

NOTE D'ARCHIVIO

PER LA STORIA MUSICALE *nuova serie*

ANNO V, 1987, SUPPLEMENTO



EDIZIONI FONDAZIONE LEVI
VENEZIA 1987

CORNELIO DESIMONI

(1813-1899)

«SAGGIO STORICO SULLA MUSICA IN LIGURIA»

E

«SULLA STORIA MUSICALE GENOVESE»

Lecture fatte alla Sezione di Belle Arti
nella Società Ligure di Storia Patria

(1865-1872)

Introduzione, testi, appendici e indici

a cura di

Maurizio Tarrini

EDIZIONI FONDAZIONE LEVI
VENEZIA 1987

COMITATO DIRETTIVO

ALBERTO BASSO, FRANCESCO LUISI
OSCAR MISCHIATI, GIANCARLO ROSTIROLLA

Direttore responsabile
Francesco Luisi

Rivista annuale con supplemento semestrale

1987

Abbonamento annuale: Rivista e supplemento

	per l'Italia	L. 35.000	per l'estero	L. 48.000
--	--------------	-----------	--------------	-----------

Volumi singoli:

Rivista:	per l'Italia	L. 25.000	per l'estero	L. 35.000
----------	--------------	-----------	--------------	-----------

Supplemento	per l'Italia	L. 20.000	per l'estero	L. 25.000
-------------	--------------	-----------	--------------	-----------

Arretrati

1983

Rivista e supplemento

	per l'Italia	L. 45.000	per l'estero	L. 60.000
--	--------------	-----------	--------------	-----------

Volumi singoli

Rivista	per l'Italia	L. 22.000	per l'estero	L. 30.000
---------	--------------	-----------	--------------	-----------

Supplemento	per l'Italia	L. 30.000	per l'estero	L. 35.000
-------------	--------------	-----------	--------------	-----------

1984

Rivista e supplemento

	per l'Italia	L. 35.000	per l'estero	L. 45.000
--	--------------	-----------	--------------	-----------

Volumi singoli

Rivista	per l'Italia	L. 22.000	per l'estero	L. 30.000
---------	--------------	-----------	--------------	-----------

Supplemento	per l'Italia	L. 15.000	per l'estero	L. 20.000
-------------	--------------	-----------	--------------	-----------

1985

Rivista e supplemento

	per l'Italia	L. 40.000	per l'estero	L. 50.000
--	--------------	-----------	--------------	-----------

Volumi singoli

Rivista	per l'Italia	L. 25.000	per l'estero	L. 35.000
---------	--------------	-----------	--------------	-----------

Supplemento	per l'Italia	L. 20.000	per l'estero	L. 25.000
-------------	--------------	-----------	--------------	-----------

1986

Rivista e supplemento

	per l'Italia	L. 40.000	per l'estero	L. 55.000
--	--------------	-----------	--------------	-----------

Volumi singoli

Rivista	per l'Italia	L. 30.000	per l'estero	L. 40.000
---------	--------------	-----------	--------------	-----------

Supplemento	per l'Italia	L. 25.000	per l'estero	L. 30.000
-------------	--------------	-----------	--------------	-----------

Direzione, redazione e amministrazione:

FONDAZIONE UGO E OLGA LEVI, Palazzo Giustinian-Lolin
S. Vidal 2893, Venezia (c.a.p. 30124). Tel. (041) 5224264 / 5203161
c/c postale n. 11084308

In redazione:

Marcella Ilari

Autorizzazione del Tribunale di Venezia n. 736/1983

© 1987 by FONDAZIONE LEVI, Venezia

Tutti i diritti riservati per tutti i Paesi

INDICE

INTRODUZIONE

1. Premessa	p. VII
2. Cornelio Desimoni (1813-1899): cenni biografici	X
3. Il «Saggio storico sulla musica in Liguria» (1865) e «Sulla storia musicale genovese» (1872)	XII
4. Pier Costantino Remondini e le tornate musicali della Sezione archeologica della Società Ligure di Storia Patria (1875-76)	XX

<i>SAGGIO STORICO SULLA MUSICA IN LIGURIA</i> (1865) di <i>Cornelio Desimoni</i>	1
--	---

Parte Prima. <i>Musica sacra.</i>	4
Parte Seconda. <i>Musica da camera e da teatro.</i>	16

<i>SULLA STORIA MUSICALE GENOVESE</i> (1872) di <i>Cornelio Desimoni</i>	29
--	----

Parte Terza.	31
Parte Quarta.	35

<i>APPENDICI</i>	41
------------------	----

I. Sunto della lettura di P.C. Remondini sulla musica antica e specialmente di frate Giovanni da Genova (1875).	43
II. Verbale delle due tornate musicali della Sezione archeologica (1876).	46
III. La musica storica in Genova. Tornata della Sezione archeologica nella Società Ligure di Storia Patria (1876) di <i>Cornelio Desimoni</i> .	49

IV. Profilo biografico di Pier Costantino Remondini (1893) di <i>Cornelio Desimoni</i> .	61
--	----

<i>INDICI</i>	67
---------------	----

Indice toponomastico organario.	69
Indice onomastico.	70

Si ringraziano per la cortese collaborazione prestata: Aldo Agosto, Paola Brocero, Siro Dodero, Francesco Loni, Emanuele Remondini.

1. Premessa.

L'Ottocento fu il secolo dell'organizzazione della ricerca erudita e degli studi storici. Fin dagli inizi fu avvertita, in ambiente torinese, la necessità di promuovere e organizzare gli studi storici e le ricerche d'archivio mediante l'attività di istituzioni ufficiali che raccogliessero e pubblicassero i documenti utili allo studio della storia regionale, ma tale proposito si poté attuare solo nel 1833, anno in cui Carlo Alberto di Savoia, aderendo alle proposte avanzate dai maggiori esponenti della storiografia politica e giuridica del tempo, istituì con proprio decreto una Deputazione sopra gli studi di storia patria.

Nove anni dopo, nel 1842, ebbe vita a Firenze un'altra iniziativa di grande portata e significato politico oltre che storiografico: la pubblicazione dell'*Archivio Storico Italiano*. Concepito come raccolta sistematica di opere storiche e documenti inediti riguardanti tutte le regioni italiane, esso costituì il primo esempio di periodico che ospitasse anche comunicazioni, discussioni e resoconti di iniziative storiografiche. «Raccogliendo in un solo corpo di fonti quei testi, gli storici toscani e i loro collaboratori dimoranti in ogni parte della Penisola intendevano affermare sul piano ideale l'unità storica dell'Italia in contrapposizione con la mancata unità politica».

Iniziative simili a quella piemontese e a quella toscana sembrarono possibili anche altrove, ma per l'opposizione dei governi, ostili a tutto ciò in cui si poteva facilmente ravvisare un fine patriottico, non poterono avere seguito; esse però ricevettero nuovi impulsi e si intensificarono con il conseguimento dell'unità politica nazionale. Indirizzi storiografici e intenti celebrativi delle glorie patrie favorirono allora l'istituzione, da parte dello Stato e di privati, di *Società* e *Deputazioni* che sorsero nelle varie regioni fino a coprire, con i loro interessi di ricerca, quasi l'intero territorio nazionale; ciascuna di esse programmò un proprio piano di lavoro scientifico e fondò un proprio periodico che ospitasse i risultati delle indagini storiografiche compiute dai soci¹.

Nell'ambito di queste iniziative la storiografia musicale ebbe una collocazione marginale, rispetto ai fini precipui delle istituzioni promotrici, ma tuttavia riuscì ad affermarsi grazie all'opera di pochi appassionati ed intelligenti cultori i cui contributi — pur attraverso nuove ed attente verifiche — in non pochi casi si rivelano ancora oggi utilissimi.

Anche la Liguria, con la costituzione della *Società Ligure di Storia Patria* (1858), ebbe la sua istituzione ufficiale preposta all'organizzazione delle ricerche e degli studi storici, nel cui ambito operarono due studiosi finora pressoché sconosciuti in campo musicologico: Cornelio Desimoni e Pier Costantino Remondini.

Al Desimoni, noto soprattutto per i suoi studi storici, spetta il merito di aver av-

¹ Per ulteriori e più precise notizie sull'organizzazione degli studi storici in Italia (con indicazioni bibliografiche), cfr. ARNALDO D'ADDARIO, *Lezioni di archivistica*, Bari, Adriatica Editrice, 1972, pp. 33 sgg., da cui sono liberamente tratte queste righe introduttive.

viato le prime indagini sulla musica a Genova ed in Liguria, che si inquadrano appunto nell'ambito delle attività e delle ricerche promosse dalla Società di cui fu socio fin dal 1860, i cui risultati furono resi noti nel 1865 e nel 1872 sotto forma di letture tenutesi nelle adunanze della sezione di Belle Arti della stessa Società. Lo stesso autore in un suo scritto successivo descrive brevemente la situazione degli studi e delle ricerche musicali in Italia².

Le Società storiche sorte con felici auspicii in ogni parte d'Italia vanno con lo devole gara frugando ogni di negli archivi e tra le carte più riposte e prima d'ora trascurate per cavarne notizie patrie in ogni ramo del sapere, specialmente sull'architettura ed altre belle arti. Tuttavia troviamo anzi che no dimenticata nella più parte di que' volumi la musica, che costituisce una delle più gentili, e la più bella e più pura delle glorie italiane. Avevamo bensì tra noi i lavori del Lichten(h)al e del Gervasoni, per tacere dei più antichi, e di alcuni minori del Regli e del Boni. Molte notizie vi si cavano, ignorate dai più, ma non sono che materiali da aggiungersi ad altri mano mano scavati dalle fonti nuovamente aperte; per poterne poi comporre l'edifizio della storia generale, è certo che di composizioni italiane tuttora ignorate ve ne ha molte nelle biblioteche pubbliche e private nostre, e molte altresì in quelle delle grandi città straniere, come è certo che nelle case private e nei musei pubblici si conservano tuttora strumenti musicali antichi di ogni sorta, e le tarsie, i disegni, i monumenti ce ne tramandano almeno la figura.

Queste cose sono tanto più utili a sapersi da noi, in quanto che ormai le sanno a preferenza gli stranieri, i quali o da per sé o per mezzo di svegliati agenti percorrono la Penisola in ogni più remoto angolo ed acquistano a vil prezzo, come merce da noi creduta inutile, bellissime opere antiche, che con ben intenso ristoro vanno ad impreziosire i loro celebrati musei.

Ma in cotale troppo povero e doloroso sperpero vi è almeno un qualche compenso. Ricondotti alla luce del giorno e in onorata compagnia, i capolavori italiani addiventano scuola e modello; ricingono di nuova aureola l'arte italiana e porgono al ricercatore i mezzi di narrarne più ampia e più esatta la storia. Di che ebbimo la prova non ha guari leggendo in alcuni studi tedeschi sul violino i nomi di liutisti genovesi non prima conosciuti da noi, e forse poco o punto anche dal più de' nostri concittadini. E di molte composizioni ed autori per l'addietro affatto ignoti ci fece copia il sig. Fétis nella *Biografia universale dei musicisti* collo spoglio non solo di libri in grandissimo numero ma e delle collezioni delle biblioteche e degli istituti.

Ché se è di moda di appuntare questo dotto e fecondo scrittore di errori o lacune quasi innumerevoli, non io perciò menomero la stima verso di lui, pensando che vale meglio che non il facile mestiere di generico appuntatore, lo esercitare l'ingegno e la pazienza nel raddrizzare tali errori o supplire a tali lacune. Né voglio negare che anche in Italia abbiamo critici della buona scuola che apprezzando l'appreso da altri cercano di migliorarlo ed accrescerlo. Ci piace anzi constatare i lodevoli esempi che alcune delle sovra ricordate Società storiche ci ammonirono. Le celebri scuole napoletana e veneziana ebbero i loro supplementi al

² Cfr. CORNELIO DESIMONI, *La musica storica in Genova. Tornata della Sezione archeologica nella Società Ligure di Storia Patria, il 17 maggio 1876*, ms., autografo (Genova, Archivio-Biblioteca musicale privata «Pier Costantino Remondini») trascritto integralmente in Appendice, III, alle pp. 49-60 del presente volume.

Fétis, la prima dal ch. Fioriti, la seconda dal Canale. La scuola lombarda avrà certo anche il suo dal dottore Amelli dell'Ambrosiana; anche a Perugia il sig.... [lacuna nel ms.] ci reca documenti e materiali per la storia sua. Ma sovra tutti come aquila vola il dotto conservatore dell'Istituto musicale bolognese, il maestro Gaspari, dandoci una compiuta biografia e bibliografia di quanto s'attiene alla ricca storia dell'arte patria. Né Modena colla sua insigne Collezione Estense mancherebbe d'un degno bibliografo, se non fosse prematuramente mancato il ch. Catalani che tanto buon saggi avea dato di sé negli studi sul musicista Alessandro Stradella.

Genova nostra non può certamente vantarsi al paragone colle illustri scuole testé mentovate, [sep]pure da quello che se ne sapeva, ha pochi anni, a quel che ora si sa corre un gran tratto. [...]

Pier Costantino Remondini, noto esponente del movimento ceciliano, indirizzò invece i suoi interessi ed i suoi studi in campo musicale soprattutto verso l'arte organaria e la musica sacra; si occupò inoltre di paleografia musicale e realizzò le prime trascrizioni di musiche di autori liguri o attivi in Liguria nei secoli XIV-XVII, curandone la presentazione e organizzandone anche l'esecuzione in due conferenze-concerto tenutesi a Genova nel 1875 e nel 1876. Tali pionieristiche iniziative (cfr. § 4), attuate nell'ambito della Sezione archeologica della Società Ligure di Storia Patria, costituiscono la prosecuzione delle ricerche avviate dal Desimoni.

2. *Cornelio Desimoni (1813-1899): cenni biografici.*

Cornelio Desimoni nacque a Gavi Ligure (provincia di Alessandria) il 15 settembre 1813 ed ivi morì il 29 luglio 1899.

Terminati gli studi medi in Gavi, si trasferì a Genova dove proseguì con quelli superiori fino al conseguimento della laurea in legge. Non nutrendo interesse per la professione forense, decise di entrare nell'amministrazione della Pubblica Sicurezza (fu assegnato al sestiere di Portoria), alla quale il Regno Sardo, ai primi albori della monarchia costituzionale, cercava di dare forza e lustro facendovi accedere giovani avvocati.

Nel 1844 sposò Celestina Fegino dalla quale ebbe una figlia che morì fanciulla.

Dal 1860 la sua vita fu nell'Archivio: in quell'anno il Ministero lo trasferì nell'Archivio di S. Giorgio coll'incarico di applicato straordinario; quantunque non più giovane, trovò la sua strada e fu veramente «the right man in the right place», percorrendo tutte le tappe della carriera fino ad ottenere, nel 1884, l'incarico di direttore del Regio Archivio e, nel 1890, la nomina ad archivista di prima classe e sovrintendente degli archivi liguri.

I suoi studi furono indirizzati principalmente in cinque settori: studi sulle marche; studi di numismatica e sfragistica, specialmente genovese; studi sui grandi scopritori e navigatori e sulla cartografia medievale; pubblicazioni di testi inediti o poco noti riguardanti la storia di Genova; studi sull'Oriente latino.

Viaggiò in Italia ed all'estero visitando archivi e biblioteche e compiendo anche ricerche musicali.

Fu in rapporti con vari ed illustri studiosi italiani e stranieri che ebbero con lui scambi di informazioni e comunicazioni, ed inoltre fu membro di numerose accademie italiane e straniere.

In campo musicale coltivò fin dalla prima giovinezza lo studio del pianoforte, dell'arpa, dei primi elementi della composizione ed anche dell'organo (nelle sue visite a Gavi si recava a suonare nella chiesa di S. Giacomo): studi che pur non avendo avuto finalità professionali furono tali da costituire una solida ed indispensabile base per le ricerche musicali avviate nella maturità.

Negli ultimi anni di vita distribuì i volumi della sua biblioteca personale tra la Biblioteca di Gavi e quelle dell'Archivio di Stato e della Società Ligure di Storia Patria di Genova. All'Archivio ed alla Società lasciò inoltre numerose schede ed appunti raccolti sugli argomenti da lui studiati³. Fin dal 1860, infatti, la sua vita fu divisa tra il lavoro nell'Archivio e l'attività della Società, che rappresentò in vari congressi storici e nella quale ricoprì, da quell'anno, varie cariche (consigliere, preside delle se-

³ Cfr. *Società Ligure di Storia Patria*, in «Giornale Ligustico di Archeologia, Storia e Letteratura» XXI (1896) pp. 471-472; GUIDO BIGONI, *Cornelio Desimoni*, in «Archivio Storico Italiano» s. 5^a XXIV (1899) pp. 157-177, alle pp. 176-177 (cfr. anche la successiva nota 6 della presente introduzione), ed inoltre *I manoscritti della Società Ligure di Storia Patria*, a cura di Velia De Angelis, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria» n.s. XVII (1977), ad indicem.

zioni di Storia e di Archeologia, vice presidente) fino ad ottenere, nel 1896, la nomina a presidente onorario⁴.

⁴ Per ulteriori e più dettagliate notizie biografiche, cfr. GUIDO BIGONI, *Cornelio Desimoni* cit., da cui sono tratte le notizie sopra riportate, ed inoltre: GAUDENZIO CLARETTA, *Cornelio Desimoni*, in «Atti della R. Accademia delle Scienze di Torino» XXXV (1899-1900) pp. 106-111, ed EMILIO PANDIANI, *L'opera della Società Ligure di Storia Patria dal 1858 al 1908*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria» XLIII (1908-9), ad indicem.

Per la sua bibliografia, cfr. *Studi ed articoli a stampa di Cornelio Desimoni (1859-1896)*, in appendice a CORNELIO DESIMONI, *Annali storici della città di Gavi e delle sue famiglie (dall'anno 972 al 1815)*, Alessandria, G. Jacquemod, 1896, pp. [I-IX].

3. Il «Saggio storico sulla musica in Liguria» (1865) e «Sulla storia musicale genovese» (1872).

Di un *Saggio storico sulla musica in Genova* del Desimoni si aveva notizia fin dal 1866 nel *Rendiconto* pubblicato dal Belgrano⁵, ma il testo predisposto dall'autore per le letture del 7 aprile e del 19 dicembre 1865, nelle adunanze della Società Ligure di Storia Patria, non era finora noto, in quanto non fu mai pubblicato né sugli «Atti della Società», né sul «Giornale Ligustico»; né esso risultava conservato nella Biblioteca della Società o nell'Archivio di Stato di Genova, le due istituzioni alle quali il Desimoni aveva donato gran parte dei suoi libri e dei suoi numerosi appunti e scritti⁶.

Il manoscritto autografo con la stesura definitiva del testo, unitamente alle minute ed ai verbali o sunti di lettura redatti dall'autore stesso (questi ultimi predisposti evidentemente per la stampa, ma rimasti inediti), è stato ritrovato recentemente nell'Archivio-Biblioteca musicale privata del musicologo genovese Pier Costantino Remondini († 1893), amico del Desimoni⁷. Tale documentazione, riordinata dallo scrivente, risulta così organizzata:

1) *Saggio storico sulla Musica in Liguria. Letto alla Sezione di belle arti la 1^a parte la sera del 7 aprile 1865. Musica 1.^o.*

Ms., mm. 310 × 215, pp. 32 (pp. 30-32 bianche).

2) *Letture sulla Musica genovese. Parte seconda. Musica da Camera e da Teatro. Musica. 2.^{do} [19 dicembre] 1865.*

Ms., mm. 310 × 215, pp. 28 (p. 28 bianca); trasversalmente si legge la seguente scritta a matita: *Mie letture sulla storia della musica genovese.*

⁵ Cfr. LUIGI TOMMASO BELGRANO, *Rendiconto dei lavori fatti dalla Società Ligure di Storia Patria negli anni accademici 1865-66*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria» IV (1866) pp. CLXXI-CLXXXIV; «Nelle adunanze poi del 7 aprile e 19 dicembre 1865, il socio cav. Desimoni leggeva un suo lavoro intitolato: *Saggio storico sulla musica in Genova*, distribuito in due parti» (p. CLXXI); segue un riassunto corredato di note a piè di pagina.

Il *Saggio* fu ricordato anche dal Remondini, cfr. *Sunto della lettura di P.C. Remondini sulla musica antica e specialmente di frate Giovanni da Genova*, in «Giornale Ligustico di Archeologia, Storia e Belle Arti» II (1875) pp. 438-443, a p. 438, riprodotto integralmente in Appendice, I, alle pp. 43-45 del presente volume.

⁶ Cfr. la precedente nota 3. Cornelio Desimoni «lasciò poi in grandissimo numero collezioni di schede e d'appunti, alcune delle quali, come scrisse lui stesso sulla copertina, darebbero nobile materia a studi abbastanza nuovi; ricorderò un gruppo sui *Marchesi di Ponzone* e un altro sulla *Storia della musica e dei musicisti in Liguria* argomento pur questo che l'aveva, in altri tempi grandemente occupato. Cultore dell'arte gentile ne aveva indagato con cura e attenzione grande, come in tutto ciò ch'egli faceva, alcuni aspetti, storicamente considerandoli, e i più vecchi della Società ricordano alcune sue interessanti letture sull'argomento»; cfr. GUIDO BIGONI, *Cornelio Desimoni* cit., p. 177.

⁷ Nello stesso Archivio, il cui riordinamento è tuttora in corso a cura dello scrivente e di Giancarlo Bertagna, si conservano varie lettere del Desimoni ed anche le minute di alcune traduzioni dal russo che il Remondini fece per lui dopo aver appositamente studiato la lingua, fra l'ottobre e il dicembre del 1872.

3) *Sulla storia della musica genovese*, 3.^a e 4.^a, lettura fatte nel 1872 da C.D. alla Sezione di belle arti nella Società Ligure di Storia patria.

Ms., mm. 220 × 160; tre fascicoli per complessive cc. 40 scritte solo sul «recto» (cc. 36-40 bianche); a c. 1, nell'angolo superiore sinistro, si legge: *Sulla storia musicale genovese. Alla Sezione di Belle Arti, Lettura della ...* [lacuna nel ms.] e luglio 1872.

4) [Verballi o sunti di lettura:]

a) *Verbale o sunto di lettura. Musica genovese. Parte 1.^{ma} 1865.*

Ms., mm. 220 × 155, pp. 4.

b) *Musica genovese. Parte seconda.*

Ms., mm. 220 × 155, pp. 8.

c) *Verbale della 3.^a lettura sulla storia musicale genovese fatta da Desimoni il ...* [lacuna nel ms.] 1872.

Ms., mm. 220 × 160, pp. 3.

d) *Verbale della 4.^a lettura sulla storia musicale genovese [fatta] il ...* [lacuna nel ms.] luglio 1872.

Ms., mm. 220 × 160, pp. 6 (pp. 4 e 6 bianche).

5) [Minute della prima e della seconda parte del *Saggio*].

Sulla prima pagina della minuta della prima parte si legge trasversalmente l'annotazione a matita: *Materiali per la storia della musica genovese*, e sull'angolo superiore sinistro è annotato il seguente piano di lavoro:

Divisione della Memoria in 3 parti:

1.^a *Della musica sacra, suoi istituti in Genova e dell'organo in specie.*

2.^a *Della musica profana e teatrale in specie.*

3.^a *Dei principali autori, cantanti e musicisti genovesi antichi e moderni.*

La documentazione comprende inoltre vari foglietti ed appunti preparatori, in corso di riordinamento, che in alcune delle illustrazioni a corredo della presente edizione sono indicati come *Schede Desimoni*.

Lo studio del Desimoni risulta quindi articolato in quattro parti: le prime due, concernenti la *musica sacra* e la *musica da camera e da teatro*, costituiscono gli argomenti delle letture del 7 aprile e del 19 dicembre 1865; le altre due parti invece furono redatte e lette ben sette anni dopo, nel 1872⁸. Di queste ultime due non si conosce la data esatta, ma si sa soltanto che l'ultima fu letta nel mese di luglio del 1872 (cfr. mss. 3 e 4d); l'autore stesso al riguardo non dà indicazioni più precise, avendo lasciato in bianco lo spazio sul manoscritto destinato alla data.

Da un esame del testo e degli appunti utilizzati per la sua stesura si possono individuare le fonti utilizzate, che sono riconducibili essenzialmente alle seguenti:

— le musiche di autori liguri che rintracciò in alcune importanti biblioteche italiane (a Venezia, Modena, Genova, ecc.) ed anche straniere, come nella Biblioteca Imperiale di Vienna, in quella Reale di Monaco di Baviera e nel British Museum di Londra, in cui egli si recò per altri studi senza però trascurare le ricerche musicali;

— i documenti d'archivio reperiti personalmente nell'Archivio di Stato ed in altri archivi genovesi (ad esempio in quello della Basilica di Carignano);

⁸ Della terza e quarta parte del *Saggio*, lette nel 1872, non si trova cenno in EMILIO PANDIANI, *L'opera della Società* cit.

— le comunicazioni di amici e colleghi della Società Ligure di Storia Patria, come Federico Alizeri, Luigi Tommaso Belgrano, Felice Montelli, Giuseppe Gambaro, Pier Costantino Remondini, ecc., che gli segnalavano documenti o fornirono indicazioni bibliografiche;

— i ricordi e le testimonianze personali (ad esempio il sopralluogo agli organi di S. Lorenzo; le notizie sulla situazione delle cappelle musicali genovesi nel secolo scorso; i concerti in S. Filippo, ecc.);

— i repertori bio-bibliografici (soprattutto il Fétis) dai quali attinse tutto ciò che si riferiva ai musicisti liguri o attivi in Liguria.

Delle sue visite alle biblioteche italiane e straniere, il Desimoni ci informa nel *Saggio* e in un suo scritto successivo⁹:

[...] gironzolando un poco qua e là secondo nostro potere, in cerca di notizie di patria, non dimenticammo nemmeno questo ramo [la musica], e dapprima alla Marciana in Venezia ci vennero visti nomi cadutici come dalle nuvole, nomi che trovammo poi in parte già citati dal Fétis, in parte anche citati male od ignoti; e lavori di questi o d'altri maestri genovesi vedemmo di nuovo al Museo Britannico, alla Biblioteca Imperiale di Vienna, a quella Reale di Monaco, dove il ch. Giulio Giuseppe Maier con una gentilezza ed una musicale intelligenza senza pari ci aperse que' tesori e ci porse la chiave per trovarne altrove [...]

I suoi interessi musicali non si esaurirono però con le ultime due parti del *Saggio* lette nel 1872, ma si mantennero vivi anche successivamente, come risulta da una lettera del 25 ottobre 1882 indirizzata a Pier Costantino Remondini¹⁰, con il quale fu sempre in stretti rapporti:

[...] Tutti gli altri amici lo avrebbero informato che io sono andato in viaggio dal 3 del mese, e nessuno sa ancora che io sono di nuovo in campagna a riposarmi fino al tre novembre [...]

Veramente anch'io devo ripetere il *mea culpa*, perché era mio dovere di scrivergliene prima e prendere i suoi comandi, ma andavo di giorno in giorno dubitando e quasi non più sperando il permesso necessario. Venuto questo tardi, mi posi subito in viaggio e camminai sempre con mia moglie a fianco per Pisa, Lucca, Siena, Firenze (ivi la più lunga dimora), Bologna, Modena, Reggio, Parma e Piacenza, dove un giorno, dove due o tre, fino a 7, percorrendo le chiese, i mercati, le passeggiate e più di tutto ogni archivio e biblioteca, e se potevo il museo e la pinacoteca. Più di tutto le singole carte nautiche: quella di Pisa compresa, da lei indicatami, ed una greca del Medio Evo ed una araba o turca che sia, dove più che mai l'ho desiderata compagno [il Remondini conosceva l'arabo, ndr]. La mia colpa crescerebbe nel non averle annunziata la mia visita alla musica di frate Giovanni a Modena, ma invero io non isperava di vederla, sapendo che da più anni quella biblioteca era chiusa in bauli per trasporto fattone, quando invece trovai con piacere che finalmente i libri erano collocati e aperti al pubblico nel nuovo locale. Il tempo ristretto e specialmente diretto alle carte nautiche, una delle quali importantissima, mi impedì di studiare come avrei voluto anche fra

⁹ Cfr. CORNELIO DESIMONI, *La musica storica* cit.

¹⁰ Genova, Archivio Remondini.

Giovanni; tuttavia ho esaminato il libro e i due pezzi del nostro genovese: avevo cominciato anche a notare in un modo particolarei principii di entrambi i pezzi, come vedrà al mio ritorno, ma l'ora della chiusura, inesorabile, mi recise il lavoro. [...]

Nell'anno seguente, 1883, il Desimoni allora settantenne si recò a Parigi alla ricerca di documenti d'archivio genovesi; approfittando dell'occasione visitò la chiesa di St. Augustin dove conobbe l'organista titolare, il celebre Eugène Gigout (1844-1925). Al suo ritorno, con lettera del 31 luglio 1883¹¹, informò il Remondini circa l'applicazione agli organi del sistema di trasmissione elettrico (già in uso in Francia) la cui introduzione in Italia è dovuta all'organaro inglese attivo a Genova William George Trice, anch'egli in stretti rapporti con l'organologo genovese¹².

[...] Che cosa posso mai dirle in poche linee del mio viaggio a Parigi? Troppo dovrei scrivere, ed invece ho pochissimo tempo ed agio: dapprima perché sono ancora stanco, poi perché ho trovato sul mio scrittoio un monte di lettere ed opuscoli a cui vado a rispondere in qualche modo giorno per giorno, però dopo essere stato in ozio quasi perfetto una intera settimana. Dunque mi riservo a dirle *de visu* i miei passi, le mie contentezze ma anche i miei dubbi, i timori e perfino qualche guaio. Tutto assieme non posso abbastanza lodare la Provvidenza del bene fattomi di farmi andare lontano alla mia età, io e mia moglie, quasi contro voglia ed inaspettatamente, ed averci ricondotti in discreto stato di salute dopo molte fatiche di spirito e di corpo, onde volemmo chiudere il nostro viaggio ancora con una escursioncella sabato e domenica ultima all'Acquasanta.

Per quel che a lei di più importa intorno a quel viaggio (s'intende dopo le nostre notizie) mi contenterò di ripeterle quel che lei sa: che non ho mancato di recarmi a S. Agostino, bella e spaziosa chiesa, ma lontana, e recarmivi la seconda volta di festa all'ora delle funzioni per sentire e parlare col sig. Gigout, che l'ho sentito difatti; e recatomi sull'orchestra, donde egli vedendomi e credendomi forse un pezzo grosso, si diede a sfoderare tutta la sua abilità in fine della messa e tutta la potenza del suo organo, l'una e l'altra veramente singolari. Poi, chiedendogli secondo il di lei desiderio, m'indirizzò al contre-maître sig. Férat, autore dell'organo a Roma del Seminario francese presso San Luigi, poiché il sig. Barker, l'organaro proprio di S. Agostino, è morto. Il sig. Férat sta in via della Processione e fu una processione lunga invero per me, avendo sbagliato la qualità dell'omnibus che mi dovea condurre dritto, benché lontano assai ad ogni modo. Infine lo trovai molto cortese; mi disse esser stato da lui anche il signore inglese che lavora qui gli organi [William George Trice], che avea promesso di scrivergli ma non ne seppe più nulla. Della qualità di quegli organi elettrici mi disse esser-

¹¹ *Ivi*. Al principio del secolo, con due decreti di Napoleone del 1808 e del 1812, i Francesi avevano sequestrato e portato a Parigi alcuni documenti dell'Archivio Governativo di Genova, che furono poi restituiti incompletamente intorno al 1866. Informato da un amico su quelli che non erano stati restituiti, il Desimoni si recò nella capitale francese dove si trattenne alcune settimane per studiare gli importanti documenti che si ritenevano perduti perché non tutti posseduti, come gli altri, dalla Bibliothèque Nationale, ma bensì raccolti col nome di *fonds génois* al Ministero degli Affari Esteri; cfr. GUIDO BIGONI, *Cornelio Desimoni cit.*, pp. 161-162, e GAUDENZIO CLARETTA, *Cornelio Desimoni cit.*, p. 107.

¹² Tra i primi organi a sistema di trasmissione elettrico si ricordano quelli collocati dal Trice a Genova: Cappella Ospedale Duchessa di Galliera (2 tastiere, 1888); Basilica dell'Immacolata (3 tastiere, 1890); Esposizione Colombiana (4 tastiere, 1892); cfr. GIANCARLO BERTAGNA, *Arte organaria in Liguria*, Genova, Sagep Editrice, 1982, pp. 105 (fig. 83), 106-107.

sene parlato in due giornali che però egli non aveva con sé, specialmente nella *Illustration* del gennaio o febbraio 1877, riguardo ai miglioramenti da lui stesso Férat introdotti e contro le fattegli obiezioni. Mi indirizzò all'ufficio di quel giornale, dove recatomi trovai che da due anni questo era stato trasportato assai lontano di là: trovai parecchi numeri di quel giornale e di quell'anno sui muriccioli dei *qual*, ma sgraziatamente quei numeri non v'erano; infine mi sono stancato, pensando che lei potrà, se ne abbia voglia, far venire facilmente quel giornale. L'idea poi che me ne sono formato da quanto mi ha detto, si è che credo difficile o poco utile l'introduzione fra noi di quel sistema elettrico, dacché il sig. Férat dice che ci vuole di tanto in tanto l'organaro medesimo per racconciare le pile e tenerle in buono stato collegate col resto del meccanismo. [...]

Mentre a Venezia, a Vienna, a Monaco di Baviera e a Londra rintracciò alcune edizioni musicali di autori liguri (Molinari, Dalla Gostena, Pinello, ecc.) delle quali compilò varie schede trascrivendo anche frontespizi e dediche, a Genova, nella biblioteca del marchese Giuseppe Durazzo (1805-1893), il Desimoni ebbe la fortuna di scoprire i 16 volumi dell'intavolatura d'organo tedesca del sec. XVII appartenuti a Giacomo Durazzo (1717-1794)¹³ ed attualmente conservati nella Biblioteca Nazionale di Torino (fondo Foà-Giordano)¹⁴. Di tale scoperta però non vi è alcun cenno nel *Saggio*, ma comunque è certo che egli ne fece oggetto di una breve comunicazione in appendice alle letture del 1865, come ci informa il Belgrano¹⁵:

Dobbiamo notare ancora come il cav. Desimoni, a guisa d'Appendice al *Saggio* di che per la specialità dell'argomento ne parve opportuno di offrire ai lettori una estesa relazione, fornisse notizia di una preziosa Collezione musicale genovese, ripartita in 16 volumi; e riservandosi a darne in seguito ampia descrizione

¹³ Il conte Giacomo Durazzo fu ambasciatore della Repubblica di Genova a Vienna (1749-1752) e poi consigliere e direttore generale degli spettacoli presso la corte imperiale, sempre a Vienna (1753-1764), al tempo in cui Gluck stava realizzando la sua «riforma del melodramma»; successivamente fu ambasciatore della corte viennese presso la Repubblica di Venezia (1764-1784); cfr. GERHARD CROLL, *Giacomo Durazzo a Vienna: la vita musicale e la politica (1754-1764)*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria» n.s. XX (1979) pp. 71-81; ARMANDO FABIO IVALDI, *Giacomo Durazzo (Genova, 1717 - Padova, 1794). Dimensione europea di un aristocratico genovese*, in *Il Teatro Carlo Felice di Genova*, catalogo della mostra, a cura di AA.VV., Genova, Sagep Editrice, 1986, pp. 26-32, ed inoltre, dello stesso autore, *La famiglia di Giacomo Durazzo. I personaggi decisivi, l'ambiente genovese*, in *Alceste di Christoph Willibald Gluck*, a cura di AA.VV., Genova, Ente Autonomo Teatro Comunale dell'Opera, Stagione Lirica 1987, pp. 103-223.

¹⁴ Sulle vicende relative ai manoscritti musicali di Giacomo Durazzo, cfr. GABRIELLA GENTILI VERONA, *Le collezioni Foà e Giordano della Biblioteca Nazionale di Torino*, in «Accademie e Biblioteche d'Italia» XXXII (1964) pp. 405-430, ed il catalogo Antonio Vivaldi 1678/1978. *Mostra dei manoscritti dei fondi Foà e Giordano*, Torino, Città di Torino-Biblioteca Nazionale Universitaria, 1978, pp. 7 sgg. Si segnala inoltre la recente relazione di Alberto Basso «Giacomo Durazzo bibliofilo musicale e le raccolte torinesi intitolate a Mauro Foà e a Renzo Giordano» al convegno *L'«Alceste» di Gluck e Giacomo Durazzo nobiluomo genovese a Vienna*, Genova, Palazzo Tursi, 19-20 febbraio 1987, organizzato nell'ambito della Stagione Lirica 1987. Per una descrizione dettagliata dei 16 volumi dell'intavolatura, cfr. OSCAR MISCHIATI, *L'intavolatura d'organo tedesca della Biblioteca Nazionale di Torino*, in «L'Organo» IV (1963) pp. 1-154.

¹⁵ Cfr. LUIGI TOMMASO BELGRANO, *Rendiconto cit.*, p. CLXXXIV, nota 1. Lo stesso Belgrano ne diede notizia successivamente, nel 1873, nel *Saggio cronologico e bibliografico in Delle feste e dei giuochi dei genovesi*, in «Archivio Storico Italiano» s. 3^a XVIII (1873) p. 120.

ne, accennasse frattanto come la stessa appartenga alla metà del secolo XVII, e contenga sacre e profane composizioni de' più celebri cinquecentisti e loro discepoli: Claudio Merulo, Leone Hassler, Schütz, Diruta, i due Gabrieli, ecc. Tali composizioni però sono scritte con una notazione non solo affatto diversa dalla consueta, ma si da quella proposta dal Rousseau, ed anche, a quanto sembra, dalle altre indicate dal Raymond (*Des principaux systèmes de notation musicale*, nel vol. XXX delle *Memorie della R. Accademia delle Scienze di Torino*); e che tuttavia si potrebbe decifrare, mediante il riscontro di alcuno di que' pezzi che sono già conosciuti, e scritti colla notazione comune: per esempio, la prima *toccata e ricercari* del Merulo stesso.

Di questa comunicazione in appendice al *Saggio* non si conserva alcun testo, se si eccettuano qualche annotazione, un elenco dei *Compositori la cui musica è nella Raccolta Durazzo* e un accenno in uno scritto del 1876¹⁶:

[...] Noi avevamo pure potuto vedere una raccolta in 16 volumi dei migliori contrappuntisti del Cinquecento, grazie alla liberalità del patrizio march. Giuseppe Durazzo, ma l'intavolatura tedesca, secondo cui era scritta tale musica, ci aveva impedito alla prima superficiale ispezione di appurarne l'importanza oltre la guarentigia che ce ne porgeva il nome degli autori. [...]

