il più facile da cantare, essendo composto da toni e semitoni che anche gli «ignoranti» possono eseguire. Il genere cromatico, «artificiosissimo», «vien modulato solamente dai dotti». Inventato da Timoteo, cadde presto in disuso, perché giudicato «genere infame» «per la mollitie che moveva negli animi» (p. 106). Il genere enarmonico, con intervalli minimi, «è peculiare de' cantori più periti» e fu tenuto in grande stima dai greci che esercitandosi in questo genere ritenevano di

aver acquisito la padronanza anche degli altri generi meno complessi. Per eseguire i quarti di tono era necessario fare degli «strisci» della voce «tanto dal grave all'acuto rinforzandola, quanto dall'acuto al grave allentandola» (p. 106). Però, coloro che hanno introdotto nel contrappunto il concetto di enarmonico, dice Bontempi, dimostrano di non aver mai conosciuto in che cosa consista l'arte del canto ed «habbiano pargoleggiato co' fanciulli, e preso et infilzato con Domitiano le mosche» (p. 107). Infatti la voce umana non può emettere distintamente i quarti di tono e anche gli uccelli nel loro canto non usano mai questo tipo di intervallo. Da qui prendono l'avvio considerazioni sulla tecnica vocale basate sulla propria esperienza ed una ampia digressione sul famoso cantante Baldassarre Ferri (1610-1680), nei confronti del quale Bontempi nutre la più grande ammirazione.

Segue la trattazione dei sistemi (quarta parte) e dei toni o modi (quinta parte), per ognuno dei quali vengono indicate le caratteristiche. Il modo dorico «*era chiamato stabile, bellicoso, severo, costante, modesto, maestoso, virile, vehemente insieme e soave, capace d'affetti contrarij tra l'allegro e 'l mesto, donatore di pudicitia, conservator di castità, dispensator di prudenza, introduttore di costumi nobili e civili, perché richiamava gli abbandonati nelle lascivie alla castità e prudenza, gli addormentati e pigri alla vigilanza e primiero vigore*». Il modo frigio «*era ardente, furioso, vehemente, severo, crudele, eccitativo, impetuoso, atto ad accender l'animo e provocarlo non meno allo sdegno che alla libidine; ond'è che gli si applicavano materie leggiere e basse, ma però liete e festevoli e poco honeste*». Il modo lidio «*era horribile, furioso et insieme garrulo, lamentevole, languido et appropriato alle materie che contenevano mestitia e pianto. Era anche festevole et eccitava ai balli, ma però con allegrezza puerile, leggiere e poco convenevole ai soggetti severi e mesti; ond'è che l'adopravano per rimedio contra le fatiche dell'animo e del corpo. Altri poi chiamandolo eolio riferiscono che ammollesse e mitigasse gli affetti dell'animo turbato e placasse ogn'impeto crudele, ogni asprezza, ogni rigore, ogni discordia; che con questo Chirone temperasse l'ira d'Achille; con questo si risanasse il malore tarentino e con questo, fingono i poeti, Orfeo addomesticasse gli animali e che Anfione cingesse Tebe di muri. Altri ancora aggiungono che sollevasse gli oppressi da terreni affetti e gl'innalzasse alla contemplatione delle cose celesti, che sanasse i frenetici e che con questo David aiutasse Saul quando era dal demonio assalito*» (p. 140).

La sesta parte è la mutazione che «si fa col trasportare alcun simile in luogo dissimile» (p. 141). Ma dalla dimensione melodica della musica greca Bontempi scivola inavvertitamente al concetto di modulazione nella

