

Bollettino della
SOCIETA' ITALIANA
DEL FLAUTO TRAVERSO STORICO
Anno 5 numero 2, agosto 2000



SOMMARIO

Gianni Lazzari *Fonti iconografiche italiane del consort omogeneo di traverse* p.3 – Alessandro Onerati e Francesco Carreras *I flauti sistema Bergonzoni e sistema Lazzari* p. 29 – Nuove acquisizioni della biblioteca p.40.

Bologna, via Orfeo 18, I-40124 tel+fax 051.238947
E.mail:(Sede-Presidente-Bologna) sifts@iperbole.bologna.it
(Vicepresidente-Roma) l.verzulli@libero.it
Sito Internet: <http://digilander.iol.it/verzulli/sifts.htm>

CORSI E SEMINARI

Venezia. SMAV - Scuola di Musica Antica di Venezia: corsi di avviamento e di perfezionamento alla musica antica 1999-2000. Stefano Bet tiene il corso annuale di flauto traverso barocco e di musica da camera per fiati (repertorio classico). Per informazioni: SMAV Castello 6229, 30122 Venezia, tel. 041.5231461 - fax 041.5203630.

Roma. Scuola di Musica "Ganassi". Laura Pontecorvo tiene il corso annuale di flauto barocco e Musica d'assieme. Durante l'anno vengono organizzati seminari di tre giorni con Marc Hantai. Per informazioni: Scuola "Ganassi", Via Col di Lana, 7 Roma, tel. 063241210.

Milano. Scuola Musicale di Milano (diretta da Emilia Fadini). Marcello Gatti tiene i corsi annuali di flauto rinascimentale, barocco e classico. Per informazioni tel+fax 02. 86461785.

Sacile (Pordenone). Seminari Internazionali di Musica Barocca. Marcello Gatti flauto traversiere: Incontri nei weekend 13-14 gennaio, 3-4 febbraio, e 3-4 / 31-1 marzo aprile 2001. Per informazioni tel+fax 0434.734810, cell. 0340-2802836, e-mail: donatellabusetto@libero.it.

Vicenza. Conservatorio di Musica. Da fine gennaio ad aprile, il mercoledì pomeriggio, Gianni Lazzari, flauto traversiere. Per informazioni: Conservatorio di Musica 0444.507551/301161, fax 0444.302706.

L'IMMAGINE INEDITA (vedi tav. 1)

Anonimo, Ritratto di Giuseppe ?

olio su tela, cm 50x60, Bologna, mercato antiquario

Sul mercato antiquario bolognese è in vendita il ritratto riprodotto in tavola 1. L'autore è anonimo. Sul retro della tela, sull'intelaiatura di legno, c'è la seguente scritta in parte cancellata da una scoloritura dell'inchiostro: «Giuseppe ? Di anni 14 e mesi 7, dipinto nel 1841, mese di aprile.» Il cognome è la parola che più ha sofferto della scoloritura: copiata con attenzione appare così come qui sotto in figura; non saprei darne una qualche lettura.

Il flautista è nato nel settembre del 1826, ciò che non corrisponde a nessun noto flautista italiano di mia conoscenza. Ma è più probabile trattarsi di un giovane dell'alta borghesia che completa la sua educazione con lo studio del flauto, strumento che gli è tanto caro da volerlo nel proprio ritratto. Il flauto riprodotto è in legno scuro, con anelli e cappuccio chiari, con l'astina del tappo a vite che sporge dal cappuccio; si tratta di un flauto conico, a sistema semplice, in cui si nota la chiave lunga del do₄. Dalle proporzioni con la figura e soprattutto con la mano del ragazzo, potrebbe ben trattarsi di un flauto terzino. Se ciò è vero, viene da chiedersi - dato l'alto numero di flauti terzini rimasti - se questa taglia avesse, oltre che un uso in orchestra e in banda, anche una funzione didattica di approccio al flauto per i bambini.

GIANNI LAZZARI

**FONTI ICONOGRAFICHE ITALIANE
DEL CONSORT OMOGENEO DI TRAVERSE**

La ricerca storica sul flauto traverso di tipo rinascimentale in Italia ha finora preso in considerazione in particolar modo gli strumenti conservati e le fonti scritte (trattati teorici, fonti letterarie e d'archivio). Ben poca attenzione è stata rivolta all'iconografia dello strumento e ciò non tanto per scarsa considerazione degli eventuali apporti di questa disciplina, quanto per la mancanza di un censimento delle fonti, che fornisca dati significativi.

Un progetto di censimento generale delle fonti iconografiche musicali presenti in Italia ha preso l'avvio ormai da oltre un decennio, tuttavia i materiali finora catalogati sono complessivamente scarsi in rapporto al patrimonio esistente.¹ Al di fuori di questo progetto, si può contare su occasionali indagini ristrette a singoli musei o su censimenti circoscritti a singole località.²

Preso atto della situazione, ho iniziato da tempo un personale lavoro di ricerca per la raccolta di fonti iconografiche italiane sul flauto traverso, anche in rapporto alle finalità della Società Italiana del Flauto Traverso Storico, di recente fondazione.³

Singole immagini risultano particolarmente significative e meritano una presentazione e uno studio particolare, com'è il caso dei due affreschi e dell'incisione qui di seguito riferiti, che riguardano il *consort*, o coro omogeneo di flauti traversi (qui inteso in senso stretto, cioè senza la presenza di altri strumenti e/o voci).

1. Il particolare dei "Tre fanciulli flautisti" della *Natività con Adorazione dei pastori* (1553-1567) di Girolamo Mazzola Bedoli (ca. 1500-ca. 1569), Parma, Chiesa di Santa Maria della Steccata, catino dell'abside Sud.
2. I *Tre flautisti* (ca. 1562-1572) di Giovanni Antonio Fasolo (1530-1572) e bottega, Albettono (Vicenza), Villa Campiglia Negri de' Salvi, ora sede del Comune.
3. I *Tre flautisti* del monogrammista "A. P." da Tiziano Vecellio (ca. 1487-1576), acquaforte.

1

L'affresco della *Natività con l'Adorazione dei pastori* fu dipinto dal Bedoli nella chiesa di Santa Maria della Steccata in Parma tra il 1553 e il 1567 (Tav. 2, in alto).⁴ La struttura della scena è concepita attorno alla figura centrale di Maria col Bambino, attorno alla quale sono disposti, sullo sfondo, da sinistra a destra, ruderi classici (un'antica basilica e un anfiteatro) e più in lontananza colline e capanne dalle quali sembrano provenire i pastori dipinti alla destra di Maria. Seguendo nello stesso senso, troviamo San Giuseppe, altri pastori, donne con ceste e bambini che fanno ala verso il primo piano. Al centro, in basso e a seguire, tre pecore, tre fanciulli flautisti e, sulla sinistra, altre scene di vita quotidiana.

Delle numerose simbologie contenute nell'opera, ci limiteremo qui a sottolineare soltanto la generale tendenza controriformista nel trattare il tema della Natività e dell'Adorazione dei Pastori, con l'abbandono della sacralità delle figure religiose e degli angeli (compresi gli angeli musicanti), in funzione di una accentuata secolarizzazione della scena, che si dipana qui in tanti episodi narrativi, in sé conclusi e paratatticamente collegati.

L'accentuazione degli episodi di vita quotidiana concorre a simboleggiare l'omaggio al Bambino di tutto il genere umano, a cui partecipa anche la musica, ora divenuta esclusivamente mondana, rappresentata nella simbolica unione tra l'esecuzione pastorale (Tav. 2, particolare dei pastori) e quella polifonica dei tre fanciulli (Tav. 3).⁵

Riferimenti iconografici dei soggetti musicali

La presenza della zampogna e di uno strumento a fiato monocalamo è, per tradizione consolidata, elemento determinante per l'individuazione dei pastori. In questo caso la zampogna è una tipica piva usata al tempo nella regione padana, con un insufflatore, un solo chanter e un solo bordone a impianto separato. Lo strumento monocalamo è in questo caso un flauto dolce, che troviamo non di rado in alternanza alla tipica *ciaramella* nella coppia dei pastori musicanti. Gli strumenti sono ritratti con grande realismo. Si noti, ad esempio, la disposizione delle mani, il volto in atto di soffiare e la presenza nel flauto del nono foro nel piede dello strumento, per l'impugnatura alternativa con la mano sinistra in posizione inferiore.

I tre fanciulli flautisti sembrerebbero far parte del gruppo dei pastori, poiché sebbene siano lontani rispetto al gruppo maggiore, sono posti subito accanto alle tre pecore. Tuttavia il flauto traverso è una presenza del tutto insolita in ambito pastorale, dato che si tratta di uno strumento tipicamente colto o militare.

Ci è nota al momento una sola altra immagine italiana sul tema della Natività in cui troviamo due *traverse* assieme alla zampogna.⁶ Come ha sottolineato Domenico Staiti, in questo caso si tratta dell'interpretazione di un

anonimo pittore siciliano di una stampa di Albrecht Dürer, dove i due bordoni della zampogna dureriana, strumento sconosciuto in Sicilia, vengono interpretati come due strumenti noti al pittore (fig. 1 e 2).⁷

Se si prescinde dal tema in questione invece, l'unica



Fig. 1. Albrecht Dürer, particolare della *Natività con pastori*, silografia. Ca 1510.

Fig. 2. Anonimo siciliano, *Adorazione dei pastori*, particolare, fine sec. XVI, Palermo, Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis.

testimonianza italiana del tempo dell'uso del flauto traverso tra i pastori, è un disegno attribuito a Tiziano che ritrae un *Pastore flautista con gregge*, da cui furono tratte due stampe tra loro speculari.⁸ Konrad Oberhuber data

il disegno attorno agli anni Cinquanta, dopo il ritorno di Tiziano da Roma.⁹ Nel disegno, il pastore alla testa del gregge suona un flauto traverso di dimensioni corrispondenti all'incirca a una taglia acuta di tenore.

Nonostante si possa ammettere, grazie al disegno di



Fig. 3 Tiziano Vecellio (attr.), *Pastore flautista con gregge*, particolare, incisione dal disegno conservato alla Graphische Sammlung Albertina di Vienna.

Tiziano, un uso pastorale del flauto traverso attorno alla metà del Cinquecento, il trio del Bedoli ci sembra collocabile in tutt'altro contesto, ovvero nell'ambito della musica colta. Ciò appare subito evidente non tanto dagli strumenti, che analizzeremo in seguito, quanto dalla forma dell'astuccio a guaina posto accanto al flautista di sinistra, che allude a flauti di tre taglie differenziate, per un impiego in musiche polifoniche. Il riferimento iconografico dei tre fanciulli flautisti va dunque cercato altrove.

Una forte suggestione mi induce a porli in relazione con quei gruppi di angeli musicanti o di putti angelici

delle pale d'altare di fine Quattrocento e inizio Cinquecento, posti in primo piano in basso, sotto il trono della Vergine con Bambino (e Santi). Il Bedoli fu molto operoso come pittore di pale d'altare e a conoscenza della tradizione iconografica. In questo caso egli sembra voler rinnovare un tema tipico, proponendo nel trio di giovani musicisti una trasposizione mondana del gruppo angelico.

Il riferimento più diretto che posso proporre, per la rara presenza di tre angeli con strumenti a fiato, è la *Madonna in trono col Bambino, angeli e cherubini* (1523), di Bernardino Luini (ca. 1480/90-1532), che forma il comparto centrale del polittico della Chiesa di San Magno a Legnano.¹⁰ Qui, in basso, troviamo tre putti angelici che suonano tre fiati disegnati in modo molto approssimativo: tre flauti dolci o forse due flauti dolci e un cornetto dritto. (tav. 4) L'accostamento delle due opere può servire a valutare anche il grado di realismo della scena del Bedoli.