Si deve inoltre notare che il Desimoni parla solo dei 16 volumi dell'intavolatura d'organo tedesca, ignorando gli altri importanti manoscritti di cui molto probabilmente non conobbe nemmeno l'esistenza: «i 27 tomi delle opere di Vivaldi, ... i 10 tomi di composizioni di Alessandro Stradella, cui naturalmente si devono aggiungere tutti i restanti volumi (manoscritti o a stampa) che rendono pur sempre fondamentale per gli studi di storia della musica l'originaria raccolta dei Durazzo»¹⁷.

Altre fruttuose ricerche nelle biblioteche genovesi furono svolte invece da un suo amico musicista, il maestro Felice Montelli¹⁸:

[...] quanto di musicale si conteneva nelle altre biblioteche pubbliche ed in qualche privata lo avea ricercato con somma cura il compianto nostro amico, il maestro Felice Montelli, il quale avea scosso la polvere più che secolare ai teorici Gaffurio, Zarlino, Vincenzo Galilei, alle intavolature del Gorzani[s] e del ... [lacuna nel ms.], al *Thesaurus* del Laurencinus, alle composizioni del Frescobaldi e del Monteverde. Egli stesso, il Montelli, troppo presto rapito a chi ne conosceva le virtù d'arte e di famiglia, era avido di entrare ne' segreti dell'arte; avea perciò fatto acquisto di libri di storia musicale, di composizioni antiche e moderne ristampate di fresco, di studi sull'armonia del Medio Evo e delle trascrizioni sperimentate dal Koussemacher e dei pensieri sulla perfezione dell'arte del D'Ortigue. [...]

¹⁶ Cfr. CORNELIO DESIMONI, *La musica storica* cit.

¹⁷ Cfr. Antonio Vivaldi cit., p. 13.

¹⁸ Cfr. CORNELIO DESIMONI, *La musica storica* cit.; per ulteriori notizie sul Montelli si veda la parte conclusiva de *Sulla storia musicale genovese* (1872), parte quarta, nel presente volume, *ad indicem*. Il fondo musicale della Biblioteca Universitaria di Genova, esplorato dal Montelli, fu successivamente catalogato; cfr. *Catalogo delle opere musicali ... Città di Genova, R. Biblioteca Universitaria*, a cura di Raffaele Bresciano, Parma, Officina Grafica Fresching, s.d. (1929) (*Pubblicazioni dell'Associazione dei Musicologi Italiani*, serie VII, puntata I).

Anche nelle ricerche d'archivio il Desimoni ottenne buoni risultati rintracciando importanti documenti che attendono ancora di essere pubblicati; si ricordano, ad esempio, le ricerche relative all'organo della Basilica di S.M. Assunta in Carignano, che gli consentirono di rettificare il nome del costruttore, il gesuita fiammingo Guglielmo Hermans, dall'Alizeri chiamato invece Iacopo Helman; le notizie sui musicisti e sulle cappelle musicali genovesi desunte da documenti dell'Archivio di Stato, ecc. Per i documenti riguardanti l'organaro veneziano Giovanni Torriano fu invece debitore all'Alizeri, mentre l'archivista del Comune di Genova, Giuseppe Gambaro, gli segnalò il contratto di Giovanni Battista Facchetti per l'organo della cattedrale di S. Lorenzo.

Da questa breve digressione sulle principali fonti e metodologie impiegate nella ricerca emerge con chiarezza la figura di uno studioso scrupoloso, ben documentato, attento anche alla vita musicale del suo tempo, nonché alle problematiche più strettamente tecniche: basti citare, ad esempio, il suo interesse (condiviso con l'amico Remondini) per i problemi concernenti il temperamento, che solo in tempi molto recenti sono stati sufficientemente approfonditi storicamente e scientificamente, trovando anche pratiche applicazioni negli interventi restaurativi filologicamente corretti degli antichi strumenti come pure nelle esecuzioni musicali¹⁹.

Allo stato attuale delle ricerche si può affermare con certezza che il Desimoni fu il primo a raccogliere coscienziosamente una messe cospicua di dati, notizie, materiale manoscritto e a stampa sparso un po' dovunque (anche all'estero) ed a portare notizie inedite corredate da esplorazioni di archivi anche privati, tracciando per la prima volta un profilo della storia musicale genovese e ligure. Per certi aspetti egli giunse alle stesse conclusioni del Giazotto quasi un secolo prima²⁰, conseguendo anche in questo campo della storiografia — grazie alla sua preparazione musicale ed alla sua esperienza di storico ed archivista — risultati non inferiori a quelli ottenuti da altri specialisti del suo tempo e gettando le basi per ulteriori ricerche. L'edizione dei suoi scritti viene quindi a colmare una lacuna nella storiografia musicale ottocentesca (dalla quale la Liguria fino a questo momento risultava pressoché esclusa), affiancandosi agli studi che negli stessi anni si stavano conducendo in varie regioni italiane sotto gli auspicî delle Società storiche: si pensi agli studi di Francesco Caffi a Venezia, di Pietro Canal e Antonino Bertolotti a Mantova, di Luigi Francesco Valdrighi a Modena, di Gaetano Gaspari a Bologna, per citare alcuni tra i più noti.

Ma i testi delle sue letture del 1865 e del 1872 costituiscono solo la parte emergente dell'«iceberg» formato dalle varie schede e foglietti con gli appunti raccolti durante

¹⁹ Cfr. CORNELIO DESIMONI, *La musica storica* cit.

²⁰ Cfr. REMO GIAZOTTO, *La musica a Genova nella vita pubblica e privata dal XIII al XVIII secolo*, Genova, sotto gli auspicî del Comune, 1951, il quale, pur non potendo essere a conoscenza di questa relazione ne ignora il riassunto pubblicato da LUIGI TOMMASO BELGRANO, *Rendiconto* cit., pp. CLXXI-CLXXXIV, come pure ignora i resoconti sull'attività musicale del Remondini (molto noto anche al di fuori dell'ambito regionale) editi sul «Giornale Ligustico» (cfr. Appendici I e II). Sul lavoro del Giazotto e sulla tradizione degli studi locali, cfr. ARMANDO FABIO IVALDI, *Recensione a: Edilio Frasson, Due secoli di lirica a Genova*, 2 voll., Genova, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1980, in «Rivista Italiana di Musicologia» XVI (1981) n. 2 pp. 287-291, a p. 289, il quale giustamente osserva che «la pubblicazione del Giazotto risente del periodo bellico in cui fu messa a punto» e «necessita oggi di una totale ed energica opera di aggiornamento e revisione».

le ricerche, che rappresentano l'unico tramite per risalire alle fonti documentarie. Queste, infatti, risultano in gran parte ancora sconosciute e la loro pubblicazione — opportunamente preceduta, dopo la loro individuazione, da un'attenta e totale opera di revisione ed aggiornamento, nonché da ulteriori e più approfondite indagini — fornirà certamente, in un prossimo futuro, nuovi elementi per meglio definire alcuni aspetti della storia musicale genovese e ligure, particolarmente quelli relativi all'arte organaria e alle cappelle musicali genovesi²¹. È quindi soprattutto per questo inedito materiale preparatorio che l'opera del Desimoni costituisce ancora oggi — per usare una definizione di Armando Fabio Ivaldi che ben vi si adatta — «un 'ferro di lavoro' quotidiano per i ricercatori e gli studiosi, pur attraverso nuove verifiche e ottiche di studio più aggiornate»²².

Tutto ciò, comunque, non sminuisce l'importanza della sintesi finale il cui testo, pur essendo stato concepito e redatto per la lettura nelle adunanze della sezione di Belle Arti nella Società Ligure di Storia Patria e non per la sua pubblicazione²³ (esso, infatti, è del tutto privo di qualsiasi apparato di erudizione ossia di note a pie' di pagina, indicazioni bibliografiche, ecc.), conserva tutto il suo interesse ed il suo valore di documento storiografico. Come tale, quindi, merita — a nostro giudizio — di essere conosciuto e così come si presenta nella sua stesura definitiva (mss. 1-3) esso viene per la prima volta qui pubblicato integralmente.

La presente edizione si attiene ai seguenti criteri:

— in mancanza di un titolo, sono state mantenute le diverse indicazioni che l'autore ha apposto sui suoi manoscritti, non curandosi del fatto che le quattro parti in cui si articola il testo costituiscono pur sempre un'opera unitaria, anche se realizzata in due diversi momenti; pertanto alle prime due parti (mss. 1-2) lette rispettivamente il 7 aprile e il 19 dicembre 1865 è stato attribuito il titolo *Saggio storico sulla musica in Liguria* (ms. 1), mentre per la terza e la quarta parte, lette nel 1872, è stata scelta l'annotazione che si legge sull'angolo superiore sinistro di c. 1 del manoscritto 3: *Sulla storia musicale genovese*; il sottotitolo, infine, è desunto dallo stesso manoscritto;

— gli interventi del trascrittore sono limitati all'ortografia ed alla punteggiatura; le integrazioni invece sono opportunamente evidenziate dalle parentesi quadrate;

— la pubblicazione integrale del testo annulla l'utilità dei verbali o sunti di lettura predisposti dall'autore (mss. 4a-d), che sono stati quindi omessi dalla presente edizione.

²¹ Un primo risultato è costituito dal reperimento, nell'Archivio di Stato di Genova, di numerosi contratti d'organo dei secoli XV-XVII la cui pubblicazione è prevista sulla rivista «L'Organo». Di notevole interesse sono pure i documenti dello stesso Archivio relativi alle cappelle musicali della cattedrale di S. Lorenzo, della Basilica dei SS. Andrea e Ambrogio (Gesù), di Palazzo Ducale e di Palazzo Doria, che lo scrivente si riserva di presentare, in un prossimo futuro, alla rivista «Note d'Archivio».

²² ARMANDO FABIO IVALDI, *Recensione cit.*, p. 287.

²³ Non risulta che l'autore avesse avuto questa intenzione; egli comunque curò personalmente la stesura dei verbali o sunti di lettura (mss. 4a-d), verosimilmente predisposti per la pubblicazione sul «Giornale Ligustico» (ma rimasti inediti) quale resoconto dell'attività della Sezione, così come avvenne per le conferenze-concerto organizzate dal Remondini (cfr. Appendici I e II).

4. *Pier Costantino Remondini e le tornate musicali della Sezione archeologica della Società Ligure di Storia Patria (1875-76).*

L'interesse per la storia musicale genovese non si esaurì con le ricerche e le letture del Desimoni ma ebbe un seguito, come del resto auspicava lo stesso autore riconoscendo i limiti del proprio lavoro²⁴:

[...] Tutto ciò era un'ottima preparazione, ma null'altro che preparazione. Rimaneva il più difficile a fare: studiare questi diversi generi di musica per guisa da venire a qualche conclusione; gustarne essi estesi lo stile e farlo gustare altrui con esperimenti accompagnati da opportune avvertenze. [...]

L'avvocato Pier Costantino Remondini (1829-1893), avendo osservato come gli studi dell'amico e collega «facessero nascere il desiderio di udire un qualche saggio delle composizioni di alcuni fra i molti autori da lui fatti conoscere»²⁵, si fece promotore di un'interessante quanto pionieristica iniziativa, cioè la pubblica esecuzione di musiche di autori liguri o attivi in Liguria dei secoli XVI-XVII preceduta da un commento introduttivo:

[...] Ecco il difficile scopo a cui mira l'amico nostro già lodato, l'avv. Pier Costantino Remondini, Preside della Sezione archeologica nella Società Ligure di Storia Patria. Ed a tale uopo nulla trascura: lo studio ostinato degli originali che possa avere alle mani; l'aiuto delle stampe riprodotte e dei libri teorici e pratici, anche i più recenti; la corrispondenza con chi si occupa di simili studi, come il ch. Gaspari, il dott. Amelli dell'Ambrosiana, il sig. Cho[u]quet per la parte istrumentale, il bibliotecario di Monaco Giulio Giuseppe Maier [...]²⁶.

Tale impresa richiedeva una non comune, profonda e specialistica preparazione filologico-musicale che il Remondini certamente possedeva²⁷. Egli si accinse quindi

²⁴ Cfr. CORNELIO DESIMONI, *La musica storica* cit.

²⁵ Cfr. *Sunto della lettura di P.C. Remondini* cit., p. 438.

²⁶ Cfr. CORNELIO DESIMONI, *La musica storica* cit.

²⁷ «Pier Costantino Remondini morì il 9 marzo 1893 in età di 63 anni. Egli fu una delle più belle intelligenze che onorassero la patria in questi ultimi tempi, e la versatilità del suo ingegno, la profondità della sua dottrina, la molteplicità delle sue cognizioni, non erano superate che dalla modestia del suo carattere. Aveva l'animo virilmente tenace, e le difficoltà non erano che uno sprone alla sua intelligenza pronta ed acuta. Conosceva gran parte delle lingue antiche e moderne e le scienze più astruse non avevano segreti per lui. Gli amici più intimi, nei molti anni onde furono legati con lui, non ricordano di avergli mai chiesto cosa sopra cui non sapesse dare subito soddisfacente risposta. Ma dove specialmente si elevava ad altissimo grado fu nelle discipline musicali. Con vera passione di artista e di erudito, si era fatto paladino della riforma della musica liturgica secondo i dettami della Chiesa, e vi aveva dedicato tutto il fervore di un missionario, scrivendo dottissimi articoli, specialmente nel periodico *La Musica Sacra* di Milano, e tenendosi in continua corrispondenza coi più illustri cultori della musica sacra italiani e stranieri, non risparmiandosi né fatiche, né, occorrendo, dispiaceri, pur di ottenere il nobilissimo scopo. Già consigliare co-

ad effettuare tutti i necessari studi preliminari e le trascrizioni musicali²⁸; inoltre curò la scelta e la preparazione dei cantanti e degli strumentisti.

Il suo piano di lavoro prevedeva originariamente tre tornate: una dedicata alla musica di fra Giovanni da Genova (sec. XIV); un'altra alle composizioni «di alcuni musicisti che spaziano tra la fine del secolo XVI ed i principii del XVII»; una terza, infine, ai lavori di maestri genovesi del XVIII secolo²⁹. Le prime due furono realizzate rispettivamente il 1° maggio 1875 e il 17 e 26 maggio 1876, mentre la terza parte non ebbe più luogo; come per le letture del Desimoni, anche queste manifestazioni musicali si svolsero sotto il patrocinio della Società Ligure di Storia Patria di cui il Remondini fu socio a partire dal 1869³⁰.

La prima tornata del 1° maggio 1875 fu interamente dedicata alla musica del XIV secolo: oltre alla ballata *Ma douce amour* di fra Giovanni da Genova, tratta da un codice della Biblioteca Estense di Modena, furono eseguite altre due composizioni, una delle quali di Francesco Landino. Le esecuzioni, affidate «alla valentia dei professori Barabino, Romanelli e Giorgi, accompagnati al piano dal chiarissimo maestro Valle»³¹, furono precedute da un'introduzione storica sulla musica e sulla notazione del Trecento, della quale il Remondini presentò un facsimile tratto dal codice modenese (limitatamente alla composizione di fra Giovanni) e realizzato a colori, su carta velina, per interessamento del marchese Giuseppe Campori, corrispondente della Società³².

Nella seconda tornata, in due parti, del 17 e 26 maggio 1876, tenutasi nella Sala Sivori, le esecuzioni musicali furono più varie e numerose, comprendendo musica vocale e strumentale di vari autori dei secoli XV-XVII (cfr. l'elenco dettagliato in appendice, II): tra i brani eseguiti, si ricorda una Toccata per organo del lucchese Gioseffo Guami, maestro di cappella del principe Gian Andrea Doria I nel 1585,

munale di Genova, era membro del locale Civico Istituto di Musica, e, tra le diverse onorificenze conferitegli, va ricordata quella di Socio Onorario dell'Accademia del R. Istituto Musicale di Firenze»; cfr. ANDALÒ DI NEGRO, *Il trattato dell'astrolabio. Riprodotto dall'edizione ferrarese del 1475 con prefazione di Gerolamo Bertolotto*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria» XXV (1896) p. 51, nota 1. Si veda inoltre il *Profilo biografico* redatto dal Desimoni e trascritto in Appendice, IV, alle pp. 61-66 del presente volume. Lo studio più recente sul Remondini è quello di LUIGI MANTOVANI, *Pier Costantino Remondini e il Movimento Ceciliano in Italia*, tesi di magistero in musica sacra e canto gregoriano, Milano, Pontificio Istituto Ambrosiano di Musica Sacra, anno accademico 1977-78; sono però in preparazione, a cura dello scrivente e di Giancarlo Bertagna, varie e più aggiornate iniziative editoriali, quali la pubblicazione dei suoi scritti di argomento musicale e degli epistolari conservati nel suo archivio, oltre ad un catalogo dello stesso.

²⁸ Si vedano le illustrazioni a corredo del presente volume.

²⁹ Cfr. *Sunto della lettura di P.C. Remondini cit.*, p. 438. Nel *Verbale delle due tornate musicali della sezione archeologica*, in «Giornale Ligustico di Archeologia, Storia e Belle Arti» III (1876) pp. 416-420, a p. 418 (riprodotto in Appendice, II, alle pp. 46-48 del presente volume) si accenna invece ad una terza parte, dedicata all'«Opera in musica della seconda metà del secolo XVII», prevista per il 1877.

³⁰ Cfr. *Albo accademico per l'anno MDCCCLXXXIV-V*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria» XVII (1885) p. 26.

³¹ Cfr. *Sunto della lettura di P.C. Remondini cit.*, p. 443.

³² Oltre al facsimile, nell'Archivio Remondini si conserva copia della lettera indirizzata al marchese Giuseppe Campori in data 8 febbraio 1875. Il Remondini, evidentemente non soddisfatto del lavoro dei copisti, anche dopo la conferenza si adoperò — senza però riuscirci — affinché la Società avesse in prestito il codice originale (*Ivi*, lettera di Luigi Tommaso Belgrano, 26 settembre 1875).

trascritta dall'intavolatura tedesca della Raccolta Durazzo scoperta dal Desimoni. Inoltre, per l'occasione, il Remondini volle allestire una piccola ma interessante esposizione di strumenti antichi reperiti in Genova tra i membri della Società: un cembalo di Vito Trasuntino del 1560 «tutto ornato ad oro e colori» posseduto dal cavalier Federico Mylius³³; un arciliuto costruito in Genova da Michele Zelas nel 1656, impiegato nel concerto, di proprietà del marchese Giuseppe Centurione³⁴; «una cornamusa in avorio intagliato, con borsa di seta» del 1669 posseduta dalla famiglia Costa³⁵; infine una mandora del XVII secolo (anch'essa impiegata nel concerto) e un mandolino «di elegante materia e lavoro» dei soci Giovanni Battista Villa e Tito Franchi³⁶; tutti strumenti di cui non si ha più notizia.

La singolare iniziativa ottenne il consenso unanime del pubblico e della stampa locale e nazionale:

[...] Di tutto ciò e dell'ordine delle singole cose trattate nella citata sera parlaron con lode tutti i giornali di Genova e alcuni corrispondenti di qui ad altri periodici musicali d'Italia. A noi basta il dire che la soddisfazione dei presenti fu intera, dei soci come degli invitati, segnatamente dei musicisti che accorsero al nuovo e singolare spettacolo; e se ne levò un generale desiderio non solo dell'annunziato terzo sperimento, ma e della ripetizione di quelli dati ora e nello scorso anno. [...] ³⁷.

Tra gli studiosi che più lodarono questa iniziativa si deve ricordare Gaetano Gaspari, che fu in stretti rapporti epistolari con il musicologo genovese e che «si rallegrò singolarmente per l'annuncio di un tentativo che disperava potesse esser fatto in Italia»³⁸.

³³ Il cembalo, assieme ad altri «objets d'art et de curiosité formant la Galerie de M.^r Mylius de Gènes», venne poi messo in vendita all'asta pubblica tenutasi nella Villa Mylius il 5 novembre 1879 per cura dell'«Impresa di vendite all'incanto o all'amichevole di oggetti di antichità, belle arti, mobilia di lusso, ecc. ecc.» di Raphaël Dura (Roma); cfr. *Catalogue de la Collection Mylius de Gènes. Objets d'art et de curiosité. Livres*, Rome 1879 (anno II, n. 5), p. 100 (n. 714), in cui lo strumento è così descritto: «Clavécin dit Epinette à boîte laquée rouge avec ornements d'entrelacs et arabesques dorés. Sur le devant on lit l'inscription suivante: VITI DE TRASVNTINIS MDLX. A l'intérieur de la boîte est peint un paysage».

³⁴ Nell'Archivio Remondini si conserva un foglietto con la seguente iscrizione: «+ /Michel Zelas alla Stella/in Genova/1656. Copia dell'etichetta che sta entro alla tiorba del marchese G. Centurione imprestatami nella state del 1874». Dello strumento si conservano anche tre riproduzioni fotografiche, purtroppo molto deteriorate, eseguite dal Remondini stesso; i negativi però risultano mancanti. Una copia delle stesse fotografie fu spedita a Parigi a Gustave Chouquet, del museo di strumenti musicali annesso al Conservatoire Nationale, come si desume da una lettera da questi scritta il 13 aprile 1876, in merito al suddetto strumento.

³⁵ Così si legge in un foglietto conservato nell'Archivio Remondini.

³⁶ Cfr. *Verbale delle due tornate* cit., p. 418. Il Remondini va inoltre ricordato per essere stato il primo a redigere una schedatura scientifica degli organi antichi — vera impresa pionieristica in Italia — esistenti a Genova. È notevole lo spirito filologico che lo animava durante i sopralluoghi agli strumenti e nella stesura delle schede, anche se queste non seguono ancora uno schema organico di rilevamento; cfr. GIAN-CARLO BERTAGNA, *Arte organaria* cit., pp. 163-173.

³⁷ Cfr. CORNELIO DESIMONI, *La musica storica* cit. ed anche il *Verbale delle due tornate* cit., p. 419.

³⁸ *Ibidem*.

Della buona accoglienza fatta dalla S.V. alla mia lettera di mi dà certa prova la gentilissima sua del 4 dove addirittura m'ha aperto il suo cuore come a un amico di vecchia data. Così in pochi tratti di penna ho potuto conoscere di quali e quanti bei pregi vada ella adorna oltre la schiettezza dell'animo e l'amabilità delle maniere. Soprattutto m'ha sorpreso il veder in lei tanta perseveranza e tenacità di propositi da affrontare questi ardui studi, da cui io, musicista di professione, ho sempre rifuggito. Non più adunque avrò a lamentar la mancanza in Italia di fervorosi cultori delle musicali anticaglie, dappoiché quando meno me l'aspettava, nella S.V. ne scopro uno nel pieno vigor della vita che datosi una volta a conoscere pubblicamente per quel che vale, certamente invoglierà altri molti a calcar le sue orme. Per me è finita: a 70 anni sento il bisogno di riposarmi dalle fatiche d'un mezzo secolo. [...] ³⁹.

Il Gaspari intendeva giovare dell'esperienza genovese per organizzare a Bologna nel 1878 un analogo concerto storico-musicale, come risulta dalla lettera che scrisse al Remondini il 20 aprile 1876⁴⁰:

[...] Malgrado lo sconcertante quadro ch'ella m'ha fatto del presente stato della musica, tutto sommato codesta nobilissima città si trova in assai migliori condizioni di Bologna. Intanto a Genova si è fatto e si fa qualche cosa: qui tutti i tentativi isteriliscono appena iniziati per l'assoluta impossibilità di venir come-chessia a capo dell'impresa. E si che a una data epoca farà mestieri dar in Bologna uno storico concerto musicale! In quella circostanza (ancor lontana oggidì) sarebbe per noi un pan unto l'avere il magnifico clavicembalo e l'arcileuto di cui la S.V. m'ha parlato. E giacché sono scivolato in questo argomento, mi prendo l'ardire di chiederle se alla seduta che terrassi costà nel corrente anno, dove per le laboriose ed intelligenti cure della S.V. si produrranno lavori di musicisti cinquecentisti, potessero senza insormontabili difficoltà essere ammessi due o tre ragguardevolissimi soggetti della Direzione del nostro musicale Liceo, od anche tutti 7 i componenti la medesima, talun de' quali del più nobile patriziato bolognese, e gli altri della più eletta nostra cittadinanza. Decisa come fu qui non ha guari l'effettuazione di un grande concerto storico-musicale nel 1878, gioverebbe assai che i summentovati cavalieri e gentiluomini, ottenendo permesso di assistere in persona alla seduta che costà avrà luogo, si formino un'idea d'una cosa per loro (anzi generalmente per tutti) affatto nuova, e cominciar così a predisporre quanto occorre a maneggiare e condurre a buon fine la bisogna. Tratterebbesi insomma di dar un po' di lume a chi è cieco del tutto. [...]

Ma l'auspicata presenza della delegazione del Liceo Musicale di Bologna alla manifestazione genovese fu impedita da circostanze indipendenti dalla sua volontà, come egli stesso spiegò al Remondini con lettera del 14 maggio 1876⁴¹, mentre con la

³⁹ Genova, Archivio Remondini: lettera di Gaetano Gaspari, 9 aprile 1876.

⁴⁰ Genova, Archivio Remondini.

⁴¹ *Ivi*: Ho il dispiacere di annunziarle che le premurose e gentili di lei sollecitudini non hanno per varie cause raggiunto il desiderato effetto, e quel che soprattutto ha guastato la faccenda della gita a Genova è stato la lunga dimora in Firenze del preside della Direzione del nostro Liceo che solamente ieri è tornato da colà. Questa sua assenza di parecchi giorni gli ha accumulati tanti negozi e proprii e degli altri dicasteri cui è addetto, che con suo grandissimo rammarico si vede impossibilitato di portarsi costà. Per combinar bene la cosa co' suoi colleghi della Direzione, sarebbe stato indispensabile convocarli in apposita seduta;

successiva lettera del 6 giugno⁴² si congratulò con lui per il successo dell'iniziativa:

[...] Ben di cuore mi rallegro seco lei del bel risultato ottenuto dalla sua mirabile operosità e unisco i miei plausi a quelli della scelta assemblea cui fu dato gustar musiche che in nessun'altra città d'Italia anche volendolo potrebbero prodursi per mancanza degli strumenti e dei suonatori, senza poi dire dei cantanti che oggi mancano dappertutto. [...]

L'opera del Remondini, limitatamente agli aspetti sin qui illustrati, rappresenta la continuazione e l'approfondimento degli studi intrapresi dal Desimoni, divenendone quindi parte integrante. Si è perciò ritenuto indispensabile, per completezza, riproporre in appendice agli scritti del Desimoni i resoconti delle tornate musicali del 1875 e 1876. In mancanza di un testo redatto dall'autore⁴³, sono state riprodotte le due relazioni pubblicate sul «Giornale Ligustico» a cura della redazione⁴⁴, ossia il *Sunto della lettura di P.C. Remondini sulla musica antica e specialmente di frate Giovanni da Genova* (1875) e il *Verbale delle due tornate musicali della Sezione archeologica* (1876), rispettivamente appendici I e II⁴⁵, cui si è aggiunto (appendice III) uno scritto più esteso di Cornelio Desimoni intitolato *La musica storica in Genova. Tornata della Sezione archeologica nella Società Ligure di Storia Patria, il 17 maggio 1876* e rimasto finora inedito (tranne alcuni passi inseriti nel precedente *Verbale* cit.), che conferma e rafforza ulteriormente i rapporti tra i due studiosi e le loro ricerche ed iniziative storiografiche, attuate nell'ambito della medesima istituzione. Infine, si è aggiunto anche un profilo biografico di Pier Costantino Remondini che il Desimoni redasse in occasione della morte dell'amico e collega, avvenuta nel 1893 (appendice IV).

e a ciò manca il tempo. Siccome poi non tutti quei signori sono intelligenti di musica, così importava che quei di loro che la coltivano fossersi concordemente intesi di mettersi in viaggio col Presidente. Insomma il diavolo ci ha messo la coda e ha fatto andare a monte una cosa che era della massima importanza nelle condizioni in cui noi ci siamo posti inconsultamente. Fortuna che solo del 1878 saremo in ballot! [...]

⁴² Genova, Archivio Remondini.

⁴³ Non risulta che l'autore ne avesse predisposto uno, anche se nel *Verbale delle due tornate* cit., p. 419, si legge che «non è qui il caso di riassumere le cose dette dal Remondini, giacché il suo lavoro sarà pubblicato per intero negli *Atti della Società*», ma ciò però non avvenne.

⁴⁴ Tali relazioni furono riprese anche da EMILIO PANDIANI, *L'opera della Società* cit., pp. 103-104.

⁴⁵ I titoli delle due relazioni sono desunti dagli indici del «Giornale Ligustico».

Cornelio Desimoni

SAGGIO STORICO SULLA MUSICA IN LIGURIA

Letto alla Sezione di Belle Arti la prima parte la sera del 7 aprile 1865

A più d'uno di voi, o signori, recherà meraviglia che un archeologo, se non grave almeno pesante, salti su in questo consesso a ragionar di belle arti. Ed invero esse sembrano all'archeologia, non che diverse, ripugnanti; quasi piombo che tarpi l'ala del genio e la costringa a giacer soffocata nella polvere degli archivi. Tuttavia io me ne potrei scusare agevolmente osservando come lo storico delle arti non può far buona prova senza aver pescato tra quella polvere e al caldo della sintesi aver fatto precedere la diligenza e la pienezza dell'analisi. Ma oltrecciò ad amici, come mi pregio di tenervi tutti, non ho difficoltà di fare una confidenza, solo pregandovi a non parteciparla altrui per timore che me ne venga ridicolo. Anch'io sugli anni più giovani amai l'arte; la musica segnatamente era il mio più grande diletto, anzi la mia passione: qualunque stromento mi si parasse dinanzi, volevo cercarne le armonie, il modo di temperarlo, i mezzi, la potenza. Toccai più a lungo l'arpa, il piano-forte, l'organo ed investigai la prime ragioni almeno della composizione armonica. Son d'avviso aver fatto meglio a lasciare questa arte squisita in cui, se in altra mai delle belle arti, non è tollerabile la mediocrità secondo il giustissimo concetto d'Orazio; ma un antico amore non si smorza mai del tutto, e ancora a questi di sotto la neve de' miei capelli in certe stagioni e intervalli misteriosi che anche altri forse provano e nascondono sotto l'o[r]mai comune nome di mal di nervi, sento salirmi all'anima una tristezza, un tedio della fatica, il vuoto, il ghiaccio dell'erudizione, un desiderio di quietare nella contemplazione del bello e un rimorso o un rimprovero della Musa dell'armonia quasi di bella tradita. Allora io sto quasi vinto per gittarmele ai piedi facendo sacramento di sperdere perfino la traccia delle lunghe mie fatiche archeologiche; senonché passa il mal di nervi, la mia neve mi ricorda che l'amante antica non fa che deridermi e non altro me ne verrebbe che ingelosire e disgustare anche l'altra che è divenuta mia moglie: onde tra rassegnato e contento finisco col ripigliare i consueti lavori.

In uno dei sovradescritti non so se dica belli o brutti intervalli, trovandomi alla mia terra natale a sentire un organo nuovo e assai ragguardevole costruito dai signori Lingiardi e toccato dal professor Frasi con quella bravura, forza e delicatezza d'espressione che lo rese celebre in Italia, sentii irrompere al cuore l'antica passione e mi danzarono nella mente le quasi obbliate melodie che era uso anch'io molti anni fa a ricercare in un vicino organo, fattura dei signori Serassi, i primi costruttori del secolo; concepì allora il disegno di sacrificare di nuovo alquanto a questa Musa e di percorrerne o tracciarne la storia. Se nell'intervallo la foga sbolli e invece d'una cosa d'arte ne esce una assai prosaica archeologia; se mi aspetta la taccia di avere sbagliato di sezione nella mia lettura facendomi disciplinare dal cav. Alizeri in luogo di por-mi sotto le ali del march. Negrotto, non ne accagionate il mio buon volere ma la mia pochezza.

Parte Prima

Musica Sacra

Ab Iove principium cantava l'antico Poeta, e se ciò sta bene in tutti gli ordini d'idee e di cose, calza a meraviglia nelle arti belle che è noto essersi svolte tutte fin dai più remoti secoli dalle religioni e dai culti. Tanto più giova ripeterlo in ordine alla musica odierna che piglia origine dal Medio Evo, in un tempo quando gli unici suoi cultori erano chierici e l'unico canto l'ecclesiastico. Di che se non abbondassero i documenti storici, basterebbe la sola prova filologica delle parole ancora vive oggi di *maestro di cappella*, per significare un direttore o compositore di musica, e di *corista*, per indicare il noto strumento che dà tono e norma ad un'orchestra anche secolare.

Genova dunque non poteva in questo differire dalle altre città; ma ne gode l'animo in sapere che essa non rimase addietro alle principali d'Italia nell'introdurre scuola di musica con pubblico stipendio. Il ch. p. Spotorno avea già raccolto dal Tiraboschi questo bel vanto cittadino che ci apprende come Prospero Adorno (dunque verso il 1478) chiamò fra le nostre mura a tale scopo Franchino Gaffurio da Lodi, celebre non meno per valentia nell'arte che per dotti scritti ancora oggi onorati e benemerito d'Italia per le scuole contemporanee da lui fondate a Milano, forse anche a Napoli, e che poi salirono a tanta fama. Le gare che si accesero fra la sua scuola e quelle di Venezia e Bologna, sebbene trascendessero a non lodevoli personalità, dimostrano il ridestamento de' buoni metodi, un grande studio ed amore per l'arte foriero di rapidi progressi. E qui appena sul limitare non posso non attaccare un po' di briga coll'abb. Arteaga, il quale è tutto in cercare di sminuire agli italiani di quella età il merito della riforma musicale per concederlo a' suoi spagnoli o fiamminghi. Ma d'altra parte è ben buono il Tiraboschi sbracciandosi a confutarlo; per mio avviso bastava una sola risposta: contrapporre cioè all'Arteaga l'Arteaga, allorquando questi, dimentico delle lodi date a que' fiamminghi, esce a dire con molto spirito che nel sentire i dolcissimi sospiri del Petrarca musicati dal Willaert o dal Giusquino (che erano i caporioni della pretesa riforma) gli pareva di vedere il satiro nell'Amin-ta del Tasso che vorrebbe violare con ispida mano le ignude bellezze di Silvia. Io non nego le buone parti de' fiamminghi, in ispecie per quel tempo una più sapiente combinazione di effetti armonici; ma come essa degenerasse nel manierato e peggio, lo prova l'ira di papa Marcello minacciante di scacciare dal Tempio la musica e solo opportunamente disarmata dal Palestrina colle sue italiane anzi divine melodie.

Quale fosse in questi tempi lo stato della musica in Genova non abbiamo diretta notizia, solo possiamo conghietturare che i semi gittati dal Gaffurio abbiano attecchito.

Chiavari, questa prediletta figlia di Genova e non mai lenta a seguirne i progressi nell'arte e nell'industria, già fin dal 1555 apriva anch'essa pubblica scuola di musica

chiamando a professorla un Giacomo Scherlino. Ma un fatto più pronto e di effetto durevole fino a' nostri di si fu l'istituzione della più antica cappella musicale nella nostra Metropolitana avvenuta prima del 1519. L'onore di tale fondazione è dovuto all'illustre Lorenzo Fiesco vescovo d'Ascoli, poi di Mondovì. Egli era stato già abate commendatario del nostro Monastero di S. Stefano, ed amante come dovea essere della musica e belle arti fece ivi erigere nel 1499 la bella cantoria in marmo che tuttor vi si ammira. Ma era stato pure canonico e maestro di scuola (magiscola, scolastico) della Metropolitana; ed allora, come pare, questa dignità riuniva anche l'ufficio di guidare il canto nelle sacre funzioni ed ammaestrare in esso gli alunni. Il Fiesco legò del proprio 890 luoghi di S. Giorgio da distribuirsi in perpetuo i proventi al magiscola o scolastico e a sei od otto preti con altrettanti giovinetti che conoscano l'arte del canto ed assistano alle sacre funzioni. Di che vedasi oltre l'Archivio di S. Giorgio la tavola di marmo collocata a lode del fondatore all'altare di S. Anna che è sottoposto alla cantoria e fu in un colla cantoria abbellito di marmi dalla nobile famiglia dello stesso sangue.

Questa istituzione, approvata da quell'intelligente pontefice che fu Leone X e patronizzata dal seniore della famiglia institutrice, ricevette nel 1552 e più tardi varie riforme ed aumento di rendite, essendole aggregato il priorato di Paverano con forse tutta quella collina e con ragguardevoli proventi di monti o banche che però le commozioni politiche e finanziarie dello scorso secolo ridussero appena forse ad una rendita annua di L. 700. Non mi venne fatto di sapere il quando al canto col solo accompagnamento d'organo sia stata sostituita la musica instrumentale e vocale, però questa fase dovrebbe essere antica, a giudicarne da un affresco nel chiostro di S. Lorenzo ove si dipinge la cantoria assistente alle sacre funzioni con istrumenti musicali. Ancora oggi questa cappella è governata dalla contessa Sanfront erede discendente dei Fieschi; essa è mensile e conta 18 soggetti.

Anche la cattedrale di Savona ebbe nello stesso secolo la sua cantoria istituita nel 1548, per concessione di Paolo III, da Clemente Della Rovere secondo la disposizione del cardinale Bartolomeo suo consanguineo.