musica a lui contemporanea, sostenendo che il passaggio da un modo all'altro non deve avvenire a poco a poco come dichiarano alcuni compositori ma all'improvviso perché «se l'udito non è percosso, non possono gli affetti dell'animo ricevere le loro commozioni» (p. 144). «Sono queste percosse non altro che alterationi improvvise, le quali non hanno né debbono haver principio, acciòché il senso non possa prepararsi a riceverle; poiché havendole prima conghietturate non può ricever movimento né parteciparlo all'animo quando finiscono d'arrivare» (p. 144). A titolo di esempio porta il passo di una composizione a 4 voci. La melopeia, infine, è il passaggio dall'una all'altra delle tre maniere di canto: distendente, restringente e quieta. «*La maniera distendente è quella con la quale si mostra la magnificenza, la forza dell'animo virile, le attioni eroiche et altri simili effetti; ond'è che gli antichi l'usavano nelle tragedie. La maniera restringente è quella che inclina l'animo all'humiltà e dispositione effeminata. Con questa esprimevano gli antichi gli affetti amorosi, come di lamenti, di passioni e d'altri simili. La maniera quieta è quella che riduce l'animo alla tranquillità et allo stato libero e pacifico. Con questa esprimevano gli antichi gl'hinni, le canzoni peani, le lodi et altre cose simili*» (p. 145). Ed anche in questo caso Bontempi porta ad esempio passi di composizioni polifoniche a 5 e 6 voci.

4. Le fonti dell'*Historia musica* sono state analizzate da Galliano Ciliberti.¹² Tra queste ci sono trattati che riconduco la musica alle arti del *quadrivium* unitamente ad aritmetica, geometria e astronomia; trattati di teoria "moderna", ma anche scritti di carattere non specifico che si interessano della musica da un punto di vista educativo, etico e filosofico.

Per quanto riguarda la citazione delle fonti di teoria musicale greca (i testi originali e la manualistica successiva), Bontempi si è basato più che altro sull'opera *Antiquae musicae auctores* data alle stampe ad Amsterdam nel 1652 da Marcus Meibom (1630-1711), come dichiara nell'indirizzo «Al benigno lettore»: «Nella dottrina degli antichi greci abbiamo seguito i codici interpretati da Marco Meibomio, da noi riconosciuti per più schietti e più chiari degli altri». L'erudito danese suo contemporaneo approntò una traduzione latina rimasta esemplare degli scritti musicali di Aristosseno, Euclide, Nicomaco, Alipio, Gaudenzio e Bacchio Seniore,

¹² Galliano Ciliberti, *Le fonti dell'«Historia musica»*, in «*Ruscelletto cui rigido cielo*», pp. 285-300.

nonché l'edizione degli scritti musicali di Aristide Quintiliano e di Marziano Capella.¹³ I due volumi degli *Antiquae musicae auctores* si trovavano entrambi nella biblioteca del musicista: [in foglio] 4 – *Antiquae musicae auctores*; [in quarto] 2 – *Antiquae musices auctores Meibomij*.¹⁴

I trattati moderni citati nella *Historia musica* e posseduti da Bontempi sono:

Practica musicae di Franchino Gaffurio del 1496¹⁵

Recanetum de musica di Stefano Vanneo del 1533¹⁶

Le istituzioni harmoniche di Gioseffo Zarlino del 1558¹⁷

Il compendio della musica di Orazio Tigrini del 1588¹⁸

Discorso [...] intorno [...] alla musica di Vincenzo Galilei del 1589¹⁹

Compendio del trattato de' generi e de' modi della musica di Giovanni Battista Doni del 1635²⁰

¹³ Marcus Meibom (1630-1711), *Antiquae musicae auctores septem graece et latine*, 2 voll., Amsterdam, L. Elzevir, 1652. Il primo volume contiene: Aristoxeni harmonicorum elementorum lib. III; Euclidis introductio harmonica; Nicomachi Geraseni pythagorici harmonices manuale libri duo; Alypii introductio musica; Gaudentii philosophi harmonica introductio; Bacchi Senioris introductio artis musicae; il secondo: Aristidis Quintiliani de musica libri III; Martiani Minei Felicis Capellae afri carthaginensis de musica liber IX, ex opera De nuptiis philolog. ad explicat. et commentar. Aristidis Quintiliani. Cfr. Luisa Zanoncelli, *La manualistica musicale greca: [Euclide] Cleonide, Nicomaco, Excerpta Nicomachi, Bacchio il Vecchio, Gaudenzio, Alipio, Excerpta Neapolitana*, Milano, Guerini, 1990.