Se i tre flautisti delle Steccata fossero disposti al centro, l'impianto a pala d'altare sarebbe più evidente. Questa posizione tuttavia contrasterebbe con la circolarità della scena, fissandola su un asse centrale verticale. Spostando a sinistra i tre flautisti, come fa il Bedoli, il movimento narrativo mantiene intatto il suo flusso. I tre flautisti creano un ulteriore piccolo vortice episodico col disporsi in cerchio tra loro, rimandando alla circolarità generale dell'intera scena. In Luini troviamo una diversa esigenza di circolarità formale, laddove i tre strumenti a fiato, assieme ai due putti superiori e alla lunetta dietro il trono, servono a disegnare l'ellisse entro cui è racchiusa la Vergine e il Bambino. Al fine di evidenziare questa

struttura formale, al Luini sembra importare poco il realismo del consort inferiore, sia rispetto all'immagine degli strumenti, sia rispetto al loro accostamento in consort. La funzione principale è di sottolineare la chiusura inferiore dell'ellisse. L'angelo centrale non può dunque suonare un flauto dolce tenuto di fronte verticalmente; più utile si dimostra il suggerimento della posizione laterale del cornetto.

Il Bedoli risolve la circolarità prospettica orizzontale dei flautisti già con la disposizione rotatoria dei busti e delle teste, e le linee degli strumenti non sembrano avere rilevanti compiti nel suggerire la struttura generale della scena (i tre strumenti tracciano una freccia verso sinistra). Ciò lascia all'autore ampia libertà di scelta nella forma degli strumenti e nel proporre dunque un consort che possiamo legittimamente ritenere realistico (con le riserve più oltre discusse). La scelta musicale sottolinea forse una personale preferenza del pittore o una moda per il consort omogeneo di *traverse*, diffusa in quel periodo a Parma.

Gli strumenti

Nel prendere visione degli strumenti, una prima impressione (tenuto conto della prospettiva) è che le tre *traverse* possano appartenere tutte alla taglia di tenore. Il tipico astuccio a guaina tuttavia suggerisce, come abbiamo anticipato, tre taglie di misura diversa. L'astuccio è legato con un nastro e portato a bandoliera; è formato da tre tubi di diversa lunghezza e, apparentemente, di diverso diametro, dove vengono riposti flauti di dimensioni differenti.

Sulla base dei trattati di Agricola e Praetorius, tre di-

verse taglie dovrebbero distare una quinta l'una dall'altra, ma i tre flauti dipinti non sembrano mostrare dei rapporti dimensionali corrispondenti (fig. 4). Se identifichiamo il flauto tenore con quello del flautista di spalle,

il flauto che più suggerisce la taglia di basso è quello suonato dal fanciullo ritratto di fronte, perché lo strumento presenta la parte superiore, oltre il foro d'imboccatura, più lunga di quella del tenore. Tuttavia, la distanza tra il foro d'imboccatura e il primo foro laterale non è ampia quanto ci si attenderebbe; ci si attenderebbe inoltre uno strumento più grosso e tanto lungo da sporgere oltre la spalla del flautista di sinistra. Il flauto soprano

poi, dovrebbe essere quello di sinistra ma, tenendo conto della prospettiva e dei piani su cui sono disposti i flautisti, appare molto più lungo di una taglia di soprano, con un piede lungo almeno quanto quello del tenore. Merita sottolineare che la presenza della taglia di soprano rappresenterebbe il primo caso in Italia nel Cinquecento.

Una prima ipotesi che possiamo avanzare è che il Bedoli abbia suggerito col disegno dell'astuccio la presenza di tre taglie differenziate, ma che abbia dipinto i tre stru-

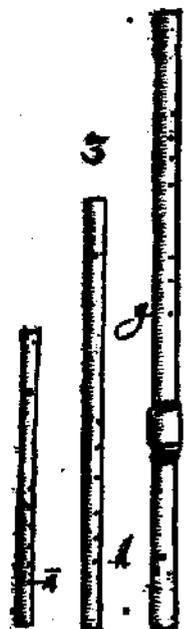


Fig. 4 Rapporti dimensionali tra le taglie della famiglia del flauto traverso intonate in Sol2-Re3-La3 secondo Praetorius, *De Organographia*, tav. IX

menti di dimensioni quasi identiche per mantenere la massima eleganza e fluidità al gesto dei flautisti. Il flauto basso in particolare, avrebbe comportato un'impugnatura assai tesa (nonostante il corpo adulto del fanciullo). Questa esigenza formale è forse tradita dal fatto che i tre busti dei flautisti sembrano rappresentare uno studio di nudo da tre punti d'osservazione. Il compromesso che ne risulta, vale a dire l'aver dato la precedenza al gesto elegante dell'impugnatura rispetto al realismo degli strumenti, deve essere stata una scelta consapevole del pittore, perché il Bedoli in altre occasioni si mostra sempre piuttosto preciso nel ritrarre gli strumenti musicali.¹¹

Una diversa ipotesi potrebbe tuttavia procedere dall'ultima osservazione fatta. Vale a dire che, se il Bedoli è solitamente preciso nel ritrarre gli strumenti, allora dobbiamo dargli credito anche in questo caso e prendere per reali, o molto vicine al vero, le dimensioni dei tre flauti. Saremmo allora di fronte a tre flauti tenori, uno solo dei quali proveniente dall'astuccio visibile.

A un'osservazione più accurata, scopriamo che il flauto sulla destra è chiaramente di diversa fattura rispetto agli altri, e probabile opera di un diverso costruttore. Esso presenta differenti proporzioni costruttive (il piede corto, corrispondente all'altrettanto breve sezione superiore) e ghiere o modanature alle estremità, non riscontrabili nel flauto di sinistra. Nel flauto di destra si può tra l'altro osservare il lieve, progressivo restringimento del tubo verso il piede, rilevato anche in alcuni flauti conservati.¹²

Un flauto con ghiere metalliche compare nel *Ritratto di fanciullo della famiglia Bracciforte*,¹³ dipinto dal Bedoli a Parma negli anni 1555-60 (tav. 5). Nel dipinto, un

flauto di taglia incerta tra tenore e soprano compare sul tavolo dietro al braccio destro del fanciullo, alla cui consuetudine musicale allude (tav. 5, particolare in basso).

Oltre a un flauto di fattura molto simile, le due opere del Bedoli hanno in comune anche il soggetto (in entrambi sono ritratti dei fanciulli) e la concomitanza di luogo e tempo di esecuzione. Questi elementi rafforzano l'ipotesi che i tre fanciulli della Steccata rappresentino una scena di musica colta e facciano riferimento a una pratica esecutiva coltivata a Parma subito dopo la metà del secolo.

Le due ipotesi di lettura degli strumenti del consort qui proposte, rappresentano i casi limite nell'identificazione delle taglie. Una terza ipotesi può essere avanzata con una lettura di compromesso, che proponga un consort di due tenori e un basso.

Da sottolineare infine il convincente disegno delle mani degli esecutori.

2

L'affresco dei *Tre flautisti* di Albettone (tav. 6), compare nell'unica sala conservata in condizioni quasi originali della villa, che è attualmente sede del Comune. L'edificio, costruito nel Quattrocento per la famiglia Campiglia, passò a fine Cinquecento ai Gonzaga e nell'Ottocento alla famiglia Salvi (poi Negri de' Salvi), che la fece ristrutturare. Gli affreschi sono attribuiti a Giovanni Antonio Fasolo (1530-1572) e bottega, e datati all'ultimo decennio dell'attività del pittore. Essi mostrano una notevole affinità stilistica con gli affreschi della Villa Caldogno Pagello Nordera situata nel comune di Caldogno (Vicenza), eseguiti dal Fasolo negli anni 1569-70

circa.¹⁴

Gli affreschi di Albettone furono pesantemente restaurati e ridipinti nell'Ottocento, all'epoca della ristrutturazione della villa. In tempi più recenti è stato disposto un secondo restauro per riportarli alla condizione originale, ma alcuni particolari sono andati definitivamente perduti. Nel caso dei tre flautisti, ad esempio, le daghe sono attualmente appena tratteggiate da un segno di contorno e quasi prive di colore (si veda in particolare quella del flautista di spalle, appena riconoscibile).

La sala è affrescata per intero; rappresenta una loggia aperta con finte colonne che incorniciano scene di cavalieri e dame intenti al gioco (carte e tric-trac) o a esecuzioni di musica domestica. In un angolo un cavaliere entra da una finta porta, mentre in quattro riquadri elevati sono dipinte allegorie delle quattro stagioni. Sopra il caminetto, infine, è dipinta una Diana cacciatrice.

Tre delle scene rappresentano esecuzioni musicali. Oltre ai tre flautisti vi è un quartetto composto da canto, flauto dolce (di tipo 'Ganassi'), viola da gamba (tenore) e spinettino (clavicordo?) (tav. 7 in alto), e un trio composto da canto, viola da gamba (basso) e liuto (soprano).

Come ha osservato Renato Meucci,¹⁵ gli affreschi di Albettone e di Caldogno (tav. 7 in basso) sembrano opera a più mani. Meucci avanza l'ipotesi che vi abbia lavorato una squadra di praticanti di bottega sotto la supervisione di un maestro, il cui intervento diretto sarebbe riconoscibile in particolare nei ritratti maschili di alcuni nobili (presumibilmente appartenenti alle famiglie proprietarie delle rispettive ville), fortemente caratterizzati rispetto alla genericità dei volti femminili.

Gli abiti, le acconciature, i gioielli e gli oggetti sono

ritratti con precisione. Lo stesso dicasi degli strumenti musicali, sui quali Meucci ha identificato i tratti di alcuni strumenti conservati.

Il soggetto dei tre flautisti si discosta dalle scene di musica domestica presenti nelle due ville e fa pensare piuttosto a un trio di musicisti professionisti, ovvero a un complesso di *Pifferi*. Ciò ci viene suggerito non tanto dalla relativa genericità dei volti, quanto dagli abiti indossati, che risultano meno elaborati e preziosi rispetto a quelli dei cavalieri. I nobili famigli indossano sopra i farsetti pesanti giubbe con decorazioni e leggere imbottiture, o sono ritratti con preziose armature (Caldogno), mentre i flautisti indossano calzoni e casacche leggere, e farsetti di semplice fattura. Alcuni elementi degli abiti dei nobili testimoniano l'influsso della recente moda spagnola: stoffe dai colori scuri e grigi, farsetti rigidi che scendono a punta all'inguine, con un uso moderato delle fenditure e colli stretti e alti, sebbene ancora privi della caratteristica gorgiera. I pifferi flautisti mostrano un impiego accentuato delle fenditure nei pantaloni e nelle maniche, complicate da sbuffi (nei pantaloni del flautista di centro e nelle maniche di quello di destra), che si rifanno a una moda più datata, di ascendenza svizzera e tedesca (lanzichenecca). Il flautista di destra porta inoltre, caso unico nei due cicli di affreschi, delle calze di diverso disegno e colore: sulla gamba destra un disegno e una colorazione che richiama le fenditure ocre dei pantaloni, sulla gamba sinistra una calza color vinaccia fino al ginocchio. Il gusto per l'accentuazione delle fenditure e per la stravaganza delle calze fa pensare che si tratti non tanto di un trio di pifferi locali, quanto di «piffari tedeschi»¹⁶ o di tre flautisti militari, qui evidentemente

impegnati in un contesto 'pacifico'.

Riferimenti iconografici dei pifferi flautisti

Come è stato rilevato, alcune scene di vita domestica delle ville di Caldogno e Albettone sembrano rifarsi a un comune modello iconografico, al momento non ancora individuato.¹⁷ Per il consort di flauti vorrei proporre all'attenzione la silografia dei *Drey Pfeiffer*, compresa nello *Ständebuch* di Jost Amman e Hans Sachs (fig. 5).¹⁸ Lo *Ständebuch*, con le sue 114 silografie accompagnate

Drey Pfeiffer.