Ma Genova ebbe all'aprirsi del secolo seguente un secondo simile ma più ampio istituto. Marcello Pallavicini q. Agostino, nel 1598, prima di entrare ne' Gesuiti, faceva testamento e disponendo larghissimamente a favore della chiesa di S. Ambrogio non dimenticava la cappella musicale, ordinando che i suoi fratelli ed eredi ne compiessero l'ordinamento per guisa che riescisse degna del magnifico tempio per essi eretto. E il voto fu adempiuto nel 1619 dal superstite fratello Giulio. Ma anche questa cantoria non fu per lungo tempo servita che da sacerdoti e col solo accompagnamento d'organo; si crede anzi che la musica istrumentale non vi fosse introdotta che al cominciar del presente secolo. Ad ogni modo è questo ora il più fiorente istituto musicale ecclesiastico; si vanta di 22 strumenti e 13 voci che nelle più solenni funzioni si accrescono ancora formando in tutto quasi 50 soggetti, e che più monta son d'essi i migliori artisti: un Bossola, un Uccello, un Tosi, e basti per tutti il Mariani, che distribuiscono frequente e gratuito il pane dell'arte al popolo. La sua dote è non minore di L. 6700 annue, ma l'istituto deve le sue principali miglirie al benemerito patrizio march. Ignazio che ne è il presente patrono e che non pago delle ottime scelte, degli accresciuti stipendi, dei riformati regolamenti, vi pone del proprio e ne sostiene la bontà coll'impulso personale. E non è a dire quanto ciò giovi a

tener viva la bravura e la buona tradizione, senza del che (come avviene purtroppo in genere) il bel canto è ridotto ad un mestiere di gola che ripeta in perpetuo le invariabili note senza il concorso dell'intelligenza e dell'affetto. Ma il maggior pregio non è tanto di conservare il buono quanto di accrescerlo, favoreggiando l'arte, facendo archivio e tesoro della migliore musica, eccitando i compositori segnatamente concittadini ad arricchire col loro genio la patria, infine ponendo il corpo musicale a servizio di buoni maestri che bramassero fare esperimento delle loro creazioni. E tale, mi gode l'animo in dirlo, tale si è l'intendimento del march. Ignazio; ed è perciò che potemmo udire qualche anno fa la prova d'una messa classica secondo quel fare largo, profondo ad un tempo e chiaro di cui era feconda l'inventiva del rimpianto maestro Gambini; messa che fu coronata di premio nella squisita Firenze ed aspetta essere presto eseguita in quella Basilica Laurenziana il cui nome vale un elogio; ma ah! sarà invano desiderato l'autore che ancora pochi mesi fa compiacevasi meco aspettando quel giorno e fu troppo immaturamente rapito all'arte e alla patria.

Il terzo istituto sacro in Genova ebbe origine dai Padri Filippini che lo dotarono di un'annua rendita e di un piccolo ma scelto archivio musicale. Come è noto, quel gran santo onde i lodati padri gloriansi derivare il nome, null'altro ebbe più a cuore che attrarre il popolo alla virtù coll'amabilità sposando la religione al culto del bello ed all'onesta ricreazione. Di che sorsero fra gli altri suoi istituti que' cosiddetti sacri oratori che imitando la musica progredita nell'opera teatrale pur si contengono ne' giusti confini del canto sacro ed hanno anzi un non so che di severo e di grandioso misto al malinconico e al soave che ti rapisce l'anima e li rende carissimi.

L'oratorio cominciò nella nostra città verso il 1732. Il tempietto ovale a ciò eretto è bellissimo e sembra coll'armonia delle linee architettoniche e degli ornati preannunziare gli analoghi sensi che desterà la musica. Anche noi potemmo gustarvi in giovinezza il *Mosé* di Rossini ed altri oratori de' migliori maestri; anche qui fu scuola gratuita d'arte al popolo allora non molto uso ai teatri, ed anche questo poté essere utile palestra ai nostri ingegni, tra cui ricorderò soltanto il vivente ma infelice Borgatta. Ma gli amatori dello stile classico segnatamente in tempi più antichi ebbero la sorte non concessa a noi di gustare le severe note del p. Buonfichi, la ricca e facile vena del Paisiello e le sublimi creazioni di Gluck, Haydn e Beethoven.

La musica sacra ci richiama a discorrere più partitamente dell'organo, suo principale strumento, anzi il primo di tutti gli strumenti, il più perfetto, vario, universale; il più confacente alla maestà del culto cattolico.

Già nel 1489 le precipue chiese nostre erano dotate d'organo e non pochi erano i capaci di trattarlo, sebbene tutti chierici, come apprendiamo da due documenti di fresco pubblicati dall'amico mio p. Vigna nella sua dotta *Illustrazione di S.M. di Castello*. Quivi pure apprendiamo che in quell'anno i PP. Domenicani comperarono un organo dal veneto Giovanni Torriano q. Matteo pel prezzo di ducati d'oro 44 oltre il vecchio organo datogli in cambio, ma alla condizione che il costruttore facesse al nuovo strumento qualche miglioria e vi aggiungesse la pedaliera. La mancanza della quale non dee far meraviglia, narrandoci la storia che i pedali non furono inventati che dopo la metà appunto di questo secolo XV e non furono dovunque o con facilità ricevuti; non li troveremo ancora adottati dopo la metà del '500 nel nuovo organo di S. Lorenzo, come tuttora ne manca il piccolo della Basilica di Carignano; anzi ne mancavano moltissimi in Francia nel secolo scorso, in Inghilterra anco nel

presente, comeché a noi sembrino e sieno veramente un indispensabile complemento.

Il veneto Torriano deve aver fermato stanga tra noi, perché lo troviamo due anni dopo a stabilire co' Padri del Comune il contratto d'un organo per la Metropolitana pel prezzo di ducati d'oro 180 e più il cambio del vecchio e col carico al costruttore di garantirlo in buono stato per cinque anni. Ci duole che questo e il precedente contratto che abbiamo sott'occhio siano privi di que' particolari che fornirebbero un giudizio sui progressi dell'arte. Ma il nostro desiderio è soddisfatto in gran parte un 60 anni dopo nel progetto di un altro organo per la stessa Metropolitana che nel 1552 fu presentato ai Padri del Comune ed esiste colle carte precedenti nell'Archivio Municipale, ove potei consultarlo a bell'agio per la squisita cortesia del nostro socio archivista signor Gambaro. Autore di questo progetto e dell'organo che fu effettivamente costruito nel 1554 fu un G. Batta Facheto [recte: Facchetti] da Brescia di cui manca fra noi ogni altra notizia, ma per via d'induzione giova notare che in quel secolo e il seguente fu chiarissima Brescia per la bontà de' molti organi costrutti dalla famiglia Antegnati Bartolomeo, avo, Graziadio, figlio, e Costanzo, nipote, il primo de' quali fornì i tuttora in gran parte esistenti organi dei duomi di Milano, Como, Brescia, Bergamo, Cremona e Mantova; il Costanzo poi si rese anche utile scrittore della sua arte pubblicando nel 1608 un trattato che si loda ancora nel 1816 da Giuseppe Serassi, altro scrittore e padre o creatore della moderna arte italiana.

Egli mi pare adunque che il Facheto debba essere un allievo di Bartolomeo Antegnati e potrebbesi indursene conferma da questo fatto: che uno dei sacerdoti organisti di S. Lorenzo, ignaro di queste notizie, trovandosi a sentire l'organo del duomo in Milano vi notò molta somiglianza nella qualità della voce con questo della nostra Metropolitana che è, come vedremo, se non in tutto, in grandissima parte quello stesso che fu costruito dal Facheto.

Dalle condizioni del progetto e successivo contratto stabilito co' PP. del Comune si può raccogliere un'idea di ciò che doveva essere un buon organo a que' tempi, ammettendo come principio innegabile che un'opera fatta allora in una città e in una chiesa come le nostre e da ornarsi d'intagli e pitture de' più valenti artisti, come sappiamo essere avvenuto, dovea nell'intendimento di chi l'ordinava riescire fra le principali d'Italia sì per la qualità, sì pel numero dei registri.

Il prezzo ne fu convenuto in ducati larghi d'oro 350 oltre il cambio dell'organo vecchio che deve essere quello del Torriano del 1491 e che dunque pare non abbia fatto buona prova.

Il guasto del foglio nel documento non consente di conoscere il preciso numero dei tasti, oltre i quaranta; il silenzio sulla pedaliera fa credere che non ve ne dovesse essere. Mancavano altresì e mancano tuttora in quest'organo i registri detti di concerto, in ispecie le canne a lingua che imitano le trombe, fagotti, corno inglese e simili; il che è conforme allo stato dell'arte d'allora, sapendosi che gli stessi stromenti in gran parte furono inventati più tardi ed appena sui principi del secolo XVII si comincia a veder nominato anche nella musica da teatro l'ora disusato *regale*, cioè *regio* o *re* degli strumenti, che fondato sul sistema così detto a *ancia* o *lingua* fu il germe di tutti gli altri e nell'orchestra e nell'organo. Di che i moderni costruttori conservano inconsciamente la traccia nella denominazione che danno al fagotto *reale*.

Fuori di questi più tardi progressi, il progetto del Facheto comprendeva le doti e le

proporzioni d'un buono strumento e specialmente d'un buon Ripieno, che è la parte vitale dell'organo. Trovo anche lodevole in questa scuola italiana l'aver usato fin d'allora e conservato oggidì quella semplicità di nomenclatura onde ciascun registro di ripieno si distingue soltanto per un numero d'ordine. Difatti la canna prima e più bassa del registro *Principale* dovendo esser lunga piedi otto, come si sa (metri 2.32), la ottava canna ascendendo che rende un suono analogo benché più acuto, deve essere lunga la precisa metà, come insegnano del pari la teoria fisica e la pratica, e così ascendendo mano mano la seconda ottava o 15^a sarà lunga un quarto della principale; la terza ottava o 22^a ha la lunghezza d'un ottavo e va dicendo fino alla 36^a, a cui giunge il nostro progetto, o alla 43^a a cui giungono i moderni organi, riscendone la prima canna lunga pochi centimetri. Ora, tutte queste ottave succedentisi nel registro *Principale*, se si conducano ad una ad una a diventar base e prima canna in altrettanti registri accessori, è evidente e naturalissimo che questi registri abbiano ad assumere anch'essi il rispettivo nome di Ottava, Quintadecima, Ventiduesima, etc., eppure i Francesi preferiscono a questa nomenclatura italiana parole rimbombanti ed anche strane, come sarebbero quelle di *Prestant*, *Doublette*, *Larigot*, *Nassard*, *Fourniture*, *Cimale*.

È agevole a farsi capaci come questo accumularsi di canne in ottava sempre più alta sullo stesso tasto a cui nel secolo seguente si aggiunsero le canne più gravi di 16 fino a 32 piedi (più di nove metri) debba conferire al rinforzo della voce e a quella pienezza e maestà, onde l'organo vince qualunque altro musicale strumento. Ma giova notare come già nel progetto del Facheto si rinvenga usata nel Ripieno quell'aggiunta di registri che per ogni tuono del Principale suonano la quinta, e così all'ottava danno la seconda quinta ossia la 12^a, alla 15^a la 17^a e va dicendo. Questo suonar di due voci diverse per formarne una sola sembrerebbe cosa non effettuabile e ad ogni modo discordante; eppure, tutto all'opposto, è questo l'espedito che dà all'organo quel non so che di sfumato e di misterioso. Ed era stato per mio avviso un aumento di perfezione l'uso introdotto nel secolo XVII di aggiungervi ancora per ogni voce un terzo suono formando così il pieno accordo di 3^a e 5^a, purché si badasse a mantenere le dovute proporzioni col secondo suono più debole del primo e il terzo più debole del secondo, acciò ne venga non l'urto di tre eguali forze ma la loro giusta tempra ed impasto. Il quale impasto non so se abbiano appreso i pratici dai fisici o questi da quelli, ma il fatto è che esso è ormai chiaramente spiegato nelle fisiche teorie. Perché una sola corda da violino ben distesa e fatta vibrare non rende un suono semplice come appare all'orecchio comune e meno esercitato, ma sono precisamente tre voci sentite con forza sempre decrescente, la seconda delle quali è appunto la 12^a, ossia la seconda quinta del suono principale e più forte, la terza corrisponde alla 17^a che è appunto una terza più acuta [*sic*].

Così dunque se la natura stessa insegnò ai valenti costruttori degli scorsi secoli i segreti modi dell'armonia, a me pare un regresso quello de' nostri comeché valentissimi moderni l'aver soppresso la terza voce appena lasciandola nel meno importante registro di Cornetto. Né so se non debbasi almeno in parte attribuire a questa mancanza il quasi universale lamento de' buongustai che pur confessando i molti incontestati vantaggi dell'arte moderna, asseriscono non poter questa sostenere il confronto coll'antica nella bontà del Ripieno. Non con altrettanta ragione crederei potersi muovere rimprovero ai costruttori di non aver adottate le proposte del dotto abb. Vogler e segnatamente l'economia fondata sul celebre esperimento del Tartini,

per cui un tuono più profondo è generato dall'unione di due canne più acute; perché io dubito assai che il suono generato possa scusare quello che dovrebbe essere generatore ed averne la voluta chiarezza ed intensità.

Checchessia di ciò, ognun vede quanto alla metà del secolo XVI l'arte degli organi avesse progredito. E per verità non posso trattenermi da un sentimento non so se di riso o di compassione leggendo nel Zarlino di Chioggia di un antichissimo organo della città distrutta di Grado, il quale non avea che 30 canne e un sol registro e ci voleva tal forza a suonarlo da doversi adoperare tutto il pugno anziché le dita, onde a poterne ricevere l'impressione i tasti erano molto larghi e quasi rotondi.

Un particolare del progetto del Facheto merita essere notato, e si è il meccanismo dell'introduzione del vento nelle canne. Il quale meccanismo ivi si dice essere a vento e non a tiro, acciò meglio si preservi dall'aria e dall'umido. Ora anche oggidì si usano tali termini tecnici e anch'oggi si preferisce il meccanismo a vento per queste e simili ragioni. Eppure tutti gli organi antichi di cui abbia trovato menzione sono costrutti col meccanismo a tiro fino al principio del presente secolo, quando Giuseppe Serassi introdusse l'altro a vento perfezionandolo e fu imitato quindi innanzi da tutti i costruttori. Ciò posto, lode ne viene agli artisti bresciani d'aver fino dal secolo XVI e forse prima veduto e posto in opera il miglior modo di costruire.

Annunziai sovra che l'organo del Facheto è quello che presentemente è il solo suonabile nella Metropolitana, cioè dalla parte della cappella di S. G. Battista, sebbene il ch. cav. Banchemo ne pensi altrimenti. Questa mia opinione risulta dal fatto che dopo quell'epoca non si trova nell'Archivio Municipale traccia di nuove costruzioni ma di sole riparazioni, benché con qualche miglioria. Risulta anche dacché l'organo del Comune ne' documenti dicesi essere sovra la sacristia, e dacché l'organo di faccia, cioè quello sovra la cappella di S. Anna, in essi documenti nominansi de' Fabbricieri, onde quest'ultimo dee credersi fatto a spese non del Comune ma della chiesa. Infine io volli assicurarmene co' miei occhi recandomi sulle due cantorie. Veramente l'organo sopra Sant'Anna non conserva quasi più traccia d'antico, rimpastato come fu da non degni costruttori. Ma quello verso la sacristia, sebbene alcun poco ritoccato anch'esso ed ampliato di alcuni registri e della pedaliera, offre ancora i caratteri quasi certi dell'opera di Facheto nella fattura delle canne, nella disposizione e fattura dei registri e soprattutto nella bontà del Ripieno, comeché pel suo non buono stato di conservazione mandi una voce alquanto asmatica. Quindi io ne conchiudo che questo è l'organo del Facheto e dei Padri del Comune e che la cappella musicale Fiesco fu qui trasportata essendosi reso non suonabile l'organo di faccia, su cui in origine dovea essere tenuta come aderente all'altare e patronato della stessa famiglia.

Nel 1737, approssimandosi il centenario di Santa Catterina, furono ristorati questi due organi e colla stessa occasione si ribassarono di mezza voce, perché erano tre quarti [di tono] di troppo alti ed era divenuto impossibile associarli al canto nelle sacre funzioni, come avvisa una scritta tuttora esistente sulla cantoria. Or che vuol dir ciò? Dobbiamo dire coi pessimisti che le gole decaddero? Che la specie umana va sempre peggiorando, come i sanitari si lagnano in più paesi delle stature che impiccoliscono d'anno in anno, quasi congiura a truffare la leva? Crederei trovarne ragione più naturale nell'arte del canto che si è andata via via svolgendo dalle più severe antiche regole, e così rialzandosi il limite superiore del vocalismo è d'uopo correg-

gere e ribassare il tono fondamentale. Di ciò trovo conferma nel fatto che anche il corista romano (certo dunque il più antico ecclesiastico) è anche di molto più alto del lombardo, ed in Germania il corista di chiesa è mezza voce più alto della musica di camera; e trovo che il corista veneto fu ridotto anche di mezza voce e agguagliato al lombardo negli organi del prete Nanchini [*recte*: Nacchini] capo della scuola veneta. Non altrimenti vediamo l'odierno canto teatrale, infrante le strette leggi dell'antica composizione, procedere solo più svelto (che non era male) ma sbrigliato affatto, di che le ugole rapidamente consumansi con danno loro e nostro a cui divengono ormai sconosciuti que' soavi tocchi e quelle pure voci di contralto che così potentemente vibrano al cuore. E qui paleserò il desiderio che in Italia si adotti un solo e generale corista come fece non ha molti anni la Francia, che lo stabilì a 870 vibrazioni per minuto secondo, giacché ogni pie' sospinto abbiamo coristi l'uno dall'altro differenti perfino d'una terza minore, perciò tanto più necessario alla conservazione delle voci ora in codesto sbizzarrirsi dei maestri.

Toccherò più breve degli organi dopo il secolo XVI, perché, sebbene verso la metà del '600 abbiamo due nuove e assai notevoli costruzioni, ci mancano i documenti per giudicarne più esattamente il valore. Voi comprendete che parlo degli organi di S. Ambrogio e della Basilica di Carignano. Il primo di essi con due tastiere, il secondo con tre e così con tre organi racchiusi in una sola cassa e con 50 a 60 registri. La tradizione ne fa autore una sola persona dell'ordine de' Gesuiti ed il ch. Preside di questa sezione fu il primo a darne contezza particolare nella sua pregevolissima *Guida*. Le mie ricerche mi consentono di rettificare il nome dell'autore che fu veramente gesuita, ma invece di Iacopo Helman si chiamava Guglielmo Hermann [*recte*: Hermans]. Egli era senza dubbio tedesco come anche prova il suo cognome, e sebbene abitasse allora nella casa professa di S. Ambrogio, si vede che vi era di occasione, corrispondendo la sua pensione pel vitto ed alloggio. Avea con sé altri tedeschi, specialmente il suo primo aiuto, maestro Giovanni Heid, e un Hanz Dieterich; e fu anche tedesco l'artista che fece la cassa, Giorgio Haigenmann, ma gli intagli in essa e nelle imposte furono eseguiti da valenti italiani come il nostro G. Batta Pippo Santacroce, un G.B. Isola, un Santino Giuntino, mentre la loro pittura e doratura fu raccomandata agli abili pennelli di Paolo Brozzi e di Domenico Piola. La cantoria in marmo fu lavorata dallo scultore e quadratista Carlo Solaro, padre del più valente Daniele. Tutta l'opera fu condotta tra il 1657 e il 60 e costò più di L. 23.000, egregia somma per que' tempi.

Ma come dissi e come avrei desiderato, alla esattezza di questi particolari non rispondono le mie cognizioni sulla bontà e progresso intrinseco di questi organi e massime di quello di Carignano che pur negli scorsi secoli contava come una meraviglia della città e levava fama di sé fra i principali d'Italia. Io non mi dolgo de' nuovi organi sostituiti in quelle due chiese agli antichi. So che il Bianchi è uno dei migliori allievi dei Serassi e che fece qui come dovunque opera degna della illustre scuola a cui appartiene. Solo vorrei che le belle opere nuove non dovessero ingratamente scacciare le antiche, anzi distruggerle, ma piuttosto porlesi a fianco, acciò si possa far ragione del progresso nell'arte e i recenti vedano che ancora oggidì v'ha qualcosa da apprendere da' nostri padri. E ciò in ispecie ha luogo nella costruzione degli organi.

Quegli che più d'ogni altro la fecero progredire furono chierici, anzi monaci, i quali per la loro stessa vocazione e perché poco o nulla solleciti dei bisogni della vita,

ma si solleciti dell'arte a cui si votavano, non intralasciarono tentativi, non badarono a spese a cui la pietà de' fedeli largamente sopprimeva e, che è più, riunirono alla pratica la scienza ed anche le dottrine filosofiche e storiche per le quali poterono ascendere alle ragioni intime delle cose, alla meditazione dei più peregrini intelletti e delle nazioni civili ove era più vivo e delicato il sentimento musicale. Io non citerò ad esempio il dottissimo p. Martini che trasfondendo il suo genio ben nutrito dai classici nel p. Mattei, maestro di Rossini, può ben dirsi l'avo del sommo pesarese e il patriarca della musica odierna. Ma rimanendo più strettamente al mio subbietto, dirò alcunché del non meno dotto fiorentino G. Batta Doni vivente nella prima metà del secolo XVII. Il quale, anch'esso come il Martini, studiò a fondo la musica greca e cercò di farne una ingegnosa e sottile applicazione al perfezionamento degli organi. Perocché è noto che gli Elleni, squisiti apprezzatori del bello, distinguevano nella loro musica tre modi principali, il *Dorico*, il *Frigio*, il *Lidio*; il primo di essi di una melodia grave, maestosa, piena ed equabile, di un movimento dunque capace a ispirare in chi la sentiva siffatti desiderabili effetti; il Frigio, d'indole assai più viva, irrequieta, turbolenta, che si tramutava anche al feroce e all'orgia o s'innalzava all'entusiasmo. Il modo Lidio per converso avea un movimento rimesso, debole, che si tramutava in soave, in patetico, esprimea l'amore languente, lo stanco affanno, il dolore rassegnato. Ma siccome questi affetti in natura non sono mai così distinti che per gradazioni non si raccostino e perfino talora si trovasino l'uno nell'altro, così i Greci aggiungevano a codesti modi altri intermedi e subordinati, e questi ultimi distinguevano con modificare il nome del modo principale, chiamando col prefisso *iper* (sopra) *Iperdorio*, *Iperfrigio*, *Iperlidio* quei modi subalterni che tendeano ad innalzar l'animo, e col prefisso *ipo* (sotto) *Ipodorio*, etc. quegli altri modi che facevano l'effetto contrario.

Ora, G. Batta Doni tentò con sue particolari proposte spiegare il modo per cui le tre tastiere d'un organo possano rendere i tre principali affetti del concitato, del rimesso e dell'equabile e come se ne possano imitare il crescere e lo sfumare e le lente o le rapide mutazioni.

Forse il tentativo del Doni è troppo promettitore e d'assai dubbia riuscita, ma è certo che questo e gli studi ora quasi ignorati di tanti ingegni meriterebbero ancora venir posti a ricordo ed eccitamento dei valenti italiani.

Fra gli antichi degni di speciale memoria nomineremo il benedettino p. Bédos che scrisse il migliore metodo per la costruzione degli organi e che sebbene assai più pratico che teorico s'accosta al Doni nel ricercare la espressione degli affetti per mezzo della combinazione delle tastiere e dei registri e anche più per via del temperamento nell'accordatura, tenendo pensatamente calanti o crescenti alcune consonanze che debbano rendere l'aspro e il molle degli affetti. Ma senza scostarsi in sostanza dal sodo criterio italiano, è tuttavia da porre grande studio nei dotti tedeschi che secondando il genio della nazione sempre tentarono nuove e profonde vie in ogni arte e scienza. Del che avremmo appunto sotto gli occhi un esempio se esistessero ancora gli organi dell'Hermann in Genova, e per tradizione sappiamo che aveano già non solo il registro *Regale* o a lingua, come fu sopra spiegato, ma tentavano imitar la natura nei suoi più reconditi effetti introducendo registri detti voce di ragazzo, di angelo, di toro, di uccelli, etc. che non so però quanto alla prova riuscissero. Il *non plus ultra* poi di siffatte costruzioni germaniche credo fosse il grande organo costruito

verso la metà dello scorso secolo nella Badia sveva di Weingarten con quattro tastiere oltre una gran pedaliera, 76 registri, il numero mistico di 6666 canne, flauti parecchi e svariati, campanelli, bombarde, cromorni, unda maris, con più altri registri di cui non intendo né il nome né la qualità.

Genova in quest'arte non ha scuola affatto, perché non possiamo noverare tra gli artisti ma solo tra i ristoratori quel Gio. Oltracchino e quel Bartolomeo Della Torre che lavorarono a riparare l'organo di S. Lorenzo nel corso del secolo XVII, né quel Tommaso Roccatagliata che nel 1695 ricompose l'organo di Carignano trasportato colla cantoria dalla facciata di settentrione a quella di Ponente. Né il figlio del Tommaso, Lorenzo Roccatagliata, che nel 1736 fu preferito ad un Giuseppe Corsi alloggiandogli il già accennato ristoro in S. Lorenzo all'epoca del centenario di S. Caterina. Tacerò anche dei recenti per le stesse ragioni, solo rilevando quattro nomi: il Pitaluga, che empié di buoni organi Genova e le Riviere ma tutti i piccoli o di mezza grandezza, perciò non sufficienti a dargli fama; Giuliani, morto non ha molto ed anch'esso non ispregevole fabbricante di piccoli organi; un prete Rossi di Paravatico, vivente verso il 1780, che si dice aver costruito più di 30 organi senza insegnamento di maestro, e il vivente avv. Paganini che pure senza maestro fabbricò organi anche a grandi proporzioni, e certo il genio v'era ma non abbastanza secondato dai segreti dell'arte e della tradizione.

Ma se la nostra città non può vantare una propria scuola, non manca di opere di questo secolo de' più valenti italiani, come gli organi di S. Filippo, delle Vigne e il grandioso di Chiavari de' signori Serassi; quelli di S. Ambrogio e di Carignano del Bianchi, dei Lingiardi a San Siro, delli Agati a S. Antonio della Marina e il piccolo ma ottimo a San Pancrazio del Bossi di Bergamo.

Così, nonostante la ormai estinta famiglia Serassi, l'onore d'Italia è salvo rimpetto agli stranieri. I nostri hanno saputo perfezionare il meccanismo accoppiando il moltiplicar degli ingegni con una mirabile nettezza e semplicità nell'intreccio; raddoppiata la forza e il brio dei suoni colla terza mano; staccato il pedale dalla tastiera o accoppiato a volontà; misurata, agguagliata o variamente compressa nei registri la forza del vento; data solidità d'accordo, vivacità e verità d'imitazione all'Oboe, Clarino, Corno Inglese, Violoncello ed altri strumenti di concerto; questi stessi strumenti con agevole meccanica or separati or riuniti a due o più e per breve o lungo tempo di che s'impastano i timbri e le gradazioni del sentimento come sulla tavolozza i colori; infine trovato il modo che non solo (come in antico) s'interrogchino e rispondano due organi in una sola cassa, ma con notevole economia un solo organo con una sola tastiera faccia l'ufficio de' due. Le quali perfezioni è difficile trovare riunite in simili strumenti stranieri, o per lo meno questi esigono una doppia e tripla somma d'acquisto, il che nei tempi presenti è capitale.

Tuttavia non credo invidiare al genio italiano ripetendo il desiderio che i nostri artisti vogliano o per meglio dire possano viaggiare al di fuori riunendo allo studio dei dotti libri quello più fruttuoso della oculare ispezione, e visitino per esempio il grande organo della Maddalena a Parigi e i più rinomati della Germania. Ed a questo riguardo renderò il dovuto onore ai signori Lingiardi come a più studiosi del progresso e delle ardite innovazioni, pur mantenendo al Bianchi l'onore delle buone tradizioni nel Ripieno, e noterò come i Lingiardi stieno ora non solo introducendo il rinforzar graduato delle voci ma tentino rinnovare l'antico metodo di imitare la vo-

ce umana colle canne a lingua a tubi semichiusi; rinnovazione a vero dire difficile e non ancora molto felice, perché si tratta della cosa più delicata dell'uomo, dell'apice direi della creazione divina, onde è qui il luogo di dire che dal sublime al ridicolo non v'ha che un passo, ed è a temere che dove si aspetta il canto di vergini dalla voce pura e squisitamente tremula non ne esca un coro di stanche e belanti vecchierelle che rimembrino la notissima canzone genovese o la nota scena della pianella perduta nella neve.

Quel che dissi della costruzione degli organi lo si può senz'altro adattare anche all'esecuzione degli organisti. Noi abbiamo il bravo Bossola e perdemmo di fresco il Gambini anche valente in questo stromento; né manca in Genova tanto l'ingegno e la bravura quanto piuttosto l'occasione e la gara che viene dal gusto diffuso, dal rispondere del popolo e degli intelligenti al sentimento dell'artista. Egli è perciò che quasi generalmente si è smarrito quel senso di squisitezza, quel finito e sfumato che faceva la delizia degli scorsi secoli ed immortalava i buoni organisti, lodati a cielo come Antonio Squarcialupi dai versi di Poliziano e di Lorenzo il Magnifico e tumulati sotto l'organo onde aveano beato la fitta popolazione, come questo stesso Squarcialupi a S.M. del Fiore e il celebre Claudio Merula alla Steccata di Parma.

Il mescolarsi vario di più tastiere, l'incavalcar delle mani, il legare, lo stringere, rincorrere, rincalzare, sospendere delle note ed accordi, poniamo che talora avesse del manierato, ma ormai anche nelle sue più buone e maestose sue parti è divenuto un'anticaglia di cui è smarrita perfino l'intelligenza a chi lo legge negli antichi metodi; ed il suonare, quando non sia ridotto ad una pecoresca e indecente ripetizione dei motivi teatrali, è un freddo ornamento senza quello speciale significato che richiede per ogni volta il canto e la solennità; un quadro insomma di genere a motivi tronchi e scompigliati, un canto il più spesso rumoroso ed assordante. Il che temo non abbia a dirsi soltanto giusto lamento della musica sacra ma e d'ogni musica e d'ogni bell'arte, dove sembra che si miri più a passare grossolanamente le passioni che a muovere ed indirizzare gli affetti, più a colpir forte che giusto, più al brutto realismo o al più brutto panteismo che all'ordine estetico e cattolico.

Ma io non andrò oltre in questa via che mi condurrebbe a meditazioni forse filosofiche ma qui inopportune e conchiuderò con un'altra avvertenza che riguarda l'unione della musica sacra colle altre arti belle.

Chi per poco guardi gli organi antichi nelle più magnifiche chiese, non può non notare l'unità e l'armonia di concetto che legò il costruttore coi pittori, scultori ed architetti che prestarono la mano all'opera. La simmetria nella posizione di più organi; l'analogia de' disegni, degli intagli, de' marmi nella cantoria, cassa e nelle imposte; la vaghezza del lavoro e de' dipinti fanno bella corona al grandioso strumento. Così vedi in San Lorenzo il rispondere delle cantorie di prospetto e i famosi intagli del Forzani che inquadrano le tele dell'Ansaldo e del Benso, e nella Basilica di Carignano trovi le opere degli illustri di cui sopra toccammo. Poniamo anche che in quest'ultime l'andazzo di quel secolo dia luogo a lagnanza per qualche rispetto. Volgiti ora alle opere moderne, e se ne eccettui l'organo di S. Ambrogio dal buon gusto del Canzio aumentato da tre a cinque archi di facciata e la cantoria prolungata coll'antico stile, trovi per tutto altrove e in Genova e fuori una desolante uniformità, un arco perpetuo a semicerchio, coronato da un semplice architrave, fiancheggiato da due lesene, con una perpetua facciata ad una o tre piramidi ed una perpetua te-

la di colore turchino per difenderla dalla polvere. Qui dunque non più varietà, gaiezza e ricchezza di arti ancelle e pronube di cari affetti musicali; qui non più seni ed aggettature, palchi a più ordini e gruppi graziosi a foglie e festoni che vi s'intreccino e sembrano piuttosto scherzare colle canne che sostenerle.

So bene che cosa risponderanno i costruttori moderni: che tali ornamenti, intagli ed imposte sono alberghi di polvere; che i varii ordini di palchi nuoc[i]ono alla pronta trasmissione del suono nelle diverse canne poste ad altezze disuguali; che i seni e aggettature rompono l'onda del suono, e va dicendo. Ma io rincalzo notando che non pretendo s'abbia a dare nello sforzato, negli angoli e ghirighori, e che si ponga alla musica l'arte, alla signora l'ancella; ma credo che sia possibile e desiderabile sposare alla musica l'armonia delle arti sorelle e vorrei che se non i mediocri, i buoni costruttori cercassero lottare per vincere le affacciate difficoltà anziché seguir l'andazzo, tanto meno promuoverlo. E quando leggo che recenti stranieri in Roma sono appunto lodati per siffatta estetica cura nell'ornare i loro organi, domando il perché non debba essere questa una virtù, starei per dire, uno stretto dovere anche degli italiani. Ma il bravo Giuseppe Serassi quando volle seppa vincere ben più gravi difficoltà, fabbricando due grandiosi organi a S. Alessandro di Bergamo e collocandoli ai due lati opposti del presbitero ma per guisa che per sotterranei canali comunicassero tra loro, e un solo suonatore dall'un de' lati li facesse muovere entrambi con eguale prontezza.

Alla musica ecclesiastica, benché ad assai grande distanza, si può rannodare in alcun modo il canto nelle processioni e una consuetudine antichissima in Genova, voglio dire le Casacce.

L'aria, il motivo solito a cantarsi in tal occasione con accompagnamento di stromenti è certo un canto antichissimo e patrio. Il tono fondamentale [è] in minore come la più parte delle cantilene anche profane e marinaresche che già si udivano nelle città del Mediterraneo. I versi in dialetto nostrale, sebbene un po' accomodati talora alla lingua madre; certe fermate di costume in alcuni luoghi della città come innanzi ai Giudici di S. Lorenzo; l'uniformità del canto e del metro in tutte le Casacce, sebbene con versi alle singole appropriati, tutto in una parola accenna alla più alta antichità. L'Accinelli narra che nel 1580 si stamparono in Torino gli uffici delle Casacce co' loro canti, i quali fin d'allora si dicevano antichissimi, e che questi canti si erano fino a quel tempo conservati scritti in pergamena. Il che nuovamente dimostra la loro antichità e la solennità con cui se ne teneva cura, e forse possono per questo rispetto gareggiare colle più note laudi che si cantavano a Firenze fino dal 1300 e che si leggono ora stampate nella *Encyclopédie Méthodique*. Difatti anche i canti delle nostre Casacce attirarono l'attenzione del signor Brack, il francese traduttore in Genova del *Viaggio musicale* dell'inglese Burney. Il quale a conservarne la memoria appose in nota al primo volume alcune strofe e le trascrisse in note musicali, sebbene con un metodo imperfetto che non lascia ben intendere il motivo del canto e a cui procurerò supplire del mio meglio.

Io non desidero vedere ripristinata siffatta consuetudine che in ultimo degenerò in uno sfarzo rovinoso a parecchie famiglie e in gare di parte poco confacenti allo scopo religioso che ne fu il primo movente; anzi finì talora in orgie e stravizi.

Ma astraendo da questi inconvenienti, confesso che a me (forse perché archeologo) piace richiamare spesso al pensiero la così varia ed aperta consuetudine di vita

de' nostri antenati che ora pare agghiacciarsi stereotipa in una monotona gravità. Perciò leggo volentieri nelle antiche novelle o assisto nelle commedie goldoniane a que' costumi e a quegli scaglioni lungo le vie che tuttora sporgono dai palazzi fiorentini e su cui motti e burle si ordivano dal vicinato accomunandosi i signori col popolo. Amo considerare questo stesso popolo nelle feste e sagre tradizionali disperdersi in allegri gruppi per gli spalti e le ville suburbane, e vedo il tripudio della piccola famiglia quando si spiega sull'erba il mondo tovagliolo con ghiottornie in buon dato e le uova pasquali e la non compra insalata di mille sapori; giusto sfogo a chi beve tutto giorno l'aria colata e scura dei chiassuoli; giusto premio al docile comportarsi dei giovinetti. Godo anche assistere alla patria moresca rallegrata dalla nota sua musica, dal costume diviso ai tradizionali colori, cogli stocchi e gli attacchi e le parate che rammentano le vittorie della nostra croce sulla mezzaluna e le prove onde i nostri antenati si eccitavano al valoroso cimento. E dunque amo come cittadino la serietà e la sodezza dei propositi e dell'istruzione nel popolo; non mi pèrito di preferire queste ed altre innocenti distrazioni al vedere i popolani immobili sul giornale trinciando di politica e strategica, scommettendo se la Russia vincerà al Caucaso o gli Inglesi nelle Indie ed in China, e peggio bevendo ivi o assisi sulle panche del teatro col pessimo gusto il malcostume.

Perciò mi piace anche talora fingermi col pensiero le varie Casacce procedere lente e solenni per le vie di Genova in mezzo al popolo riboccante; numero i loro diversi colori ed assise, le sergentine a statuetta d'argento che aprono le file battendo colla punta il terreno a ritmo concertato, oppure disciplinano i procedenti e trattengono i profani i massicci crocifissi di Maragliano bilicati sul concavo cuoio con rara maestria e senz'appoggio di mano, volanti come piuma per le salite e le scale; i grandi e variopinti mazzi genovesi di fiori dal più soave profumo; gli sfavillanti doppiieri a più capi; il raso, il velluto, profusi e nel raso e nel velluto l'oro e l'argento a magnifici ricami lungamente vegliati dalle nostre concittadine già celebri in tali lavori. La gioia, la festa è su tutti i volti. Ed ecco appare la gran macchina col santo Patrono in gloria e gli emblemi della compagnia; una turba lo segue di stromenti e voci musicali che giunti ad una delle fermate tradizionali intuonano il noto *San Giacomo Maggio* ... con quel che segue. Perché io non voglio darvi il gusto, o signori, di inserire fra le vostre arti belle la mia voce chioccia, la quale tuttavia, quando era infantile, i miei Gaviesi compiacevansi udire e chiamarla soavissima. Ma ahimé anch'essa è divenuta un'archeologia, onde se vi piace piuttosto udirla narrante ma non cantante la musica genovese, concedetemi respiro per questa sera e spero altra volta intertenervi sulla musica teatrale.

Parte Seconda

Musica da camera e da teatro

Se scarse furono le notizie tramandateci sulla musica nostra religiosa, scarsissime trovai quelle sulla musica da teatro e da camera.

Il documento più antico mi si offerse spontaneo nella recente mia scorsa a Venezia, nella cui Biblioteca Marciana si custodisce un libro stampato nel XVI secolo che è una raccolta di vari scrittori di musica contemporanei. Ivi ebbi la ventura di vedervi un Della Gostena o Lagostena Giambattista, genovese, e i suoi parecchi madrigali a 4 voci con cui vesti di note musicali canzoni del Petrarca, stanze dell'Ariosto, Tasso e Bembo, etc. facendone la dedica al patrizio nostro Raffaele Raggio. Io non ve ne potrei dire il merito, non avendo avuto agio di esaminarle a lungo e forse anche non avendo il diritto di giudice, ma il solo trovarsi queste composizioni tra l'onorata schiera di chiari ingegni, tra cui basti citare il principe di quel tempo, Claudio Merula, questo solo argomento, dico, fa prometter bene anche del nostro genovese. Egli, nella lettera di dedica, che è del 1582, si professa discepolo di Filippo Del Monte, il quale ultimo avviso sia stato nostro egli pure, si per ragione dell'allievo, si perché si sa che in que' tempi era a Genova una famiglia di tal cognome; si infine perché manca di questo Del Monte ogni altra notizia (io credo) fra le altre scuole italiane più celebri e già più illustrate che la nostra non fu. Né io sarò tacciato di audace o di troppo municipale, ascrivendo anche fra i genovesi un altro scrittore di musica per madrigali inserito nello stesso libro, del quale, sebbene non sia notata la patria, basta dire che egli si chiama Giulio Fiesco.