¹⁴ La composizione della biblioteca di Bontempi si trova nell'inventario annesso al testamento del musicista del 1700. Cfr. Biancamaria Brumana, *Note biografiche*, in «*Ruscelletto cui rigido cielo*», pp. 3-30: 23-28.

¹⁵ Franchino Gaffurio (1451-1522), *Practica musicae*, Milano, G. Le Signerre (G. Pietro da Lomazzo), 1496. Nella biblioteca: [in foglio] 28 – *Practica musicae Gaffuri*.

¹⁶ Stefano Vanneo (1493-1540), *Recanetum de musica aurea*, Roma, V. Dorico, 1533. Nella biblioteca: [in foglio] 32 – *Practica musicae Vannei*.

¹⁷ Gioseffo Zarlino (c. 1517-1590), *Le istituzioni harmoniche*, Venezia, 1558. Nella biblioteca: [in foglio] 29 – *Istituzioni harmoniche del Zarlino*.

¹⁸ Orazio Tigrini (1535-1591), *Il compendio della musica nel quale brevemente si tratta dell'arte del contrapunto diviso in quattro libri*, Venezia, R. Amadino, 1588. Nella biblioteca: [in quarto] 3 – *Compendio della musica*.

¹⁹ Vincenzo Galilei (c. 1520-1591), *Discorso [...] intorno all'opere di messer Gioseffo Zarlino da Chioggia et altri importanti particolari attinenti alla musica*, Venezia, G. Mare-scotti, 1589. Nella biblioteca: [in quarto] 53 – *Discorso del Galilei sop. la musica*.

²⁰ Giovanni Battista Doni (1593-1647), *Compendio del trattato de' generi e de' modi della musica [...] all'eminetiss. [...] cardinal Barberino*, Roma, A. Fei, 1635. Nella biblioteca: [in quarto] 21, 22 – *Compendio e annotazioni di musica*.

Annotazioni sopra il Compendio dello stesso Doni del 1640²¹
Sistema musico di Lemme Rossi del 1666.²²

Il Nostro era proprietario anche dei *Rudimenta utriusque cantus* del tedesco Bernhard Bogentanz del 1528²³ e del *Theatrum instrumentorum* di Michael Praetorius del 1620,²⁴ dei quali ha ritenuto opportuno non tener conto nella *Historia*, probabilmente perché non strettamente attinenti al suo discorso: il manuale di Bogentanz espone i principi del *cantus planus* e della *musica mensurabilis*, il testo di Praetorius illustra gli strumenti. Fa riferimento invece ad altri testi teorici come il *Dodecacordon* di Glareano (Basilea, 1547), *L'antica musica ridotta alla moderna pratica* di Nicola Vicentino (Roma, 1555), la *Harmonie universelle* di Marin Mersenne (Paris, 1636) e la *Musurgia universalis* di Athanasius Kircher (Roma, 1650), che almeno nel 1700 non figuravano nella sua biblioteca.

L'autore chiamato più frequentemente in causa nell'*Historia musica* è Gioseffo Zarlino, il più autorevole teorico della musica del Cinquecento che partendo da basi rigorosamente matematiche giunse alla definizione dei modi maggiore e minore, del quale (si legge negli *Acta eruditorum*) Bontempi corresse alcuni errori. Molto frequenti i riferimenti al *Sistema musico* del concittadino Lemme Rossi, pubblicato in tempi non troppo lontani dall'*Historia* e di impianto matematico.

L'orizzonte musicale di Bontempi sulla realtà a lui contemporanea è limitato alle persone con le quali è venuto in contatto, né poteva essere diversamente in questa parte dell'*Historia musica* che solo incidentalmente dovrebbe far riferimento alla musica del Seicento.