Fig. 5 Jost Amman, Drey Pfeiffer, silografia.

da una breve descrizione in rima, illustra e commenta le arti e le professioni del tempo. Esso ebbe un'immediata e larga diffusione non solo in Germania, ma in tutta Europa: nello stesso anno l'editore Feyerabend ne stampò una versione in latino (*PANOPLIA. Omnium illiberalium mechanicarum aut sedentarium artium genera continens*), arricchita di altre 18 silografie sui ranghi militari, con il chiaro intento di offrirli al mercato internazionale.

Possiamo ritenere che simili raccolte di immagini, come avveniva abitualmente per le stampe che riproducevano le opere dei maestri, fossero conosciute nelle scuole e nelle botteghe degli artisti del tempo, sia come contributi didattici, che come modelli da cui trarre ispirazione.

Se i *Drey Pfeiffer* dello *Ständebuch* rappresentano l'originario riferimento iconografico dei tre flautisti, gli affreschi di Albettone andrebbero datati a dopo il 1568.

Tra il modello e l'affresco si riscontrano analogie e varianti. Tra le analogie possiamo annoverare l'impostazione generale del soggetto: tre pifferi, in posizione eretta, rivolti l'un l'altro a indicare un consort (sebbene il flautista a destra nell'affresco risulti ruotato verso l'esterno del gruppo), con le due figure ai lati poste in primo piano e il musicista centrale più arretrato. Vi sono analogie nella postura rilassata dei corpi, suggerita dal disegno delle gambe, che indicano un unico appoggio o addirittura l'accento di un passo (i talloni sollevati nel *Pfeiffer* di destra dello *Ständebuch* e in tutti e tre i flautisti di Albettone).

Tra le principali varianti vi sono innanzitutto gli strumenti: «*pfeiffen wir ... mit Schwegel, Zinken und Zwerchpfeiffen*», recita il verso di Sachs. Per *Schwegel* si de-

ve intendere il flauto a tre buchi, che non è lo strumento ritratto a sinistra nella silografia, il quale rimane di incerta identificazione (cornetto dritto o muto?, dolzaina?). Nell'affresco di Albettone troviamo tre *traverse* impugnate una a destra e due a sinistra. L'orientamento dei flauti traversi si discosta dal modello di Amman più di quanto sia richiesto dalla diversa impugnatura degli strumenti; infatti sarebbe stato più corrispondente un orientamento sinistro, destro e destro (procedendo da sinistra a destra). Altre varianti minori sono rappresentate dalla foggia e nel numero degli indumenti. Nella silografia troviamo i calzoni a palloncino e il cappello a cupola, entrambi di foggia tedesca, e l'aggiunta del mantello.

Se la silografia di Amman rappresenta il modello iconografico dell'affresco di Albettone, esso va inteso come suggerimento per l'impostazione generale dell'immagine. Le numerose varianti convincono, a mio avviso, del realismo della scena. Sembra, in altri termini, che il pittore si sia rifatto a un modello noto per disporre i tre flautisti, per ritrarli poi dal vivo. In quale occasione i flautisti furono presenti ad Albettone non è dato sapere. Forse il committente ha voluto immortalare un evento eccezionale o un fatto ricorrente, reiterato dalla sua preferenza per questo particolare tipo di consort omogeneo.

Gli strumenti

Anche in questo caso la prima impressione è che si tratti di tre flauti della taglia di tenore o di tre flauti militari. Manca nel dipinto l'astuccio a guaina degli strumenti, che troviamo quasi immancabilmente portato a tracolla o appeso in vita nelle immagini di flautisti militari. Forse è uno di quei particolari andati perduti con il rifa-

cimento ottocentesco dell'affresco o per il distacco della superficie pittorica, particolarmente danneggiata nello sfondo che circonda le gambe dei flautisti.

Dato che tutti i personaggi rappresentati nella stanza sembrano a grandezza naturale o appena leggermente ingranditi e i due flauti laterali sembrano disposti parallelamente al piano della parete, ci è sembrato opportuno rilevare alcune misure. I due flautisti in primo piano toccano entrambi con un piede (il tallone) il limite inferiore del riquadro (40 centimetri sopra il pavimento della stanza), che rappresenta l'inizio del piano visivo e della pavimentazione a scacchiera dipinta. Entrambi stanno dunque sul medesimo, primissimo piano. Il flautista di destra misura cm 170, quello di sinistra cm 175 (data la postura rilassata, si dovrebbe aggiungere qualche centimetro per l'altezza effettiva). I due flauti che impugnano misurano rispettivamente ca. mm 740x25 e mm 820x30. Il flautista di centro sta in secondo piano: è alto ca. cm 160 e ha un flauto spesso ca. mm 15.

Da questi dati possiamo desumere che l'immagine è un po' più grande del naturale, sia perché i personaggi hanno un'altezza superiore alla media del tempo (altri due cavalieri degli affreschi misurano ca. cm 179 e 180), sia perché il flauto di destra, seppure più corto di quello di sinistra, risulta comunque più lungo della media dei flauti tenori conservati e in particolare, per un riferimento specifico, più lungo dei flauti tenori conservati all'Accademia Filarmonica di Verona (quelli con il diapason 'basso', pari a $La=403$ Hz, sono lunghi da mm 681,5 a mm 683,5; l'eccezionalmente lungo 'Rafi' misura mm 733,5).¹⁹ Il flauto centrale non consente precisi confronti perché è arretrato rispetto ai primi. Dalle proporzioni

dello strumento e dall'arco delle braccia del flautista, si può ritenere di taglia simile ai flauti in primo piano.

La differenza tra i due flauti laterali risulta piuttosto sorprendente, perché, data la loro posizione sullo stesso piano e il loro orientamento parallelo, dovrebbero risultare identici per appartenere alla medesima taglia. Il flauto a sinistra risulta invece più lungo di 8 centimetri e più spesso di 5 millimetri.

Possiamo ipotizzare che il pittore avesse intenzione di ritrarre due taglie di tenore e sia incorso in una differenza di dimensioni ritenuta trascurabile. In questo caso il consort sarebbe formato da tre flauti tenori (o da tre flauti di tipo militare). D'altro canto, non è sufficiente la differenza rilevata per individuare nel flauto di sinistra una taglia di basso. Forse al pittore mancava lo spazio necessario per una taglia maggiore: sei centimetri oltre il piede dello strumento inizia la parete esterna, perpendicolare al dipinto. Ma se il pittore avesse voluto veramente rappresentare uno strumento di taglia maggiore, sarebbe stato logico affidarlo a uno degli altri flautisti per farlo rientrare nel riquadro della scena.

Per valutare ogni possibilità, bisogna anche considerare che l'uscita dal riquadro del flautista di sinistra è un effetto visivo chiaramente voluto, per dare maggiore realismo alla scena con l'illusione di invadenza dello spazio della stanza. E' forse per accentuare questo effetto che è stato ingrandito lo strumento?

In ultima analisi, la reale differenza di dimensioni tra i due flauti è un indizio troppo debole per identificare la presenza del flauto basso. A meno di non considerarla sotto un diverso punto di vista, cioè come mero suggerimento. Anche in questo caso, come nella prima ipotesi

sui flauti di Parma, dovremmo ipotizzare un compromesso formale attuato dal pittore per evitare posture e impugnature ineleganti, a scapito delle dimensioni reali dello strumento. Per dare consistenza all'ipotesi, questa volta proponiamo il confronto con un'immagine che ci sembra rappresentare il compromesso opposto: si tratta della *Mezza figura di flautista* dipinta da Nicolò Dell'Abate nel 1544-45 (Modena, Galleria Estense, tav. 8). Essa fa parte di una serie di sedici mezze figure di musicanti, dipinte sui pennacchi che ornavano gli interni della Rocca di Scandiano (Reggio Emilia).²⁰

Il pittore mette qui in secondo ordine le considerazioni formali, anche a costo di interrompere l'immagine ai limiti dello spazio concesso, per comunicare innanzitutto l'impressione ricevuta dalla grande dimensione dello strumento e dalla sua difficoltà d'impugnatura. E' un'impressione che ci viene comunicata con grande chiarezza, nonostante l'imprecisione della mano sullo strumento.

Tornando ai flautisti di Albettone, a ragioni di eleganza formale è da ricondurre, a mio avviso, anche il movimento delle gambe, a meno che non si ritenga che suonando essi si muovessero in direzioni opposte o in cerchio. Se vogliamo dunque cogliere il 'suggerimento' del pittore, il consort sarà composto da due flauti tenori e un basso. Su tutti e tre gli strumenti rileviamo infine delle piccole modanature alle estremità, e più precisamente in testa al flauto di centro e di sinistra; sul piede di quello di destra.

3

L'acquaforte del monogrammista «A. P.» (fig. 6) ritrae tre flautisti in un interno, seduti a lato di un tavolo

rotondo su cui sono appoggiati un libro-parte aperto, libri, un piatto con frutta e altri oggetti non meglio identificati. A sinistra, in basso, compare la scritta «tisiaen in [venit]», indicante che il soggetto è stato tratto da un disegno di Tiziano. In alto, un poco a destra, si scorgono le due iniziali dell'incisore, separate e non elaborate in un vero e proprio monogramma.



Fig. 6 Monogrammista «A P» da Tiziano, *Tre flautisti*, acquaforte.

L'immagine fu commentata da Walter Salmen in *Musikleben im 16. Jahrhundert*.²¹ In quell'occasione, Salmen si preoccupò maggiormente di commentare il soggetto, che non l'attribuzione dell'immagine; trattando tuttavia qui di fonti iconografiche italiane, è opportuno aggiungere le poche notizie raccolte in merito all'origine dell'incisione.

Come riferimento, Salmen cita il Bartsch,²² nel quale si descrivono otto stampe da Tiziano, compresa quella dei flautisti. Nel presentarle, Bartsch riconosce che le iscrizioni e i monogrammi non sono che «autorità secondarie» nell'attribuzione di un soggetto, dato che «non provano nulla riguardo al loro autore, poiché si conoscono troppo bene le licenze e le astuzie dei negozianti per dare maggiore valore alle loro mercanzie...», e tuttavia, aggiunge, «non si ha motivo di dubitare che esse siano state fatte da disegni di Tiziano».²³

Non ho notizia dell'eventuale disegno da cui è tratta l'incisione, né esso compare nel repertorio dei disegni attribuiti a Tiziano.

In tempi più recenti troviamo accolta l'immagine nel *Panorama della incisione italiana: il Cinquecento*, di Alfredo Petrucci,²⁴ il quale riprende quanto detto da Bartsch, senza aggiungere nulla di nuovo.

Non mi è noto alcuno studio dedicato a questa immagine, che deve tuttavia essere ben conosciuta da chi si occupa di Tiziano. Questo silenzio evidentemente va interpretato nel senso dell'estrema cautela riguardo all'attribuzione su basi stilistiche o a una mancanza di elementi conclusivi. Mi limito qui a proporla in relazione alle altre fonti italiane di identico soggetto.

Quanto all'identificazione dell'incisore, il Nagler de-

dica uno specifico numero al monogramma, attribuendolo con riserva all'incisore di Amsterdam Andreas Pauli (Andries Pauwels 1600-1639).²⁵

Copia dell'acquaforte è conservata alla Graphische Sammlung Albertina di Vienna, dove è registrata sotto «Andrea Previtali, da Tiziano» (Vol. It. II, 41, fol. 85).

L'attribuzione a Previtali (ca. 1470/80-1528) è sorprendente e meriterà un'ulteriore, più approfondita indagine. Perché, se anche l'autore del soggetto fosse Tiziano, non è affatto certo che la scena sia italiana, data l'attività di Tiziano ad Augusta presso l'imperatore Carlo V. Se invece fosse possibile attribuire l'incisione a Previtali, morto nel 1528, la scena non soltanto sarebbe certamente italiana, ma rappresenterebbe una delle primissime fonti iconografiche italiane del flauto traverso.