In Venezia stessa, nel 1605, stampò musica da lui composta un altro chiaro genovese, Simone Molinari, maestro di capella della nostra Metropolitana. Questi a vero dire erano concerti ecclesiastici, che perciò avrebbero meritato un posto nella parte antecedente, ma il dotto padre Martini ci apprende che il Molinari compose anche madrigali a 5 voci e li pubblicò a Genova nel 1613 sotto gli auspicii, come pare, del Principe di Venosa. Quel maestro era anche famoso suonatore di liuto e così precesse la non meno famosa scuola genovese di violino, di cui toccheremo più innanzi.

Si sa del resto che i madrigali e le ballate furono l'unica musica non religiosa che si sentisse fino al 1600, quando il Peri pose in musica a Firenze la *Dafne* del Rinuccini e diede così vita alla prima opera, alla quale seguì nel 1607 a Mantova l'*Orfeo* musicato dal celebre Claudio Monteverde di Cremona. Ma chi si rechi a leggere quest'ultima opera dell'*Orfeo* nella Biblioteca nostra Universitaria; chi noti come l'accompagnamento dell'uno o dell'altro personaggio o del coro era fatto da un solo strumento musicale, diverso secondo la qualità del canto o del personaggio, capirà subito quale immensa distanza dovesse passare tra l'opera d'allora e la nostra. La stessa *aria* che è ora come l'essenza o il profumo dell'opera non era trovata ancora, riducendosi il tutto ad un tessuto di recitativi e di cori. L'aria non fu introdotta o, per meglio dire, non fu ben distinta che verso la metà dello stesso secolo XVII e per ope-

ra del ch. veneziano Cavalli o, come altro vuole, per opera del Carissimi, maestro che fu del celebre Scarlatti. E per quanto questo Scarlatti e i suoi contemporanei, il Jommelli, il Leo, il Porpora, e più tardi ancora il Pergolesi, Cimarosa, Paisiello, Sacchini, avessero diffusa una dolcissima onda musicale sui teatri d'Italia e d'Europa, tuttavia il più sapiente accordo dell'armonia colla melodia e certi effetti gradevolissimi come gli *a piacere*, i *colla parte*, il ritorno *al tempo*, non sono che di moderna invenzione. Ed io era presso a spirare le prime aure di vita quando l'opera acquistava i suoi più grandi perfezionamenti da quel Cigno Pesarese che vive ancora, ed auguriamo viva lunghi anni e porga alla patria, anzi al mondo, nuovi regali, nuovi modelli della sua arte divina.

Dunque, come vedete, l'opera è ben giovane; né si potrebbe richiedere che Genova conti una lunga fila di maestri, ma solo è da rimpiangere che anche i pochi e i più valenti non sieno stati salvati da un ingiusto obbligo. Perché infatti io non potrò che parlarvi di cose a noi assai vicine, ma credo se non per diretto, almeno per indiretto argomentare; ché siccome a Genova nei secoli XVI e XVII non falliva il gusto, il lusso e il danaro, così non poteano mancare i buoni ed eleganti spettacoli che sono necessaria conseguenza di tali condizioni sociali. Sul che, volendo alquanto discorrere, consentitemi che io pigli le mosse alquanto più dall'alto ma non senza dipartirmi dalla voluta brevità.

Udii più fiate sdegnosamente esclamare che la nostra città dopo il 1528 non merita più una vera storia, perché la sua gloria è finita; perché quindi innanzi da astro maggiore è ridotta a satellite destinato a girare la curva perpetua intorno a più fortunate potenze. Ond'è che chi pigli a scriverne la storia debba sentirsi come umiliato, scoraggiato, noiato del suo soggetto ridotto a così tenue proporzioni; e deponendo la penna creda bastare all'uopo gli Annali che della Repubblica scrisse gravemente Filippo Casoni ed altri dopo di lui, ma a gran pezza più infelicamente. Non è a negare che gran parte di vero sia in cotali sfoghi d'amor patrio, né è qui il luogo d'indagare se ciò sia avvenuto per colpa degli uomini o per quel fatale corso di eventi per cui nessuna terra, nessuna nazione può mantenere perpetua la supremazia. Ma non è vero che a dar conto anche di una minore storia bastino gli annali, i quali necessariamente mancano d'unità nel concetto e di quel simmetrico ordinamento de' fatti che solo può somministrare chiaro e compiuto lo sviluppo storico. E se Genova scade dopo d'allora della sua importanza politica e commerciale e cessò d'agire al di fuori, tanto più spicca, sebbene poco o nulla notato finora nella storia, il lavoro dell'interna unità. Genova, come si direbbe con moderno linguaggio, si raccoglieva dopo i grandi disastri, e sarebbe subbietto utilissimo ed anche, io credo, piacevole, lo tessere la sintesi di tale raccoglimento; e nello svolgimento delle leggi e delle istituzioni, nell'organamento dei comuni, nello accentramento degli uffiziali a vari gradi, riconoscere come il sangue sociale minacciato alle estremità rifluisse al cuore, e col plasma più sapiente degli organi tentasse riconquistare quella vita che per l'addietro si spandeva disordinata ma fortissima di naturale energia. Non io mi assumerò siffatto tema; e ne ho solo toccato perché assieme a questo raccoglimento e quasi rassegna delle forze civili si appalesa un altro raccoglimento e rassegna nel giro delle lettere e delle arti che ha tratto più vicino al presente mio compito.

Considerata sotto questo rispetto, l'epoca genovese dei secoli XVI e XVII non manca certo di valenti scrittori che l'abbiano illustrata; ma a me pare che, ciascuno

di essi volendosi pensatamente rattenere entro i confini o dei costumi, o dell'arte o delle lettere, cui prendeva a studiare, si possa ancora desiderare la sintesi di tutti questi rispetti; uno specchio ampio e terso che ripercuota la compiuta immagine della società di que' tempi, sull'esempio di quanto operarono per altre storie e altri periodi Manzoni e Cantù.

Si vorrebbe per esempio che le sale dorate e ornate di vaghe quadrature e di celebri affreschi così ben descritte dal chiarissimo nostro Preside si rappresentassero al nostro pensiero contemporaneamente ravvivate dalla presenza di que' coltissimi genovesi e stranieri e da quelle fioritissime dame che erano una meraviglia di bellezza e d'ingegno, da quelle accademie e feste onde ancora qualche traccia rimane negli scritti e che l'amico cav. Belgrano intende narrarvi in altra nostra sezione. E se il cav. Celesia collo stile splendido e immaginoso ha saputo vedere tante e sì squisite bellezze nel Palazzo di via Lata di cui manca, io credo, ogni tradizione, fate conto voi quanto se ne vantaggerebbe la pittura o la descrizione di palazzi e costumi fondata sul vero storico.

Genova in que' secoli non solo chiamava da tutta Italia i migliori artisti, ma i più sapienti maestri: un Partenopeo, un Bonfadio, un Maffei ed anche, sebbene invano, un Torquato Tasso invitato a leggere etica con lauto stipendio. Stefano Sauli nella sua villa di Carignano ospitava a raunava in accademia Marc'Antonio Flamminio coi più valenti eruditi; in altre due accademie ragionavano un Ansaldo Cebà, un Vincenzo Imperiale, Bernardo Morando, Aprosio e più altri genovesi, i quali tutti appartenevano pure all'Accademia di Venezia. Colonie accademiche di nostri concittadini erano a Roma, a Napoli e fino nella lontana Anversa. Un genovese Tagliacarne era eletto a educatore e maestro dei figli di Francesco I di Francia. A Padova professava il genovese Pasero detto l'enciclopedico e Vincenzo Pinelli fondava una celebre biblioteca. Biblioteche preziose anche fra noi erano fin d'allora raccolte da quei chiari uomini che furono Filippo Sauli, Angelico Aprosio e Demetrio Canevari, la prima delle quali e la più antica, già ricca di 600 e più codici manoscritti, muove nei laceri avanzi che ne sono alla Biblioteca Urbana, infinito desiderio e rimpianto di tanto tesoro perduto. Lasciamo gli scrittori politici che pur meriterebbero d'essere studiati, ma non sarò sì scortese da tacere perfino il nome di tante nobili dame che colle rime e motti e piacevolezze rinfocolavano l'estro degli artisti ed erano come la corona, il fastigio, il fiore di tanta squisitezza: Catterina Fieschi, Elena Lusignani, Teresa Grillo; le Pallavicini, Della Rovere, Lercari, Centurione; e Maria Spinola che fu paragonata a Veronica Gambara; e Livia Spinola, bellissima d'animo e d'ingegno, che cantò le lodi di Bernardo Castello. È egli a meravigliare se il Ruscelli e il Paschetti, e Cortesi e Bembo ed altri non genovesi e di ogni buon gusto forniti non rifinivano di magnificare la nostra città e predicarla modello d'ogni perfezione?

Ora vorremo noi dire che ove signoreggiava il senso del bello, in accolte così festive e collo scoppiettar di tanti ingegni da ogni parte convenuti, potesse essere ignota o trascurata la musica che è fiore dell'arte e la più attraente nei convegni sociali? Quando un Balbi nell'innalzare il più magnifico dei palazzi nella via che ne prese il nome lo decorava di un vago ed ampio teatro per la rappresentazione appunto di scenici spettacoli? Quando i Durazzo non paghi di acquistare questo stesso teatro ne ebbero in proprietà altri due, il S. Agostino e le Vigne, emulando i Grimani di Venezia che ne ebbero tre anch'essi? Quando vediamo Marzia Centurione Imperiali ri-

chiedere al celebre Nicolò Fortiguerra la poesia d'una favola pastorale che inedita conservasi col titolo di *Dorinda* nella preziosa biblioteca del march. Marcello Durazzo, oh sì, noi sappiamo, sebbene troppo vagamente, che la musica non mai cessò di essere favorita dai patrizi genovesi.

Leggo di Peretta Scarpa Negrone che per la virtù del canto fu detta il miracolo del secolo XVI; della monaca Scarampi Antonia, del carmelitano Gian Pietro Grimaldo ornato colla musica d'ogni arte e lettere e filosofia; di Luca Giustiniani, ministro della Repubblica a Milano, gran mecenate di questa stessa arte. Vincenzo Costaguti, chiavarese, che fu poi cardinale, dettò versi in lode della celebre cantante Eleonora Baroni, facendo precedere alla poesia un discorso sulla musica. E discendendo giù fino al secolo XVIII trovo l'ex doge Agostino Lomellino versato tanto nelle scienze politiche, filosofiche, matematiche, quanto in ogni ramo delle arti belle. Egli fu che ideò e innalzò la magnifica villa di Pegli a cui accorrevano come a miracolo gli stranieri, e che lotta ancora colla Pallavicini, fresca e più fortunata rivale. E in quella villa avea fatto sorgere un teatro quasi direi pastorale, vagamente formato di scene stabili ad alberi e bosco ingegnosamente intrecciati. E a lui come dotto specialmente e di gran valore nell'arte musicale predicava il napolitano maestro Grimaldi, dedicandole una sua composizione.

Sul principio del nostro secolo un'Ersilia Spinola Damiani vien lodata pel canto dal dotto maestro Gervasoni e viva è tuttora la tradizione della profonda scienza nella composizione e del vivissimo amore nell'arte del patrizio Ambrogio Doria che fu presidente per questo ramo nell'Istituto Ligure. Il bello esempio di lui rivive nel nipote e in altri patrizi che io non nominerò pel tracciato disegno di non parlare de' viventi. Perfino nel teatro pubblico, nella difficile Milano, e nella scabrosa arte della Impresa della Scala troviamo impigliato verso questo stesso tempo un nostro patrizio, Francesco Brignole, forse attrattivo da prepotente propensione musicale.

Con quest'ultima notizia son ritornato all'*opera*, alla parte più difficile dell'arte musicale. E dell'*opera* genovese raggranellai date e notizie dal Quadrio, dall'Allacci, dalle collezioni di libretti teatrali, ma per lo più esse riescono incomplete, non ben distinguendosi il poeta dal maestro e il teatro o la città ove la rappresentazione ebbe luogo. Perciocché ben sappiamo del ligure Gabrielle Chiabrera, che nel primo terzo del secolo XVII fornì la poesia per quelle vegghie e pastorali e drammi e intermedii musicali che facean l'ammirazione della elegante corte de' Medici, allo stesso modo come più tardi la corte di Parma ebbe le sue feste musicali ispirate dalla facile vena del ligure Innocenzo Frugoni. E contemporaneamente al Chiabrera il genovese e accademico G. Batta Fusconi tesseva a Venezia più drammi, uno dei quali musicato dal celebre maestro Cavalli, come un altro genovese, Benedetti, stampava nel 1607 in quella stessa città una pastorale (che così a principio per lo più si chiamavano tali opere musicali) intitolata il *Magico Legato*. Altri tre nostri, Gaspare Murto-la, Tobia Deferrari e l'illustre Bernardo Morando, favole pescatorie, drammi e intermedii in altre città componevano. Marco Ingegneri stampava in Genova nel 1604 una pastorale intitolata la *Danza di Venere*; il chiavarese Della Cella componeva nel 1635 altra pastorale magica. Ma i più operosi poeti dell'*opera* e degli spettacoli di quel tempo furono due patrizi nostri, chiari anche per altri titoli, Giovanni Andrea Spinola e Anton Giulio Brignole Sale, i quali sotto lo pseudonimo o anagrammatico nome e, come pare, anche in unione a Francesco Marini, fornirono le scene del Fal-

cone di melodrammi parecchi e intermedi ed anche commedie con maschere di dialetto genovese, delle quali ultime un esempio può leggersi nel *Fazzoletto*, rappresentato da dilettanti anche per la parte di donna ad una festa nel Palazzo Ducale e che conservasi manoscritto in questa Biblioteca. Chi abbia aggiustata la musica a siffatte poesie non è quasi mai detto, né sappiamo se sia il musico o il poeta: un Sorrentino e un Cortesi, un Camillo Rima, un genovese Agostino Viali, che troviamo nella nostra piccola collezione di spettacoli rappresentati al Falcone; appena abbiain cenno di un Della Rena che musicò la *Didone abbandonata*; del parmigiano Augustini maestro compositore della *Rosmunda*; di un Gio. Maria Costa, certamente genovese, che pose in musica l'*Ariodante* del prelodato Spinola. E finalmente un Francesco Righi, maestro di cappella alla chiesa de' Gesuiti, vesti di note musicali al Teatro Falcone un'opera, *L'Innocenza riconosciuta*, la cui poesia fu composta dal ligure padre Fulvio Frugoni de' Minimi noto per altro melodramma sacro, l'*Epulone*, pubblicato a Venezia.

Tutto questo appartiene al secolo XVII che vedemmo essere il primo secolo dell'opera teatrale; proseguendo pei tempi a noi più vicini, troviamo l'opera e gli spettacoli passare dal Falcone al Teatro di Sant'Agostino, il che a mio parere significa che anche lo spettacolo da aristocratico si era fatto democratico: non più la sola vegghia o le sole feste de' principi e de' nobili; non più il popolo soltanto ammesso di traforo o gratuitamente e quasi ad elemosina, ma invitato a scambiare nobilmente il pane dell'arte col pane del sudore; e questo certamente è un progresso di civiltà, sebbene per la bontà e la squisitezza degli spettacoli gioverebbe tuttora studiare la conciliazione dei vantaggi di queste diverse epoche. Ma discendendo al particolare abbiamo appena qualche notizia di opere di ottimi compositori poste sulle scene come *L'Amante di tutte* del veneziano Galluppi; poi sul finire del secolo scorso o al principio del presente abbiamo applauditi lavori dei chiarissimi Nicolini, Andreozzi e Orlando. E non volendo discendere fino all'epoca del Carlo Felice, che meriterebbe un lavoro a parte, noteremo come una delle più belle glorie del Sant'Agostino che tuttora vive calda nella tradizione popolare la sera del 19 febbraio 1813: è l'opera del maestro Mayer [recte: Mayr] *La rosa bianca e la rosa rossa*, la cui sinfonia formò uno dei più graditi piaceri della mia giovinezza. Opera grande, immortale, che valse al compositore la gloria soddisfazione d'essere accompagnato a casa con torchie per tre sere successive da un affollato popolo che non rifiniva mai di volere sentir ripetere sì dolci melodie. Ed è anche notevole quest'opera pel poeta che ne fece o per meglio dire ne rifece da capo fondo il libretto. Il quale poeta è il nostro compianto Felice Romani, che stampava le prime rime in un arringo che gli valse tanti allori e che seppe ispirare sì divini concetti a Bellini e Donizzetti.

Né certo mancarono, benché ignote nei particolari, nei nostri più antichi teatri tutte le buone condizioni d'uno spettacolo. Fino dai principi del Settecento e forse anche prima sappiamo essere stato invitato a Genova Francesco Gallo Bibbiena, fratello del celebre conte Ferdinando, architetto e pittore dei duchi di Parma, il primo che inventò il modo di cambiare le scene senza avvedersene. E verso questo stesso tempo fioriva fra noi un'ottima scuola di canto in quel Giovanni Paita che destro egualmente nei numeri della gola come in quelli delle gambe fu a ragione predicato dall'Arteaga l'Orfeo e il Batillo de' suoi tempi. E probabilmente il Paita fu discepolo del napolitano Alessandro Stradella che visse fra noi certo non brevemente e qui

compose musica; ed è celebre sì pel suo canto ammaliatore come per le sue avventure e il tragico suo fine. E furono pure rinomati pel canto fra noi un Guidobono Gio. Francesco, un Carlo Descalzi, un Giuseppe Immer valente attore anche nella commedia. Chi non senti od almeno udi parlare del nostro Cartagenova? Secondo il nostro proposito non faremo parola dei viventi, sebbene alcuni di essi valentissimi e di fama europea come la Parodi, l'Abbadia, la Castagnola, ma non ometteremo di dare un cenno almeno di lode al padre della Castagnola, G. Batta Vissei, dilettante nel canto come nella musicale composizione, ma più che dilettante maestro e buon consigliere sul modo di scrivere musica per l'opera, come si vede da una sua lettera pubblicata dal Gervasoni e che non sarebbe ancora oggi inopportuna a meditarsi. Nemmeno froderò di onorata menzione un altro genovese dilettante, Antonio Costa, non ha molti anni mancato ai vivi, al cui grande amore per l'arte dobbiamo l'Istituto nostro musicale che diede buone prove di sé e per le migliorate masse corali ed anche per buoni cantanti che salirono il difficile palcoscenico. E degna di speciale ricordo e tuttora viva nella tradizione come gradito e festivo pensiero è l'annua serenata delli 2 luglio che il Costa dirigeva e la marchesa Argentina Spinola ospitava, di 40 e più fra i migliori nostri dilettanti di strumenti e di canto in costume tra il cittadino e il suburbano.

Il che tutto prova adunque abbastanza come l'amore dell'arte musicale siasi dovuto conservare sempre vivo tra noi e sempre nutrito da ottimi esempi e spettacoli. Come difatti le memorie scene del S. Agostino potrebbero ripeterci mille gaie e splendide nottate e trionfi che noi ignoriamo ma che possiamo indovinare sapendo che vi cantarono i più famosi, appetto ai quali la nostra età non ha quasi nulla da contrapporre: un Marchesi, un Velluti, un Tacchinardi, una Bonoldi, Albertinatti, etc. E ci gode l'animo pensando che appunto il Marchesi e l'Albertinatti cantavano in questo stesso teatro una sera del 1793 a beneficio del piccolo Paganini di nove anni, il quale dava la sua prima accademia in mezzo al frenetico applauso de' concittadini, fausto preludio di una fama immortale unica. E in questo teatro facevano le prime prove e mietevano le più giovani palme Lorenzo Lasagna e Gambaro, e i due Corbellini, volendo il giudizio della patria prima di affrontare quello dell'Europa co' loro magici stromenti. Ed anch'essi amavano come Paganini ritornare fra noi ricchi di gloria riversando sulla patria tutta l'ebbrezza delle non più udite melodie. Delle quali memorie musicali e teatrali non piccola lode torna a quello esperto, valente ed appassionato impresario che fu Giacomo Filippo Granara, il quale fioriva già alla prelodata epoca della *Rosa bianca e rosa rossa*, e pure ebbe la ventura di aprire il nuovo maggior teatro Carlo Felice colla solennità conveniente, e lascia tuttora vive e non indegne di lui le tradizioni dell'arte nel nipote Sanguineti.

Ma sento sussurrarmi all'orecchio. Voi parlaste di suonatori, di cantanti, di teatri e perfino d'impresarii nostrali e non avere punto o quasi punto nominato un maestro genovese. Che non vi sia stato proprio nessuno a rappresentare più che mediocrementemente l'arte nostra? Oh sì, noi abbiamo nomi troppo pochi, ma non indegni di stare accanto ai buoni stranieri. E se non avessimo altro, basterebbe Francesco Gnecco, il quale compose fra parecchie altre l'opera buffa intitolata *La prova d'un'opera seria* che percorse i teatri d'Italia non solo a' suoi tempi, ma vive tuttora compagna colle poche e celebri del suo maestro Cimarosa e dell'emulo Paisiello, *La Nina pazza per amore* e *Il matrimonio segreto*. Specialmente vive e ridesta il non mai

stanco buon umore del pubblico il suo famoso duetto *giù zecchini*. Ed egli, il Gnecco, che ammirò e sorresse i primi passi nell'arte del Paganini e che non era scarso di lettere avendo, come si dice, composto egli stesso la poesia della anzidetta opera, avrebbe certo dotata la patria di parecchie e altrettanto care creazioni se morte prematura non l'avesse rapito prima che il Cigno di Pesaro arricchisse di nuove armonie l'opera teatrale. Dappoiché la voce di poc'anzi continua a sussurrarmi che la musica del Gnecco, concesso che sia soavissima, è troppo povera d'istrumentazione per poter essere gustata dalle moderne orecchie. Ed io lo ammetto, ma rispondo che tali erano pure le opere tutte contemporanee dei sommi maestri che ho citato; eppure non disdirebbero anche ora a sentirle; gioverebbero anzi a sollevare e raddolcire le troppo faticose impressioni che l'odierno gusto cadendo nell'eccesso opposto si piace a moltiplicare, e che guastano la delicatezza della voce umana costretta a lottare di forza col Pelittone e colla Gran cassa. Onde raro o quasi mai avvienoci ora di sentire un canto dotato di quella freschezza ed agilità che faceva la delizia de' padri nostri, e que' contralti che con tanta potenza commuovono il cuore e vibrano all'unisono de' nostri affetti. Ma datemi una Tacchinardi-Persiani od una Grisi; datemi un Rubini, un Tamburini, un Lablache, nomi abbastanza moderni; poneteli con un'ottima orchestra e con direttori che intendano il loro non facile compito, e col corredo di tutto ciò che è necessario alla buona riuscita, e vedrete accorrere ancora oggi affollato ed instancabile il popolo a tuffarsi in quelle non più sentite melodie. Né il caso che qui vi pongo è pura ipotesi, ma un fatto avvenuto a Parigi un venti anni fa e celebrato allora da tutti i giornali. E la ragione ne è chiarissima, sebbene meritevole d'essere notata e posta in pratica. Si ammirano le sapienti combinazioni armoniche del Mercadante, il grandioso, il terribile, quasi direi, l'infinito del Mayerbeer; la potenza dell'uomo sembra ampliarsi in questo suo contrasto colla immensa natura; ma l'affetto, l'amore che è il pudore dell'arte, anzi il profumo dell'anima, ama ritrarsi dallo strepito, dal chiasso anche bene concertato e sfoga nella solitudine la voce argentina non accompagnata che dal suono d'una lira o dall'eco melanconico dell'usignuolo. La natura stessa sembra avere un'anima siffatta e piacersi di tali godimenti, come sapientemente mostrò Rossini per esempio nella tempesta della *Cenerentola*, ove ben rendono il grandioso e il terribile, gli scrosci dell'uragano, lo sbuffo e i rugiti del vento, le mille incomposte voci tradotte nel pieno uso dell'orchestra, nel prevalere degli strumenti di metallo, nelle aspre dissonanze e nei passaggi arditi dei toni, ma il ritorno al sereno è annunciato da una soave sortita di flauto in tuon maggiore a cui le altre voci sussurrano appena, vinte dalla dolcezza, e le onde sonore rappresentando quelle della natura lambiscono i margini pentite dove poco prima sfuriavano disfacendo i colti ed i fiori.

Noi dunque ben ci terremo del nostro Gnecco e dell'arte più lirica che drammatica da lui ben rappresentata, e ci gode l'animo di vedere come i pochi genovesi di cui si conoscono o si sanno le composizioni, si distinguessero appunto per questo genere limpido, chiaro, semplice, melodico, che ben a ragione dee predominare nell'arte e che italiano per antonomasia si appella. Perché le nostre notizie dopo il Della Gostena e il Molinari, nominati in principio di questa lettura, e dopo il Righi e il Gio. Maria Costa di cui dicemmo non conoscersi che di nome le composizioni, ci fanno per largo intervallo discendere fino al maestro Cerro, vivente verso la metà del secolo scorso, di cui sono stampate varie composizioni lodate appunto per questo genere

chiaro e classico. Il quale Cerro poi si può dire il padre della nostra scuola, dappoi-
ché uscirono da essa Natale Abbadia, padre della esimia cantante e lodato dal Ger-
vasoni forse più che a me non paia convenirsi, e Gaetano Isola che fu degno d'inse-
gnare al celebre tenore inglese Braham verso i principi di questo secolo, e Degola
Luigi a ragione lodato compositore da chiesa e da teatro, ma più fortunato degli al-
tri nominati perché lasciò in Giocondo Degola, suo figlio, un maestro di gran vaglia
come il Gnecco; ed anch'esso come il Gnecco rapito innanzi tempo all'arte, autore
anch'esso di musica limpida, affettuosa e puro e classico eziandio in composizioni
ecclesiastiche lodate nella cattedrale di Milano, ma soave specialmente nella così
detta musica da camera e nei notturni, cioè nel genere lirico, ed oltre a pregievoli sue
opere teatrali, autore del duetto *Ser Gennaro* inserito nell'opera del Ricci *Chi dura
vince*, la più bella gemma della bella opera, che fa il giro del mondo e non cessa mai
di muovere gli spettatori all'ora così raro fenomeno del riso e della giocondità.

Tacerò secondo mio costume dei viventi, benché a cagion d'esempio il nostro
Granara a Venezia e Deferrari fra noi onorino con belle produzioni musicali la pa-
tria, ma non lascerò senza un cenno di lode il savonese Luigi Lamberti, maestro di
cappella di quella cattedrale, che fu noto in Francia dove pose in scena e stampò sue
lodate composizioni e dove pare che a seguito d'una vita avventurosa cedesse alla
natura. Ma ben più mi duole che una morte prematura mi offra il triste privilegio di
poter nominare anche te o Andrea Gambini, modello di vita illibata, civile e dome-
stica, e di stile classico musicale in ogni genere sacro e profano, e di profonde cogni-
zioni teoriche, d'insegnamento e di meravigliosa perizia nell'esecuzione del piano-
forte e dell'organo. E il Gambini si era ben nudrito appunto ed ispirato nelle dotte
e severe composizioni del Mattei, del Martini, del Marcello, nomi immortali e glo-
riosi per l'Italia e fonti sicure e inesauribili a cui dovrebbero attingere tutti i maestri
e gli amatori del bello stile. Ed a questa scuola classica specialmente bolognese, at-
tinsero veramente la più parte dei nostri pianisti e con assai lode, essendo noto che di-
scepoli furono del Mattei il Bevilacqua, il Buonfiglio e l'infelice Borgatta, e Carlo
Accinelli, il quale ultimo portò con sé a Genova molta musica manoscritta del suo
maestro e d'altri classici, e in casa del Gambini padre una brigata amichevole e
buongustaia ne assaporava le sempre benvenute armonie. Viveva nello stesso tempo
Giuseppe Montelli che, desioso di far suoi tutti i più recenti progressi nella difficile
arte del pianoforte, volò a Parigi e a Londra e si pose discepolo sotto que' sommi
che furono Adam e Muzio Clementi, e riuscì maestro lodatissimo ed anche composi-
tore pregiato per purezza di stile in vari generi, specialmente pel suo istromento di
cui stampò a Parigi alcune sonate.

Ma se vi fosse alcuno che stanco di sentir parlare di stile puro e classico amasse
meglio gli ardimenti, il romantico, la bravura, le difficoltà della composizione e
dell'esecuzione superate io non avrei che a rivolgermi per ampiamente soddisfarlo
alla nostra scuola del violino, della quale tuttavia non parlerò, perché è chiara da sé
ad ogni anche men che mediocre intelletto e perché parecchi e chiarissimi nostri vi-
vono ancora, il sommo tra quali sentiste non ha molto, e perché la storia di questa
scuola già illustre pel mondo fu anche illustrata dai biografi dell'arte musicale come
il Regli ed il chiarissimo Fétis. Ma dell'unico Paganini scrissero la vita anche inglesi
e tedeschi e d'altre nazioni, e maestri e dilettanti a gara tentarono scrutare il segreto
dell'arte, ed alcuni si acconciarono a fargli perfino più anni da segretario; altri a te-

nergli dietro per le città ed alberghi, vegliando dalla attigua camera a sorprendere l'avarò muovere dell'arco; altri letterati narrano le fantastiche apparizioni, l'occhio suo mesto e magnetico, il grido solitario nella tempesta tra i meandri d'Arno o sulla collina di Fiesole, ed altri son pronti a giurare d'aver veduto il diavolo in persona assistergli sulle scene e allungargli il dito sulla posizione impossibile e infuocarlo a quello scroscio di terze e seste e decime di corde doppie e triple, a quel ridurre su tre poi due, poi su d'una sola corda tutta l'estensione del Violino; prodigi di slancio, d'agilità, d'intonazione, di imitazioni di voci varie, animali e naturali; prodigi di prodigi. E se alcuno invidio lo appunta perciò ch'egli cerchi il difficile per manco d'affetto, ed egli ti suona uno dei più bei larghi di Rossini in tutta la sua pura e vergine grandezza. E chi potrebbe ridere a parole la commozione destata quando sulla quarta corda intona col baritono la sublime preghiera del *Mosé* e quando la ripete in ottava colla voce femminile dolce-tremula? L'immenso popolo pende dalle magiche corde senza respiro immedesimandosi nella celeste voluttà della melodia. Ma quando l'immortale motivo giunge all'ultimo periodo, e passando al tuon maggiore si rallegra ed abbraccia nella pienezza dell'armonia le ben nutrite masse corali e strumentali, allora anche il violino di Paganini s'incarna di tutta la maestà del subbietto, s'aggrandisce ed innalza con sé, strascina, rapisce gli uditori in un entusiasmo frenetico, in un grido, un plauso senza fine che tuttor risuona alle orecchie di chi ebbe la fortuna di essere del bel numer uno. Non ha molti mesi io considerava lungamente nelle aule municipali quel Guarneri del Gesù del 1742 che donato al Paganini di 14 anni da un suo ammiratore fu il suo più fido amico, il suo cavallo di battaglia nei grandi concerti, e come la sua più preziosa memoria fu legato ricordo perenne alla patria. Le corde spezzate e sollevate a mezzo paiono agitarsi tuttora e chiedere a grande istanza di esser trattate dall'antico signore. Oh! non senti? sussurrano le generose sfide tra l'italiano e un illustre francese, e le generose vittorie; e l'onda immensa del popolo che ristà o si commuove trasfusa in una sola anima; i morsi acerbi dell'invidia e della calunnia, e le corone e l'oro a lui tributati dall'intera Europa e le segrete memorie d'affetti, anche tra i più alti gradi della società. Ma ah! desiderano invano; rimarrà muta per sempre quell'armonia che come la vedova romana univira sente tutta la sua dignità e rifiuta il secondo connubio.

Ecco i vostri modelli, o artisti genovesi e italiani; e dico artisti in generale perché i principi estetici che m'ingegnai rilevare in questi poveri cenni non si affanno solo alla musica ma sì all'intero giro delle belle arti. L'anima, l'affetto ne sono il cardine, la condizione essenziale senza cui è vano sperare fama e legittima approvazione; l'unità, la convenienza, la piramide nella varietà ne sono il secondo mezzo. Dopo ciò io non mi sdegherò se altri più sfoggi in quel qualunque genere a cui si sente più chiamato dalla natura; e pognamo che io ami la pia, la vergine semplicità dell'arte dei più antichi secoli: non griderò la croce contro chi la rivesti più tardi di vaghe accompagnature e svolazzi, tanto meno contro chi la intrecciò in ben meditate e filosofiche composizioni, e chi la restituì nel giusto punto del tempo e dello spazio mediante la verità della prospettiva e del costume. Erano degni di compassione que' maestri pedanti, i quali all'udire un ardito passaggio di Rossini che inebbiava gli spettatori, ed essi si turavano le orecchie e gridavano allo scandalo degli errori grammaticali. Non altrimenti sorrido quando leggo nel Soprani di quel maestro di casa Balbi che tormentava senza fine i valenti Mitelli e Colonna, perché si allontanavano



GENOVA.

Fig. 1 — Avv. CORNELIO DESIMONI
Gavi Ligure, 15.9.1813-29.7.1899. (Genova, Archivio di Stato)

pseudo biglietto

Io sottoscritto ho ricevuto dal
Sig.^{re} Gio. Benesia quindici
scudi di argento

Gul.^o Hermannij
della Compagnia
di Gesù.
tra le carte del 1657-19. feb.¹⁹

1696-29. luglio.

Claudio David scultore da Sig.^{re} Paolo
comparsi in camera dei popoli di marino
bianco stucco per le due statue
n. 27. luglio.
Stemma della chiesa di S. Maria della
ancora per stucco di S. Maria della
vicina a S. Maria.

1695-28. giugno

Carta di permesso per levare e rimettere l'organo
della chiesa di S. Maria della
Stemma della chiesa di S. Maria della
ancora per stucco di S. Maria della
vicina a S. Maria.

1695-18. luglio di marino di S. Maria della

1696-28. luglio di marino di S. Maria della
Stemma della chiesa di S. Maria della
ancora per stucco di S. Maria della
vicina a S. Maria.

1696-28. luglio di marino di S. Maria della

Fig. 9 — Schede Desimoni: appunti concernenti l'organo Hermans della Basilica di S.M. Assunta in Carignano di Genova, tratti dall'Archivio Sauli. In alto, la trascrizione di un «piccolo biglietto» di ricevuta, «tra le carte del 1657, 19 febbraio», firmato da Guglielmo Hermans: Io sottoscritto ho ricevuto dal Sig.^{re} Gio. Benesia quindici scudi di argento. Gul.^o Hermann della Compagnia di Gesù. (Genova, Archivio Remondini)

detto alla lezione di belle arti
la 1^a parte la sera del 7 aprile
1865.
Musica 1^a.

Saggio storico sulla musica in
Liguria

A più d'una di voi o Signori richiesi m'era
vaglia che un Archeologo, se non grave almeno
parante, salti su in quelle cose che a ragionar si
belle arti. E inverso che sommano all'Archeologia,
non due diverse, ripugnanti; quasi pigliando che
tappa l'ala del genio e la costringa a girare affrettata
nella polvere degli oblii. Tuttavia io non potrei
così aggraviarmi operando come lo storico delle
arti non può far buona prova senza aver parlato
tra questa polvere e al cielo della storia si aver fatto
giudicare la stitichezza e la picchezza dell'anima.
Ma stitichezza ed amore, non mi pare di tenerli
tutti, non ho difficoltà di farne una confusione, solo
suggerendovi che a me parrebbe che altri per timore
che non venga ribellato. Anche io negli anni più
giovanili amai l'arte; la musica ragionatamente era
il mio più grande diletto anzi la mia passione;
qualunque divertimento mi si parasse dinanzi, oltreo
cessava la attenzione, il modo di temperarlo, i mezzi,
la potenza, tornai più e lungo l'oblio, il trionfo forse
l'organo ed investigai le prime ragioni almeno
della composizione armonica. Ma d'avviso non
fatto meglio a lasciare questa arte quistata, in cui,
se in altra mai delle belle arti, non c'è tollerabile
la mediocrità, e quindi il principio universale d'organo
ma un altro amore non si conosce mai al tutto,
e ancora a questi si sotto la storia di miei capiti
in certe stagioni e intervalli misteriosi che anche

Lettera
alla Signora Emma
Vitt. Lombrici
Londra - Genova e in Italia

Genova 2^{ta}
1865-

E siccome furono le notizie fondamentali
che sulla musica nostra religiosa, e massime
l'opera quella sulla musica da Teatro e da Camera.
Il ^{nono} più antico mi si offre spontaneo nella mente
una lettera a Baggio, nella cui Biblioteca Marciana
si custodisce un libro stampato nel XVI secolo,
che è una Raccolta di vari scrittori di musica
contemporanei. Tra quelli la memoria di vedersi
un Della Porta o Legotena Giambattista Gio-
vanni, e i suoi parenti indagati a li, e li,
con cui tutti di note musicali lampi del Teatro,
Tango dell'Orchestra, Tapa e Tromba etc. frammen-
ta la lettera al Baggio, ^{l'opera} Raffaello Baggio. E non po-
rei dire il merito; non avendo avuto agio di
studiare a lungo e forse non avendone il dritto
di giudicare; ^{anche} ma il solo trovarsi queste impor-
tanti tra l'antica ricerca di chiarir i ingegni,
tra cui basti citarne il Principe di quel tempo
Claudio Merula, quanto solo argomento, dico,
fa prometter bene anche del nostro Genovese.
Egli nella lettera di lettera che è del 1592, si pre-
fissa l'impresa di Filippo Del Monte, ^{avviso} ~~che~~
il quale ultimo ^{avviso} ~~che~~ sia stato generoso
egli pure; si per ragione dell'adesso, si perché si
sa che in quei tempi, era a Genova una famiglia
di tal cognome; si infine perché manca del di
questo - Del Monte ogni altra notizia (si vuole) fra la ^{alta} scuola
Italiana più celebre e già più illustrata che da
nessun'altra.

dallo stile di Perin del Vaga con quelle amene e liete fantasie annunziatrici di una nuova maniera. Attalché infastiditi, que' pittori smisero e partironsi da Genova, né per preghiere ed offerte vollero più ritornare. Per fermo l'arte è ampia come la verità, né sdegna scendere ai più minuti e più vari particolari, purché in essi non consumi ogni sua posa e non obblii ritrarsi spesso ai principi che ne sono il vitale alimento. Il suo campo sarà sempre senza limiti per l'artista di vero genio, solo che rientri sovente in se stesso e si nutrisca di buoni studi ed esercizi; non gli occorrerà mai per motivo di novità solleticare il popolo con espedienti che ne ottundono il senso, ne sfiancano e ne abbruttiscono la intelligenza. Immani cartelloni con lettere più che badiali, angolose e variopinte; spettacoli di teatri diurni dalla rigida voce stentorea, dalla vaniloqua declamazione, col coronamento degli incendi, fucilate e rovine di città, scimiottanti i fanciulleschi trastulli delle marionette; ma che è peggio profusi programmi e mostre stuzzic'appetito d'ogni ragione; spettacoli galeotti, ruffianeschi, incivili, sanguinari, che per poco non ci ritornano al decadimento della Grecia e di Roma, alla rappresentazione al naturale dell'infame connubio di Pasife col toro o dei leoni che sbranano l'atleta nel circo. Frattanto l'arte si annichila, poiché come potrebbe questo gavazzare meretricio non uccidere nell'anima ogni senso delle caste aspirazioni, delle delicatezze, dei misteri ineffabili, delle nozze dell'arte coll'uomo che se le votò per la vita? E già questa decadenza cominciò fin da quando si pretese cacciar la poesia come non conveniente alla espressione del dramma. Il sottile Engel che del resto fu mio fido amico ne' giovanili trattenimenti filodrammatici, si lasciò anch'egli a questo andazzo; né io gli risponderò, avendo già assunto il facile compito il ch. scrittore-attore Righetti, ma non gli perdonerò d'aver appena appena tollerato la musica drammatica e non perché vera e bella in se stessa, ma perché è una cara maliarda suscitatrice di grandi difetti. Quasi che i grandi diletti possano non posare sul vero ed una seduttrice e maliarda possa non avere grandi bellezze o doti d'ingegno, chiamandosi tale appunto perché a queste non accompagna le doti dell'animo. Domando io: vi sono espressioni, scene nell'opera, concerti di voci e contrasti, e ripetizioni, e silenzi, che si possano rendere con più verità e convenienza in qualunque poesia o in qualunque altra forma dell'arte? E non è la musica uno dei rimedi suggeriti dalla scienza ed sperimentati con grande vantaggio nella pratica per ridonare l'uomo alla ragione smarrita? Sul che dissertò anche da suo pari il nostro illustre Benedetto Mojon.