Oltre a ricordare Vincenzo Cappella, di cui non si hanno altre notizie all'infuori di quelle fornite dallo stesso Bontempi (era suo parente, maestro di cappella a Trevi e committente dell'oratorio di S. Emiliano), il Nostro parla del suo maestro Virgilio Mazzocchi e di altri musicisti dell'ambiente

²¹ Id., *Annotazioni sopra il Compendio de' generi e de' modi della musica*, Roma, A. Fei, 1640. Nella biblioteca: [in quarto] 21, 22 – Compendio e annotazioni di musica.

²² Lemme Rossi (1601-1673), *Sistema musico*, Perugia, A. Laurenzi, 1666. Nella biblioteca: [in quarto] 32 – Sistema musico del Rossi.

²³ Bernhard Bogentanz, *Rudimenta utriusque cantus*, Köln, J. Gymnick, 1528. Nella biblioteca: [in quarto] 11 – Rudimenta utriusque cantus.

²⁴ Michael Praetorius (1571-1621), *Theatrum instrumentorum*, Wolfenbüttel, E. Holwein, 1620. Costituisce la seconda parte del secondo volume del *Syntagma musicum*, che consta di tre volumi editi tra il 1614 e il 1620. Nella biblioteca: [in foglio] 15 – Teatro degli strumenti.

romano da lui frequentato tra la fine degli anni '30 e l'inizio degli anni '40 del Seicento: Antimo Liberati, Marcantonio Pasqualini, Loreto Vittori, Mario Savioni, Francesco Bianchi, Isidoro Cerruti, Bartolomeo Nicolini. Essi sono tutti cantanti come lui, molti dei quali condividevano con Bontempi la condizione di evirato. Alcuni affiancavano alla pratica del canto l'attività compositiva, in maniera più o meno consistente; altri erano suoi conterranei; tutti erano legati al contesto mecenatistico dei Barberini e alla cappella pontificia. C'è poi la piccola "monografia" sul cantante evirato nonché concittadino Baldassarre Ferri (1610-1680), anch'egli protetto dai Barberini e passato da Roma prima di Bontempi, ma i cui percorsi si incrociarono ripetutamente e forse in maniera significativa per la carriera di Bontempi in occasione del ritorno in Italia di Ferri tra il 1637 e il 1639 e della sua presenza a Venezia nel 1643, visto che proprio al 1637 circa e al 1643 circa risalgono i trasferimenti di Bontempi a Roma e a Venezia rispettivamente. Anche il cembalaro Girolamo Zenti era attivo a Roma.

Per quanto riguarda i letterati, accanto a nomi come quelli di Tasso, Marino e Guarini compare Francesco Capocci Guccini con la sua *Agrippina minore*, pubblicata a Venezia nel 1647 quando Bontempi si trovava nella città lagunare e della quale esisteva una copia nella sua biblioteca ([in duodecimo] 22 – Agrippina minore); oppure il perugino Giacomo Ridolfi, autore di componimenti poetici per Baldassarre e Ferri e definito da Bontempi «uno de' più canori cigni di Perugia» (p. 111).²⁵

Bontempi nella *Historia musica* desidera dimostrare la sua cultura e la sua erudizione. Per questo ci sono numerose citazioni in latino, alcune in greco ed una in ebraico. Riporta anche una frase in tedesco tratta da un resoconto di viaggio di Fernando Mendes Pinto, nella quale si riferisce