Nei repertori e nei dizionari degli incisori italiani del Cinquecento, non sono riuscito, tuttavia, a incontrare il nome di Previtali.²⁶ Né egli viene citato tra gli incisori in rame che collaborarono occasionalmente con Tiziano.²⁷ A quanto sembra, l'attività grafica di questo artista, se mai fu rilevante, non è ancora sufficientemente conosciuta.²⁸

Osservazioni sul soggetto e sugli strumenti

Il realismo dell'immagine sembra di per sé evidente per l'immediatezza e al tempo stesso l'occasionalità che comunica: uno studio dal vero su un soggetto che ha suscitato l'improvviso interesse dell'artista. Alcuni particolari sono appena abbozzati, considerati marginali o presi in fretta.

Gli abiti offrono pochi elementi di valutazione. Il flautista di spalle porta calzoni che scendono sotto il gi-

nocchio e numerose fenditure in tutti gli indumenti visibili; il farsetto è un poco più elaborato di quello dei flautisti di Albettone, con spalline leggermente imbottite. La daga è corta; manca la lunga spada che portano di solito i flautisti militari in aggiunta alla daga corta (detta "lanzichenecca"). Il flautista di sinistra sembra vestire una giacca o un farsetto con ornamenti sul davanti. Il suo cappello a cupola è di foggia tedesca, ma non esclusivo di quell'area geografica. Il flautista di destra porta una reticella in testa. Nel primo Cinquecento i lanzicheneccchi raccoglievano i lunghi capelli in una rete pendente, sotto ampi berretti a larghe tese, ornati con grandi piume. In questo caso sembra trattarsi di una reticella ornamentale, mentre il berretto è relativamente piccolo, a tesa corta e privo di piume.

Questi particolari non ci permettono di stabilire una datazione e un luogo precisi. L'impressione è che non si tratti dei flautisti militari del primo Cinquecento, ma di un trio di pifferi o di dilettanti borghesi almeno della metà del secolo. Gli strumenti sono tutti della stessa taglia: dei flauti tenori di diapason più acuto di quelli di Albettone. Non vi sono elementi, a mio avviso, che consentano altre ipotesi.

Conclusioni

Le tre immagini che abbiamo qui proposto assieme testimoniano, con il loro convincente grado di realismo, che in Italia i flauti traversi furono suonati in consort omogeneo (in senso stretto). Pratica che alcune fonti scritte lasciavano ben supporre, senza tuttavia darne esplicita conferma.²⁹ L'unica eccezione è rappresentata dal resoconto del banchetto del 24 gennaio 1529 tenuto a



Tav. I: Anonimo, *Ritratto di "Giuseppe ? di anni 14 e mesi 7 dipinto nel 1841 mese di aprile"*, cm 50x60, Bologna, mercato antiquario (foto Franco Malagodi).

Tav. 2

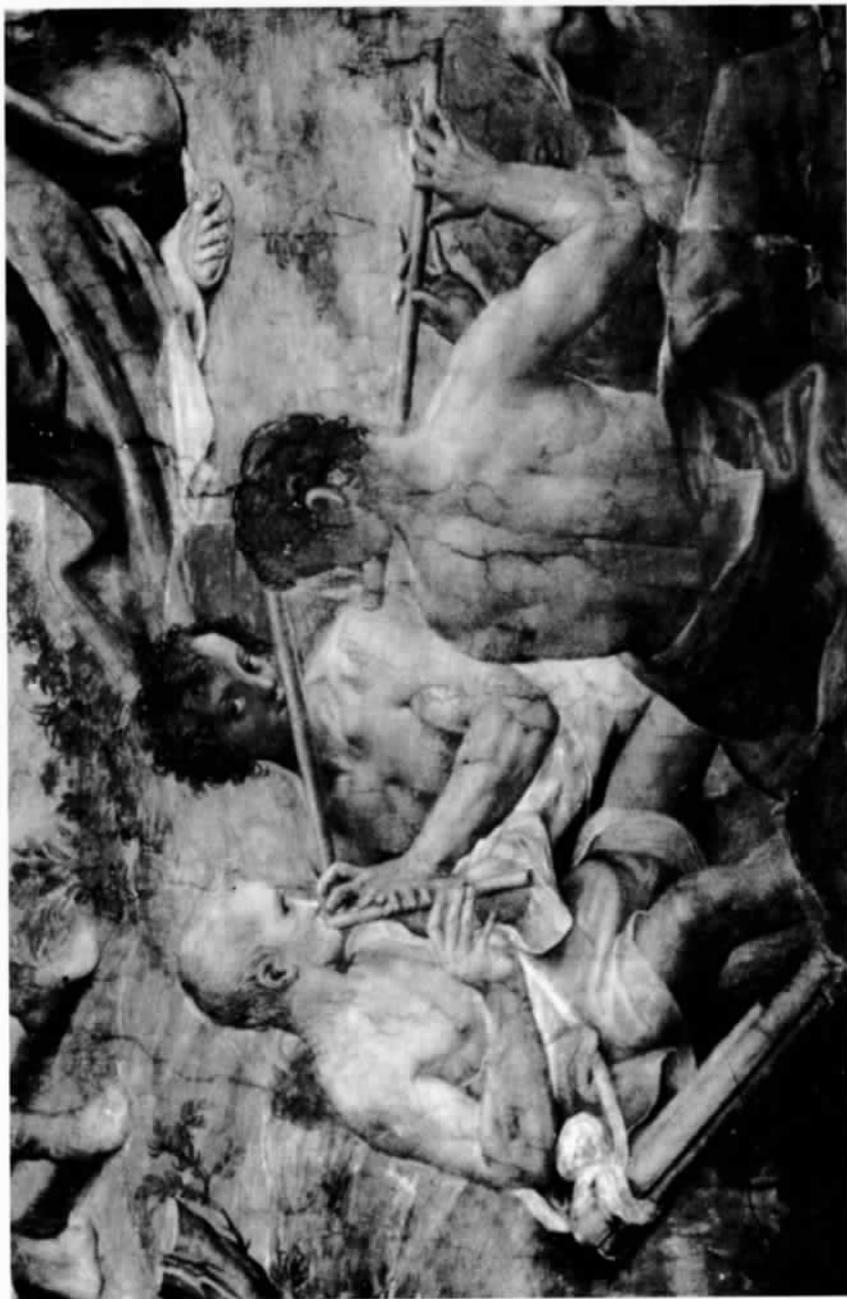


Tav. 2, in alto: Girolamo Mazzola Bedoli, *Natività con Adorazione dei pastori*, Parma, Chiesa di Santa Maria della Steccata (foto Paolo Candelari).

Qui a lato: Particolare del gruppo dei pastori.

Nella tav. 3 a fronte: Particolare dei tre fanciulli flautisti. Tutte le foto sono state eseguite prima del restauro dell'affresco.

Tav. 3





Tav. 4



Tav. 5

Tav. 4 a fronte: Bernardino Luini, *Madonna in trono col Bambino*, angeli e cherubini, pala centrale del polittico della chiesa di San Magno a Legnano (foto Mario Perotti).

Tav. 5: Nicolò dell'Abate, *Ritratto di fanciullo della famiglia Bracciforte*, olio su tela, ca 1555-60, Rochester, Memorial Art Gallery dell'Università di Rochester. Sotto: Particolare del flauto con ghiera metallica (foto Memorial Art Gallery).



Tav. 6



Tav. 6: Giovanni Antonio Fasolo e bottega, *Tre flautisti*, Albettone (VI), villa Campiglia Neri de Salvi, sala della musica (foto Danilo Bellotto, su concessione del Comune di Albettone).
Tav. 7 a fronte: in alto: Giovanni Antonio Fasolo e bottega, *Scena musicale*, Albettone (VI), villa Campiglia Neri de Salvi, sala della musica (foto l'autore); sotto: Giovanni Antonio Fasolo, *Concerto*, Caldogno (VI), affresco sulla facciata esterna della villa Caldogno Pagello Nordera, in secondo piano al centro si distingue un flautista (foto Tommaso Cevese).

Tav. 7





Tav. 8: Niccolò dell'Abate, *Mezza figura di flautista*, Modena, Galleria Estense (foto Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Modena e Reggio Emilia).

Ferrara, dove, mentre l'ospite, Ercole II d'Este, tirava a sorte i doni per gli invitati, suonarono «quattro flauti all'alemanna».³⁰

In base alle testimonianze iconografiche, il consort omogeneo fu praticato anche, e forse prevalentemente, come trio. Il trio di fanciulli della Steccata, posto in relazione al ritratto del fanciullo della famiglia Bracciforte, sembra indicare una pratica non occasionale del consort omogeneo di traverse a Parma subito dopo la metà del Cinquecento, tra i dilettanti delle classi più elevate.

Invece il trio di Albettone ci permette di aggiungere questo tipo di consort alle varianti offerte dalle bande di pifferi tedeschi o dei flautisti militari presenti nella regione veneziana. Variante presumibilmente adottata anche dalle bande locali e dalle locali accademie musicali.

Le tre immagini ci permettono infine alcune considerazioni di carattere generale sulla lettura dell'iconografia del flauto traverso. Il fatto di trovarsi in presenza di un consort omogeneo induce nell'osservatore l'aspettativa di riconoscervi delle taglie differenziate. E' un'aspettativa comprensibile, che tuttavia non deve diventare preconcetto visivo. Nelle tre immagini qui presentate infatti, nulla prova in modo definitivo che esista tale differenziazione, come d'altro canto nulla prova che non si praticassero al tempo in consort omogeneo esecuzioni all'unisono, o con variazioni *sopra le parti*, o polifonie a tre voci con taglie tutte uguali (o con taglie non registrate dai trattati). Queste ipotesi sollecitano ulteriori verifiche sul repertorio adatto ai flauti, sulle pratiche documentate da fonti scritte, ma anche su quelle attestate dall'iconografia.

D'altro canto la difficoltà di lettura può essere impu-

tabile a scelte di compromesso formale dell'artista, dove il realismo degli strumenti passa, almeno in parte, in secondo piano.

Quest'ultima considerazione dovrebbe consigliare la prudenza nell'identificare le taglie anche in altri casi; in presenza, ad esempio, di un'immagine con un solo flauto traverso all'interno di un consort misto, dove l'osservatore presuppone quasi sempre di trovarvi la taglia più diffusa tra gli strumenti superstiti, vale a dire il flauto tenore, più spesso citato dalle fonti teoriche.

Desidero ringraziare Sergio Durante, Lilliana Neri e Riccardo Pergolis per l'aiuto e i suggerimenti offerti dalla lettura del dattiloscritto.

Il presente articolo è apparso in *Sine musica nulla vita. Festschrift Herman Moeck*, Celle, Moeck Verlag 1997.