Ma chi ben guardi, riconoscerà che tutte singole le belle arti hanno uno speciale e privilegiato carattere; rappresentano, direi quasi, una delle facce dell'uomo e dell'immensa natura. La statuaria ha le nobili e le delicate pose, rende la parte costante dell'uomo, il carattere, l'affanno immenso, immutabile della Niobe. La pittura col vivace colorito e col vario filosofico aggruppamento ritrae i quadri della vita, che sono come le scene finali degli atti intermedi e dell'ultimo; sono il risultato, il nodo temporaneo o perpetuo, accessorio o principale sia dell'azione umana, sia dello sviluppo della natura. Ma il movimento nel tempo e nello spazio, la vera vita che legghi in uno questi modelli e ne percorra la serie non si avvera che nella poesia e nella musica. Ed è poi bellissimo il dramma musicale per ciò che possa e sappia tutte queste arti insieme sfruttare e rendere serve o compagne al canto sovrumano, ed aggiungerci i pregi della danza, la varietà de' colori or dal bizzarro contrasto, or dall'armonica sfumatura, il muovere ben concertato del fitto popolo sulle capaci scene, in-

fine tutto il lusso dell'arte e tutta la feconda inventiva di macchine che senza mostrarsi recano da incanto ad incanto lo sbalordito spettatore. Nella quale arte di raggruppare tutto il bello ed il vero intorno al melodramma fu sommo il compianto e già lodato Meyerbeer, il quale mentre ritrasse spesso dal Rossini la melodia italiana, il movimento e la lirica dell'arte, studiò il grandioso, il contrasto, il drammatico negli effetti degli stromenti, nelle sapienti e spesso nuove combinazioni, e rese evidenti all'orecchio e alla vista in un solo quadro quel che dissi privilegio spigliato delle singole arti belle, le pose del carattere e i gruppi finali delle azioni, rendendo così compiuto e sublime lo spettacolo. E quando sieno per tal guisa proporzionate e subordinate alla lirica le composizioni musicali come ne' più felici lavori del Verdi e del Mercadante, non io mi adirerò se la voce umana sia talora soffocata dal grido degli strumenti o l'udito distratto dalla vista, perocché riconosco nella vita dell'uomo e più nella vita della storia que' nodi fatali in cui appunto all'uomo prevale la natura che è la voce di Dio. Allora anch'io mi prostro e mi accascio sotto lo infuriare degli elementi e lo scroscio delle rovine; cedo più di tutto a quel misterioso e terribile aggravarsi nelle greche tragedie di quel che chiamavasi fato, ma che cristianamente interpretato potrebbe essere subbietto di gravi e filosofiche meditazioni sull'arte rappresentante i destini dell'umanità. E sebbene quella che or sorge nuova scuola musicale e che superbamente s'intitola dell'avvenire sia rifiutata a ragione dal buon senso del popolo e dei maestri, tuttavia v'ha anche in essa, se ben avviso, qualche elemento di vero, di altamente conferente all'espressione e all'intelligenza dell'uomo e dell'arte. Mentre oggi ha fatte le sue prove e mostrati chiari tutti i suoi turpi effetti la sensistica filosofica ed artistica, altri d'ingegno traviato ma di forte sentire sonosi dati ad una scienza, ad un'arte panteistica cercando nel finito l'infinito; gli stessi meravigliosi progressi della scienza naturale, dell'industria e della civiltà sembrano dar loro ragione e apparecchiare il Paradiso in terra invidiato dagli dei dell'Olimpo; ma le illusioni spariscono rapidamente; dietro a Fausto sempre comparisce Mefistofele e la caduta è tanto più rovinosa quanto più alta fu la salita; così i dolori della vita assumono quella specie d'infinito che si cercava nel piacere sperato. Onde sorgeva già quella poesia sfiduciata del Leopardi, del Foscolo, di Byron, così profondamente delineata dal mio venerato Rosmini, ed ora sorge una nuova scuola musicale consimile nel Wagner e nel Berlioz, in cui per esempio è stravolto l'ufficio degli strumenti e il poderoso oficleide manda suoni acutissimi, che più non destano come le stramberie della scuola sensistica il riso o il ribrezzo, ma sì una compassione infinita.

La scienza musicale progredisca essa pure, nutrita di tutti i mezzi che l'ingegno e l'arte e codesto frugare indefesso e curioso de' nostri tempi suggeriscono. La nuova fisica sottilmente indagli e discopra le ragioni degli accordi e de' temperamenti, de' timbri e delle più dolci o più veementi oscillazioni; dimostri l'analogia delle leggi ottiche con quelle della musica, misuri la quinta o l'ottava nel giallo e nel rosso della luce rifratta sul prisma, e così spieghi dimostrando ciò che i Greci avean presentito col finissimo istinto allorché appellarono *cromatici*, cioè coloriti, i passaggi della voce pei diversi toni. Ma lo dirò un'ultima volta (e non sarà mai ripetuto abbastanza) come i principi sono immutabili e sono la prima e l'ultima ragione in ogni arte e scienza; così nella musica la melodia, la lirica deve essere il primo desiderato; ciò che può stare da sé anche solo e magro; ciò senza cui qualunque altro progresso od ingegno non approda, non ingenera diletto, approvazione né nei dotti, né nel popolo. E

quanto più è grande e meraviglioso il progresso delle altre parti, tanto più vivo e con tanto più insistente amore vuol essere guardato il principio dell'arte, acciò continui a predominare come è suo diritto, né la mente lo obblii abbagliata e distratta dalle bellezze secondarie. È questo il voto ch'io faccio per l'arte e per l'Italia, ed è tanto più opportuno in quanto la madre dell'arte nostra, la bella Firenze, è or chiamata ad un glorioso compito ma ad un tempo ad una assai difficile prova. Come nuova capitale deve invocare dalla colta Torino i progressi, i commodi della vita civile e sociale; come madre dell'arte italiana non dee spogliare un abito per rivestirne un nuovo; non far gitto delle nobili gemme nuziali, non vergognare il casto suo fiore cinci-schiandolo di lustre e gale come matrona che si rifà con tardi ed indegni amori; ma mantenendo la sua dignità, il natio senso del decoro e del bello, dee appropriarsi anche l'utile gareggiando colle più grandi nazioni, trasformarne l'industria nell'arte, rinsanguinare la materia nello spirito. E niuna città è più atta a questo che la gentile Firenze, tutta piena come è di bellezze artistiche d'ogni ragione, che finora seppe conservare con religiosa gelosia e ristorare con istinto sicuro. Ond'io come potei aver la ventura lungamente desiderata di giungervi, e come sul muricciolo della spianata di Fiesole potei raccogliere innanzi a me l'incantevole panorama, ripetei i versi del Poeta, e

Te beata, gridai, per le felici
Aure pregne di vita e pe' lavacri
che da suoi gioghi a te versa Appennino.
Lieta dell'aer tuo veste la luna
di luce limpidissima i tuoi colli
per vendemmia festanti; e le convalli
popolate di case e d'oliveti
mille di fiori al ciel mandano incensi
...
Ma più beata che in un tempio accolte
serbi le itale glorie ...

E modificando il senso del Poeta pensavo che Firenze tutta è un tempio di glorie italiane e che il tipo della sua arte è la Madonnina di Mino, soavissima, accollata come un bottoncino di rosa che avea poco prima ammirato nel monumento Salutati dell'attiguo duomo, indicatami da un di que' montanari col suo puro, invidiabile dialetto. Così son lieto che nella Basilica Laurenziana spieghi di fresco le più splendide e varie armonie un grand'organo dei Serassi, quando mi si lasci in Santa Maria del Fiore o nella Badia del marchese Ugo, uno di que' semplici ma dolcissimi antichi organi d'Onofrio. E son lieto che il popolo tragga fitto negli abbelliti teatri ad applaudire Adelina Patti o i sapienti concerti, quando so che quivi ebbe vita e fiorisce rigogliosa la Società del Quartetto, ove coll'antico rigore il crudo e indocile metallo non è ammesso a turbare la delicata oscillazione delle corde. E non so se più goda o mi rammarichi rammentando che in questa nobile e classica palestra il nostro Gambini colse una delle più lodate sue palme. Così e non altrimenti accolga Firenze, accolga Italia i nuovi portati della civiltà negli stradoni, nei do[c]k[s], nei commodi della vita, ma li ponga allato ai superbi palazzi e basiliche, alle creazioni di Giotto,

di Orgagna, Brunellesco, Michelangelo, di guisa che rivaleggino l'antico e il moderno come compiuta e meravigliosa esplicazione dell'umano ingegno; né questo uccida quello come veggiamo dolorosamente tuttodi accadere.

Cornelio Desimoni

SULLA STORIA MUSICALE GENOVESE

Terza e quarta lettura fatte nel 1872 da C.D.
alla Sezione di Belle Arti nella Società Ligure di Storia Patria

Biblioteca Imperiale a Vienna
cl. 11. 35. D. 81.

D. B. Pinelli in 4.^a ottava, legato in cartone.

Deutsche Magnificat auf die acht <u>tenor</u> <u>musicales</u> ; deren ein jeder zwei mahl, und perogini toni ied mahl gesetz mit vier und fünf Stimmen, sammt etli- chen neuen <u>Benedicamus</u> , ganz lieblich zu singen und auf allelein instrumenten zugebrauchen, dazu auch andere <u>Magnificat</u> ad equalis, zwei von alten und erlauchten Dannem <u>Partistam</u> Pinellum Natum von Genoa; hochachtbar für christlicher Durchlauchtigkeit zu Sachsen et jetziger zeit Carlollmex: der componet, auch von ihm selbst corriget, und in druck verfertigt, cum gratia et privilegio gedruckt zu Dresden durch Matthaeus Stöckel anno MDLXXXIII. na: verso della carta vi è la modiglia e ritratto del Pinelli col motto al di sopra	Tedesco Magnificat sugli 8 Toni Musicali, d' cui ognuno posto due volte e i peregrini toni tre volte, a 4 e 5 voci: insieme ad alcuni nuovi <u>Benedicamus</u> al tutto piacevoli a cantori, e ad usi di chiese. ad sept. vocis d' instrumenti. Si aggiungono altri Magnificat ad equalis, composti di scrittori e di Gio: Battista Pinelli Nipote di Genova Maestro di cappella dell' Altessa di S. Pietro di Spagna; anche col medesimo corretto e ridotto per la stampa cum gratia et privilegio Imperiale a Dresda per Matth. Stöckel l'anno 1583
--	--

Fig. 6 — Schede Desimoni: trascrizione del frontespizio, con traduzione, dell'opera di GIOVANNI BATTISTA PINELLO DI GHIRARDI, *Deutsche Magnificat...*, Dresden, Matthäus Stöckel, 1583 (Vienna, Biblioteca Imperiale). (Genova, Archivio Remondini)

Questa sezione a cui per consuetudine di studi diversi e, se volete, anche per manco di natura mi confesso profano, volle essermi abbastanza cortese parecchi anni fa ascoltando quelle notizie sulla musica genovese che mi era venuto di fatto di raccogliere non senza fatica e con non grande speranza di riuscita. D'allora in poi non tralasciai di notare tutto che di nuovo mi si offrisse nelle varie mie letture di relativo allo stesso tema; e per amore del vero devo confessare che il più e il meglio del nuovo mazzetto che vengo oggi a presentarvi è frutto dell'amicizia e di gentilezza di que' nostri socii che più avanti dirò.

Certamente né io né voi pretendiamo di gareggiare in fatto di musica storica colle celebri scuole di Venezia, di Bologna, di Roma; tuttavia dopo [aver] udito il risultato delle nuove ricerche, troverete, io confido, che anche in questo prima d'ora non sospettato campo, non furono al tutto fra gli ultimi a coltivare i maggiori nostri nei tempi loro più felici. E sarà questa una nuova conferma di ciò che valga il frugare e rifrugare negli archivi o ne' documenti, donde già i socii Giuliani e Belgrano, Alizeri e Staglieno, quasi affatto dissepel[l]irono la nostra storia tipografica, e molto più dissepelli la storia dell'arte il ch. professore che meritamente presiede alle tornate di questa sezione.

Ormai la nostra storia musicale si aprirà con un compositore che fioriva non più tardi del secolo XIV: fra Giovanni da Genova. Egli è ignoto anche al dottissimo scrittore della biografia musicale, il Fétis, ma due brevi composizioni di lui ci furono conservate in una preziosa raccolta tra i codici della ricca biblioteca musicale di Modena. Sono due canzoni scritte in francese antico di cui vi presento un saggio in un lucido, che a mia preghiera ne fece cavare quel fior di cortesia e dottrina che è il socio nostro corrispondente, il march. Giuseppe Campori.

Lasciando da parte il far cenno dello stile della musica e del significato della varietà nei colori delle note, che richiederebbe lungo discorso, toccherò soltanto di quelle due stranezze del nostro frate di scrivere in francese e di scrivere d'amore. In quanto alla prima si sa che fin dal XIV secolo non era raro quel vezzo, dappoiché dettarono in francese e Brunetto Latini il suo *Tesoro* e Marco Polo il celebre suo viaggio, come nel secolo precedente i nostri genovesi si piacevano invece di poetare in provenzale e non senza lode. Quanto alle parole d'amore, si sa per la storia come prima del Palestrina i compositori mescessero indecentemente il profano al sacro, le canzonette si cantassero contemporaneamente alle parole del rito. la canzone dell'*Homme armé* fornì per lungo tempo il motivo alla musica delle messe e il celebre Iosquino solleva tra il canto sacro sfogare l'espressione dell'animo verso il re Luigi XII, il quale gli avea promesso un miglioramento di condizione nel suo ufficio ma non glielo concedeva mai. Onde dapprima egli pose in canzone un cortigiano italiano che vantando influenza presso il sovrano gli diceva *lascia fare mi*, col far solfeggiare a motivi e ritornelli obbligati lungo la messa le note *la-sol-fa-re-mi*. Poi si fece ardito a rammentare al re la promessa facendo che si cantasse il verso del salmo *Memor esto verbi tui*, e siccome il re non intendea o fingea non intendere, il compositore sfiduciato ponea nella musica l'altro verso, *Portio mea non est in terra viventium*, di che finalmente Luigi XII ebbe pietà ed accordogli il desiderato beneficio. Ed allora il Iosquino esprime la sua gratitudine facendo cantare *Bonitatem fecisti cum servo tuo*.

La musica storica in Genova
 Tornata della Sezione archeologica
 nella Società Ligure di Storia Patria
 il 17 maggio 1876

La Società che s'è formata con felice auspicio
 in ogni parte d'Italia, vanno con loro le gara
 fragando ogni di negli studi e nelle carte
 più riposte e prima d'ora tenemmo per carare
 notizie tutte in ogni ramo del sapere, specia-
 mente nell'archeologia e nelle belle arti. Tut-
 - via troviamo finora ogni anzichè dimenticato
 nella più parte laddove in quei tempi la musica, che costituisce
 una delle parti più gentili e la più bella e
 più pura delle glorie italiane. Avremo ben-
 tosti i buoni del diciannovesimo secolo, per
 tenere da più ricchi, e di alcuni nomi del
 Regio e del Bovo. Ma le notizie vi si cessano
 ignorate del più, ma non sono che materiali
 da aggiugnere ad altri impieghi, meno meno
 servite dalla fonte non sono state aperte: per
 poterne poi comporre l'edifizio della storia genova
 e certo che si comporrà in istima e tutta la
 ignote vane ha notte nella Biblioteca pubblica
 e rinovate nostre, e molte altre in quella
 delle grandi città straniere: come è certo che
 nelle università e nelle altre pubbliche si
 conservano tutti gli strumenti musicali e tutti
 li organi, e le tavole, i disegni, i monumenti
 come l'immagine almeno la figura
 Questa ora sono tante più d'una a riparsi la
 noi, ingratissimi che ormai la cosa a preferenza
 gli stranieri, i quali o più o per meglio di

Fig. 4 — CORNELIO DESIMONI, *La musica storica in Genova*. Tornata della Sezione archeologica nella Società Ligure di Storia Patria il 17 maggio 1876, c. 1. (Genova, Archivio Remondini)

Il secolo XV continua ostinato a tacermi il nome di ogni compositore genovese, sebbene noi dovremmo argomentarne l'esistenza verso la fine del secolo almeno, dacché Prospero Adorno introdusse tra noi pubblica scuola di musica e vi pose a maestro il celebre Franchino Gaffurio.

Ma ci compensa in buon dato il seguente secolo XVI. E noi avevamo ben ragione, allorquando nei primi nostri cenni, pochi fatti conoscendo, ciò argomentammo tuttavia a priori; ché non poteano mancare buoni musicisti tra noi in un periodo ove Genova non era a nessuna città seconda in fatto di scienze, lettere ed arti, come confessavano gli stranieri stessi contemporanei e di tali cose più intendenti. Ché se era naturale che il genovese Della Gostena, onde diremo più avanti, dedicasse la sua musica ad altro concittadino, Raffaele Raggio, torna ben più a lode della civiltà genovese di que' tempi il fatto che il più distinto editore di musica, il veneziano Angelo Gardano, dedicasse a Giacomo Doria la stampa delle celebri canzoni del *lennequin* nel 1538.

Nel 1545 abbiamo la presenza del maestro Vincenzo Ruffo, lodato da Vincenzo Galilei come dotto e facondo compositore, e nel 1585 vi abbiamo il maestro Giuseppe Guami, chiamato celebre dal Fétis e che il contemporaneo Zarlino lodava come compositore eccellente e suonator d'organo soavissimo.

Entrambi, il Ruffo e il Guami, non eran genovesi, ma quivi attirati come maestri di cappella al servizio di Andrea Doria, come rileviamo dalle note del suo archivio cortesemente forniteci dal comm. Merli; nuova conferma del gusto e delle larghezze artistiche di questo Principe. Ma si sa, appunto il gusto per tal guisa si diffonde e cresce pel comunicare de' stranieri co' cittadini, e nel nostro caso come nelle arti sorelle ben fruttò: i mottetti a 6 voci composti dal maestro Ruffo furono stampati dallo Scotto in Venezia nel 1555, ma corretti (vi si dice) da Agostino Di Negro Gropallo, la cui patria, sebben taciuta, noi non abbiám bisogno d'imparare dal di fuori.

Altro compositore non nostro ma vissuto e morto fra noi è Antonio Dueto di Villa Franca di Piemonte, canonico e maestro di cappella in San Lorenzo, il cui nome imparammo dall'Archivio di S. Giorgio ove lasciò una fondazione durata fino a noi. Ma il suo non volgare sapere in musica ci venne solo recentemente rivelato da un catalogo di Tross, ove è rammentato il terzo libro de' suoi madrigali a 4 voci stampato nel 1594 pel Gardano a Venezia.

Ma più larga traccia del loro sapere e della loro vita ci lasciarono nostri concittadini contemporanei al Dueto, e, come lui, maestri di cappella nel duomo. Parlo di G. Batta Lagostena e di Simone Molinari, zio il primo e nipote il secondo e discepolo del Lagostena, come il Lagostena era stato discepolo del famoso fiammingo Filippo Del Monte. Entrambi furono agli stipendi del Principe di Piombino e furono entrambi lodati compositori di madrigali, di canzonette, di concerti ecclesiastici.

Di questa musica stampata a Genova, a Milano e a Venezia tra il 1582 e il 1613, parte vidi io stesso a Venezia e al Museo Britannico; e mi piace il rilevare come prova del loro gusto che preferivano, invece di frivoli versi, musicare le ottave del Tasso e dell'Ariosto. Simone Molinari fu anche celebre suonatore di liuto e d'organo; fiori dal 1582 al 1619 almeno. Ebbe scelta scuola i cui alunni da lui condotti a Roma furono ivi veduti e notati dal nostro letterato, il Sauli-Carrega; infine egli ebbe il merito particolare d'introdurre anche la stampa musicale tra noi imprimendo i lavori del Principe di Venosa in parti speciali da prima, poi da esso Simone ridotti in partizio-

Sulla storia musicale genovese

Alla Sezione
di Belle Arti
Lettura delli
e luglio
1872

¶ ~~passati~~ anni fa
ascoltando

~~Passati anni fa~~ questa Sezione
a cui per ^{li suoi diversi} consuetudine ^{si sono} se
vedete; anche ^{manca} per natura mi ^{con}gelo pre-
fano, volle e perni abbastanza
contese di notizie la quella notizia
sulla musica genovese che mi era
venuta fatto di raccogliere non
senza fatica, e con una grande
sicurezza di rinvenuta. D'allora mi
per non tralasciare di notare
tutto che ci nasce o mi si offre
nelle varie mie letture di relativo
allo stesso tema: ^{ma} ^{che} ^{l'ho} per
amore del ^{vero} ^{che} ^{confessare} che
il più è il meglio del nuovo mag-
gior che vengo oggi a presentarvi
i frutti dell'amicizia e di gentilezza
di quei miei nostri soci che più avanti di

Fig. 5 — CORNELIO DESIMONI, Sulla storia musicale genovese. Alla Sezione di Belle Arti, lettura delli ... e luglio 1872, c. 1. (Genova, Archivio Remondini)

ne. Lascero ad altri il decidere se egli sia pure quello stesso Simone Molinari, stampatore, che ebbe col Pavoni per gelosia di professione le brighe scoperteci recentemente dai nostri storici della ligure tipografia.

Coi tipi del nostro Bartoli del 1590 e del 93 pubblicava i suoi lavori musicali anche uno che il Fétis appella Tosone Marotto [*recte*: Marcello] e che noi temiamo un po' storpiato ma non sapremmo correggere.

Né la fama de' nostri musicisti si ristinse tra le mura della città o tra le frontiere della Liguria. Già il solo pubblicarsi i lavori del lodato Gropallo, Marotto [*recte*: Marcello Tosone], Dueto, Lagostena e Molinari nelle allora celebri stampe di Venezia, è per sé una prova evidente del loro valore artistico. Ma v'ha di più. Maestri nostri erano chiamati a reggere la cappella musicale in città cospicue sullo scorcio dello stesso secolo XVI. A Treviso Gio. Paolo Costa; a Trieste Claudio Cocchi (dice il Fétis, ma è forse da correggere in Cecchi) il quale nel 1526 [*recte*: 1626] e 27 stampò salmi e messe in musica pei tipi del De Vincenti.

Altro de' nostri fin dal 1580 era stabilito a Praga e di là veniva invitato a maestro della cappella di Dresda; e in queste due città stampò canzoni sacre e profane italiane e tedesche, e messe e madrigali. Parlo di G. Batta Pinelli Gherardi o De Guirardis, uno tra i tanti doppi nomi che come quello del poc'anzi citato Di Negro Gropallo palesano la nobiltà genovese accoppiata negli alberghi tra il 1529 e il 75.

Nel secolo seguente continua a palesarsi ne' nostri l'effetto de' buoni principii seminati nel precedente. Bianchi Andrea di Sarzana era chiamato agli stipendi di Carlo Cibo nel 1580 passando in seguito a reggere la cappella di Chiavari. Tra noi troviamo un maestro Marcello, musico, che compone una madrigale nel 1591 per la coronazione del doge Giovanni Agostino Giustiniano, poi una musica stampata in Genova nel 1656 per le nozze Centurioni-Marini. Nel 1640 era maestro di cappella della Repubblica un G. Batta [*recte*: G. Maria] Costa che pubblicò pei tipi di Venezia alcuni suoi madrigali. A Venezia pure pubblicava tre sue composizioni musicali il mio Bernardino Borlasca di Gavi, dal 1609 al 1631, e nel 1675 pubblicava a Bologna i suoi madrigali l'agostiniano genovese G. B. Bianchi.

Per que' tempi poi, ove il culto religioso vigoreggiava tra le occupazioni precipue ed ufficiali, era naturale che in Genova altresì fossero istituite le cappelle o cantorie per l'esercizio solenne di esso culto. Vedemmo difatti ne' primi nostri cenni il vescovo Lorenzo Fiesco fin dal 1515 circa instituirne una per la Metropolitana, che vive tuttora benché di vita misera o piuttosto di agonia, e altra dai sig.^{ri} Pallavicino instituitasi in S. Ambrogio alla fine del secolo, la quale, piuttosto accresciuta che diminuita, annovera in sé i migliori tra i nostri musicisti ed ebbe già un buon maestro nel Righi, autore dell'opera *L'Innocenza riconosciuta*. Le ulteriori nostre ricerche ci fecero conoscere la cappella istituita e dotata da Andrea Doria in San Matteo nel 1546 ed altra che i Della Rovere eressero nel 1548 a servizio della Sistina in Savona, la quale diede agli ultimi tempi due ottimi maestri, il Mariani e il Lamberti. Pare che anche i Lomellini, ma assai più tardi, ne provvedessero una per la chiesa nostra dell'Annunziata, da loro con tanti tesori di materia e d'arte arricchita, dacché vi vediamo verso il 1750 a maestro Andrea Adolfati, lodato autore di opere musicali.

Della cappella del Doge abbiamo notizie fino dal 1540, quindi di riforme fattevi nel 1591 e di altre nel 1678. I nomi delle persone che la componevano, per quanto ci è noto finora, non sono tali che passassero alla posterità; tuttavia non pensiamo che

fossero di picciol valore, perché li vediamo passare dagli stipendi di Andrea Doria alla Repubblica e da quelli della Repubblica trasferirsi a Roma. Essi inoltre, e segnatamente i musicisti del Doria, o vengono condotti dal lodato maestro Guami o sono senesi, bolognesi, ferraresi, fiamminghi, i quali non è probabile fossero accettati senza buona guarentigia.

Non parleremmo degli strumenti in quella musica adoperati, se il comm. Merli non ci avesse fatto avvertire la singolarità delle trombe d'argento fatte fare dal Principe [Doria] per uso dell'Oratorio di donna Zenobia e che riconobbi pesare grammi 561 1/2. Anche i tromboni e i cornetti, il clarino, e flauti e pifferi, o per la cappella o per le galee, sono sovente indicat[i] nelle spese di casa, come l'accordo di viole pei concerti e il liuto pel particolare insegnamento e diletto del principino d. Carlo.

In quanto alle viole, ne abbiamo già documento negli atti notarili del secolo XIII, e un disegno di viola ci fu fatto avvertire dall'amico sig. G.B. Villa in un[a] legatura [recte: miniatura] di un codice ms. del secolo stesso XIII alla Biblioteca Universitaria, come disegni di cembali ed organi possono vedersi tra le tarsie del coro di S. Lorenzo.

In quanto al liuto ne vedemmo già un suonatore eccellente in Simone Molinari, e pare che cominciata per lo meno d'allora un'ottima scuola di liutisti e violinisti non cessasse più di fiorire tra noi, sebbene tanto scarse ne sieno le memorie. Di questa scuola la notizia più rilevante pervenuta di fresco a mia cognizione appartiene a Pietro Reggio, genovese, che fu liutista celebre nel secolo XVII e dopo essere stato agli stipendi della regina Cristina di Svezia passò ad Oxford verso il 1677 e morì a Londra. Né di altri della stessa scuola, la quale in Kolpe, in Costa, in Paganini, in Luigi Grimaldi ebbe gli ultimi suoi rappresentanti defunti come nel Sivori ha il primo tra i viventi violinisti, non aggiungerò verbo avendone detto nell'antecedente mio scritto. Sol mi sia concesso rallegrarmi con Catterina Calcagno, che le biografie musicali danno per scomparsa dopo le palme riportate in Europa nella sua gioventù, ma che la Dio grazia vive ancora; e se è morta all'arte per dovere di famiglia, le scopersi tuttora la sua fibra agitarsi alle rimembranze e quasi rimpiangere il penoso sacrificio.

Il signor Nicolò Bianchi, esperto costruttore di violini, volle esserci cortese della serie dei liutisti genovesi dai principi dello scorso secolo. Ed ivi vuole essere notato dapprima quell'eccellente Moglia dei principi del secolo scorso, che il sig. Bianchi giudica in alcuni stromenti non inferiore al celebre Guarneri. Vi trovammo pure annoverato il cognome Calcagno che ancora oggi fiorisce per buoni suonatori, e specialmente quel Bernardo Calcagno, un di cui violoncello del 1743 faceva parte dell'ultima Esposizione Ligustica*.

* Fin qui la 3ª lettura; segue la 4ª [ndA].

Ma ormai uno strumento più grandioso ed importante richiama la speciale mia attenzione: l'organo. Del quale nel citato mio scritto avevo pure ragionato, e non breve; ma giova che vi ritorni, dacché i cinque strumenti che io allora più specialmente conosceva salgono ora al numero di 26; alcuni solamente ristorati, i più interamente costrutti. Né ciò per mio merito, come già confessai sul principio della presente lettura, sì per quello de' nostri socii ed amici a' quali intendo qui esprimere la mia gratitudine per tale cortesia.

Due documenti mi furono segnalati dal comm. Varni, estratti dall'Archivio di S. Maria delle Vigne e che manifestano nel 1618 il costruttore d'organi Bernardino Virchi di Brescia, e nel 1692 il ristoratore Novemarcher; altri tre per me cavò il prelodato comm. Merli dall'Archivio Doria ed indicano il cremonese Lorenzo Stanga, autore verso il 1590 [de]gli organi di S. Benedetto, e di Pegli e di Loano. Ma il più ricco, come sempre, di documenti su questo soggetto fu il dotto cav. Alizeri che presiede meritamente alle nostre letture, e che come è chiaro nell'arte del raggruppare in bella forma il trovato, così è indefesso e felice in quella di trarre dagli archivi ignote notizie, e per sé e per gli amici, con non comune liberalità. Ecco la serie degli organi in ordine cronologico indicatami dal prelodato signore.

- | | |
|-------|--|
| 1470. | Organo da costrursi nella chiesa di S. Spirito da Benedetto Agnese. |
| 1491. | Organo per la chiesa del Carmine da costrursi dal veneto Giovanni Torriano, autore da noi già notato nello scritto antecedente per la sua costruzione verso lo stesso tempo degli organi di S.M. di Castello e di S. Lorenzo. |
| 1497. | Altro dello stesso Torriano da costrursi e mandare alla città di Cuneo. |
| 1499. | Altri due organi dello stesso autore per le nostre chiese di S. Agostino e di S. Siro. |
| 1500. | Un organo del medesimo per la chiesa di S. Pancrazio. |
| 1502. | Altro del Torriano costruito per S. Fede. |
| 1503. | Suo ristoro dell'organo di S. Lorenzo; ultimo dei lavori del Torriano, perché il cav. Alizeri ci nota che quest'autore dovea recarsi a Ventimiglia per lavori della sua professione, e noi sappiamo dall'Hamel e dal Fétis che nel 1504 il Torriano era a costruire un organo a Mon[t]pellier. |

Nel 1504 comparisce un astigiano, Tiburzio De Frechis, il quale costruisce l'organo della chiesa di S. Domenico e ristora quello di S.M. delle Vigne.

Nel 1515 Gio. Michele Pantaleoni di Castelnuovo Scrivia, già noto come [intagliatore], costruisce l'organo nella chiesa del Monastero di S.M. delle Grazie, e il nostro Preside sa che esso costruttore era in Savona anche organista della cattedrale.

Nei medesimi anni un Gerolamo Schiavo costruì l'organo per la chiesa delle monache di S. Sebastiano, lavoro che si sa essere riuscito a lode di lui e proposto a

modello di altri.

Nel 1552 noi sapevamo già che i Padri del Comune volendo avere nella Metropolitana un organo degno del luogo e delle altre opere d'arte che vi si poneano, ne affidarono la costruzione al bresciano G. Batta Facheto. Ma il cav. Alizeri sa di più, che vi si lavorava attorno ancora nel 1556 e che il Facheto era in ciò aiutato dal piacentino Gio. Giacomo Calvi. Sa che nel frattempo, 1554, esso Facheto fabbricava un organo per Nicolò Promontorio di Camogli.

Nel 1555 c'informa di un fonditore di canne da organo, maestro Martino Piccardo, che lavora pel cappellano Bartolomeo Vadoni.

Nel 1560, in ultimo, c'informa di un Tomaso Victan [*recte*: Vittano o Vittani], bresciano, il quale essendo tra noi si obbliga a costruire un organo per la chiesa di Bastia in Corsica.

Dopo questi vengono in ordine di tempo i sovraindicati dello Stanga: [uno] costruito nel 1590 a Loano e altri a Pegli e a S. Benedetto nostro per la famiglia Doria; poi quello del Virch[i] nel 1618 per la chiesa delle Vigne e il suo ristoro pel Giacomo Novemarker nel 1692. Finalmente i due di cui parlai nei primi miei cenni sulla musica in Genova: gli organi di S. Ambrogio e di Carignano costrutti dal gesuita fiammingo Guglielmo Hermann.

Bella cosa e degna della vostra attenzione sarebbe se dopo avervi annoverato i documenti giunti finora a nostra cognizione potessi io qui estrarne il suo e porgervi un'idea chiara dello stato dell'arte degli organi e del suo svolgimento in perfezione lungo que' secoli, ma oltrecché non mi sento abbastanza da ciò. È da avvertire che sventuratamente i nostri documenti non sono tali da fornirci tale idea esatta, né mai vi si trova unito il disegno figurato che pure più d'una volta è accennato nell'atto. Tuttavia non furono interamente perdute le mie fatiche a questo proposito. Noterò dapprima che fra gli dodici costruttori di que' 26 organi uno solo e il più antico è genovese, Benedetto Agnese del 1470, ma si sa per altro documento che al 1489, quando comparisce il veneto Torriano, le principali chiese di Genova erano fornite d'organo.

Il Monti e il Verzellini ne accertano che Sisto IV decorò la patria cattedrale come di sontuosa cappella così d'organo, che anzi puossi risalire a più antica data, dacché l'Uffizio di S. Giorgio teneva già in Caffa a stipendio un maestro d'organi e d'orologi in Iacopo di Novara nel 1410; nel 1471 un altro ivi in Nicolò Canessa. Pensiamo dunque se non doveva essere già usuale nella città nostra simile arte, come la troviamo continuare a' nostri tempi, ma con soggetti la cui fama non oltrepassò i confini della Liguria.

Dopo la dimora più che decennale e l'operosità di questo veneziano, non troviamo quasi che costruttori lombardi, come ancor oggi ci vengono i migliori di colà; e tra i lombardi voglion esser notati tre bresciani, nella quale città venne non molto dopo questi tempi a fiorire la celebre scuola degli Antegnati, che fornì d'organi la Metropolitana di Milano e più altre cattedrali.

Ma due documenti che fuori di Genova potemmo raccogliere sugli stessi sovrallodati costruttori aiutano le nostre carte e ci consentono qualche cenno almeno sulla storia dell'arte organica in Genova.

È noto che l'organo è già chiaramente indicato da Tertulliano, da Claudiano, da Optaziano, da Cassiodoro; e se avessimo a fidarci delle lodi che a codesto strumento

impartiscono, dovremmo credere già fin d'allora ad una sua mirabile perfezione. Melodia grandiosa e calma, canti rapidi e vivaci che obbediscono al leggero impulso delle dita. Così anche un organo costruito a' tempi di Carlo Magno imitava assai bene il tuono e si assicura perfino che a' tempi di Ludovico Pio una femmina perdesse la vita all'improvviso sopraffatta alla dolcezza di quella melodia.

Ma come è credibile ciò, se ancora nel X e XI secolo noi troviamo imperfettissimo il meccanismo di tali strumenti? Figuratevi l'antico organo della Patriarcale di Grado di sole 30 canne, senza registri, e di soli 15 tasti larghi e rotondi che ad abbassarli richiedevano invece delle dita lo sforzo di tutto il pugno, o l'organo della Metropolitana di Magdeburgo, del secolo XI, anch'esso di non più di 16 tasti lunghi 65 centimetri e larghi 8, i quali perciò non si poteano suonare che a uno per volta e con non piccolo sforzo. Peggio ancora l'organo di Winc[h]ester del 951, che avea bensì 40 tasti ma smisuratamente lunghi e larghi, metri 1,78 per 16 centimetri, e non suonabili che col pugno od anche col piede. E quest'ultimo è relativamente così povero organo dovea essere mosso da non meno di 26 mantici e da 70 tiramantici. Le quali persone, come li descrive il Poeta, sudavano di gran lena eccitandosi l'un l'altro al lavoro e ponendo un piede in uno de' mantici, l'altro nel vicino, salivano e risalivano con essi alternamente per gonfiarli e sgonfiarli.