²⁵ Giacomo Ridolfi (in maniera più completa Pietro Giacomo o Piergiacomo Ridolfi) fu professore di Giurisprudenza nello Studio perugino, ma si dedicò anche alle «belle lettere» e alla poesia. Nel 1677 «stampò versi etruschi in lode della Sovrana Regina di Egitto, in lode delle fruttuose prediche del p. Federico Trenti ed in lode di suor M.a Floramonti monaca professa. Stampò versi anche in occasione della laurea di Cherubino Cherubini» (Errigo Agostini, *Dizionario* [delle famiglie perugine], vol. N-Z, Perugia, Archivio di S. Pietro, manoscritto C.M. 224, *ad vocem*). Componimenti di Ridolfi si trovano nelle seguenti raccolte conservate alla Biblioteca Augusta di Perugia: *I favi di Pindo per lo felice ingresso della sig.ra Martia Floramonti nel monastero di S. Agnese di Perugia* [dedicata a Lucrezia Barberini], Perugia, Ciani e Desiderij, 1677; *Il pianto de' cigni in morte della fenice de' musici, il cavalier Baldassarre Ferri*, Perugia, Zecchini, 1680; *Corona epitalamica intrecciata di poetici fiori* [per le nozze di Ferdinando di Toscana con Violante Beatrice di Baviera], Perugia, Costantini, 1689.

della consuetudine cinese di accompagnare i morti alla sepoltura al suono di una musica tanto forte da poter essere udita dal defunto. Certo, la lingua non è perfetta, ma Bontempi dà prova di aver appreso la lingua del paese che lo ospitò per quasi trenta anni, in maniera ben diversa da quanto fecero alcuni musicisti italiani del Settecento che dopo decenni di permanenza alla corte di Caterina di Russia non conoscevano neanche una parola di lingua russa.

La padronanza delle lingue classiche permette a Bontempi la creazione di svariati e complessi neologismi; mentre la datazione *ab origine mundi* piuttosto che avanti e dopo Cristo è perfettamente in linea con la cultura greca della quale Bontempi si occupa in questa parte dell'*Historia musica*.

Lo stile è dotto e barocco, ma non manca qualche piccola inflessione dialettale perugina («dasse», p. 88; «potressimo», p. 131) ed un gusto un po' popolareggiante in alcune sentenze che alludono alla realtà quotidiana. Si veda, ad esempio, la frase «hanno consumato più olio che vino» (p. 3 n.n.) con la quale Bontempi indica gli studiosi, coloro che si sono dedicati alla lettura anche nelle ore notturne (al lume della lanterna e dunque consumando olio) piuttosto che alla vita mondana allietata da banchetti con abbondanti libagioni di vino.

5. La «storia» dei criteri seguiti per questa edizione è quella di una progressiva «marcia indietro». Partita dalla convinzione dell'utilità di uniformare i testi ai fini della loro immissione in banche-dati che ne permettano una consultazione incrociata e che dunque portino ad un ampliamento delle possibilità di ricerca, mi ero proposta di approntare un'edizione con «modernizzazioni» anche abbastanza spinte, tanto da connotarsi quasi come una traduzione in italiano corrente.²⁶

Ma sono subito emersi alcuni problemi. Se infatti una modernizzazione del trattato ne avrebbe agevolato la comprensione-interpretazione, come ci saremmo comportati con le parti in versi? Il testo dell'oratorio di S.

²⁶ Tale convinzione era maturata anche dal confronto di idee con il collega linguista Franco Lorenzi, che di fatti ha recato in questa direzione un interessante contributo edito nel volume su Bontempi da me curato: Franco Lorenzi-Paola Parretta, *L'«Historia Musica» di Bontempi: progetto per uno studio linguistico-computazionale*, in «*Ruscelletto cui rigido cielo*». Scritti in occasione del III centenario del musicista Giovanni Andrea Angelini Bontempi (1625-1705), a cura di B. Brumana, Perugia, Morlacchi, 2005, pp. 301-316 (Quaderni di «Esercizi. Musica e Spettacolo», 13).

Emiliano, riportato per intero nell'*Historia musica*, ad esempio, sarebbe diventato una specie di parafrasi dell'originale. Il che, ovviamente, sarebbe stato inaccettabile; come inaccettabile sarebbe stato seguire un criterio duplice (uno per le parti in prosa ed uno per le parti in versi) per una stessa opera.