NOTE

1. Cfr. AA. VV. *Le immagini della musica*, a cura di Francesca Zannoni, Roma, Fratelli Palombi, 1996, in particolare la parte seconda, p. 161 e sgg. Un aggiornamento sulla scheda di catalogazione e i materiali finora censiti è stato comunicato al Secondo Seminario di Iconografia Musicale, Roma, 29-31 ottobre 1996.
2. Cfr. la serie di tesi di laurea con argomenti di iconografia musicale presso l'Università di Pavia, Sezione di Cremona, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale, promosse dalla docente Elena Ferrari Barassi.
3. La S.I.F.T.S. (con sede in via Orfeo 18, I-40124 Bologna), pubblica nel proprio Bollettino, a partire al primo numero del 1997, l'elenco delle fonti che le vengono segnalate.
4. Lucia Fornari Schianchi, "Gerolamo Bedoli", in *Santa Maria della Steccata a Parma*, a cura di Bruno Adorni, Parma, Cassa di Risparmio di Parma, 1982, pp. 165-181.
5. Sul tema dell'Adorazione dei pastori, cfr. Domenico Staiti, *Musica Angelica e musica umana nell'iconografia italiana dei secoli XVI e XVII. Funzioni simboliche nella raffigurazione degli strumenti musicali prima e dopo il Concilio di Trento*, Tesi di Dottorato di ricerca in Musicologia, Bologna, anno accademico 1987/88; in particolare la parte seconda, "Identificazione degli strumenti musicali e natura simbolica delle figure nelle Adorazioni dei pastori controriformate".
6. Anonimo siciliano, *Adorazione dei pastori*, fine sec. XVI, Palermo, Galle-

- ria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis.
7. Domenico Staiti, op. cit., p. 153 e sgg.
 8. Vienna, Graphische Sammlung Albertina, inv. n. 1477
 9. Konrad Oberhuber, a cura di, *Disegni di Tiziano e della sua cerchia*, Catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Cini, 1976), Vicenza, Neri Pozza editore, 1976, p. 37.
 10. Angela Ottino della Chiesa, *Bernardino Luini*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1956.
 11. In una delle portelle per l'organo della cattedrale di Parma il Bedoli arriva a ritrarre una cetra con tastatura inequabile. Rodolfo Baroncini ritiene che il pittore fosse un musicista dilettante: "Le portelle d'organo di Gerolamo Bedoli della Galleria Nazionale di Parma", relazione letta al Secondo Seminario di Iconografia Musicale, Roma, 29-31 ottobre 1996.
 12. Filadelfio Puglisi, "The Renaissance Flutes of the Biblioteca Capitolare of Verona: The Structure of a Pifaro", in *Galpin Society Journal*, XXXII (1979), pp. 24-37.
 13. University of Rochester (USA), Memorial Art Gallery. Angela Ghirardi afferma che "il ritratto sembra appartenere al clima culturale della Parma farnesiana e va ascritto a Girolamo Mazzola Bedoli sul 1555-60". "Exempla per l'iconografia dell'infanzia nel secondo Cinquecento padano", *Il Carrobbio*, XIX-XX (1993-94), pp. 123-139. Il dipinto era stato ascritto in precedenza a Nicolò Dell'Abate. Cfr. la scheda a cura di Sylvie Béguin in AA.VV., *Nell'età di Correggio e dei Carracci*, catalogo della mostra, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1986, pp. 48-50.
 14. Per ulteriori informazioni e la bibliografia si rimanda al volume di Katia Brugnolo e Tommaso Cevese, *Harmonia. Strumenti musicali nell'arte figurativa vicentina*, Bassano del Grappa: Ghedina & Tassotti editori, 1993, pp. 96-99.
 15. "Iconografia e organologia musicale", in Katia Brugnolo e Tommaso Cevese, *Harmonia*, op. cit., pp. 7-11.
 16. In una registrazione dei pagamenti effettuati per le celebrazioni in onore della duchessa Renata d'Este in visita a Venezia, troviamo elencati "piffari mantovani" e sei "piffari tedeschi et trombetti": Giacomo Benvenuti, a cura di, *Istituzioni e Monumenti dell'Arte Musicale Italiana*, Vol. I, Milano, Ricordi, 1931, p. L. Qui, nonostante l'ambiguità della registrazione, a mio avviso la specificazione "tedeschi" va riferita alla provenienza dei suonatori, non al tipo di strumenti suonati (piffari tedeschi = flauti traversi).
 17. Meucci, op. cit., pp. 10-11.
 18. *Eygenliche Beschreibung aller Stände auff Erden*, Frankfurt am Main, Sigmund Feyerabend, 1568, edizione anastatica: *The Book of Trades*, New York, Dover, 1973, p. 116.
 19. Filadelfio Puglisi, *I flauti traversi rinascimentali in Italia / The Renaissance Transverse Flutes in Italy*, Firenze, S.P.E.S., 1995.

20. Massimo Pirondini e Elio Monducci, *La pittura del Cinquecento a Reggio Emilia*, Milano, Federico Motta, 1986, pp. 138-39.
21. Volume III/9 della serie *Musikgeschichte in Bildern*, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1976, p. 120 e fig. 76.
22. Adam von Bartsch, *Le peintre-graveur*, 21 voll., Vienna 1803-21, vol XVI p. 98, n. 3. L'immagine compare in *The Illustrated Bartsch*, vol. XXXII, a cura di W. Strauss, New York, Abaris, 1979, p. 148. Il relativo volume di commento non è ancora apparso.
23. Cfr. Konrad Oberhuber, a cura di, *Disegni di Tiziano e della sua cerchia*, Catalogo della mostra per i 400 anni dalla morte di Tiziano (Venezia, Fondazione Cini), Vicenza, Neri Pozza editore, 1976; Maria Agnese Chiari Moretto Wiel, *Tiziano. Corpus dei disegni autografi*, Milano, Berenice, 1989.
24. Roma, Carlo Bestetti, s. d. [1964], p. 67 e tav. 68.
25. G.K. Nagler, *Die Monogrammisten*, 5 voll., München, Georg Franz, 1858-78, ristampa Nieuwkoop, B. De Graaf, 1977, vol. I, n. 1134.
26. Cfr. anche Pietro Zampetti e Ileana Chiappini, "Antonio Previtali", in AA.VV. *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento*, Bergamo, Poligrafiche Bolis, 1980, vol I, pp. 87-143.
27. Rodolfo Pallucchini, *Tiziano*, 2 voll., Firenze, Sansoni, 1969, vol. I, p. 335.
28. Michelangelo Muraro e David Rosand, a cura di, *Tiziano e la silografia veneziana nel Cinquecento*, Vicenza, Neri Pozza, 1976, pp. 72-73 e 91.
29. Gruppi di *traverse* sono registrati nelle cronache delle esecuzioni degli Intermedi fiorentini. Tre flauti sono presenti nel 1539 in una composizione a sei parti, assieme a tre voci femminili e a tre liuti (*Chi ne l'ha tolta ohyme?* di Francesco Corteccia): Howard Mayer Brown, *Sixteenth-Century Instrumentation: The Music for the Florentine Intermedii*, American Institute of Musicology (Musicological Studies and Documents, n. 30), 1973, p. 91. "Quartetti di flauti traversi, assieme ad altri strumenti, suonarono in diverse composizioni eseguite negli *intermedii* del 1548, una volta nel 1565, e forse anche nel 1586 e 1589, quando si dice che un imprecisato numero di flauti traversi vi prese parte." (Flute quartets, along with other instruments, played in several compositions performed at the 1548 *intermedii*, once in 1565, and perhaps also in 1586 and 1589, when unspecified numbers of flutes were said to have taken part.): idem, p. 66. Sebbene nelle cronache degli Intermedi fiorentini non venga mai specificato se, occasionalmente, il consort omogeneo di *traverse* suonasse anche da solo, mentre gli altri strumenti e le voci tacevano, possiamo presumere che ciò potesse avvenire, o che avvenisse, sempre a Firenze, in altre occasioni musicali.
30. Cristoforo da Messisbugo, *Banchetti compositioni di vivande et apparecchio generale*, Ferrara, Bughat e Hucher, 1549, citato in Claudio Gallico, *L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento*, Torino, EdT, 1978.

FRANCESCO CARRERAS - ALESSANDRO ONERATI

I FLAUTI SISTEMA BERGONZONI E SISTEMA LAZZERI

Nella seconda metà dell'Ottocento in Italia si assiste ad un risveglio di interesse per le innovazioni tecnologiche in campo musicale sulla scia di quanto da decenni stava avvenendo in altre parti d'Europa, in particolare in Inghilterra, Germania e Francia.¹

Per quanto riguarda il flauto, le sperimentazioni di Boehm suscitarono accesi dibattiti tra i fautori del 'vecchio sistema', che rappresentava il risultato di un lungo processo evolutivo del flauto conico a sei chiavi del primo Ottocento e che era conosciuto in Italia come 'sistema Ziegler', e i sostenitori dei miglioramenti che le nuove realizzazioni di Boehm indubbiamente apportavano. In questo clima non furono rari i tentativi di conciliare gli evidenti vantaggi delle molte innovazioni tecniche del nuovo sistema con schemi che mantenessero le vecchie ditteggiature cui erano abituati la maggior parte dei flautisti professionisti. Da qui le proposte di Giulio Briccialdi, che aveva vissuto direttamente a Londra il momento di massimo fermento e di ricerca di alternative al nuovo sistema Boehm, e aveva conosciuto personalmente alcuni estrosi innovatori come J. Clinton e W. Card. Tornato in Italia Briccialdi, fin dagli anni 50 dell'Ottocento, produsse una lunga serie di modelli sempre più perfezionati fino al 1881, anno della sua morte. Ulteriori modelli furono presentati postumi dalla vedova Rosa Ciampolini.

Contemporaneamente si provava a migliorare e integrare anche la meccanica del modello Ziegler, senza sostanziali stravolgimenti: fra i tentativi in questa direzione quelli che ebbero maggior successo furono il sistema De Michelis (1874 circa) e il brevetto di A. Rampone nello stesso periodo.² Ver-

so fine secolo furono sviluppati poi i modelli di C.T. Giorgi, prima con il sistema brevettato insieme a H.L. Schaffner, poi con un modello meccanicamente semplificato (entrambi da tenersi in posizione verticale), e le innovazioni di P. Pupeschi.³

Risalgono invece al 1879 e 1880 i due brevetti, oggetto di questo articolo, presentati rispettivamente da Camillo Bergonzoni di Bologna e da Emilio Lazzeri di Firenze e che rivestono un indubbio interesse, anche se in realtà non ebbero molto seguito.

Vale la pena di riportare per intero i testi dei brevetti, data la loro brevità, e fare seguire dei commenti.

Il flauto Bergonzoni

«Attestato di privativa industriale (29 novembre 1879 - Vol. 22, N 495), per un anno, a datare dal 31 dicembre 1879, rilasciato al signor Bergonzoni Camillo, a Bologna, per un trovato che ha per titolo: *Flauto verticale, sistema Bergonzoni*.

Il flauto, che forma oggetto dell'invenzione, suonasi verticalmente ed è perciò che venne denominato *flauto verticale* (vedi figg. 1 e 2).

La testa 1 dello strumento fu incurvata a guisa di simicerchio. Essa viene incastrata nella canna 2 dello strumento, e si compone di due pezzi innestati l'uno su l'altro 3 per regolare l'imboccatura a piacere del suonatore.

Tali innovazione è importantissima perché:

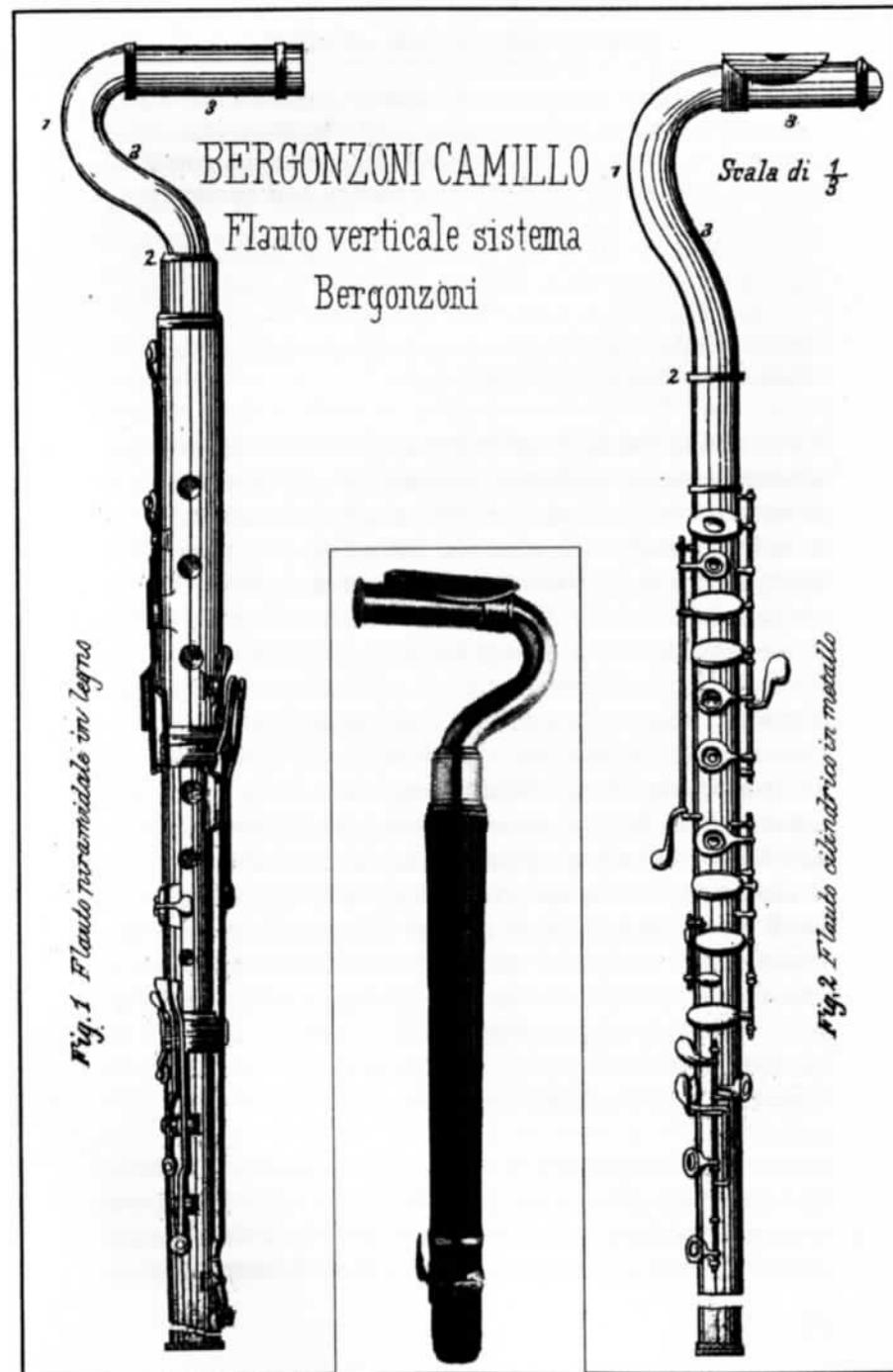
1° Cambia la posizione da orizzontale in verticale che è assai più comoda pel suonatore e gradevole alla vista.

2° Rende più agevole e facile il maneggio dello strumento.

3° Col minor disagio il suonatore consegue più indipendenza e facilità di movimenti nelle dita.

4° Produce vibrazioni più sentite, perché l'aria scorre meglio verticalmente che orizzontalmente.

Questo sistema può applicarsi a tutti gli altri strumenti che, come il flauto, richiedono posizioni orizzontali; terzino e ottavino, e può applicarsi indistintamente a strumenti di metallo o di legno.



Al centro: ottavino Bergonzoni, Roma, Museo degli Strumenti Musicali.

A questa radicale innovazione si è creduto opportuno aggiungere, e ciò per agevolare il maneggio, la modificazione degli antichi tasti in forma di bottoni concavi degli strumenti metallici (fig. 2), sostituendoli con altri ovali e piani su quali riposano con maggior comodo e facilità le dita.

Si noti da ultimo che le innovazioni del sistema Bergonzoni, innovazioni che dell'antico flauto formano uno strumento affatto nuovo e forse perfetto, oltre i tanti vantaggi che recano, sono talmente semplici che con tenue spesa qualunque flauto dell'antico sistema può ridursi al nuovo modello.»

L'idea di una testata che permettesse di tenere il flauto in posizione verticale, posizione sicuramente più comoda per il suonatore e del resto adottata per tutti gli altri strumenti a fiato in legno, sembra circolasse in Europa già prima del 1879, anche se una simile innovazione viene brevettata in Germania solo nel 1889 da E. Wümenberg.⁴ Risale invece al 1888⁵ il primo brevetto di C.T. Giorgi per strumenti a fiato da tenersi verticalmente e al 1896 il secondo per il flauto senza chiavi. Tuttavia, come per il successivo modello di flauto basso concepito da Abelardo Albisi e prodotto da L. Vanotti verso il 1910, nei flauti Giorgi e Wümenberg il tubo della testata, che nei modelli di Bergonzoni era curvato a semicerchio per portare l'imboccatura in posizione orizzontale, era realmente verticale e portava all'apice un cilindretto orizzontale, su cui vi era il foro di insufflazione, inserito ortogonalmente sul tubo centrale. Nei modelli di Giorgi e Albisi l'inserimento era al centro del cilindretto e ad una estremità per quelli di Wümenberg. Anche in seguito l'idea della posizione verticale fu sfruttata da altri costruttori, per esempio nei flauti modello 'marching band', prodotti negli USA negli anni 1920 ad uso delle bande.

Tornando al testo del brevetto notiamo innanzitutto come Qui l'innovazione consiste esclusivamente nella testata che impone la posizione verticale. Da notare che il foro d'insufflazione è inserito su un cilindretto che si mantiene in posi-

zione orizzontale e che può ruotare intorno all'asse onde permettere di calibrare la posizione del foro secondo le preferenze dell'esecutore. Il modello di fig. 2 rappresenta un 'flauto cilindrico in metallo' sistema Bergonzoni, con tasti ovali, supporti a pilastri con astine telescopiche e testata conformata a punto interrogativo. Questa tecnica per il supporto delle chiavi, introdotta da Boehm già nel 1828,⁸ non era comune in Italia in quegli anni, ma era impiegata in Europa da molti decenni sia sui flauti di legno che di metallo, per esempio nei flauti prodotti da Louis Lot o da Rudall-Carte ed era la regola nei modelli sistema Boehm. Tutti i fori sono coperti da chiavi aperte o chiuse e sono presenti fori di compensazione. Da notare è anche la ricerca di posizioni acusticamente corrette dei fori delle note Sol e La, i cui piattelli sono comandati da tasti comodamente azionabili dalle dita. Questa idea, che fu alla base delle innovazioni di Boehm, fu ripresa in Italia da Briccialdi sui primi modelli a cameratura conica e adottata successivamente nei sistemi a tubo cilindrico da lui brevettati, il primo dei quali fu presentato proprio a Bologna nel 1869.⁹ Indubbiamente si può ipotizzare un'influenza, sull'impostazione di questo secondo modello Bergonzoni, del lavoro di Briccialdi, che fece largo uso di fori di compensazione e soluzioni meccaniche mutate dai modelli di Boehm. Purtroppo non sono noti esemplari di flauti di Bergonzoni. Al museo degli Strumenti Musicali di Roma esistono tre flauti che hanno testate, non marcate, che richiamano quelle brevettate da Bergonzoni, anche se non sono identiche a quelle riprodotte nel brevetto. Il fatto singolare è che un flauto in Do, n. 123 di inventario, è marcato Vinatieri, Torino ed è anteriore al 1863, un ottavino, n. 266, è marcato Brusa, Bologna e risale a circa lo stesso periodo e un terzo, n. 621, anonimo, sembra collocarsi anch'esso a metà Ottocento. Le tre testate sono differenti tra loro (fig. ??). Si potrebbe ipotizzare che siano state associate agli strumenti in tempi successivi a quelli della loro produzione e possano così essere attribuite a Ber-

gonzoni. Tuttavia non vi sono elementi certi che possano suffragare questa ipotesi né l'ipotesi contraria di testate fabbricate da altri prima del brevetto Bergonzoni.

Il flauto Lazzeri

Il sistema Lazzeri, applicabile a flauti conici o cilindrici, si basa sull'idea originale di un dispositivo che permette di produrre le note cromatiche, a partire dalla posizione delle note della scala diatonica, semplicemente azionando una leva apposita. Il meccanismo non modifica le diteggiature tradizionali, che possono sempre essere utilizzate in alternativa, come si evince chiaramente dalla tabella delle posizioni associata al brevetto. Eccone il testo completo:

«Attestato di privativa industriale (13 agosto 1880 - Vol. 24, N. 167), per anni tre, a datare dal 30 settembre 1880, rilasciato al signor Lazzeri Emilio, a Firenze, per un trovato che ha per titolo: *Flauto, sistema Lazzeri*.

Questo sistema si può applicare a qualunque flauto, sia di forma conica che cilindrica. Le fig. 1 e 2 rappresentano il sistema applicato al flauto conico tedesco. Le chiavi N° 5, 6, 7, 8, 9, 10 si possono aprire per mezzo della leva N° 12, che trovasi separatamente rappresentata alla fig. 4, e che vedesi di profilo nella fig. 3. ricorrono più volte le parole 'innovazione' e 'perfetto', che sono le parole chiave tipiche del periodo, usate e abusate negli accesi dibattiti della seconda metà dell'Ottocento in Italia⁶ tra sostenitori e detrattori dei sistemi Boehm, Briccialdi, Giurgi, e 'vecchio sistema' e nei giudizi espressi dalle varie commissioni alle mostre industriali frequenti nell'Ottocento.⁷ La lista dei presunti vantaggi della posizione verticale elenca argomenti in un certo senso scontati, come la comodità della postura o la facilità del maneggio, soggettivi come 'posizione [... più ...] gradevole alla vista', pseudo-scientifici come 'vibrazioni più sentite', secondo la generale tendenza dei dibattiti del periodo, nei quali tali argomentazioni erano spesso strettamente interconnesse.

Passando ora al merito degli strumenti, si può osservare che il modello 'Flauto piramidale in legno' di fig. 1 della tavola allegata al brevetto rappresenta un tipico strumento conico sistema Ziegler, discendente al Si, di fattura alquanto antiquata per i tempi, avendo an-

cora le chiavi imperniate su rialzi di legno, una soluzione tecnica che era comune nella prima metà dell'Ottocento e abbandonata in favore dei supporti a pilastri e pallini.

Quando tutte le chiavi sono aperte contemporaneamente dalla leva N° 12, ciascuna di esse può essere chiusa premendo la ciambelletta che trovasi attorno al foro, al disotto della detta chiave; per cui per chiudere la chiave N° 10 mentre la leva N° 12 trovasi alzata, basterà premere col dito sul N° 1; per chiudere la chiave N° 9, basterà premere la chiave N° 2, e successivamente.

Si avrà così il vantaggio di ottenere le note *diesis* tenendo colle dita sempre le posizioni stesse che si usano per le note naturali, premendo però la leva N° 12.

Per i *bemolli* si terrà la posizione della nota inferiore, come nel flauto conico, toccando però la leva.

Da qualunque posizione di nota naturale si può ottenere la corrispondente nota *diesis* toccando la leva N° 12.

Questo fatto non altera per niente le posizioni del flauto conico tedesco, e si può suonare collo stesso metodo.

Per la diteggiatura dello strumento si adopera una tavola apposita, fig. 5, fatta sul sistema delle intavolature nei metodi per flauto.

I N° 1', 2', 3', 4', 5', 6', che si trovano sulla tavola per la diteggiatura, corrispondono ai N° 1, 2, 3, ecc. che si trovano sul flauto fig. 1 e 2, e che si tappano colle dita.

I numeri senza accento indicano le chiavi corrispondenti che devono essere toccate.»