Checchenessia di que' tempi più antichi, dal punto che cominciano le nostre notizie musicali, l'organo se non si mostra di molto ricco in varietà di registri e di effetti, si vede ad ogni modo già stabilito su quel sistema ragionevole di combinazioni che ne forma tuttora la base e il carattere essenziale.

Non parlerò del più antico organo del nostro Agnese, di cui solo si sa aver contenuto 108 canne e aver costato ducati 9: troppo misera cosa rimpetto ai 180 ducati che costò 20 anni dopo quello di S. Lorenzo. Prendiamo piuttosto a norma questo stesso di S. Lorenzo quando fu fatto dal Torriano nel 1491; poi l'altro nella stessa Metropolitana fatto dal Facheto alla metà del XVI secolo, del costo di ducati 350 oltre l'organo vecchio; infine i due di S. Ambrogio e di Carignano del fiammingo Hermann, l'ultimo de' quali costò più di 25 mila lire, somma gravissima a que' tempi.

Essendo questi i quattro principali e per le principali chiese, dobbiamo credere che rappresentino e tra noi e probabilmente anche in Italia lo stato progressivo dell'arte organica. Ciò posto, vediamo una carta del Torriano accennare ai pedali nell'organo, invenzione questa che altri crede di allora fresca data, altri considerano assai più antica. Vediamo ammessi nei maggiori de' suoi strumenti forse non più di 30 tasti, ma otto registri almeno, e la canna maggiore della lunghezza di circa 12 piedi, come erano verso lo stesso tempo gli organi di Matteo da Prato in Toscana, e di Ferrara.

Ma nel 1552 il bresciano Facheto contraendo pel nuovo organo co' Padri del Comune, lo si vede promettere 50 tasti e 11 registri, tra i quali oltre il Ripieno vi è il Flauto in Ottava, ed è segnata una forma di somiere diversa dalla consueta e su cui non posso per ora dimorarmi in spiegazioni, sebbene lo meriti.

Gli altri contratti di minori organi da me veduti fino al 1618 mi persuadono che non si erano peranco introdotti tra noi i registri a lingua (Trombe e simili), come del resto il Serassi ci avverte che non erano questi usati allora nemmeno dai celebri Antegnati di Brescia. Chi dunque deve avere introdotto in Genova questa nuova foggia brillante di registri non può essere che il fiammingo gesuita W. Hermann. Veramente noi non abbiamo avuto la sorte di udire gli organi di S. Ambrogio e di Carignano,

sebbene durassero più o meno modificati sino a tempi non lontani, ma sul nostro asserito non lasciano dubbio e le tradizioni raccolte e la fama che ne volò anche fuori di Genova e d'Italia, e più di tutto il sistema usato da questo costruttore, come lo vedemmo descritto dal Serassi, nell'organo fatto dall'Hermann per la cattedrale di Como. Il quale organo di Como si componeva di 22 registri e di due tastiere, appunto quanti ne conteneva il nostro di S. Ambrogio per relazione del contemporaneo Gualdo Priorato. Ed in quello di Como erano già appunto colla Voce Umana e la Lira e il Flauto, le Trombe e i Tromboni e il Cornetto, e tre unisoni di 16 piedi, e il meccanismo per riunire il suono dei due organi suonando una sola tastiera. Or s'im[magini] quale non dovea essere il progresso dallo stesso Hermann adoperato nell'organo di Carignano, dove si narra vi fossero tre tastiere con 50 registri di nomi vari e singolari e dove la famiglia Sauli allentava i cordoni della borsa invitando l'ingegnoso costruttore come gli altri migliori artisti ad attingervi a piene mani.

Or discendendo a tempi più a noi vicini (senza toccare i viventi secondo il nostro antico proposito) vorremmo poter ragionare più ampiamente di quel che ci riuscì altra volta sul nostro teatro musicale e i suoi più chiari cultori genovesi. Ma anche questa volta i documenti ci fan difetto, se vogliamo entrare nel merito intrinseco de' compositori. Ché se ci contentiamo della storia direi così estrinseca, cioè della serie degli autori e degli spettacoli che si succedettero sulle varie scene genovesi, a questo sentito vuoto ha pienamente sopperito, come ne lo lodaste di fresco, l'amico e collega nostro il cav. Belgrano, il quale ci ha anche tratto fuori la notizia della prima opera musicale del nostro Gnecco, non conosciuta dal Fétis, e più specificate cognizioni ci poté fornire del cantante Descalzi e della celebre scuola di Gio. Paita, che noi non avevamo fatto che accennare.

Su di un punto solo crediamo dover insistere ancora, sull'insegnamento dell'arte e sul gusto squisito che, sebbene non palesato da molti documenti, ci si lascia intravedere abbastanza come regnante tra noi per successione non discontinua.

Già sullo scorcio del secolo XV si ordivano società di sonatori e cantanti ed insegnanti di musica e ballo di cui abbiamo due esempi fornitici al solito dall'onorevole Preside che mi è vicino. Non sappiamo bene di quale merito fossero le regole musicali composte dal domenicano Sisto Illuminati, perché rimaste inedite ed ora pare smarrite; nel che però è da correggere il Fétis che di questo autore fece un mito confondendolo con non so quale titolo d'illuminato, mentre noi sappiamo che era a que' tempi viva in Genova la famiglia Illuminati e che il nostro Sisto apparteneva al Convento di S. Maria di Castello, tra il 1572 e il 1620, e non era tra i più umili de' suoi confratelli.

Probabilmente però il libro del domenicano non si occupava che di canto ecclesiastico, come a questo si limitava l'altro libro o *Manuale C[h]oricanum* del minore riformato Gio. Agostino Casoni, il quale ultimo alla parte di didattica aggiunse il merito di fare egli stesso i caratteri o note musicali per la sua edizione del 1649.

G.B.? [recte: Antonio Filippo] Bruschi, prete della Basilica di Carignano, nel 1711 mandava fuori pei tipi di Lucca i suoi principi di contrappunto. Un Sebastiano Stehling che stampò a Vienna e in tedesco nel presente secolo sui tomi del canto corale sembrerebbe a noi al tutto straniero, [ep]pure il Fétis ci asserisce che egli era nato in Liguria e che era dei liguri la chiesa viennese da esso servita nella qualità di capo del coro. Viceversa era tedesco certamente Teofilo Scherer, ma nel 1785 questi

versava fra noi e pubblicò pei nostri tipi sei sinfonie e parecchi terzetti per varii istromenti.

Ma più alto poggiavano in fatto d'insegnamento altri liguri chiamati in diverse città e provincie a non volgari onori.

Pietro Reggio che vedemmo testé a Oxford vi stampava in inglese un trattato per ben cantare e delle canzoni col loro accompagnamento.

Paolo Serra di Novi Ligure, tentando un nuovo sistema di solfeggio, pubblicava la sua *Introduzione armonica sulla nuova serie dei suoni modulati*, Roma 1768, ed egli era allora cappellano cantore aggregato alla cappella pontificia.

Il somasco Rossi G. Batta di Genova stampava a Venezia nel 1618 *L'organo de' cantori per intendere da sé ogni passo difficile che si trova nella musica*, dove il dotto Fétis avverte che il nostro didattico in altro suo libro filosofico avea già trattato quistioni speculative sulla musica e che questa seconda pubblicazione può tuttora consultarsi con frutto per le difficili discussioni sulla notazione proporzionale, ma che specialmente la sua seconda parte che tratta [del] contrappunto contiene buoni pezzi di musica scritti dal Rossi in stile relativamente moderno.

Su quel ramo della scienza musicale che potrebbe dirsi medica, scrisse già fin dal secolo XVII il ch. Bardi Gerolamo di Rapallo e nel nostro secolo il dotto fisiologo Benedetto Mojon, i cui due scritti relativi ebbero l'onore della traduzione francese e di più edizioni. E se si può dir nostro ancora il Cassini di Thury, nipote dell'illustre Gian Domenico, aggiungeremo aver egli comunicato alla francese Accademia delle Scienze nel 1739 nuovi esperimenti sulla propagazione del suono.

Il gusto squisito nell'arte musicale si formava certamente in Genova dalla colta società interna e straniera, che accennammo aver posto radice tra noi dalla fine del XV secolo. Si formava sui geniali ritrovi delle gentili signore lodate dal Ruscelli e dal Paschetti, sui concerti del principe Doria ove erano studiati i lavori del celebre Orlando Lasso; quando si accorreva al dolcissimo canto di Peretta Scarpa Negrone e di Antonia Scarampi; ed erano lodati come mecenati e dotti di musica Giovanni Maria Spinola, Giustina Vegeria Del Carretto, Luca Giustiniani, il domenicano Ceva e il carmelitano Giovanni Pietro Grimaldi; quando a Giacomo Doria dedicava composizioni musicali il celebre tipografo veneziano Angelo Gardano, e dedicavano le loro produzioni il Della Gostena a Raffaele Raggi e a Carlo Scorza, il Ruffo a Cesare Romeo, Agostino Groppallo Di Negro a Luca Grimaldi, il maestro Francesco Grimaldi ad Agostino Lomellino.

Ma il gusto artistico apparisce più che altro e nel modo come questo grande ad un tempo e delicato spettacolo lo si comprende e lo si vuole. E qui, senza ritornare al già detto sui maestri e sulla ottima scuola di canto dei Paita e dei Descalzi, qui è appunto dove il nostro poeta Angelo Grillo vide tutta l'importanza della nuova creazione, quando Caccini e Peri svolgevano dal madrigale l'opera, e il Grillo applaudiva al giusto temperamento delle parti nel coro, nell'aria e specialmente nel recitativo, dove vedeva egli fin dai principi del secolo XVI[I] ed oggi ritornasi a vedere l'anima del melodramma. Né fu voce isolata la sua, perché Gio. Andrea Spinola alla fine del secolo stesso insisteva ripetutamente sulla stessa importanza del recitativo, e lodando i genovesi, che ne tenevano il giusto conto, disapprovava altre città contenute dell'ozioso vellicamento delle ariette. Non occorre ripetere quanto nelle precedenti letture dissi a questo proposito sul cardinale Costaguti e sulle gradite adunanze

che acclamavano gli spettacoli diretti dal lodato Gian Andrea Spinola, da Domenico Doria, dal Brignole Sale; sui geniali ritrovi d'Argentina Spinola e sul dilettante compositore e cantore G. Batta Vissey.

Tutti questi, di cui appena di volo possiamo ricordare i nomi, ed Erminia Spinola Damiani e Ambrogio Doria, e Teresa Costa Da Passano, risvegliano nel nostro animo come un eco di onde armoniche e melodiche in mille forme digradanti, contrapposte, conteste; deboli im[m]agini, frammenti di quella universale armonia che Platone ideava già innata nelle menti, più o meno acconciamente formate, e che ritratta dai nostri genovesi nel tempo e nello spazio vogliamo sperare sia ritornata con essi al fonte donde mosse ed ove si ripete e s'intende con gaudio infinito. Nel quale gaudio siamo certi si riposi l'amico nostro Felice Montelli, da due anni rapito all'arte musicale in età ancor fresca. Uomo d'antica fede, probità ed amicizia, valente come il già da noi lodato padre suo nella composizione e nell'esperto maneggio del pianoforte, ma più che altro genovese qualunque, dotto e sottile indagatore delle ragioni musicali e del loro svolgimento storico. Di che ragionava meco spesso, e non si stancava ricercare nelle biblioteche pubbliche e private, nè risparmiava denaro e fatiche per avere scelte e preziose opere o esemplari e modelli. E sebbene modesto e di sé peritoso e avaro del suo fuor che a' più insistenti amici, lasciò abbastanza per provare come egli incarnasse nella pratica il pensiero di ritrarre l'arte ai principi, e amasse far signoreggiare l'affetto specialmente casto e religioso, ed esprimerlo colle voci innocenti de' pargoli. Oh come egli m'invidiava, allorché io gli manifestai il mio proposito di recarmi a Roma! E ritornò a vedermi due volte prima della partenza chiedendomi il tempo del mio ritorno per poter dalla campagna affrettarsi a rivedermi. Di che quando vidi trascorrere più d'una settimana aspettandolo invano, un presentimento involontario andava aggravandosi nel cuore, foriero della troppo triste realtà. Né saprei dire se fosse caso o non piuttosto una gentile ispirazione di lui che dall'alto sorride ai nostri poveri studi. Pochi mesi dopo la sua morte ecco accorrere spontaneo a me e dare il nome alla nostra Società chi era già stato amico del Montelli ed era come lui amante di studi storici musicali e diligente e liberale raccoglitore.

Dell'avvocato Costantino Remondini non parlerò per sistema generale e per non offenderne la modestia, ma siami concesso il dire che egli mi è doppiamente caro e per sé e come eredità in certa guisa del Felice Montelli con cui, il più recente tra i mancati cultori della bell'arte, chiudo la mia rivista.



Fig. 10 — AVV. PIER COSTANTINO REMONDINI
Genova, 29.6.1829-9.3.1893. (Genova, Archivio Remondini)

Fig. 11

Ma - ce pi angustia de bon am -
 que san ce se angust de bon am -
 que san ce se angust de bon am -
 que san ce se angust de bon am -
 que san ce se angust de bon am -
 que san ce se angust de bon am -
 que san ce se angust de bon am -
 que san ce se angust de bon am -
 que san ce se angust de bon am -
 que san ce se angust de bon am -

Fig. 11 — Fra GIOVANNI DA GENOVA, *Ma douce amour*, ballata eseguita il 1° maggio 1875 (trascrizione di Pier Costantino Remondini), *recto*, (Genova, Archivio Remondini)

Fig. 12

Ma - ce pi angustia de bon am -
 que san ce se angust de bon am -
 que san ce se angust de bon am -
 que san ce se angust de bon am -
 que san ce se angust de bon am -
 que san ce se angust de bon am -
 que san ce se angust de bon am -
 que san ce se angust de bon am -
 que san ce se angust de bon am -
 que san ce se angust de bon am -

Fig. 12 — verso

SOCIETÀ LIGURE
DI
STORIA PATRIA

—
SEZIONE DI ARCHEOLOGIA

—
N. V.
—

ORDINE DELLA TORNATA

DEL 17 MAGGIO 1876.

1. Parole del Preside riguardanti la musica in Genova nel secolo XVI e nei primi anni del XVII.

-
2. Saggio vocale e strumentale della medesima, a cui prendono parte le gentili signore marchesa GIOVANNINA PIUMA, ELENA SCIALLERO-CARBONE e il sig. GIUSEPPE ROMBO dilettanti; il chiariss. Maestro EMILIO BOZZANO, coi distinti Professori BARABINO, ROMANELLI, FIRPO, GIORGI, CAPURRO e DOMENICO VALLE, sotto la direzione del chiariss. Maestro GIUSEPPE VALLE.

a) Canto carnascialesco del secolo XV a 3 voci, d' autore ignoto, pubblicato da Adriano De La Fage da un codice ms. della Biblioteca Magliabecchiana di Firenze.

b) Canzone a voce sola di CARLO DUCA D'ORLEANS (1415), da un ms. della Biblioteca Nazionale di Parigi, pubblicata da J. B. Wekerlin.

c) *Libera me Domine* (versione francese), canto assolo estratto dal *Thesaurus harmonicus divini Laurentini Romani* — Colonia, 1603, esistente nella Biblioteca della R. Università di Genova.

Fig. 14



Fig. 14 — Canzone a 3 voci composta da Francesco Landino da Firenze detto Francesco dagli Organi l'anno 1360, trascritta in notazione moderna da Fétils l'anno 1826 da un ms. della Biblioteca Nazionale di Parigi ed eseguita a Genova alla Società Ligure di Storia Patria, Sezione d'Archeologia, il dì primo di maggio 1875. (Genova, Archivio Remondini)

Fig. 15



Fig. 15 — *Libera me Domine* per Basso con accompagnamento di Liuto (versione francese), estratto da JEAN-BAPTISTE BESARD, *Thesaurus harmonicus divini Laurencini Romani...*, Colonia, Gerhard Greuenbruch, 1603 (Genova, Biblioteca Universitaria) e trascritto da Pier Costantino Remondini. (Genova, Archivio Remondini)

Fig. 16



Fig. 17

[illegible]

Fig. 16-17 — Luca Marenzio, *Mi parto, ah! sorte ria*, villanella a 3 voci estratta dal *Thesaurus harmonicus divini Laurencini Romani* cit. (cfr. fig. 15): facsimile e trascrizione di Pier Costantino Remondini. (Genova, Archivio Remondini)

Fig. 18

Fac-Simile
Nella Pag. 55. Vol. I. Volume. In 16. esistente
presso il marchese Giuseppe Durazzo
contenente musica per organo di
96. maestri dei secoli XVI. e XVII.
Scritta tutta in intavolatura tedesca

Toccata del 2° tono per Giuseppe Guami di Lucca
maestro di Cappella del Principe Andrea d'Orléans il Grande
1585

Fig. 19



Fig. 18-19 — *Fac-Simile della pag. 55 del I volume dei 16 esistenti presso il marchese Giuseppe Durazzo e contenenti musica per organo di 96 maestri dei secoli XVI e XVII scritti tutti in intavolatura tedesca. Toccata del 2° tono per Giuseppe Guami di Lucca, maestro di cappella del principe Andrea d'Orléans il Grande, 1585. (Genova, Archivio Remondini)*

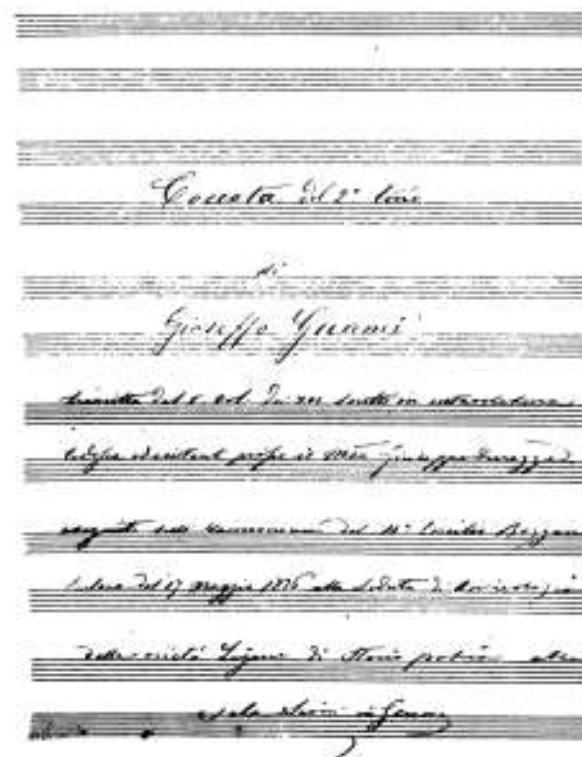


Fig. 20-21 — Toccata del 2° tono di Gioseffo Guami trascritta dal I vol. dei XVI scritti in intavolatura tedesca ed esistenti presso il marchese Giuseppe Durazzo, eseguita sull'harmonium dal M.^o Emilio Bozzano la sera del 17 maggio 1876 alla seduta di Archeologia della Società Ligure di Storia Patria alla Sala Sivori in Genova, (Genova, Archivio Remondini)

Sunto della lettura di P.C. Remondini sulla musica antica e specialmente di frate Giovanni da Genova, in «Giornale Ligustico di Archeologia, Storia e Belle Arti» II (1875) pp. 438-443.

XV.

SEZIONE DI ARCHEOLOGIA

Tornata del 1° Maggio 1875

Presidenza del Preside avv. PIER COSTANTINO REMONDINI

Il Preside legge una sua Memoria, nella quale dopo di aver rammentato come il socio Desimoni in più tornate degli scorsi anni accademici esponesse le vicende della musica genovese, e come i lavori di questo egregio collega facessero nascere il desiderio di udire un qualche saggio delle composizioni di alcuni fra i molti autori da lui fatti conoscere, dice che a tal desiderio si propone di soddisfare nella seduta presente ed in altre due che verranno stabilite in appresso.

Nella tornata d'oggi sarà eseguita una ballata di frate Giovanni da Genova; nella seconda si faranno udire le composizioni di alcuni musicisti che spaziano tra la fine del secolo XVI ed i principii del XVII; nella terza si produrranno alquanti lavori di maestri genovesi che vissero nel secolo scorso.

Siccome però la musica anteriore a Claudio Monteverde è assai diversa dalla moderna, così il Remondini stima opportuno far precedere l'audizione del componimento di Giovanni da Genova da alcuni accenni volti a renderne più facile l'intelligenza.

Detto perciò come non da tutti i popoli né in tutti i tempi siasi adottata una scala unica musicale, si fa ad esporre brevemente i primi tentativi d'armonia in Italia, che sono la *diafonia*, l'*organo*, il *discanto*. Parlando della *notazione*, dice come sant'Ambrogio a notare i suoni impiegasse le prime quindici lettere dell'alfabeto, sovrapponendole alle parole; e come poi san Gregorio papa riducesse queste lettere a sette soltanto. Ma nel secolo VIII si divulgò e proseguì fino al XII una notazione molto diversa; la quale constava di segni innumerevoli adoperati ad esprimere non solamente dei suoi isolati, ma de' gruppi interi di suoni. Questi segni vennero detti *neume*; e il Disserente, senza entrare nella spinosa questione della interpretazione della *scrittura neumatica*, addita le *neume semplici* e le *composte*, soggiungendo come nel X secolo a meglio determinare il loro significato si cessasse dal lasciarne la posizione in balia degli amanuensi. Tracciassi perciò sulla pergamena una linea a secco; ed i segni si scrissero dapprima sopra e sotto la linea, poi anche sulla linea medesima. Fecesi in appresso la riga di rosso o di giallo; e la diversità della tinta valse a indicare suoni diversi.

Guido d'Arezzo impiegò eziandio le linee colorate, l'una pel *do* e l'altra pel *fa*, e secondo alcuni ne aggiunse alle stesse due altre; poi rigettò le incommode *neume* ad

eccezione della semplicissima fra tutte, che è a dire il *punto*. Il quale locato or sulle righe ed ora fra di esse, valeva a determinare in modo non dubbio i suoni da intonarsi; giacché le lettere romane poste a capo delle linee non lasciavano in forse il cantore sul luogo dei *semitoni*.

Le Crociate derivarono dall'Oriente nell'Occidente la musica profana, ricca di molti abbellimenti e con ritmo proprio; e da essa originò quindi la musica puramente strumentale, che non potendo pel ritmo giovare dell'accento e della prosodia, rese necessarie le diverse figure delle note per indicare la durata relativa dei suoni. Nacque allora la *musica figurata*, di cui scrisse [per] primo le regole Francone di Colonia; e così comparvero la *massima*, la *lunga*, la *breve*, la *semibreve* e la *minima*.

Entra in seguito il Disserente a parlare della *notazione nera* che non durò oltre l'ultima metà del secolo XV, della *notazione bianca* che non cominciò innanzi lo scorcio del XIV, e finalmente della *notazione mista* così detta da che vi si veggono adoperate le note nere e le rosse. Di qui poi scendendo a ragionare delle composizioni musicali del Trecento, avverte come non se ne conoscessero innanzi che il Fétis ne scoprisse alcune in un Codice della Biblioteca Nazionale di Parigi; ma da ciò piglia argomento per toccare di codici analoghi esistenti nelle Biblioteche italiane, come ad esempio la Palatina di Modena, in un Codice della quale serbansi appunto varie canzoni del citato Giovanni da Genova, che in tal modo risulta il più antico dei musicisti genovesi conosciuti.

Essendo poi nel detto Codice modenese impiegata la *notazione mista*, osserva il Remondini che questo è un buon argomento per far conoscere come lo stesso non sia stato scritto se non dopo la metà del Trecento, o forse anche un poco più tardi, trovandosi che frate Giovanni usò pure la *semiminima* la quale accenna al secolo XV anziché al precedente. Né questo giudizio manca di confortarsi mercé la scorta di un esame paleografico.

Determinata di tal forma l'età del Codice e fattane la descrizione, l'avv. Remondini presenta all'adunanza il facsimile della ballata di frate Giovanni procurato alla Società dalla squisita cortesia del socio corrispondente marchese Giuseppe Campori. Eccone le parole:

*Ma douce amour et ma sperance
Je vous créant de bon cuer vray.
Que de ce que vous fis fiance
Jusqu'à la mort bien atendray
Et sans mentire aies certance
Qu'onques nulle autre serviray
Je suis mis en votre obeissance
Et tojours ensi seray
Et vous sachiez bien sans doubtaunce
Qu'onques ne vous oblieray
Tant que mi fache demorance
La rien qu'onques vi ne veray.*

Dopo un rapido cenno del modo con cui gli antichi procedevano nella composizione dei loro *motetti* e delle loro *canzoni*, il Disserente ragiona delle difficoltà che

s'incontrano da chi imprenda a tradurre in notazione moderna i componimenti medioevali. Tocca perciò della mancanza delle *stanghette* che distinguono le battute, e del valore delle note regolato da norme complicatissime; del ritmo ternario che fu da principio usato esclusivamente e poscia venne considerato come l'unico perfetto. Dice quindi del *modo*, del *tempo* e della *prolazione* con cui gli antichi misuravano la battuta, e dei segni che adoperavano per indicarla. E qui avvertendo nel Codice Modenese l'assenza di tali segni e la presenza delle note colorate, viene a questa deduzione: doversi cioè misurare il canto di frate Giovanni colla proporzione *sesquialtera*, od *emiolla* come appellavasi greicamente. Altri ostacoli che poi s'incontrano nel tradurre quelle antiche composizioni (si come colla scorta dell'indicato facsimile fece appunto il Remondini per la cennata ballata), sono le regole minuziose che si osservavano circa la perfezione ed imperfezione delle note, i punti molteplici e le legature.

Ragionando del contrappunto di quella età, spiega come gli antichi avessero in orrore il *tritono*, ossia la quarta maggiore [*sic*], che chiamavano *diabolus in musica*; mentre i moderni la considerano come la fonte delle musicali bellezze; e per cagione di questa divergenza capitale, stima il Disserente che non si possano da noi gustare appieno le antiche composizioni.

In seguito porge contezza della tonalità con cui è scritta l'opera di frate Giovanni; e detto che lo è nel quinto modo ecclesiastico (il quale diede poi origine al nostro modo maggiore), accenna come nel suo lavoro di traduzione egli abbia dovuto disporre le parole sotto alle note del maestro, mentre gli antichi le abbandonavano all'ingegno dei cantori. Accenna del pari a certi abbellimenti onde s'infioreva il discando, come sarebbero le sincopi, le anticipazioni, gli occhetti, ecc.

Disposti così gli animi degli ascoltatori, annunzia il Disserente che l'esecuzione della ballata del frate genovese sarà preceduta, a scopo di confronto, da quella di due altre canzoni sincrone, anch'esse come la ballata a voci sole; giacché allora gli strumenti non si costumavano se non per riprodurre le note del canto. Non avendosi poi oggidì gli strumenti usati nel secolo XIV, prega i colleghi ad appagarsi del pianoforte che tutti li rappresenta.

Dei due pezzi di confronto, l'uno è cavato da un manoscritto anonimo della Biblioteca di Cambray e venne tradotto dal Coussemaker; l'altro, composto nel 1360 da Francesco Landino degli Organi, che è un dire il più celebre musicista dei suoi tempi, appartiene alla Biblioteca Nazionale di Parigi e fu tradotto dal Fétis. E dal confronto si rileva che frate Giovanni non era musicista da meno del Landino, benché cinque secoli abbiano coperto il suo nome d'immeritato oblio. Difatti si troverà che la sua ballata se non ha la dolcezza e la chiarezza di quella del Landino, la supera invece per arditezza di combinazioni armoniche, per larghezza di melodie e per dottrina.

La Memoria dell'avv. Remondini è applaudita dalla adunanza numerosissima; alla quale assistono eziandio parecchi compositori e critici musicali. E del pari applaudita è l'esecuzione di tutti i detti pezzi affidata alla valentia dei professori Barabino, Romanelli e Giorgi, accompagnati al piano dal chiarissimo maestro Valle.

Verbale delle due tornate musicali della sezione archeologica, in «Giornale Ligure di Archeologia, Storia e Belle Arti» III (1876) pp. 416-420.

XIV. XVII.

SEZIONE DI ARCHEOLOGIA

Tornate del 17 e 26 Maggio 1876

Presidenza del Preside avv. PIER COSTANTINO REMONDINI

Il Preside che già nell'anno decorso aveva cominciato a porgere un saggio della musica genovese più antica, e fatte sentire le canzoni di frate Giovanni da Genova, ponendole a confronto d'altre composizioni contemporanee al citato musicista¹, ne offerse in quest'anno un secondo e più ampio, tenendo la seduta del 17 maggio nella bella e armonica *Sala Sivori*, la quale brillò di numerosa, colta e simpatica udienza. Ed anche in questa volta, frammiste alle nostrali, si udirono diverse composizioni non genovesi a guisa di confronto, come risulta dal seguente prospetto:

a) Canto carnascialesco del secolo XV, a 3 voci, d'autore ignoto, pubblicato da Adriano De La Fage; da un codice ms. della Biblioteca Magliabecchiana di Firenze.

b) Canzone a voce sola di Carlo duca d'Orléans (1415); da un ms. della Biblioteca Nazionale di Parigi, pubblicata da J.B. Wekerlin.

c) *Libera me Domine* (versione francese), canto assolo estratto dal *Thesaurus harmonicus divini Laurencini Romani* — Colonia, 1603 — esistente nella Biblioteca della R. Università di Genova.

d) *Ricercare* di Francesco da Milano e *Passemezo* di Jacomo Gorzanis, tratti da alcuni *Libri d'intavolatura di liuto* esistenti nella Biblioteca della R. Università (1534-63); eseguiti sopra un arciliuto costruito in Genova da Michele Zelas *alla Stella*, l'anno 1656.

e) «Mi parto, ahi sorte ria», *Villanella* a 3 voci del celebre Luca Marenzio, estratta dal *Thesaurus harmonicus divini Laurencini Romani*.

f) *Villanella* d'autore ignoto, con accompagnamento d'arciliuto, cavata dallo stesso *Thesaurus*.

g) «Mi piace stare in vita», *Madrigale* a 4 voci di G.B. Dalla Gostena, allievo di Filippo De Monte e maestro di cappella del duomo di Genova; dal suo *Primo libro di Madrigali a 4 voci* — Venezia, Gardano, 1582.

h) *Toccata del 2.º tono* per organo, composta da Gioseffo Guami da Lucca, maestro di cappella del principe Gian Andrea D'Oria I (1585), tradotta da un ms. dell'epoca in intavolatura tedesca, e appartenente a un illustre patrizio genovese.

¹ Ved. il Giornale del 1875, pag. 438.

i) *Adoramus te Christe*, antifona a 4 voci virili di Vincenzo Ruffo da Verona, maestro di cappella del principe Andrea D'Oria il Grande (1545); estratta dal vol. I della *Musica divina* del can. Proske di Ratisbona.

k) «Vezzosi augelli», *Madrigale* a 3 voci di Simone Molinaro, allievo e nipote di G. B. Dalla Gostena e maestro di cappella nel duomo di Genova (1617); estratto dal *People's Music Book* — Londra, 1853.

l) *Bergamasca* di G. B. Bésard, dal *Thesaurus harmonicus* etc., eseguita sopra una mandòra del secolo XVII, accompagnata dall'arciliuto.

m) *L'amour au moi de mai*, Canzone a voce sola di J. Lefèvre (1613); dall'*Echo du temps passé* di J.B. Wekerlin.

n) *Madrigale alla zenoese* di Vincenzo Ruffo, in dialetto dell'epoca, con lievi sostituzioni di parole; dal suo *Terzo libro di Madrigali a 4 voci* — Venezia, Gardano, 1560.

Come appunto rilevasi da questo prospetto, provvide il Preside che il saggio si conducesse fino al punto in cui comincia a far capolino l'accordo di 7^a di dominante, che caratterizza la moderna tonalità. Onde i due già fatti esperimenti si legherebbero tra sé e con un terzo, che si darà nell'anno prossimo: cioè l'Opera in musica della seconda metà del secolo XVII.

Volle inoltre il Preside aggiungere una piccola, ma curiosa esposizione di strumenti antichi: un cembalo del celebre Transuntino del 1560, tutto ornato ad oro e colori, liberalmente comunicato dal socio cav. Federico Mylius; l'arciliuto del predetto Zelas ed una cornamusa in avorio intagliato, con borsa di seta, per graziosa concessione del loro proprietario il march. Giuseppe Centurione; una mandòla ed un mandolino di elegante materia e lavoro, posti a disposizione della Sezione dai soci cav. G.B. Villa e cav. avv. Tito Franchi.

Lo spazio non ci consente di spendere molte parole a lodare gli egregi esecutori della musica di cui si tratta: le signore dilettanti marchesa Giovannina Piuma ed Elena Sciallero-Carbone, che spiegarono una magnifica voce di soprano la prima, di contralto la seconda, e insieme una squisita intelligenza musicale; il signor Giuseppe Rombo che piacque moltissimo nella *Villanella* — «Mi parto ahi sorte ria» — e per la musica e per l'esecuzione. Meritano del pari di essere encomiati i professori cantanti Barabino, Giorgi, Firpo e Romanelli; e quest'ultimo in specie, che zelò il buon esito della tornata: il prof. Capurro che in brevi giorni studiò e benissimo interpretò l'arciliuto, e il prof. Domenico Valle che, diretto dal Capurro, ben maneggiò la mandòra nella graziosa *Bergamasca*. Il maestro Bozzano eseguendo sovra un perfetto *armonium* dell'avv. Remondini la *Toccata* del Guami, ci fece rivivere a quei tempi antichi, e riudire una musica calma, legata, variamente intrecciata, squisitamente sentita, che ricerca le più intime fibre del cuore senza violenza di strappi, come senza il sonnifero de' papaveri. Né dimenticheremo al certo il bravo maestro Giuseppe Valle, appassionato per la scienza musicale, e che in questo secondo come nel primo esperimento ebbe le principali parti nella direzione e nella riuscita del difficile compito.

Di tutto ciò e dell'ordine delle singole cose trattate nella citata seduta parlarono con lode tutti i giornali di Genova, e alcuni corrispondenti di qui ad altri periodici musicali d'Italia. A noi basta il dire che la soddisfazione dei presenti fu intera, dei

soci come degli invitati, segnatamente dei musicisti che accorsero al nuovo e singolare spettacolo; e se ne levò un generale desiderio non solo dell'annunziato terzo sperimento, ma e della ripetizione di quelli dati ora e nello scorso anno.

Aggiungeremo soltanto che il dotto maestro cav. Gaetano Gaspari, si rallegrò singolarmente per l'annunzio di un tentativo che egli non isperava potesse esser fatto in Italia; e che proseguì con ogni sorta d'incoraggiamenti ed offerte di musica antica. Noteremo anzi che gli Accademici del Conservatorio musicale di Bologna, desiderosi, anch'essi d'introdurre cotali saggi, sarebbero volentieri intervenuti al nostro se non l'avessero impedito circostanze involontarie.

Fece eziandio il Preside acconciamente precedere al saggio una breve Introduzione sulla musica in Genova nel secolo XVI e nei primi anni del XVII; e quindi in più ampia guisa ne discorse nella tornata del 26, in cui il signor Rombo ripeté cortesemente la *Villanella*, e il prof. Valle eseguì di bel nuovo la *Bergamasca*, congiuntamente al *Ricercare* e *Passamezzo* che nella tornata anteriore, per un lieve guasto sopraggiunto all'arciliuto, s'era dovuto eseguire sopra un più moderno strumento.

Non è qui il caso di riassumere le cose dette dal Remondini, giacché il suo lavoro sarà pubblicato per intero negli *Atti della Società*. E né manco vuolsi adulare agli egregi signori ed amici nostri, pretendendo che non si farebbe sempre meglio continuando un più lungo esercizio in questo genere di musica; ove non si dee cercare la voce del cuore e la melodia varia e spigliata, ma soprattutto l'armonia e l'entrare a tempo, e in certo modo il rincorrersi e intrecciarsi l'un l'altro con precisione matematica. L'attenzione, la sorpresa, il piacere si svolgono negli uditori da queste per noi ridivenute novità, ed anche da certi modi che ora paiono arditi e vietati dalle regole del contrappunto; come una certa sospensione della consonanza o un riuscire in una nota non aspettata, anche nel finale. Facciamo perciò eco volentieri al nostro Preside, che si duole di vedere trascurato in Italia il buon costume della Germania e dell'Inghilterra, ove le grandi società corali ed altre speciali giovano a mantenere le buone tradizioni; e le stampe di Lipsia e di Londra ci riproducono la musica del Frescobaldi, o traducono in inglese ad uso del popolo un'ottava del Tasso, musicata dal nostro Molinaro; sebbene, per far onore al vero, ci piace confessare che si va facendo qualche progresso anche su ciò nella nostra nazione.

[CORNELIO DESIMONI], *La musica storica in Genova. Tornata della Sezione Archeologica nella Società Ligure di Storia Patria, il 17 maggio 1876* (Genova, Archivio-Biblioteca musicale privata «Pier Costantino Remondini»: ms. autografo, mm. 220 × 160, cc. 15).

Le Società storiche sorte con felici auspici in ogni parte d'Italia vanno con lodevole gara frugando ogni dì negli archivi e tra le carte più riposte e prima d'ora trascurate per cavarne notizie patrie in ogni ramo del sapere, specialmente sull'architettura ed altre belle arti. Tuttavia troviamo anzi che non dimenticata nella più parte di que' volumi la musica, che costituisce una delle più gentili, e la più bella e più pura delle glorie italiane. Avevamo bensì tra noi i lavori del Lichtent[h]al e del Gervasoni, per tacere dei più antichi, e di alcuni minori del Regli e del Boni. Molte notizie vi si cavano, ignorate dai più, ma non sono che materiali da aggiungersi ad altri mano mano scavati dalle fonti nuovamente aperte; per poterne poi comporre l'edifizio della storia generale, è certo che di composizioni italiane tuttora ignorate ve ne ha molte nelle biblioteche pubbliche e private nostre, e molte altresì in quelle delle grandi città straniere, come è certo che nelle case private e nei musei pubblici si conservano tuttora strumenti musicali antichi di ogni sorta, e le tarsie, i disegni, i monumenti ce ne tramandano almeno la figura.