Ecco quindi il primo «passo indietro», a seguito del quale mi sono assestata su posizioni più «moderate» ed ampiamente condivise tra gli studiosi, siano essi dediti alla filologia italiana o alla musicologia.²⁷ Ma ho dovuto rivedere anche questa seconda ipotesi, sulla base della quale Catuscia Marionni aveva approntato una prima revisione di parte del testo.

Il «pacchetto» delle modernizzazioni comprendeva anche la normalizzazione dell'*h*. Ma, avendo deciso di riprodurre in immagini gli esempi dell'*Historia musica*, il lettore avrebbe trovato nel testo *emituono*, *ipate*, *aritmetica* e *armonia*, mentre negli esempi avrebbe trovato *hemituono*, *hipate*, *arithmetica* e *harmonia*, la cui *h*, mancante nell'esempio di p. 70, era stata puntualmente segnalata da Bontempi nella *Errata-corrige*. Ed anche il titolo dell'opera si sarebbe dovuto trasformare in una improbabile *Istoria musica*, anche se sotto questa forma è citata nel primo dei due sonetti in lode di Bontempi che si trovano all'inizio del volume. A questo bisognava aggiungere l'uso frequente di grafie erudite di gusto arcaizzante fino all'uso del termine *rhythmica*; lo sfoggio della conoscenza del latino e del greco con la conseguente creazione di neologismi, spesso privi di riscontro nella lingua attuale; o ancora la presenza di lunghe serie di elen-

²⁷ Ricordo i lavori di Alfredo Stussi, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Bologna, Il Mulino, 2007; Bruno Bentivogli-Paola Vecchi Galli, *Filologia italiana*, Milano, Mondadori, 2002; e, per quanto riguarda la filologia musicale, il fondamentale articolo di Giuseppina La Face Bianconi, *Filologia dei testi poetici nella musica vocale italiana*, «Acta Musicologica», 66, 1994, pp. 1-21, nonché il testo di Cesarino Ruini, *Sui criteri di edizioni di testi e musiche dell'Archivio «Petrarca in musica»*, edito on-line nel sito www.unisi.it/tdtc/petrarca/, il quale ultimo ringrazio vivamente per i consigli dei quali è stato prodigo. Per l'elenco degli ammodernamenti consueti cfr. Giuseppina La Face Bianconi, *Filologia dei testi poetici*, pp. 3-4: «Nella filologia italiana determinati fenomeni grafici vengono ammodernati più o meno automaticamente, senza riguardo alla natura e all'età del testo: si distingue *u* da *v*, si riduce *j* (e spesso anche la *y*) a *i*, si sciogliono *et* e *&* in *e* (ed davanti a vocale quando non vi sia sinalefe), si normalizza l'uso dell'*h* (sopprimendo anche quelle etimologiche e paratimologiche), degli accenti, dell'apostrofo, della punteggiatura e delle maiuscole, nonché l'unione e la divisione delle parole».

chi, come «le figure delle parole e grammaticali e rettoriche» citate alle pp. 17-18, nelle quali sarebbe stato problematico qualsiasi intervento:

allophylis, amploce, anadiplosis, anaphora, antanaclasis, antimetabole, antipallage, antipodosis, antipophora, antiptosis, antistrophe, asyndeton, apophasis, apotia, catachresticos, catatyposis, cataxoche, catacharacterismos, carientismos, color, conversio, continuatio, dialyton, dialyma, dianome, dinosis, ecclesis, eclipsis, enanthiosis, endiadyo, epananodos, epanalepsis, ephesegegesis, epilizis, epinome, epithece o parathesis, epitheton, erotema, euphonia, exergasia, gnome, homocoptoron, homoteleuton, hypallage, hypozeusis, hypotyposis, icon, idiophasis, isocolon, liptote, metabasis, metabole o poliptoton, omiosis, oros, paligogia, parabola, paradigma, parenthesis, parapodosis, ploce, polyptoton, polysyndeton, posma, prolepsis, reduplicatio, sarcosmos, syllepsis, syllogismus, symploce, synatrismos, synecdoche, synchiosis, synchesis, tautologia, topographia, topothesis, tropus, zeugma.