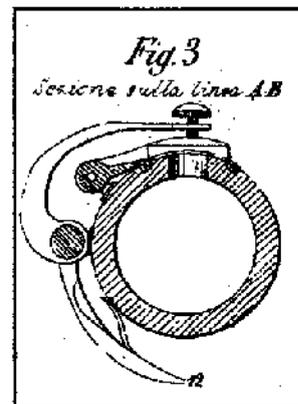
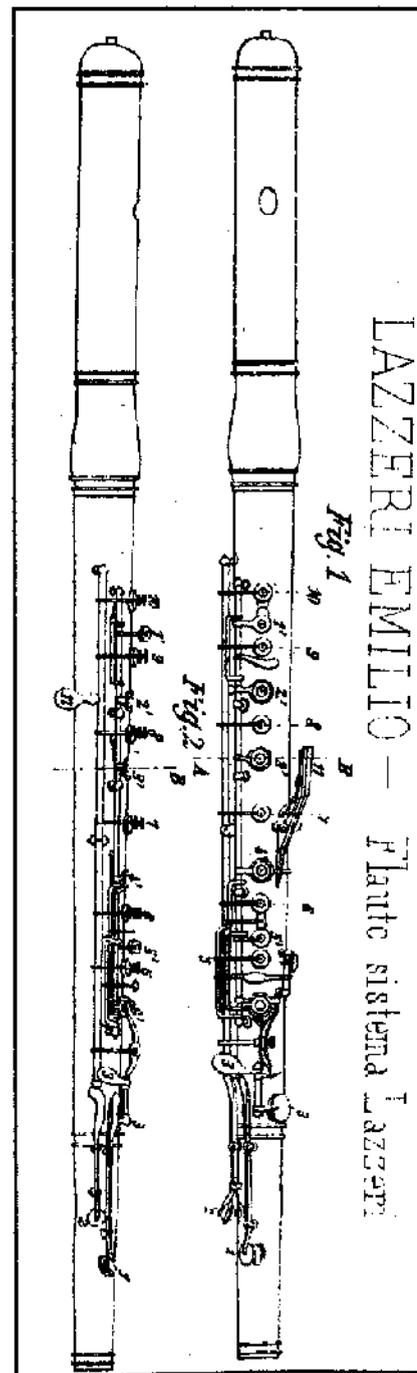
Dunque l'innovazione consiste essenzialmente nell'aggiunta di un asse che percorre quasi tutta la lunghezza del corpo del flauto, a cui è fissato il tasto 12, azionabile col pollice sinistro, e una serie di sette braccini con la funzione di alzare i piattini corrispondenti a sette note cromatiche.

La chiave 12 è chiusa da una molla a nastro antagonista e più robusta rispetto alle molle ad ago che, liberate da questo vincolo, tendono a riportare la meccanica in posizione aperta, meccanica che consiste in accoppiamenti di anelli e rinvii col piattino al foro del semitono superiore. Per comprendere il funzionamento va tenuto presente che i braccini solidali all'asse della chiave 12 non

aprono di fatto nessun piattino, ma semplicemente agiscono su un registro che a sua volta insiste sui piattini, come si vede dalla figura 2 delle tavole che accompagnano il brevetto, dove il flauto Lazzeri è mostrato lateralmente. Considerando che sotto i tasti 1' e 5' non c'è alcun foro, lo strumento, che appare privo del trillo del Re assai in uso nei flauti 'Ziegler' dell'epoca, ha 13 fori più il foro di uscita corrispondenti ai 14 semitoni da Do3 a Do#4, più un unico raddoppio del foro Fa, per mantenere le posizioni alternative consuete nello 'Ziegler'. L'idea è interessante e comporta l'allineamento della foratura di tutto il corpo; questa semplificazione razionale è però contrastata dall'intenzione di mantenere tutte le posizioni tradizionali. L'inventore si trova quindi costretto a tutta una serie di rimandi fra le chiavi della tastiera che, non essendoci pervenuto alcun esemplare reale, è difficile chiarire se potessero realmente funzionare. A titolo d'esempio si veda il bilanciere collegato al settimo braccino della chiave 12 per scambiare il moto della chiave del mignolo destro, o i numerosi collegamenti tra le chiavi della mano destra.

Per concludere va notato il fatto che la posizione assai originale della chiave di Sol# che apre il foro della chiave del Sol, il cui anello va coperto con l'indice della destra per produrre il Fa#, è plausibile per i flauti di sistema tradizionale, mentre nel brevetto si vanta l'applicabilità del sistema anche a flauti cilindrici. Un simile sistema sul flauto Boehm dovrebbe andare incontro a modifiche molto più complesse di quanto non lasci intendere il laconico testo del brevetto; è altrimenti possibile che l'autore intendesse con 'cilindrico' indicare i flauti sistema Briccialdi allora piuttosto diffusi a Firenze.

La mancanza di strumenti da poter esaminare direttamente non consente di formulare giudizi più precisi. E' comunque importante sottolineare come anche in Italia, nella seconda metà dell'Ottocento, circolassero molte idee originali che, anche se poco note o del tutto ignorate dalla letteratura, rappresentano un contributo significativo nell'ambito delle proposte di innovazione alla meccanica del flauto.



Note

1. vedi per esempio P. Bate, *The Flute*, Ernest Benn, London 1969, cap. 6, 7, 8. Nancy Toff, *The Development of the Modern Flute*, Univ. of Illinois Press 1979.
2. Agostino Rampone, "Flauto sistema Ziegler, perfezionato Rampone", pubblicità ditta Rampone ca. 1880
3. A. Onerati, *Strumenti a fiato nella vita musicale fiorentina dell'Ottocento*, tesi di laurea Univ. di Urbino, anno acc. 1994/95, pp. 189-327
4. *Kunsthandwerk im Dienste der Musik*, a cura di Peter Spohr, Kurt Reichmann 1991, pg. 47
5. Attestato di privativa industriale giugno 1888 - Vol. 46, N. 171
6. A. Onerati, op. cit., pp. 306-330
7. G. Rossi Rognoni, *Premi e brevetti a strumenti musicali nella Lombardia dell'ottocento*, tesi di laurea Univ. di Pavia, anno accademico 1997/1998
8. *Kunsthandwerk im Dienste der Musik*, op. cit., pg. 81
9. Attestato di privativa industriale 23 ottobre 1869 - Vol. 9, N. 403.

Fig. 4

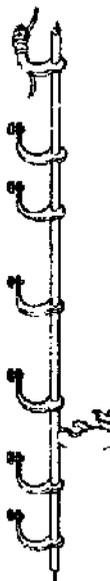


Fig. 4

Fig. 5

Fig. 5

Ai soci SIFTS

E' convocata l'assemblea ordinaria della SIFTS presso la sede della Società Bolognese per la Musica Antica, Via Quadri 11, Bologna, per domenica 1 aprile 2001, in prima convocazione alle ore 8.30; in seconda convocazione per le ore 11.30.

Ordine del giorno: consuntivo gestione 2000, preventivo 2001, varie ed eventuali.

Il Presidente

Esposizione di

STRUMENTI A FIATO IN LEGNO

DALLE COLLEZIONI PRIVATE ITALIANE

A cura della Società Bolognese per la Musica Antica e della SIFTS, in collaborazione col Museo Civico Medievale.

Progetto finanziato da Bologna 2000 città europea della cultura

Bologna, Museo Civico Medievale

12 maggio - 1 luglio 2001

Circa 200 strumenti (flagioletti, flauti dolci, flauti, oboi, clarinetti e fagotti) provenienti dalle maggiori collezioni private italiane. Per i soci SIFTS è disponibile il catalogo a sole L. 18.000 (sarà in libreria a oltre L. 30.000), comprese le spese di spedizione. Inviare la somma assieme alla quota d'iscrizione per il 2001 e vi sarà spedito per tempo.

LE IMMAGINI DEL FLAUTO

Mostra iconografica e documentaria sulla storia del flauto dal tardo Medioevo al Barocco

Bologna, Chiostro del Conservatorio "G.B. Martini"

19 maggio - 2 giugno 2001

A cura di Gianni Lazzari, da una collaborazione tra la Società Bolognese per la Musica Antica, la SIFTS e il Conservatorio di Bologna

Per informazioni su orari e manifestazioni collaterali contattate la SIFTS (tel ed e.mail del presidente) opp. Giovanni Santi tel. 051.471899

NUOVE ACQUISIZIONI DELLA BIBLIOTECA

Riviste e periodici

America's Shrine to Music Museum Newsletter, vol. XXVII, nn. 2 e 3 (maggio e agosto 2000).

FaLaUt, trimestrale flautistico con CD allegato, voll. I/2, II/4 e II/6. Da segnalare: in I/2 inserto monografico su E. Krakamp; in II/4: inserto monografico La scuola flautistica italiana a cura di G.-L. Petrucci (ricco d'informazioni e foto dei flautisti fino all'ultimo dopoguerra); IN II/6: inserto monografico su G. Rabboni a cura di M. Bignardelli; F. Carreras, *Flauti discendenti al registro grave in Italia*.

Fluit, rivista della Nederlands Fluit Genootschap, nn. 2, 3 e 4/2000.

Syrinx, Rivista dell'Accademia Italiana del Flauto, XII/43; XII/44 e XII/45. Nel n. 43: Marco Brolli, *Il flauto traverso d'amore nel XVIII secolo*; nel n. 44: Marco Brolli, *La "traversa bassa" e Andrea Pomettini, Lo schema di Boehm, un riesame* (già pubblicato nel Bollettino SIFTS 3/1999); nel n. 45: Pomettini, idem, II parte; B. Kuijken, *Johann Sebastian (?) Bach (?) La sonata BWV 1031*.

Tibia, Magazine für Holzbläser voll. 2, 3 e 4/2000.

La Traversière, Rivista ufficiale dell'Associazione Francese del Flauto. La SIFTS ha iniziato lo scambio delle pubblicazioni. G. Lazzari ha donato 16 numeri (n. 36 del sett. 1991, e dal n. 38 al n. doppio 19/53 e 20/54), la SIFD ha acquistato tutti i numeri successivi fino all'ultimo arrivato, il n. 30/64 (aprile-giugno 2000). E' compreso anche il numero speciale del 1993/94 dedicato *La musique pour flûte de Saverio Mercadante*, a cura di G.-L. Petrucci.

Traverso. Historical Flute Newsletter, voll. 12/2 (aprile 2000), da segnalare: Jed Wentz, *Freedom of expression: A right to 'mutilate the meter'*; 12/3 (luglio 2000), da segnalare: Kim Pineda, *Primary Stimulation: Learning to play historical flutes from primary sources*; vol 12/4, da segnalare: Mary Oleskiewicz, *Bach, Quantz, and the Flute*.

Metodi vedi sotto Acquisti i microfilm da Washington

Libri, tesi e altre pubblicazioni

Josef Zimmermann, *Von Zinken Flöten und Schameien. Katalog einer Sammlung historischer Holzblasinstrumente*, Birkesdorf-

Düren, A. Bezani s.d. [1965].

Giuseppe Prestini, *Notizie intorno alla storia degli strumenti a fiato in legno ad uso delle scuole e licei musicali*, Bologna, Bongiovanni 1925.

James J. Pellerite, *A Handbook of Literature for the Flute*, Bloomington- Indiana, Zalo 1978³.

Antonio Latanza, a cura di, *Museo degli strumenti musicali* (piccola guida), Roma, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Roma s.d.

Gian-Luca Petrucci, Leonardo De Lorenzo. Da Viggiano a Los Angeles fra tradizione e avanguardia, Viggiano, L'Antissa 1999. Dono dell'autore.

Ardal Powell, *The Tromlitz Flute*, fotocopie autorizzate dell'articolo apparso nel Journal of the American Musical Instrument Society, vol. 22 (1996), pp. 89-109.

R. Becheri - L. Fratini, a cura di, "...il fragor di Trombe e Pifferi". *Catalogo degli strumenti a fiato di interesse storico-documentario presenti nelle collezioni delle bande di Prato e provincia*, Collana di studi musicali I Quinterni 1999.

Musiche

Delle edizioni Billautot, che gentilmente ci inviano ogni novità:

Marc Berthomieu, *Suite éolienne*, per 4 flauti, 2000.

Gilles martin, *Fantasie*, per flauto e pianoforte, 2000.

Philippe Rougeron, *Jacinthe*, per flauto e pianoforte, 2000.

W.A. Mozart, *Sonata KV 448* (originale per 2 pianoforti), per due flauti e pianoforte, 2000.

Franz Doppler, *Concert-Paraphrase* sui motivi dell'op. D.787 di F. Schubert *Die Verschworenen* o *Der Häusliche Krieg*, per due flauti e pianoforte, 2000.

René Goepp, *Five o'clock*, 5 miniature per flauto e piano, 2000.