Queste cose sono tanto più utili a sapersi da noi, in quantochè ormai le sanno a preferenza gli stranieri, i quali o da per sé o per mezzo di svegliati agenti percorrono la Penisola in ogni più remoto angolo ed acquistano a vil prezzo, come merce da noi creduta inutile, bellissime opere antiche, che con ben inteso ristoro vanno ad impiegarle i loro celebrati musei.

Ma in cotale troppo vero e doloroso sperpero vi è almeno un qualche compenso. Ricondotti alla luce del giorno e in onorata compagnia, i capolavori italiani addiungono scuola e modello; ricingono di nuova aureola l'arte italiana e porgono al ricercatore i mezzi di narrarne più ampia e più esatta la storia. Di che ebbimo la prova non ha guari leggendo in alcuni studi tedeschi sul violino i nomi di liutisti genovesi non prima conosciuti da noi, e forse poco o punto anche dal più de' nostri concittadini. E di molte composizioni ed autori per l'addietro affatto ignoti ci fece copia il sig. Fétis nella *Biografia universale dei musicisti* collo spoglio non solo di libri in grandissimo numero ma e delle collezioni delle biblioteche e degli istituti.

Chè se è di moda di appuntare questo dotto e fecondo scrittore di errori o lacune quasi innumerevoli, non io perciò menomero la stima verso di lui, pensando che vale meglio che non il facile mestiere di generico appuntatore, lo esercitare l'ingegno e la pazienza nel raddrizzare tali errori o supplire a tali lacune. Né voglio negare che anche in Italia abbiamo critici della buona scuola che apprezzando l'appreso da altri cercano di migliorarlo ed accrescerlo. Ci piace anzi constatare i lodevoli esempi che alcune delle sovra ricordate Società storiche ci ammonirono. Le celebri scuole napo-

letana e veneziana ebbero i loro supplementi al Fétis, la prima dal ch. Fioriti, la seconda dal Canale. La scuola lombarda avrà certo anche il suo dal dottore Amelli dell'Ambrosiana; anche a Perugia il sig. ... [lacuna nel ms.] ci reca documenti e materiali per la storia sua. Ma sovra tutti come aquila vola il dotto conservatore dell'Istituto musicale bolognese, il maestro Gaspari, dandoci una compiuta biografia e bibliografia di quanto s'attiene alla ricca storia dell'arte patria. Nè Modena colla sua insigne Collezione Estense mancherebbe d'un degno bibliografo, se non fosse prematuramente mancato il ch. Catalani che tanto buon saggi avea dato di sé negli studi sul musicista Alessandro Stradella.

Genova nostra non può certamente vantarsi al paragone colle illustri scuole testè mentovate, [sep]pure da quello che se ne sapeva, ha pochi anni, a quel che ora si sa corre un gran tratto.

Anche noi gironzolando un poco qua e là secondo nostro potere, in cerca di notizie di patria, non dimenticammo nemmeno questo ramo, e dapprima alla Marciana in Venezia ci vennero visti nomi cadutici come dalle nuvole, nomi che trovammo poi in parte già citati dal Fétis, in parte anche citati male od ignoti; e lavori di questi o d'altri maestri genovesi vedemmo di nuovo al Museo Britannico, alla Biblioteca Imperiale di Vienna, a quella Reale di Monaco, dove il ch. Giulio Giuseppe Maier con una gentilezza ed una musicale intelligenza senza pari ci aperse que' tesori e ci porse la chiave per trovarne altrove.

Noi non ripeteremo qui ciò che abbiamo avuto l'onore di comunicare alla Società Ligure di Storia Patria, i nomi dei Bianchi, Costa ... [lacuna nel ms.] di [Agostino] Grop[p]allo Di Negro, che rivide i lavori del suo amico e maestro Vincezo Ruffo; e di G.B. Pinelli Gherardi che andò maestro di cappella dell'Elettore di Sassonia. Ci atterremo soltanto a ciò che forma più strettamente l'oggetto del nostro articolo e del titolo che vi ponemmo a capo.

Sin dal cadere del secolo XV o al più tardi al cominciare del seguente, si presenta un fra Giovanni da Genova con alcune sue canzonette francesi nella Biblioteca musicale Estense da noi sovra menzionata, e delle quali inviò alla Società nostra un facsimile il gentile quanto dotto corrispondente il march. Giuseppe Campori. Da questi saggi passiamo al secolo XVI che finisce e al seguente che incomincia con due nomi onoratissimi tra i musicisti di quel tempo e tutti due stati maestri di cappella a San Lorenzo; Gio. Batta Della Gostena ([1540 ca.]-15[9]8) e il di lui nipote Simone Molinaro (15[65 ca.]-1615), la cui scuola fiorentine fu da lui stesso condotta alla visita di Roma. Col tempo stesso del Molinaro sorge la stampa musicale in Genova nei bei tipi del Pavoni e nella bella edizione che, ignorata fra noi, potemmo vedere al Museo Britannico e alla Biblioteca Imperiale di Vienna. Sebbene, a dir vero, simili stampe almeno a nostra scienza non si trovino continuate, anzi ... [lacuna nel ms.] [Giovanni Agostino] Casoni abbia dovuto farsi da se stesso i tipi per la pubblicazione del suo [*Manuale Choricanum*]. Ma appunto il vedere che le composizioni musicali dei maestri nostri sovraccennati abbiano avuto in gran parte onorata accoglienza tra le più pregiate edizioni di Venezia del Gardano, dello Scotto ecc., questo stesso ci dà la misura del loro merito presso i buongustai del tempo.

Né, come si capisce, la pianta musicale nacque spontanea in Genova, ma vi fu trapiantata e educata da alcuni tra i più illustri stranieri. Già sapevamo che fin dal 15.. il Doge Ottaviano Fregoso chiamò a fare scuola fra noi il celebre Franchino Gaffu-

rio di Lodi. Il sovrallodato G. Batta Dalla Gostena si professa discepolo del non meno celebre fiammingo Filippo De Monte. I principi Doria, Andrea il Grande e Gio. Andrea I, desiderosi di fare il loro palazzo modello e scuola in ogni ramo dell'arte, chiamarono per la cappella propria insigni maestri: Giuseppe Guami, lucchese, servì il primo di essi principi, e l'altro ebbe Vincenzo Ruffo, veronese, il quale pose anche in musica *canzoni alla zenoese* e in dialetto. Di buoni cantanti stranieri chiamati fra noi abbiamo pure notizie e per questa stessa cappella dei Doria e per quella del palazzo del Doge.

La parte specialmente che riguarda la costruzione degli organi fu esercitata da pochissimi de' nostri (se non scendiamo fino al secolo passato), ma fra gli stranieri che lavorarono nella Liguria abbiamo nomi onorati: il Torriani, veneziano, sulla fine del secolo XV; il Facheto, bresciano, nel XVI, che sospettiamo della scuola del celebre Antegnati; lo Stanga, cremonese, al principio del secolo XVII *[recte: fine XVI]* e alla metà dello stesso il gesuita fiammingo Guglielmo Hermann, che costruì i celebri organi di Como e di Trento, e ne dotò Genova di due, fra i quali quello di Carignano rimase famoso fino a questi ultimi tempi.

La storia della costruzione degli strumenti a corde pei tempi più antic[h]i restò ignota fra noi fin quando le ricerche del nostro amico, l'avv. Remondini, e la liberalità del march. [Giuseppe] Centurione ci diedero notizia e copia d'un arciliuto lavorato in Genova nel [1656] da un Michele Zelas all'insegna della Stella. Però cominciando dai principii del secolo XVIII abbiamo potuto raccogliere un buon numero di liutisti non indegni di stare fra le migliori scuole: i Calcagno, i ... [lacuna nel ms.] ai quali aggiungeremo il vivente Bianchi, apprezzato oltrecché in tutta Italia, a Parigi come in Germania.

Infine i buoni esecutori in questi strumenti a corde non tardano nemmeno nelle poche nostre notizie a seguire il costruttore Zelas. Perché sappiamo del già lodato maestro Molinaro che egli era anche un eccellente suonatore di liuto, e ben sospetta l'avv. Remondini che fosse scolaro di lui quel Costantino Speroni che si vede avere voltato e rivoltato i fogli nelle intavolature di liuto del Gorzani[s] e dell' ... [lacuna nel ms.] ora conservate nella Biblioteca Universitaria. Ma anche qui, come nei costruttori, un numero, una scuola continuata di suonatori di tali strumenti non fa capolino che dal secolo XVIII, ma si presenta rallegrata di nomi tra i più insigni nell'arte coi Kolpe ... [lacuna nel ms.] colla Calcagno, giunge al suo apice col sommo Paganini, ne discende gran cosa coll'allievo di lui, il vivente onore di Genova nostra, [Camillo] Sivori; anzi le ottime tradizioni si mantengono ancora nei minori violinisti nostri d'oggi.

Noi avevamo pure potuto vedere una raccolta in 16 volumi dei migliori contrappuntisti del Cinquecento, grazie alla liberalità del patrizio march. Giuseppe Durazzo, ma l'intavolatura tedesca, secondo cui era scritta tale musica, ci aveva impedito alla prima superficiale ispezione di appurarne l'importanza oltre la guarentigia che ce ne porgeva il nome degli autori. Del resto quanto di musicale si conteneva nelle altre biblioteche pubbliche ed in qualche privata, lo avea ricercato con somma cura il compianto nostro amico, il maestro Felice Montelli, il quale avea scosso la polvere più che secolare ai teorici Gaffurio, Zarlino, Vincenzo Galilei, alle intavolature del Gorzani[s] e del ... [lacuna nel ms.], al *Thesaurus* del Laurencino, alle composizioni del Frescobaldi e del Monteverde. Egli stesso, il Montelli, troppo presto rapito a chi

ne conosceva le virtù d'arte e di famiglia, era avido di entrare ne' segreti dell'arte; avea perciò fatto acquisto di libri di storia musicale, di composizioni antiche ristampate di fresco, di studi sull'armonia del Medio Evo e delle trascrizioni sperimentate dal Koussemacher [*recte*: Coussemaker], e dei pensieri sulla perfezione dell'arte dell'Ortigue.

Tutto ciò era un'ottima preparazione, ma null'altro che preparazione. Rimaneva il più difficile a fare: studiare questi diversi generi di musica per guisa da venire a qualche conclusione; gustare essi stessi lo stile e farlo gustare altrui con esperimenti accompagnati da opportune avvertenze. Concorrere per tale guisa anche in Italia all'iniziativa già presa da altre nazioni per mezzo di società corali od instrumentali e per mezzo di riproduzioni per istampa; vedere col confronto se più cose credute nuove non sieno piuttosto antiche e dimenticate; se degne di stare dimenticate, avendo fatto mala prova, oppure di essere rimesse in onore; se mentre la musica ha certamente progredito in alcune parti, non sia pregio dell'opera richiamarne altre alla chiarezza e semplicità del Settecento o al sapiente artificio elaborato del Cinquecento.

Ecco il difficile scopo a cui mira l'amico nostro già lodato, l'avv. Pier Costantino Remondini, Preside della Sezione archeologica nella Società Ligure di Storia Patria. Ed a tale uopo nulla trascura: lo studio ostinato degli originali che possa avere alle mani; l'aiuto delle stampe riprodotte e dei libri teorici e pratici, anche i più recenti; la corrispondenza con chi si occupa di simili studi, come il ch. Gaspari, il dott. Amelli dell'Ambrosiana, il sig. Cho[un]quet per la parte istrumentale, il bibliotecario di Monaco Giulio Giuseppe Maier; e considerando come nella storia dell'arte patria la musica era stata finora la più obliata, volle compiere parte del suo ufficio di Preside, supplendo a codesto desiderio. Egli è perciò che fin dall'anno scorso cominciò a porgerci un saggio della musica nostrale più antica, e in una delle tornate della sua sezione ci fece sentire le sovracitate canzoni di fra Giovanni da Genova fra il XIII e il XIV [*recte*: XIV-XV] secolo, ponendole a confronto con altre composizioni contemporanee, tra le quali una del celebre Landino detto il cieco degli organi.

Vedendo poi che il suo tentativo avevasi guadagnato il favore de' colleghi e de' maestri che vi concorsero, continuò nel maggio di quest'anno lo esperimento; e ci diede un secondo saggio, ma in più larghe proporzioni, trasportando la tornata nella bella ed armonica Sala Sivori, la quale brillò di numerosa, colta e simpatica udienza.

A più voci femminili e maschili furono eseguiti madrigali dei sovra lodati maestri genovesi Dalla Gostena e Molinaro e pezzi dei maestri della cappella Doria, Ruffo e Guami; quest'ultimo ad organo, sostituito da un perfetto armonium dell'avv. Remondini; altri pezzi ad arciliuto e mandola tratti dal Gorzani[s] e ... [lacuna nel ms.] dai predetti codici universitarii. Ed anche in questo secondo saggio furono miste altre composizioni non genovesi a guisa di confronto, e fu saggiamente provvisto che questo periodo si conducesse fino al punto quando la settimana minore comincia a far capolino come dominante per l'intreccio de' toni. Onde i due già fatti esperimenti si legherebbero tra sé e con un terzo che si darà l'anno venturo: l'opera in musica, cioè della seconda metà del secolo XVII.

In questo secondo saggio inoltre l'avv. Remondini volle aggiungere una piccola ma curiosa esposizione di strumenti antichi: un cembalo del celebre Trasuntino, del 1560, liberalmente comunicato dal socio cav. Federico Mylius e tutto ornato a oro e

colori; l'arciliuto del predetto Zelas ed una cornamusa in avorio intarsiato con borsa di seta, per graziosa concessione del loro proprietario, il march. Giuseppe Centurione; due strumenti di elegante materia e lavoro posti a disposizione della Sezione da due socii: una mandola del cav. G.B. Villa e un mandolino del cav. avv. Tito Franchi.

Lo spazio non consente di spendere molte parole a lodare gli egregii esecutori della musica di cui si tratta: le signore dilettanti, marchesa Giovannina Piuma ed Elena Sciallero-Carbone, che spiegarono una magnifica voce di soprano la prima, di contralto l'altra, e insieme una squisita intelligenza musicale; il sig. Giuseppe Rombo che piacque moltissimo nella *Villanella* [«Mi parto ahi sorte ria»] e per la musica e per l'esecuzione; i professori cantanti Giorgi, Firpo e il basso Romanelli in specie, che molto zelò il buon esito; il prof. Cappurro, che in brevi giorni studiò e benissimo interpretò l'arciliuto; il prof. Domenico Valle che, diretto dal lodato Cappurro, ben maneggiò la mandola nella graziosa *Bergamasca*; il maestro Bozzano, che eseguendo sovra un perfetto *armonium* dell'avv. Remondini la *Toccata* del Guami ci fece rivivere a que' tempi, ad una musica calma, legata, variamente intrecciata, squisitamente sentita, che ricerca le più intime fibre del cuore senza violenza di strappi, come senza il sonnifero de' papaveri. Ma come dimenticheremmo il bravo maestro Giuseppe Valle, appassionato per la scienza musicale e che in questo secondo come nel primo esperimento ebbe le prime parti nella direzione e nella riuscita del difficile compito?

Di tutto ciò e dell'ordine delle singole cose trattate nella citata sera parlarono con lode tutti i giornali di Genova e alcuni corrispondenti di qui ad altri periodici musicali d'Italia. A noi basta il dire che la soddisfazione dei presenti fu intera, dei socii come degli invitati, segnatamente dei musicisti che accorsero al nuovo e singolare spettacolo; e se ne levò un generale desiderio non solo dell'annunziato terzo sperimento, ma e della ripetizione di quelli dati ora e nello scorso anno. Aggiungeremo soltanto che il dotto maestro Gaspari si rallegrò singolarmente per l'annunzio di un tentativo che disperava potesse esser fatto in Italia, e che egli proseguì con ogni sorta d'incoraggiamento ed offerte di musica antica. E gli Accademici di quello stesso Istituto bolognese, desiderosi anch'essi d'introdurre cotali saggi, sarebbero volentieri intervenuti al nostro se non l'avessero impedito circostanze involontarie.

Il Preside avv. Remondini fece acconciamente precedere a questa tornata e a quella dell'anno scorso una breve introduzione in cui parlò delle qualità della musica che mano mano si presentava al pubblico giudizio, delle sue principali proprietà e difetti, della difficoltà dell'intendere, sempre più che si risalga indietro, la mente del compositore nella maniera imperfetta che allora usava della notazione musicale. Dopo accennate quelle antichissime neume e i sistemi di Gregorio Magno, di S. Ambrosio, di Ubaldo e di Guido d'Arezzo, si arrestò più di proposito alla notazione dei tempi di fra Giovanni da Genova, spiegando l'uso delle note rosse e nere, e di altri segni di convenzione per distinguere i modi e tempi diversi, e la mancanza di divisioni che raffermino l'esecutore nel sentimento del periodo musicale. Fece lo stesso per le musiche del Cinquecento e principii del Seicento pigliandone esempio dai nostri Dalla Gostena e Molinaro, e addusse pensatamente una composizione straniera che rasenta gli estremi limiti del periodo da lui trattato, acciò si capisse bene come lo svolgimento musicale dee presto condurre al periodo moderno di che sopra accen-

nammo; alla tonica e suoi vari maneggi per mezzo della dominante e della sensibile, onde par già di veder comparire Peri, Caccini e Monteverde; e lo stile grave e dotto ma un po' monotono dei madrigali; e le fughe e i canoni di artificioso aggruppamento cedere il passo al fare libero, appassionato, eccitato, nelle infinite sue manifestazioni.

Noi non possiamo né vogliamo ripetere il detto dal nostro amico, che speriamo leggere per intero nelle pagine degli «Atti» della Società Storica Ligure: ci basti per ora esprimere alcune idee che ci passarono per la mente assistendo agli esperimenti.

E cominciando dalle cose più materiali, la musica di fra Giovanni da Genova e de' suoi contemporanei è impresa quasi disperata a trascriverla, e il Fétis e il Koussemaacher [*recte*: Coussemacher], il quale ultimo specialmente vi si travagliò, non soddisfanno in tutto agli intelligenti. Lo stesso sig. Remondini, benché pensa aver colto nel segno, tuttavia non lascia di diffidare in qualche punto della propria interpretazione, onde sta per invocare il giudizio del più competente tra i viventi, il sovralodato bibliotecario di Monaco Giulio Giuseppe Maier. La musica dei cinquecentisti, parlando in generale, è assai più chiara ad intendersi sebbene manchi anch'essa di stanghette e di alcuni segni convenzionali. Ma non tutte le composizioni di questo tempo sono altrettanto chiare ad intendersi. Durava allora per certi speciali strumenti un modo particolare di trascrizione chiamato *intavolatura* che bisogna adesso indovinare per chi non abbia sotto gli occhi esempi appositi di confronto. Tale fu il caso pel nostro amico. La toccata per organo del Guami inserita nella sovralodata collezione del march. Durazzo è scritta, come tutti gli altri pezzi, nella *intavolatura* cosiddetta *tedesca*; le note musicali si esprimono senza i nostri righi e colle lettere dell'alfabeto all'antico uso gregoriano ma nella forma speciale di quella nazione: le maiuscole per l'ottava bassa, le minuscole per le ottave alte, e con altri segni convenzionali diversi dai nostri pel diesis o bemolle, pel tempo ecc. La musica per liuto anch'essa aveva la sua speciale *intavolatura*, ove tra altri segni convenzionali pel tempo, la chiave, i diesis, i righi esprimono non la posizione delle note ma bensì la serie delle corde dello strumento; i numeri posti sui righi indicano quello fra le dita che vi si deve porre per far la nota: lo zero essendo la corda vuota, e (che è un po' strano e da non indovinarsi facilmente) le corde alte sono rappresentate dai righi più bassi e viceversa.

Ciò posto, ciascuno capisce quale debba essere l'acutezza dell'avv. Remondini nell'indovinare questi enigmi, alcuni subito a primo aspetto, altri con paziente e costante lavoro di tentativi; quale il suo travaglio nella scelta delle composizioni e nell'ordine a darsi loro per la varietà degli effetti e la buona riuscita; la trascrizione d'ognuno di que' pezzi in notazione moderna, la scelta dei professori ad eseguirli, la graziosa cooperazione delle signore e signori dilettanti e dei maestri signori Valle e Bozzano; la non meno graziosa concessione di strumenti antichi per l'esposizione. Tutto ciò dee ascriversi a merito del nostro amico, il quale, eletto a Preside della Sezione archeologica, volle onorare il non desiderato ufficio con più altri meriti di interpretazioni filologiche e di riproduzioni fotografiche di antiche iscrizioni che non è qui il luogo d'espore.

Dalla parte materiale passando a quella dell'arte, noi non vogliamo adulare i nostri signori ed amici pretendendo che non si farebbe sempre meglio continuando un più lungo esercizio in questo genere di musica, ove non si dee cercare la voce del cuo-

re e la melodia varia e spigliata ma soprattutto l'armonia e l'entrare a tempo e in certo modo il rincorrersi e intrecciarsi l'un l'altro con precisione matematica. L'attenzione, la sorpresa, il piacere si rivolgono negli uditori da queste per noi ridivenute novità ed anche da certi modi che ora paiono arditi e vietati dalle regole del contrappunto; certa sospensione della consonanza o riuscita in una nota non aspettata, anche nel finale. Facciamo perciò eco volentieri al nostro Preside che si duole di vedere trascurato in Italia il buon costume della Germania e dell'Inghilterra, ove le grandi società corali ed altre speciali giovano a mante[n]ere buone tradizioni; e le stampe di Lipsia e di Londra ci riproducono la musica del Frescobaldi o traducono in inglese ad uso del popolo un'ottava del Tasso, musicata dal nostro Molinaro; sebbene per far onore al vero, ci piace confessare che si va facendo qualche progresso anche in ciò nella nostra nazione.

Ma troppo spesso gli Italiani si abbandonano al piacere delle orecchie senza la fatica dell'intelletto. Sentono la melodia per istinto e per capacità non ordinaria, invano invidiata dallo straniero; si adagiano alle lusinghe della sirena e credono non aver bisogno d'altro. Ma in ciò hanno torto e danno presa alle giuste critiche degli stranieri.

Si chiederà che cosa dunque dobbiamo fare? Sacrificheremo il canto *che nell'anima si sente* ai canoni, alle fughe, ai ghirigori dell'arte antica? Oppure alla così detta musica dell'avvenire che sopprime le arie, spezza i motivi e mira ad un nuovo genere d'espressione, talora troppo idealistica, talora sensistica, descrittiva, persino meccanica? Io comincio a dichiarare (per quel poco che intendo) che non rifiuterei nessun genere, il quale adoperato colle dovute proporzioni e a dovuto tempo ha la sua ragione di essere. Amo la profondità tedesca e la varietà e grandezza delle sue manifestazioni. Amo il brio francese e certa originalità sua nel giro delle frasi musicali e nello svolgimento del dramma. Soprattutto amo la melodia italiana chiara, scorrevole, abbondante che non sa d'olio né di fumo, ed è perciò l'essenza, l'apice o il rilievo d'ogni lavoro musicale. Ma non voglio questa melodia superficiale, volgare, negletta, spoglia al tutto delle qualità in cui prevalgono le nazioni sorelle.

È per questo che, mentre le composizioni straniere contemporanee si fanno anche largo tra i nostri teatri per facilità di comunicazioni o per amore di novità, mi piace anche questo risveglio della musica antica, succosa per dotte e lungamente studiate continuazioni. E per quanto non creda che i nostri maestri, anche più celebri, sudino a cercare le pagine antiche, specialmente se più in su di certi periodi, tuttavia mi pare che certi pensieri musicali che piacciono come nuovi sieno pescati da loro in lavori dimenticati.

La musica, come ogni altra delle arti belle, ha i suoi periodi o cicli direi quasi regolari, durante i quali l'imitazione non si stanca di riprodurre più o meno elegantemente le fatture del genio che riscosse i primi applausi contemporanei, finché sorga un altro genio con nuove fatture non servili, le quali presentano un'altra faccia del bello, e rendono languido e stucchevole il periodo precedente. Così va dicendo pel secondo e pel terzo. L'uomo ama la novità e la varietà; avendo nel cuore il sentimento dell'infinito non può appagarsi delle manifestazioni finite, delle quali a lungo andare riconosce le imperfezioni, e rimane ammaliato alle prime lustre d'un altro aspetto. Ciò è giustissimo, ma hanno torto i novatori e più che i novatori i loro pedissequi che ad ogni volta s'im[m]aginano aver toccato il cielo col dito, aver trovato

il *non plus ultra* dell'arte, una forma che non passerà. È questa un'abitudine viziosa purtroppo generale ma per mio avviso non abbastanza posta in luce. Si disprezzano le vie, i metodi antecedenti, si annunzia scomparso per sempre il così detto *convenzionale* e il ritorno al *reale*. Ma non riflettono che il convenzionale resterà sempre nell'una o nell'altra forma, perché è proprio dell'imitazione, cioè dei mediocri e del maggior numero: il reale e l'originale vi era già e vi sarà ancora ma come opera del solo genio, per conseguenza di pochissimi.

Nell'opera in musica un certo andamento regolare svoltosi col lungo esercizio de' maestri, la sinfonia, l'aria, i duetti o simili, il finale concertato, e perfino le forme secondarie dei crescendo, dei ritornelli, degli echi, del rivenire al primo tono, dell'allegro succeduto all'andante o al largo erano invenzioni che facevano andare in solluchero i nostri buoni vecchi. Sarà egli vero che cose già giudicate bellissime sien divenute bruttissime e da fuggirsi peggio che dalla befana? Sarà egli vero che il bello debba ora soltanto consistere nell'odierno spezzar dei motivi, nell'andamento irregolare, nello studio minuto dell'inciso e perfino nel cacciar via il verso per vestire di musica la sola prosa? Codeste mi paiono, a dir poco, stranezze. Senza ripetere uno dei motivi che è la noia nell'animo umano desideroso di novità, una gran parte del disgusto che recano le vecchie forme si è perché i genii che le inventarono le seppero usare a tempo e al loro posto, mentre gli imitatori senza genio le ripetono sempre e a casaccio, lo voglia o non lo voglia il soggetto; le esagerano e le seppelliscono nelle loro mediocri composizioni. Verrà dunque tempo e tanto più presto quanto più irregolare è il nuovo metodo, che gli imitatori sentendo gli applausi, copieranno le nuove forme, e dove i grandi maestri aveano di ciò una ragione intima e filosofica o nel soggetto o nelle sue parti, si crederà scrivere bene, spezzando ove dovrebbe congiungersi, dimorando ove si dovrebbe scivolare, facendo del frastuono, rompendo le povere regole per scim[m]iottare grandi passioni ove non ve n'è traccia. Ed ecco i convenzionali nuovi succeduti ai vecchi; ecco il reale che se ne va di nuovo in cerca d'un altro genio. Cacciamo via il mediocre se possiamo, per poter scacciare il convenzionale.

Rammento una volta un amico invaso dal realismo in arte che mi lodava un quadro per una speciale qualità: che il protagonista era da una parte in luogo del solito stare in mezzo e piramideggiare; e questo egli chiamava uno dei nuovi ed efficaci ripieghi. Io non negavo che l'artista avesse avuto ragione in questo caso ove si trattava di una scena di disordine e di un protagonista assassino. Ma ecco, pensavo tra me, i poco accorti imitatori sentendo encomiare quella pittura sotto questo aspetto, s'im[m]aginano presto che per fare un bel quadro basti abrogare la piramide e porre il soggetto principale in disparte piuttosto che in mezzo. Così anche per recare un esempio in letteratura, i romantici spazzarono via e non a torto le tede d'Imene, i dardi di Cupido ecc. ed alcuno prese a parlare invece di Diana della vera luna; altri ancora avvezzi a climi meno felici cantarono le nebbie e le nuvole accavalcantisi, in cambio dell'antico e abituale sereno del nostro cielo. Piace la verità ed ecco il vero divenuto tosto un nuovo convenzionale; tutti parlano alla luna, non vedono che le nebbie e nuvole del settentrione, la tempesta sul monte o sul lago. Così si scambia la sostanza coll'apparenza, e il semplice cambiamento di un nome si giudica come la panacea universale dell'arte. Il ch. Maroncelli fra altri, sferzando a ragione i beati ozi, i boschetti e le pastorelle d'arcadia, inventava per rimedio una nuova parola: la

letteratura dovea essere *cormentale*. È l'educatore dell'uomo intero che deve indirizzare il *core* e la *mente* alla serietà della vocazione propria e de' generali doveri; ciò ottenuto, lasciate pure che il facile poeta tra giusti riposi faccia pure se gli aggrada il sonetto per la messa o per le nozze; la società ne starà anzi meglio che tra i perpetui brontoloni del genio incompreso, o i filosofici paroloni che credonsi scusare l'attività cittadina.

Egli è dunque ragionevole che una forma divenuta vieta e stretta di regole meschine ceda il posto ad un'altra, ma quest'ultima è nuova soltanto pei coetanei, è antichissima in fatto: è lo studio del vero, lo sforzo costante dello spirito umano nello svolgere coll'arte le imitazioni della natura o i diversi aspetti dell'idea. Questo studio non dee distruggere nulla, salvo l'abuso, salvo il paras[is]itismo della pianta che preferisce durare comechessia a spese altrui, piuttosto che rivivere nel fresco e proprio terreno.

Sotto pena di obbligo o peggio, l'artista dovrà sempre conservare quell'ordine che è fondato sulla ragione e che si chiama piramideggiare nei quadri o gruppi statuarii, e che altrettanto si potrebbe dire piramideggiare nell'opera o altra composizione musicale.

Il minore dovrà sempre sottostare al maggiore, il brutto sottostare al bello, il male al bene; e quanto più di minore, di brutto, di male l'autore accoglie nel suo lavoro, tanto più di potenza e di efficacia dee spiegare pel trionfo dell'ordine. E quanto meno egli sentirà in sé il fuoco del genio, tanto più dovrà attenersi alle forme più semplici e più usuali, che l'opera sua manterranno, se non bella, tollerabile.

Al contrario di ciò, in letteratura come in arte, ognuno che si lasci illudere da que' giochi di parole sovra citati, si crede tosto un Dante, un Michelangelo, un Raffaello: pensa che maggiore verità si ottenga preferendo al bello la rappresentazione del brutto, alla virtù la rappresentazione del vizio nelle sue più schifose manifestazioni.

Certamente un non so che di grandioso, di sublime esce da questi stessi soggetti, quando sieno trattati da uomini di genio; ed è pur vero che la società moderna sotto questo aspetto ha svolto pennelli, stili, voci più larghe di quelle dell'età antica. La ragione di ciò fu acconciamente descritta dal sommo Rosmini a proposito di alcuni carmi di Ugo Foscolo. Il Cristianesimo ha posto nella vera sua luce l'infinito, e con esso le tendenze infinite del cuore. L'uomo non può appagarsi del finito, e se avvenga che tuttavia voglia rimanersi in esso cercando saziarsi e compensarsi colla varietà delle migliori sue manifestazioni, colla scienza, coll'arte, coll'industria, ad ogni volta si trova ingannato, ed esce in quelle amarezze se non anche in quelle bestemmie che il Rosmini ha notato e che sono grida disperate d'animo naturalmente bello e sovrannamente poetico ma guasto, superbo e incredulo. Questi fenomeni poi dei singoli uomini si estesero alle società e ne sorsero rivoluzioni e disastri in[a]juditi, non dirò per la loro reità, ma per grandezza di concetto e di esecuzione, fra le antiche età.

Così dunque, come si è svolta una parte di vita nuova nell'uomo e nella società, così si è svolto nell'arte moderna il concetto delle rappresentazioni umane; e per restringerci alla musica, l'opera acquistò quella grandezza e complicazione di cui gli antichi non ebbero idea, nel numero dei partecipi alla rappresentazione, nell'uso ed anche abuso delle voci, nella quantità e varietà degli strumenti e nella loro cooperazione al canto; infine anche nelle parti più accessorie, i colori, le vesti, le processioni, i cannoni, ecc.

Tutte queste mie considerazioni sull'arte e sulla musica possono parere fuori di luogo, ma nol sono in tutto, perché l'avv. Remondini nelle sue introduzioni alle tornate musicali ne toccò, e non solo ne toccò qui, ma ne scrisse più volte in articoli di rassegne musicali e con me venne più volte l'occasione di ragionare, molto amichevolmente bensì e con accordo sui principi, ma non senza qualche screzio nelle applicazioni o in certe quistioni particolari.

Egli osservava, se ben mi ricordo, essere vero in generale che la musica medievale va priva di quella grazia o sveltezza che mediante l'uso temporaneo dei diesis o bemolli s'introdusse coll'opera. Ma a ragione aggiungeva che non sempre la mancanza di notazione di quelli *accidenti* equivale alla mancanza della loro esecuzione. Si ha buono in mano per provare che talora il diesis o bemolle è sottinteso e va supplito, sebbene non notato. È questo un caso naturalissimo. Già avanti al mille que' neumi un po' più alti o un po' più bassi che s'intendevano segnare la nota senza l'uso dei rigghi, non erano che un principio, un ab[b]ozzo di notazione da aiutare la memoria delle lezioni del maestro. La notazione progrediva ma molto rimaneva sempre ad aggiungere. La scuola, lunga come era a que' tempi, e le tradizioni delle cappelle supplivano a ciò; e noi ne abbiamo un esempio non antichissimo in quel Miserere dell'Allegri che tanto celebrato alla Sistina, copiato ed eseguito alla cappella imperiale di Vienna parve musica di nessun merito e ingenerò il sospetto d'un inganno. Ed è anche per questo che io ho difficoltà ad accordare al sig. Remondini che nel canto fermo il passaggio e ritorno dalla seconda alla tonica dovea essere eseguito senza il diesis, parendomi ciò contrario non solo alla grazia (che in quel canto non va cercata) ma e più all'istinto naturale che abbrevia senza avvedersene il cammino e la fatica, come avviene anche nelle forme grammaticali del linguaggio.

La notazione della musica sempre più precisa in tutti i particolari ha per causa non solo il naturale progredimento degli studi, ma ancora appunto la mancanza di quella tradizione delle lunghe scuole o collegii di cui sopra dicemmo. Onde ora si vanno aggiungendo sempre maggiori segni per l'intelligenza del concetto del maestro e parole di spiegazione come il diminuendo, il crescendo, lo sforzato, il largo, lo stretto, l'andante, l'allegro, il grazioso e perfino, secondo uno scherzo di Rossini, il *butirroso*; e il metronomo indica il tempo che si vuole osservato dall'esecutore, per quanto quest'ultimo mezzo non sia da adoperarsi sempre né dovunque.

Un'altra delle quistioni che ha toccato l'onorevole Preside è quella del temperamento. Egli dopo aver fatto parola della maggiore semplicità della musica medievale per cui pochi toni e i più facili bastavano, ne fa vedere il contrasto collo sviluppo moderno, che vuole il passaggio rapido e l'esecuzione in qualunque dei toni della scala. Ora le ragioni matematiche ben note ostando a che si possa ottenere una pura ed eguale armonia in tutti questi passaggi coi soli 12 tasti dell'organo o del pianoforte, ne nasce la quistione del come si possa provvedere a questo difetto. Si aggiungeranno altri tasti intermedi, come alcuno antico usò per correggere la disarmonia nei punti dove questa si sente più viva? Oppure mantenendo i 12 tasti si correggerà, si *tempererà* la loro accordatura perché la disarmonia col ripartirsi tra più tasti divenga in ognuno di essi meno sensibile? E siccome questo secondo rimedio ha generalmente prevalso al primo, si domanda di nuovo: quale sarà il mezzo più opportuno per ripartire la disarmonia? Sarà meglio ripartirla disugualmente? O dividerla in parti eguali tra i 12 tasti? Il primo metodo era preferito dai meno recenti: si mirava a

APPENDICI

tener l'armonia quanto pura possibile nei tasti o suoni della scala naturale, che allora erano quelli usati più spesso. Nei diesis o bemolli, al contrario, si tollerava quella maggiore disarmonia inevitabile; e ciò aveva un certo vantaggio: che volendosi esprimere passioni, sentimenti più vivi di dolore, di fierezza, di ferocia ecc., la musica si scriveva e si eseguiva sui tasti voluti dal maestro.

Ma quella che sopra dissi essere ormai necessità moderna di suonare in tutti i toni e con rapidi passaggi, non può più ammettere quella diseguale ripartizione che rende certi toni troppo ingrati ed urtanti; onde è ora adottato generalmente il secondo sistema della ripartizione eguale per tutti i 12 toni, quello che ora si dice temperamento equabile. L'onorevole Preside non si mostrò molto amico di questo temperamento; egli è rapito dall'armonia pura del quartetto o simili stromenti ad arco; sferza il vezzo ora generale dei pianoforti che ad ogni, direi quasi, finestra di casa tormentano il passante e più il vicino. Ivi non è la pura, la giusta armonia che si sente; anzi nemmeno il largo canto; ma per lo più una agilità meccanica ed un volteggiare acrobatico sopra un motivo difficile ad indovinare.

Tutto ciò, a parer mio, è ragionevolissimo. Ma è egli possibile che l'arte moderna si privi di tanti e tanto varii vantaggi sacrificandoli, poniamo anche, a quella che è veramente essenza della musica? Gli antichi nella costruzione e nell'uso degli strumenti trovavano delicatezze e sfumature che erano la loro delizia. Come nel cembalo e nell'organo l'interposizione di certi tasti e l'uso raro di certi toni più duri, così nell'organo stesso la molteplicità dei positivi, degli eco, di secrete, di pedali era intesa piuttosto al delicato che al grandioso. Oggi è tutto al rovescio: al grandioso si sacrifica il delicato e al far presto si sacrifica il far bene. Anche negli affari più materiali il far presto e molto si stima più che la vita degli uomini. Chi va schiacci pure il piede del più debole suo simile, purché arrivi. Che importa se succedano disastri sulle ferrovie purché gli affari vadano? Una sola notte di Parigi, diceva Napoleone, ripara le perdite delle più grandi battaglie. Con tali premesse è egli da cercare se si possano conservare quelle complicazioni e contrasti, quando si vuol suonare di tutto e da tutti? E come si udirà la voce di chi desidera e promove il vezzo contrario? Se ne veda anche un esempio negli strumenti da fiato. Ognuno aveva nella sua forma primitiva un suo carattere particolare, il corno, la tromba ecc., e vi doveano esser limiti nell'uso dei toni, e rimedii nei pezzi d'aggiunta o in sostituzioni di altro strumento. Ma questi sono ostacoli, bisogna toglierli; è d'uopo oggidì che ogni stromento sia pronto a qualunque tono; si riduca a chiavi (o a *pompa*); perderà più o meno il suo particolare carattere; ne rimarrà illanguidita la varietà delicata, il senso fino dell'arte; non importa.