Sono giunta, così, ad una edizione sostanzialmente «conservatrice», limitando gli interventi alle regolarizzazione di maiuscole e minuscole, di accenti e di apostrofi, allo scioglimento delle poche abbreviazioni non ovvie, alla distinzione tra *u* e *v* e, dove possibile, ad un alleggerimento della punteggiatura che rende più agevole la comprensione di un periodo «barocco» pieno di incisi e con una grande quantità di classificazioni e sottoclassificazioni. Si è cercato, ad esempio, di togliere la virgola prima della *e* che precede l'ultimo termine di una elencazione oppure di sostituire i due punti con una virgola o con un punto e virgola quando questi non preludono ad un elenco. Le correzioni o le aggiunte apportate sono segnalate in nota o tra parentesi quadre. Nella stesura del testo si è tenuto conto della *Errata-corrige* collocata alla fine del volume (*Correggimento degli errori più notabili della stampa e Postille da esser notate nel margine*), così come di altre modifiche apportate a penna che costituiscono, per così dire, un *imprimatur* dell'autore, come specifica lo stesso Bontempi in una simpatica nota *A chi avrà letto*, nella quale riflette anche sulla vana speranza di dare alle stampe un volume perfetto:

A chi avrà letto - Oltre a gli errori nel seguente correggimento notati, molti e molti altri ne sono stati corretti da noi, come l'impressioni della penna t'havranno già dimostrato; le quali, se non ti levano affatto il tedio del correggimento, te ne alleggeriscono almeno in qualche parte la fatica e t'assicurano che quelli esemplari ne' quali si trovano sieno stati dopo il compimento della stampa e riveduti et approvati da noi. Il persuadersi che si debba stampar corretto è una follia della più sciocca vanità. Se t'è grata la

nostra fatica, degnati di notar nel margine anche le seguenti postille notate dopo gli errori accioché in parte alcuna non ti manchi il fondamento delle dottrine introdotte. E se sei professore di musica, si rimettono alla tua cortese consideratione alcune note nere, che necessariamente debbono esser bianche, alcuni b molli non interi, parole numeri et altri segni non messi alla vera dirittura delle note, e qualunque altra cosa che vi sia, non affatto diligentemente intagliata o impressa.²⁸

Questa edizione, dunque, conserva tutto il sapore dell'originale, ivi compresa qualche piccola inflessione dialettale perugina; o l'utilizzazione oscillante della grafia di alcune parole (si vedano ad esempio *l' o uero* di p. 21 e *l'overo* che si trova poche righe sotto nella stessa pagina); o ancora le puntigliose correzioni di qualche variante inserita magari dal tipografo:

definirsi e definito corretti in *diffinirsi e diffinito* (p. 4)

communi corretto in *comuni* (p. 9)

undeci corretto in *undici* e *mezana* in *mezzana* (p. 11)

hypocondrio corretto in *hypochondrio* (p. 12).

Lo scopo è quello di facilitare la lettura di un testo complesso sia nella forma che nel contenuto, rivolgendosi comunque ad un pubblico di specialisti, che eventualmente possono avvalersi anche del confronto con le ristampe anastatiche esistenti.²⁹

B. B.

²⁸ *Historia musica*, p. 278. Da segnalare che in uno dei quattro esemplari dell'opera conservati alla Biblioteca Augusta di Perugia (l'esemplare collocato I-E-550) si trova, sempre nelle pagine non numerate alla fine del volume, un elenco di *Altri errori da essere necessariamente corretti*, il cui contenuto, però, consiste nella semplice esplicazione verbale di correzioni già apportate a penna.

²⁹ Giovanni Andrea Angelini Bontempi, *Historia musica*, Perugia, Costantini, 1695. Ristampe anastatiche: Bologna, Forni, 1971; Genève, Minkoff, 1975.