Dono Maurizio Bignardelli: delle ed. Berben di Ancona:

F. Carulli, *Notturmo* per flauto, due violini e chitarra.

F. Carulli, *Notturmo* per flauto, viola e chitarra.

F. Carulli, *Notturmo* per flauto e chitarra.

F. Carulli, *Gran Trio* per flauto, violino e chitarra.

C. Ciardi, *L'usignuolo* op. 61 per canto, flauto e pianoforte.

C. Ciardi, *Sei soli virtuosistici su temi verdiani* per flauto solo.

C. Ciardi, *Salavei*, romanza russa per canto, flauto e pianoforte.

E. Krakamp, *5 Fantasies variées*, Roma, La Stravaganza.
 B. Marcello, *Sonata a flauto solo* (e b.c.), Roma, Riverberi Sonori.
Dono Mario Folena (fotocopie da microfilm dalla Lybrary of Congress di Washington, o dal sito di Johann Tufvesson <http://www.lysator.liu.se/runneberg/>)

Ernst Jonas, *Serenata and Air* per flauto e piano.

Fortunato Chelleri, *Suite* in Mi a 4 voci.

Franz Doppler, *Potpourris from Favorite Operas*, per due flauti.

Six Sonatas or Duets for two German Flutes by Giovanni Aggrell, Federico Aurelli Leonardo Vinci, opera seconda, ed. Walsh.

Acquisti

Oltre ai numeri de *La Traversière* su segnalati, la SIFTS ha acquistato 6 rulli di microfilm. Alcuni volumi sono portati in fotocopie (F), per gli altri la spesa, per chi fosse interessato, è di L. 400 a fotocopia.

Microfilm dalla Lybrary of Congress di Washington

Rullo 29

Brancour René, *Histoire des instruments de musique*, Paris 1921.

Sachs Curt, *Die Musikinstrumenten Birnas und Assans...*, Munchen 1917.

Ghouquet Gustave, *LeMusée du Conservatoire National de Musique*, Paris 1875.

Gandolfi Riccardo, *Appunti intorno al flauto*, Firenze 1887.F

Clappé Arthur, *The Wind-Band and its Instruments*, London 1912.

Laloy Louis, *La musique chinoise*, Paris 1920.

Forde William, *School of the Fingering for the Flute*, London 1840? F

The Flutonic: or, *Flute Player's Monthly Magazine*, London 1834, Idem 1836,

Idem 1838, Idem 1834/35, Idem 1836/37, Idem 1838/39

Rullo 37

Ruth-Sommer Hermann, *Alte Musikinstrumente*, Berlin 1920.

De Jong Edward, *The National Flute Tutor*, London s.d. (ottocentesco).

Koch Marcus, *Abriss der Musikinstrumentenkunke*, Kenpfen 1912.

Wilson Thomas, *Prehistoric Art; or the Origin of Art*, Washington 1898.

Adler Cyrus, *Casanowicz, I M Biblical Antiquities*, Washington 1898.

Rockstro R.S., *School for the (Eight-Keyed) Flute*, London 1863.

King H., *Leichtfassliche praktische Schule für Piccolo...* op. 425, Hannover s.d.

Clinton Johan, *Multum in Parvo. A New Instruction Book for the Flute*, London (1856?).

Gregory Alfred, *Self-Instructor for the Piccolo*, Birmingham s.d.

Popp William, *School for the Flute.. Ordinary and Boehm Systems*, Boston 1905.F

Meriglioli Glauco, *Cenni Storico-Criticiti sul Flauto*, ms, Milano 1923. F

Pratten R.S., *Flute Tutor*, London 1880.

Standish H., *The Giorgi Flute* (The Musical Association, 24th Session) London 1898. F

Williams C.F. Abdy, *Ancient Greek Music* (The Musical Association, 24th Session), London 1898

Bridge Joseph C., *The* Chester Recorders (The Musical Association, 27th Session), London 1901.

The Musical Association, *Proceedings of the M.A. 34th Session*, London 1907-08. Idem 36th Session, London 1909-10.

Weiss Johann, *Die musikalischen Instrumente in den heiligen Schriften...*, Graz 1895.

Rullo 98

Sirignano Giuseppe, *Nozioni relative ad un nuovo sistema di flauto*, Napoli 1889F

Beale Johan, *A Complete Guide to the Art of Playing the German Flute*, Second Ed., London 1821.

Ganassi Silvestro, *Opera Intitulata Fontegara*, ed. facs., Milano 1934.

Densmore Frances, *Yuman and Yaqui Music*, Bulletin 110, Washington 1932.

Powell William and Sidney, *The Flautist's Guide*, ms, s. d.

Barton Edwin H., *A Text-Book on Sound*, London 1926.

France Anatole, *The Revolt of Angels*, London/New York 1924.

Rullo 58

Wakerlin J.B., *Katalog der Musikbibliothek des Herrn J.B. Wakerlin...*, Leipzig 1910.

Vaucanson Jacques de, *A Description od an Automaton, or Image Playing on the German Flute...*, London 1752.

Harcourt R. et M. d', *La musique des Incas at ses survivances*, Paris 1925.

Idem, *Plances*.

Franceschini Filippo, *Tavole relative al Metodo di Flauto*, Milano s.d. (ca. 1880).

Schneider Albert, *Zur Geschichte der Flöte im Altertum*, Zurich 1890.

Teucher und Haupt, *Musikinstrumentenkunde in Wort und Bild*, Leipzig 1910-11.

Ludwig Hermann, Johann Georg Kastner. *Ein elsässischer Tondichter...* vol. 1, Leipzig 1886.

Idem, vol. 2.

Music 3141 Rullo 3

Anonimo, *Compleat Master for the German Flute*, London Pr. I. Tyther s.d. (1757). F

Metodo per suonare il flauto, ms.F

Quantz, *Anweisung*, Berlin 1752.

Quantz, *Essai*, Berlin 1752.

Quantz, *Dwarsfluit*, Amsterdam 1754.

Quantz, *Anweisung*, Berlin 1780.

Music 3141 Rullo 11

Anonimo, *New Instructions for the German Flute*, London, Preston & Son [ca 1790].

Andreas Dauscher, *Kleines Handbuch der Musiklehre und vorzüglich der Querflöte*, Kempten, T. Brack [1801].

Tebaldo Monzani, *Instructions for the German Flute*, London, Monzani & Cimator [1801].

Tebaldo Monzani, *A New and Enlarged Edition of Monzani's Instructions for the*

- German Flute, III ed., London, Monzani & Hill, 1813.
 Anonimo, New Instructions for the German Flute, London, Clementi & Co. [ca 1802]
 Anonimo, The Clarinet Preceptor, London, G. Goulding & Co. [1807].
 Hugot et Wunderlich, Méthode de Flûte du Conservatoire, Paris, Conservatoire de Music, 1804 (con 6 duetti facili ed esercizi).
 Hugot e Wunderlich, Metodo per flauto, Firenze, G. Lorenzi s.d. F
 Hugot und Wunderlich, Flötenschule, Leipzig, A. Kühnel [ca 1810].
 Hugot und Wunderlich, Flötenschule mit neuen Uebungsstücken versehen von W. Gabrielski, Berlin, Bote & Bock [ca 1820] (per flauto a 8 chiavi).
 Jean Xavier Lefèvre, Méthode de clarinette, Offenbach s. M., J. André, s.d. (versione in francese e tedesco).
 Anonimo, The Compeat Tutor for the Fife, Philada (Philadelphia?), G. Willing [ca 1805].
 Anonimo, The Fifer's Companion, Salem, Cushing & Appleton [ca 1805].
 Bainbridge & Wood, Bainbridge & Wood's Flageolet Tutor, London, Wm. Bainbridge [ca 1805].
 Anonimo, Preceptor for the Improved Octave Flageolet, London, C. Gerrock [ca 1710 ?].
 J. Wragg, Wragg's Improved Flute Preceptor, London, l'autore [1806]
 J. Wragg, Wragg's Improved Flute Preceptor, London, l'autore, IX ed. [1809].

MERCATINO

Flauto a una chiave di Kovalewski, copia da Crone, in bosso e anelli d'avorio; flauto a una chiave copia da G:A: Rottenburgh di A. Weemaels in bosso e anelli d'avorio; flauto dolce contralto di A. Giatt, in bosso, copia da Stanesby La=404, Flauto Boehm Buffet & Crampon argentato, anno 1920 circa.; flauto Boehm Rudall Carte in legno del 1912, vendo ciascuno al miglior offerente. Tel. 040.310173.Milos
 Vendo flauto rinascimentale tenore di R. Tutz, La=415, legno di susino, in un solo pezzo. L. 1.000.000. Tel. 051.238947 Gianni.
 Vendo flauto rinascimentale basso di B. Stanley, in acero, in 2 pezzi, La=440, nuovo, L. 1.000.000. Tel 051,238947 Gianni
 Vendo 3 flauti Boehm da collezione del primo Novecento di fattura francese (Alexander, Noblet, Leblond), tutti ben conservati e suonabili. Tel 051.238947 Gianni
 Vendo flauto Grenser a una chiave con 2 corpi di ricambio (La=415 e 430) di R. Cameron, in ebano, in ottime condizioni, a L. 2.000.000. Tel . 0575.351282 Marta

SIFTS — Società Italiana del Flauto Traverso Storico

Associazione non a scopo di lucro

Sede: Via Orfeo 18, I-40124 Bologna, tel+fax 051.238947.

E.mail del Presidente in sede: sifts@iperbole.bologna.it;

E.mail del Vicepresidente a Roma: l.verzulli@libero.it;

Sito Internet: <http://digilander.iol.it/verzulli/sifts.htm>.

Consiglio Direttivo: Presidente Gianni Lazzari, Vicepresidente e Segretario Luca Verzulli, Tesoriere Luigi Lupo. Quote associative annuali (per anno solare) da versare sul conto corrente postale n. 26689406 intestato col nome dell'associazione: soci ordinari L. 30.000 (estero L. 35.000), soci sostenitori L. 80.000. Bollettini arretrati L. 12.000 più spese di spedizione (L. 2.000 per invio)

LA STANZA DELLA MUSICA

EDIZIONI
E STRUMENTI MUSICALI

La nuova libreria musicale
di Paolo Rostirolla
e Stefano Rostirolla

Vasta scelta di musica pratica
e letteratura musicologica,
in particolare del repertorio
vocale e strumentale antico,
barocco e classico.
Musica per organo,
clavicembalo,
strumenti ad arco e a fiato.
Repertorio specializzato per
flauto e per chitarra.

CONTATTATECI
ANCHE TELEFONICAMENTE
Via Savoia, 58 - 00198 Roma
Tel/Fax 0685355065





G.TARDINO

Giovanni Tardino
Località Santo Pietro 10
00030 Gennazzano (Roma) - Italy
Tel/Fax (+39) 06.9408515
06.95570049 / 06.95570219

Flauti traversi storici
Studio e ricerca
Costruzione e restauro
Modelli rinascimentali,
barocchi e classici
Testate per flauto Boehm



VENDITA PER CORRISPONDEN-
ZA

DI TUTTE LE EDIZIONI
NAZIONALI ED ESTERE

MUSICA MUSICA

35121 PADOVA - Via Altinate, 20
Tel 049 876.15.45
Fax 049 876.16.53

Offerte BORSARI

Flauto TREVOR
Modello "Virtuoso", tutto in
argento 9.25, meccanica
argentata, fori aperti o chiusi
€ 2.450.000

oppure **€ 204.000**
x 12 mesi **INTERESSI ZERO**

Tutte le migliori marche:
**MATEKI, YAMAHA, BUFFET,
CRAMPON, MURAMATZU, ecc.**
CON PAGAMENTI

**RATEALI
IN 12 MESI
SENZA
INTERESSI**

Servizio per la fornitura
di libri
e quaderni musicali
telefonando
al 051.625.86.46,
sig. SIMONE

ASSISTENZA E RIPARAZIONI SPECIALIZZATE DA
BORSARI STRUMENTI
MUSICALI

VIA EMILIA LEVANTE, 259
SAN LAZZARO DI SAVENA (Bologna) - Tel. 051.62.55.336
Uscita Tangenziale n. 13 • Ampio parcheggio