Noi non intendiamo rimpiangere puramente il tempo passato come altra volta ci fu apposto, ma desideriamo che lo si studi di più, e che pure cercandosi la perfezione ne' mezzi musicali si badi a non inciampare in altri inconvenienti maggiori; che sia perfezione d'arte vera e non meccanica o materiale. Del resto ci piace constatare il principio d'una reazione. Mentre il popolo s'affolla alle bande militari o assiste perfino le lunghe ore a quella musica canina de' caffè, le società del Quartetto ricompariscono, e con esse l'armonia vera, non temperata, rallegra di sensi ineffabili e dell'antica delicatezza le orecchie, a vero dire, di pochi ma scelti ed educati.

Nel parlare del temperamento equabile abbiamo toccato dell'organo; e a proposito di questo, la quistione del modo di ripartire l'armonia si fa più importante che ne-

gli altri stromenti, siccome quella che si annette alla musica religiosa. Anche qui l'onorevole Preside ha accennato un tema che vorrebbe un largo sviluppo e su di che egli non ha mancato di esporre le sue opinioni in più occasioni di rassegne musicali, più specialmente in una apposita memoria da lui indirizzata al Congresso cattolico di Venezia. Anch'io avrei voluto seguirlo in codesta quistione ed esporre fino a qual segno io concordo con lui: io veramente un po' più largo e tollerante, egli più stretto; quantunque, ripeto, consenzienti ne' principii e nelle principali applicazioni.

Senonché l'impresa non è da pigliarsi a gabbo né a terminarsi in brevi parole; per ciò amo far punto, *almeno per ora*, ripetendo le congratulazioni al mio amico che condusse a buon fine il non facile compito, ai signori e professori sovralodati che tanto cooperarono alla buona riuscita e alla Società Ligure di Storia Patria, la quale precesse tutte le sue sorelle italiane in questo arringo e seppe giovare in tempo dei mezzi a ciò che la fortuna le offriva.

IV

CORNELIO DESIMONI, [*Profilo biografico di Pier Costantino Remondini*], s.d. [1893] (Genova, Archivio-Biblioteca musicale privata «Pier Costantino Remondini»: ms. autografo, mm. 310 × 210, pp. 8).

Il compianto avv. [Pier] Costantino Remondini fece dotti e profondi studi e ottenne frutti meravigliosi nella pratica di disparate discipline, e ne avrebbe ottenuti molti più se gli fosse bastata la vita, tronca così prematuramente; anzi moltissimi di più se [per] la sua modestia non avesse cercato sempre di sottrarsi agli occhi del pubblico, così nella scienza come nell'esercizio della carità, schivo di onori, lontano da ogni ambizione.

[Nelle arti]

Nelle arti curò soprattutto la fotografia in cui era divenuto più che dilettante, maestro perfetto.

Fra le svariate riproduzioni da lui fatte noteremo quelle che si legano alla scienza e colle quali aiutò gli amici studiosi: la famosa tavola di bronzo della Polcevera; un atlante di otto carte nautiche del secolo XIV; una pagina d'un codice greco di S. Atanasio scoperto recentemente nella Biblioteca dei RR. Missionari Urbani.

Scoprì e riprodusse a facsimile un antichissimo frammento dell'Evangelio di San Giovanni, prezioso per caratteri di oro e di argento, fino allora considerato soltanto come una sacra reliquia venerata in una cappella rurale dei marchesi Spinola di San Luca. Si riconobbe poi che tale frammento è in relazione, per caratteri e per preziosità, con altro frammento, ma di altro evangelista, stato pubblicato ed illustrato dal dottissimo p. Cozza-Luzi, vice bibliotecario della Vaticana, che potrà dare migliori informazioni essendo stato su ciò e su altro in frequente corrispondenza coll'avvocato Remondini (io l'ho pregato a dare questi chiarimenti).

Nella filologia

Il nostro conobbe molte lingue ed avea molta facilità ad apprenderle, possedendo i migliori e costosi dizionari all'uopo. Oltre la francese, sapea le lingue inglese e tedesca, possidendole in guisa da poterle usare nelle sue corrispondenze.

Pregato da un amico [lo stesso Desimoni, *ndr*], ed abituato a farsi tutto per aiutarlo in studi storici, si pose a studiare la lingua russa e in breve tempo, fra l'ottobre e il dicembre del 1872, riuscì a dargli la traduzione di una memoria di 38 pagine del dott. Filippo Brunn dell'Università di Odessa intorno a Soldaia, antica colonia genovese, stampata a Odessa nel 1871.

Conosceva il cinese e il giapponese, i caratteri indiani secondo la storia delle loro variazioni.

L'Archivio di Stato possedendo due lunghe e grandi membrane in lingua ebraica della Bibbia, il direttore [lo stesso Desimoni, *ndr*] pregò l'avv. Remondini a volergli indicare il loro contenuto e questi gli significò con prontezza che erano, e quali erano dal principio alla fine, capitoli del Pentateuco. Fece anche studi sugli altri sette volumi di una Bibbia ebraica, già appartenente all'Archivio di Stato ed ora nella Biblioteca Civica, che furono già illustrati dal De Sacy.

Naturalmente un uomo tanto curioso investigatore di lingue non poteva trascurare la greca, che conobbe anche nella sua forma bizantina, e perciò, studiando (sempre e specialmente in relazione ai suoi prediletti studi sacri) la venerata immagine del S. Sudario, allora fatta fotografare splendidamente dal compianto conte Riant, ne fece l'illustrazione, la edizione in lingua greca colla traduzione italiana, che fu pubblicata nel 187[5] negli *Atti della Società Ligure di Storia Patria*, vol. XI, pp. 353-376, che riscosse il plauso dello stesso conte Riant.

Allora il Remondini era preside della Sezione d'Archeologia in questa Società di Storia Patria, eletto nel febbraio 1874, già ammesso fra i soci nell'anno [1869] ed ora vice presidente generale della Società, nominato nello scorso anno 1892.

Finalmente egli possedeva la lingua araba, che seppe profondamente congiungere colla scienza, come entriamo a dire.

[Nelle scienze]

Nelle scienze le sue cognizioni erano svariaticissime: si era formato parecchi sistemi mnemonici per trovare le date degli avvenimenti, specie per la Bibbia; amava la botanica: era stato un distinto e favorito discepolo dell'illustre De Notaris e non trascurava di farne pro nel suo giardino della villa in Oregina.

Fra le scienze spiccò [per] la sua profondità nell'astronomia e nella storia di questa, specialmente nella parte del Medio Evo, e ciò avvenne, come al solito, per la spinta che gli diedero gli amici e la sua prontezza a volerli aiutare nei loro studi, senza del che niuno avrebbe cenno di quelle sue acute e vaste cognizioni, che era alieno dal far conoscere.

La sullodata Società, avendo avuto in dono dal marchese Lazzaro Negrotto un astrolabio arabo e da altri un astrolabio latino, richiesto da un amico [lo stesso Desimoni, *ndr*] ignorante dell'arabo ad aiutarlo nell'impresa di porre in chiaro per la stessa Società il valore di questi strumenti, si pose all'opera virilmente e presto fu in grado di comporre una memoria d'illustrazione dell'astrolabio arabo che per altrui insistenza mandò al Congresso internazionale degli orientalisti tenutosi a Firenze nel 18[78], ed ebbe l'onore e la soddisfazione di vedere accolto con plauso il suo lavoro e pubblicato fra gli Atti del congresso nell'anno medesimo [*sic; recte*: 1880]. Anche recentissimamente la Società lo avea pregato di voler riprodurre, illustrandola, una rarissima edizione del trattato sull'astrolabio del genovese Andalò Di Negro, maestro del Boccaccio; nuova edizione che doveva servire alla Società come sua parte d'omaggio pel 4° centenario delle onoranze a Cristoforo Colombo. Dapprima restio, si era poi dato con tutte le forze al compito assunto — avea adunato materiali e

libri e un manoscritto del Di Negro fatto copiare a spese proprie, e copie diverse delle tavole accompagnanti il trattato, per correggere i parecchi errori dei copisti e rilevare l'esatta lezione; gli erano anche stati procurati esemplari ed edizioni rarissime, specie di trattatisti arabi, dalle biblioteche italiane — ma il morbo già latitante lo sorprese nel lavoro e gli troncò colle forze la vita.

Chi conobbe pienamente lo sviluppo della sua intelligenza nella memoria già fatta sull'astrolabio arabo e le nuove operazioni e rilievi per questo secondo impegno, rimase ed è ancora meravigliato per la prontezza ed acutezza con cui procedeva, per la cognizione dell'astronomia del Medio [Evo] e degli scrittori arabi in questo ramo, per la facilità con cui istituiva i calcoli valendosi dei metodi attuali e più spicci della matematica.

Uno dei suoi scopi principali era la ricerca della Ascensione retta e Declinazione, ossia alla allora cosiddetta *Mediazione di cielo*, nelle diverse stelle contemplate nell'astrolabio al tempo e nel trattato di Andalò Di Negro, per poter giudicare se questo astronomo del Trecento agiva per giudizio e scienza propria o non piuttosto riproducendo semplicemente i giudizi dei suoi antecessori nella scienza, specialmente arabi.

La sua cognizione in questa disciplina la mostrò anche, sebbene non ne abbia (credo) conservata scrittura, tassando di errore la pubblicazione di un astrolabio fiorentino negli *Atti della Società Geografica Italiana* per la esposizione al Congresso geografico internazionale di Parigi del 1875. L'autore di quella pubblicazione e riproduzione dell'astrolabio fiorentino pretendeva assegnargli la data del secolo XV, ma Remondini, considerando non tanto l'eleganza della forma quanto e più la posizione delle stelle ed altri indizi, riconobbe che l'astrolabio doveva essere posteriore d'un secolo. Per simili discussioni fu per qualche tempo in corrispondenza coll'illustre Amari, il quale se ne compiaceva, e questi, franco e sincero come era, non raramente dopo qualche dissenso finiva con accettare le opinioni del nostro.

Nella musica

Ma la parte di cui più a lungo si è occupato fu la musica, trattata storicamente e criticamente.

Nella paleografia musicale ebbe rilievi da fare ai primi paleografi italiani, i chiari Cesare Paoli ed Isidoro Carini, che li accolsero con benevolenza.

Nel nostro Istituto di musica fu per più anni membro della presidenza e fece parte d'una commissione eletta per cooperare a una esposizione generale di musica storica.

Colla occasione che fu nominato, come si è detto, Preside della Sezione archeologica della Società, fu invitato a porgere un esperimento pratico della storia musicale segnatamente genovese. Abbracciato cortesemente l'invito, si diede al lavoro studiando i volumi che possiede in buon dato insieme alle rarissime edizioni e trattati dell'arte, quindi poté presentare il desiderato esperimento in tre sedute della Società, dal 1° maggio 1875 al 17 e 26 maggio 1876, una delle quali, quella del 17, come più solenne, fu tenuta nel Teatro [recte: Sala] Sivori ed accolta con plauso generale, come pure le altre due, dai più distinti membri della cittadinanza. La descrizione di

questa tornata si trova esattamente riferita nel *Giornale Ligustico*, 1875, pp. 438-443, e nel seguente, 1876, pp. [416-420], ove si riferiscono le signore e i dilettanti che presero parte alla esecuzione musicale. Vi è pure compendiato il discorso inaugurale dal Preside fatto nella seduta del 17 maggio e l'introduzione pure da lui fatta alla esecuzione musicale del 1° maggio 1875. Basterà qui porgerne un cenno.

Lo scopo del Remondini fu di presentare un'idea dello sviluppo dell'arte dal Medio Evo fino ai tempi in cui si è introdotto nelle composizioni musicali l'accordo della settima dominante. Quindi, riservando ad un anno ulteriore un esperimento nuovo di una delle opere musicali (esperimento che per cause da lui indipendenti non poté più essere dato), il Preside cominciò a far sentire agli uditori la musica di un frate Giovanni, genovese, dei secoli fra il XIV e il XV, mostrando anche il facsimile del manoscritto e trattando dei neumi, della stanghetta e dei diversi gradi di notazione. Nelle successive tornate si spinse più avanti pel secolo XVI e il principio del Seicento con musiche di celebri autori a varie parti e ad un assolo di una graziosa *Villanella* di cui si volle la ripetizione; figurarono in queste musiche gli autori genovesi Dalla Gostena e Molinari, del Cinquecento e principio del Seicento, e un musicista al servizio del principe Andrea Doria. Si fece contemporaneamente l'esposizione di antichi stromenti: una spinetta, una mandora ed altri, compreso un arciliuto che fu impiegato insieme alla mandora all'accompagnamento di alcune di quelle esecuzioni musicali.

L'illustre Gaspari, direttore dell'Istituto musicale di Bologna, si congratulò col nostro della difficile impresa assunta da lui e così ben riuscita, augurandosi che non vada perduto questo esempio in Italia.

Ma nella penisola frattanto suonava alto il nome del Remondini per la lotta da lui quasi solo dapprima intrapresa contro la profanazione quasi generale nelle chiese per l'abuso introdotto della musica teatrale, cosicché l'arcivescovo mons. Magnasco lo avea eletto promotore della ristorazione dei sani principii nell'arcidiocesi.

Egli, perfetto cristiano come era, si irritò santamente allo assistere a questo che considerava giustamente come un sacrilegio e diede mano alla sferza per cacciare i profanatori dal tempio. Certo la sua polemica fu spesso, e non poteva non essere, vivace, senza però mai trascendere i limiti della civiltà e della carità cristiana. In questo lavoro di molti anni ebbe poi a compagni nel combattimento il dottore Guerrino Amelli di Milano, che fondò a tal uopo il periodico la *Musica Sacra*; poi la valorosa schiera si rafforzò con valorosi operatori, fra i quali nomineremo a cagion d'onore l'illustre prof. Galignani, direttore dell'Istituto musicale di Parma. La lotta, dopo accanite e lunghe opposizioni, ora è di molto diminuita di numero e di foga. Remondini si compiaceva in questi ultimi tempi di parecchi ritorni sulla buona via ottenuti anche fra i genovesi.

Oltre ai numerosi scritti inseriti nel giornale *Il Cittadino* di Genova e la *Musica Sacra* di Milano, avea egli pronunciato un dotto discorso sul *Canto della Chiesa* in una conferenza tenuta il 18 marzo 1889 all'Associazione Letteraria Scientifica «Cristoforo Colombo» di cui era socio onorario, che fu poi stampata.

Frattanto le buone ragioni andavano prevalendo; la Società della *Musica Sacra* o di S. Cecilia andò trasformandosi da milanese in italiana e il nostro Remondini ne fu

eletto vice presidente, durandovi fino alla morte.

Nell'organo

L'organo, essendo lo strumento più vitale per la musica di chiesa, non è a dire quanto il Remondini se ne occupasse nella sua ardenza per la purità del culto.

Possessore della più scelta musica antica e moderna, di quei giganti come Palestrina, Beethoven, Bach, ecc., avendo a sua disposizione gli istrumenti sui quali maneggiarla e i trattati teorici, entrò facilmente nel concetto della loro grandezza e dell'uso che se ne poteva fare al perpetuo suo scopo, onde si era reso già capace, come fu detto sopra, ad intendere la qualità della musica antica nei vari periodi e a saperla praticamente adoprare con riduzioni di accompagnamento alla intelligenza dell'oggi. Ma più di tutto versò nelle sue mani i trattati sulla costruzione e l'uso dell'organo, i più ampi e i più dotti in diverse lingue, fra i quali uno che ci conserva la memoria del celebre organo e dei registri del gesuita fiammingo Hermann [*recte*: Hermans] nella Basilica di Carignano. Teneva pure i periodici sugli organi che si pubblicano in Europa, per cui si approfondì nel soggetto di guisa da riuscirne il più perito conoscitore forse in Italia.

Egli voleva aboliti i metodi vieti, usati dovunque, del rompere in due i registri del manuale e della cortezza della pedaliera; onde se era possibile lusingare l'udito con cantilene teatrali od anche plateali, riusciva non possibile eseguire musica buona e seria e rendere all'organo quell'intreccio sapiente e quella ingegnosa forza di cui è capace, tanto più ora coi nuovi mezzi meccanici.

Colla sua tenacia giunse a vincere non senza lungo contrasto i pregiudizi dei costruttori italiani, buoni ma servi del costume imparato, insegnando anche loro mezzi meccanici per la misura del regolare la sufficiente circolazione dell'aria secondo la dimensione dello strumento. Così abbiamo ora, per la sua disciplina, anche in Genova organi di questi costruttori progressivamente sempre più restituiti al vero e sano metodo nelle chiese del Carmine, della Consolazione, della Metropolitana. I progetti di lui per tali costruzioni in Genova e fuori furono lodati ed approvati dagli intelligenti dovunque, pel rifiuto di istrumenti indegni di tale onore, per la sua cognizione delle qualità diverse degli strumenti o registri e per la fusione delle voci che proviene dalla sapiente combinazione di queste qualità diverse.

Finalmente, trovato un acconcio costruttore inglese d'ingegno [William George Trice] capace dell'uso di tutti i mezzi che la scienza progredita può mettere in opera, si giunse sotto la sua ispirazione a creare quel gigantesco organo elettrico che fiorisce nella chiesa della Immacolata. Ed anche qui, trovando appunti per quanto benevoli nei severi cultori della musica ambrosiana, egli poté difendersene vivacemente dimostrando fino a qual punto la larghezza e la varietà dei mezzi adoperati al culto sacro, lungi dal nuocere, giova ad innalzare l'anima alla grandezza del concetto divino; la Chiesa romana madre delle altre fu sempre e giustamente la più larga nell'accettazione delle arti indirizzate alla liturgia, e come le salvò dai bizantini che le volevano distruggere, così le tutelerà in tutta la loro intrezza, peritosa nelle riforme ma

ferma nella più ampia loro esplicazione.

Nei congressi

Nel secondo congresso degli studi storici tenutosi a Milano nel settembre del 1881, Remondini dalla Società Ligure di Storia Patria fu mandato colà fra i suoi rappresentanti, ma pure intervenendovi preferì frequentare, come più di sua indole, il Congresso di musica sacra o di S. Cecilia che contemporaneamente si teneva a Milano in S. Sofia ed al quale la sua presenza era stata invocata e vivamente desiderata. Un genovese [lo stesso Desimoni, *ndr*] che volle assistere ad una di quelle sedute, non potea tenersi dal piacere e dall'ammirazione vedendo [come] il suo amico, vestito in abito nero per la riverenza del soggetto e del luogo, sotto la presidenza del venerato ma infermo Tomadini, riuscisse fra i dotti intervenuti il sostenitore più brillante delle idee sane; pronto, acuto, talora anche festivo a rispondere alle obiezioni, ai dubbi che venivangli mossi da più parti, con plauso dell'universale. A chi conosceva la sua modestia, la sua ordinaria ritiratezza, il suo nascondersi al mondo salvo che nell'esercizio della carità, il suo amore allo studio e alla scienza senza alcuna estranea ambizione, non pareva vero che egli sapesse cavar fuori d'improvviso tanta abbondanza ed opportunità d'idee esplicate con tanta felicità d'esposizione.

Ohimé, l'amico che non potea tenersi allora dal piacere non può ora tenersi dalle lagrime.

INDICI

INDICE TOPONOMASTICO ORGANARIO

BASTIA (Corsica; Francia), 36

BERGAMO

Duomo, 7

S. Alessandro, 14

BRESCIA

Duomo, 7

CHIAVARI (Genova)

Cattedrale, 12

COMO

Duomo, 7, 38, 51

CREMONA

Duomo, 7

CUNEO

S. Francesco, 35

FERRARA, 37

FIRENZE

Basilica Laurenziana, 27

GAVI LUGURE (Alessandria)

S. Giacomo, X

GENOVA

Cappella Ospedale Duchessa di Galliera, XV

Esposizione Colombiana, XV

N.S. Del Carmine, 35, 65

N.S. della Consolazione, 65

S. Agostino, 35

SS. Andrea e Ambrogio, 10, 12-13, 36-38

S. Antonio della Marina, 12

S. Benedetto, 35-36

S. Domenico, 35

S. Fede, 35

S. Filippo, 12

S. Lorenzo (Cattedrale), XVIII, 6-7, 9, 35-37, 65

S. Maria Assunta in Carignano, XVIII, 6, 10, 12, 36-38, 51, 65

S. Maria delle Grazie, 35

S. Maria delle Vigne, 12, 35-36

S. Maria di Castello, 6, 35

S. Maria Immacolata, XV

S. Pancrazio, 12, 35

S. Sebastiano, 35

S. Siro, 12, 35

S. Spirito, 35

S. Stefano, 5

GRADO (Gorizia)

Patriarcale, 9, 37

LOANO (Savona)

Cappella di Palazzo Doria, 35-36

MAGDEBURG (Repubblica Democratica Tedesca)

Metropolitana, 37

MANTOVA

Duomo, 7

MILANO

Duomo, 7, 36

MONTPELLIER (Francia), 35

PARIS (Francia)

Maddalena, 12

Saint-Augustin, XV

PEGLI (di Genova)

Cappella di Palazzo Doria, 35-36

ROMA

Seminario Francese, XV

VENTIMIGLIA (Imperia)

Cattedrale, 35

WEINGARTEN (Repubblica Federale di Germania)

Badia Sveva, 12

WINCHESTER (Gran Bretagna), 37

INDICE ONOMASTICO

Abbadia Luigia, 21
 Abbadia Natale, 23
 Accinelli Carlo, 23
 Accinelli Francesco Maria, 14
 Adam Johann Ludwig, 23
 Adolfati Andrea, 33
 Adorno Prospero, 4, 32
 Agati, *fratelli* 12
 Agnese Benedetto, 35-37
 Agostini (*Augustini*) Pietro Simone, 20
 Albertinatti, 21
 Alizeri Federico, XIV, XVIII, 3, 31, 35-36
 Allacci Leone, 19
 Allegri Gregorio, 58
 Amari Michele, 63
 Ambrogio (*Ambrosio*), *santo*, 43, 53
 Amelli Guerrino, IX, XX, 50, 52, 64
 Andreozzi Gaetano, 20
 Ansaldo Giovanni Andrea, 13
 Antegnati, 38, 51
 Antegnati Bartolomeo, 7
 Antegnati Costanzo, 7
 Antegnati Graziadio, 7
 Aprosio Angelico, 18
 Ariosto Ludovico, 32
 Arteaga Stefano, 4, 20
 Atanasio, *santo*, 61

 Bach Johann Sebastian, 65
 Balbi Giovanni Agostino, 18
 Banchemo Natale, 9
 Barabino, XXI, 45, 47
 Bardi Gerolamo, 39
 Barker Charles Spackman, XV
 Baroni Eleonora, 19
 Bartoli Girolamo, 33
 Basso Alberto, XVI
 Bédos de Celles François, 11
 Beethoven Ludwig van, 6, 65
 Belgrano Luigi Tommaso, XII, XIV, XVI, XVIII, XXI, 18, 31, 38
 Bellini Vincenzo, 20
 Bembo Pietro, 16, 18
 Benedetti, 19
 Benso Giulio, 13
 Berlioz Louis-Hector, 26
 Bertagna Giancarlo, XII, XV, XXI-XXII
 Bertolotti Antonino, XVIII
 Bertolotto Gerolamo, XXI
 Bésard Jean-Baptiste, 47

Bevilacqua, 23
 Bianchi Andrea, 33
 Bianchi Camillo Guglielmo, 10, 12
 Bianchi Giovanni Battista, 33, 50
 Bianchi Nicolò, 34, 51
 Bibiena Ferdinando, 20
 Bibiena (*Bibbiena*) Francesco, 20
 Bigoni Guido, X-XII, XV
 Boccaccio Giovanni, 62
 Bonfadio Iacopo, 18
 Bonfichi (*Buonfichi*) Paolo, 6
 Bonoldi, 21
 Borgatta, 6, 23
 Borlasca Bernardino, 33
 Bossi Felice, 12
 Bossola, 5, 13
 Bozzano Emilio, 47, 53-54
 Brack Ch., 14
 Braham John, 23
 Bresciano Raffaele, XVII
 Brignole Francesco, 19
 Brignole Sale Anton Giulio, 19, 40
 Brozzi Paolo, 10
 Brunelleschi Filippo, 28
 Brunn Filippo, 61
 Bruschi Antonio Filippo, 38
 Buonfiglio, 23
 Burney Charles, 14
 Byron George Gordon, 26

 Caccini Giulio, 39, 54
 Caffi Francesco, XVIII
 Calcagno Bernardo, 34, 51
 Calcagno Caterina, 34, 51
 Calvi Giovanni Giacomo, 36
 Campori Giuseppe, XXI, 31, 44, 50
 Canal (*Canale*) Pietro, IX, XVIII, 50
 Canessa Nicolò, 36
 Canevari Demetrio, 18
 Cantù Cesare, 18
 Canzio Michele, 13
 Capurro (*Cappurro*), 47, 53
 Carini Isidoro, 63
 Carissimi Giacomo, 17
 Carlo Alberto di Savoia, VII
 Carlo d'Orléans, 46
 Carlo Magno, 37
 Cartagena, 21
 Casoni Filippo, 17
 Casoni Giovanni Agostino, 38, 50

- Cassini di Thury, 39
 Cassiodoro Flavio Magno, 36
 Castagnola, 21
 Castello Bernardo, 18
 Catelani (*Catalani*) Angelo, IX, 50
 Caterina, *santa*, 9, 12
 Cavalli Francesco, 17, 19
 Cebà Ansaldo, 18
 Celesia Emanuele, 18
 Centurione, 18
 Centurione Giuseppe, XXII, 47, 53
 Centurione Imperiale (*Imperiali*) Marzia, 18
 Centurione (*Centurioni*)-Marini, 33, 51
 Cerro Luigi, 22-23
 Ceva, 39
 Chiabrera Gabriello, 19
 Chouquet Gustave, XX, XXII, 52
 Cibo Carlo, 33
 Cimarosa Domenico, 17, 21
 Claretta Gaudenzio, XI, XV
 Claudiano Claudio, 36
 Clementi Muzio, 23
 Cocchi Claudio, 33
 Colombo Cristoforo, 62
 Colonna Angelo Michele, 24
 Corbellini, 21
 Corbellini Giuseppe, 21
 Corsi Giuseppe, 12
 Cortesi, 18, 20
 Costa, *famiglia*, XXII
 Costa Antonio, 21, 34
 Costa Giovanni Maria, 20, 22, 33, 50
 Costa Giovanni Paolo, 33, 50
 Costa Da Passano Teresa, 40
 Costaguti Vincenzo, 19, 39
 Cousse-maker (*Koussemacher*) Charles-Edmond-
 Henri de, XVII, 45, 52, 54
 Cozza Luzi Giuseppe, 61
 Cristina di Svezia, 34
 Croll Gerhard, XVI

 D'Addario Arnaldo, VII
 Dalla Gostena (*Della Goetena; Lagostena*) Gio-
 vanni battista, XVI, 16, 22, 32-33, 39, 46-47,
 51, 52-53, 64
 Dante Alighieri, 57
 De Angelis Velia, X
 De Boni F., VIII, 49
 Deferrari Tobia, 19, 23
 De Frechis Tiburzio, 35
 Degola Giocondo, 23
 Degola Luigi, 23
 De Carretto Zenobia, 34
 Della Cella, 19
 Della Rena, 20
 Della Rovere, 18, 33
 Della Rovere Bartolomeo, 5
 Della Rovere Clemente, 5
 Della Torre Bartolomeo, 12
 De Notariis Giuseppe, 62
 Descalzi Carlo, 21, 38-39
 Desimoni Cornelio, VII-XXII, XXIV, 43, 61-62,
 66
 Desprez Josquin (*Josquino; Giusquino*), 4, 31-32
 Dieterich Hans, 10
 Di Negro Andalò, XXI, 62-63
 Di Negro Gropallo Agostino, 32-33, 39, 50
 Diruta Girolamo, XVI
 Doni Giovanni Battista, 11
 Donizetti Gaetano, 20
 Doria, *famiglia*, 36
 Doria Ambrogio, 19, 40
 Doria Andrea, 32-34, 47, 51-52, 64
 Doria Carlo, 34
 Doria Domenico, 40
 Doria Giacomo, 32, 39
 Doria Gian Andrea, I, XXI, 46, 51
 D'Ortigue J., XVII, 52
 Dueto Antonio, 32-33
 Dura Raphaël, XXII
 Durazzo, 18
 Durazzo Giacomo, XVI
 Durazzo Giuseppe, XVI-XVII, 51, 54
 Durazzo Marcello, 19

 Engel Joachim Jakob, 25

 Facchetti (*Facheto*) Giovanni Battista, 7-9, 36-37,
 51
 Fegino Celestina, X
 Férat Paul, XVI
 Fétis François-Joseph, VIII-IX, XIV, 23, 31-33,
 38-39, 44-45, 49-50, 54
 Fieschi (*Fiesco*), *famiglia*, 5, 9
 Fieschi Caterina, 18
 Fieschi (*Fiesco*) Lorenzo, 5, 33
 Fiesco Giulio, 16
 Fioriti, IX, 50
 Firpo, 47, 53
 Flaminio (*Flamminio*) Marco Antonio, 18
 Foà Mauro, XVI
 Fortiguerrì Nicolò, 19
 Forzani Gaspare, 13
 Foscolo Ugo, 26, 57
 Francesco da Milano, 46
 Francesco I di Francia, 18
 Franchi Tito, XXII, 47, 53
 Francone da Colonia, 44
 Frasi Felice, 3
 Frassoni Edilio, XVIII
 Fregoso Ottaviano, 50
 Fresching, XVII

Prescobaldi Girolamo, XVII, 48, 51, 55
 Frugoni Fulvio, 20
 Frugoni Innocenzo, 19
 Fusconi Giovanni Battista, 19

Gabrieli Andrea, XVII
 Gabrieli Giovanni, XVII
 Gaffurio Franchino, 4, 32, 50-51
 Galilei Vincenzo, XVII, 51
 Gallignani Giuseppe, 64
 Galuppi Baldassarre, 20
 Gambaro, 21
 Gambaro Giuseppe, XIV, XVIII, 7
 Gambaro (*Gambara*) Veronica, 18
 Gambini Carlo Andrea, 6, 13, 23, 27
 Gardano Angelo, 32, 39, 50
 Gardano Antonio, 47, 50
 Gaspari Gaetano, IX, XVIII, XX, XXI-XXIII, 48, 50, 52-53, 64
 Gentili Verona Gabriella, XVI
 Gervasoni Carlo, VIII, 19, 21-23, 49
 Gesualdo Carlo da Venosa, 16, 32
 Giazotto Remo, XVIII
 Gigout Eugène, XV
 Giordano Renzo, XVI
 Giorgi, XXI, 45, 57, 53
 Giotto, 27
 Giovanni da Genova, XII, XV, XXI, XXIV, 31, 43-46, 50, 52-54, 64
 Giovanni Evangelista, *santo*, 61
 Giuliani Carlo, 12
 Giuliani Nicolò, 31
 Giuntini (*Giuntino*) Santino, 10
 Giustianiani (*Giustianiano*) Giovanni Agostino, 33
 Giustiniani Luca, 19, 39
 Glück Christoph Willibald, XVI, 6
 Gnecco Francesco, 21-23, 38
 Gorzanis Iacomo, XVII, 46, 51-52
 Grenara Giacomo Filippo, 21, 23
 Gregorio I, *papa*, 43, 53
 Grillo Angelo, 39
 Grillo Teresa, 18
 Grimaldi Francesco, 19, 39
 Grimaldi (*Grimaldo*) Giovanni Pietro, 19, 39
 Grimaldi Luca, 39
 Grimaldi Luigi, 34
 Grimani, 18
 Grisi, 22
 Guami Gioseffo, XXI, 32-34, 46, 51-54
 Guarneri Giuseppe *detto* del Gesù, 24, 34
 Guidobono Giovanni Francesco, 21
 Guido d'Arezzo, 43, 53
 Haigenmann Giorgio, 10
 Hamel Marie-Pierre, 35
 Hassler Hans Leo, XVII

Haydn Franz Joseph, 6
 Heid Giovanni, 10
 Hermans (*Hermann; Helman*) Willem, XVII-XVIII, 10-11, 36-38, 51, 65

Iacopo da Novara, 36
 Immer Giuseppe, 21
 Imperiale Vincenzo, 18
 Imperiale Centurione Marzia, 18
 Ingegneri Marco, 19
 Illuminati Sisto, 38
 Isola Gaetano, 23
 Isola Giovanni Battista, 10
 Ivaldi Armando Fabio, XVI, XVIII-XIX

Jacquemod G., XI
 Jannequin Clément, 32
 Jommelli Niccolò, 17

Kolpe, 34, 51

Lablache Luigi, 22
 La Fage Adrien de, 46
 Lamberti Luigi, 23, 33
 Landini (*Landino*) Francesco, XXI, 45, 52
 Lasagna Lorenzo, 21
 Lasso Orlando, 39
 Latini Brunetto, 31
 Laurencinus Romanus, XVII, 46, 51
 Lefèvre J., 47
 Leo Leonardo, 17
 Leone X, *papa*, 5
 Leopardi Giacomo, 26
 Lercari, 18
 Lichtenthal Pietro, 49
 Lingiardi, *fratelli*, 3, 12
 Lomellini, *famiglia*, 33
 Lomellini (*Lomellino*) Agostino, 19, 39
 Ludovico il Pio, 37
 Luigi XII di Francia, 31
 Lusignani Elena, 18

Maffei, 18
 Magnasco Salvatore, 64
 Maier Giulio Giuseppe, XIV, XX, 50, 52, 54
 Mantovani Luigi, XXI
 Manzoni Alessandro, 18
 Maragliano Anton Maria, 14
 Marcello, *musico*, 33
 Marcello II, *papa*, 4
 Marcello Benedetto, 23
 Marchesi Luigi Lodovico, 21
 Marenzio Luca, 46
 Mariani Angelo, 5
 Mariani Giovanni Lorenzo, 34
 Mariani Francesco, 19

- Maroncelli Piero, 56
 Martini Giovanni Battista, 11, 16, 23
 Mattei Stanislao, 11, 23
 Matteo da Prato, 37
 Mayr (*Mayer*) Simone, 20
 Medici, *famiglia*, 19
 Medici Lorenzo de', detto il Magnifico, 13
 Mercadante Saverio, 22, 26
 Merli Antonio, 32, 34-35
 Merulo (*Merula*) Claudio, XVII, 13, 16
 Meyerbeer (*Mayerbeer*) Giacomo, 22, 26
 Michelangelo Buonarroti, 28, 57
 Mino da Fiesole, 27
 Mischiati Oscar, XVI
 Mitelli Agostino, 24
 Moglia, 34
 Mojon Benedetto, 25, 39
 Molinaro (*Molinari*) Simone, XVI, 16, 22, 32-34, 47-48, 50-53, 55, 64
 Monte Filippo de', 16, 32, 46, 51
 Montelli Felice, XIV, XVII, 40, 51
 Montelli Giuseppe, 23
 Monteverdi (*Monteverde*) Claudio, XVII, 16, 43 51, 54
 Monti Agostino maria de, 36
 Morando Bernardo, 18-19
 Murtola Gaspare, 19
 Mylius Federico, XXII, 47, 52

 Nacchini (*Nanchini*) Pietro, 10
 Napoleone I, XV, 59
 Negri di Sanfront, 5
 Negrotto Lazzaro, 3, 62
 Nicolini Giuseppe, 20
 Novemarker Giacomo, 35-36

 Oltrachino (*Oltracchino*) Giovanni, 12
 Onofrio: v. Zeffirini Onofrio
 Optaziano Publio Porfirio, 36
 Orazio Flacco Quinto, 3
 Orgagna, 28
 Orlandi (*Orlando*) Ferdinando, 20

 Paganini Giovanni Battista, 12
 Paganini Nicolò, 21-24, 34, 51
 Paisiello Giovanni, 6, 17, 21
 Paita Giovanni, 20, 38-39
 Palestrina Giovanni Pierluigi da, 4, 31, 65
 Pallavicino (*Pallavicini*), 18-19, 33
 Pallavicino Giulio, 5
 Pallavicino Ignazio, 5
 Pallavicino Marcello, 5-6
 Pandiani Emilio, XI, XIII, XXIV
 Pantaleoni Giovanni Michele, 35
 Paoli Cesare, 63
 Paolo III, *papa*, 5

 Parodi, 21
 Partenopeo, 18
 Paschetti, 18, 39
 Pasero (Paxero) Marcantonio, 18
 Patti Adelina, 27
 Pavoni Giuseppe, 33, 50
 Pergolesi Giovanni Battista, 17
 Peri Iacopo, 16, 39, 54
 Perin del Vaga, 25
 Petrarca Francesco, 4, 16
 Piccardo Martino, 36
 Pinelli Vincenzo, 18
 Pinello (*Pinelli*) De Gherardi Giovanni Battista, XVI, 33, 50
 Piola Domenico, 10
 Pippo (Santacroce) Giovanni Battista, 10
 Pittaluga Filippo, 12
 Pluma Giovannina, 47, 52
 Poliziano Angelo, 13
 Polo Marco, 31
 Porpora Nicola Antonio, 17
 Priorato Gualdo, 38
 Promontorio Nicolò, 36
 Proske Carl, 47

 Quadrio Francesco Saverio, 19

 Raffaello Sanzio, 57
 Raggio Raffaele, 16, 32, 39
 Raymond J.M., XVII
 Reggio Pietro, 34, 39
 Regli Francesco, VIII, 23, 49
 Remondini Pier Costantino, VII-IX, XIV-XV, XVIII-XXIV, 40, 43-49, 51-54, 58, 61-62, 64-66
 Riant Paolo, 62
 Ricci, 23
 Righetti Francesco, 25
 Righi Francesco, 22-23
 Rima Camillo, 20
 Rinuccini Ottavio, 16
 Raccatagliata Lorenzo, 12
 Roccatagliata Tommaso I, 12
 Romanelli, XXI, 45, 47, 53
 Romani Felice, 20
 Rombo Giuseppe, 47-48, 53
 Romeo Cesare, 39
 Rosmini Antonio, 26, 57
 Rossi Giacinto, 12
 Rossi Giovanni Battista, 39
 Rossini Gioacchino, 6, 11, 22, 24, 26, 58
 Rousseau Jean-Jacques, XVII
 Rubini Giovanni Battista, 22
 Ruffo Vincenzo, 32, 39, 47, 50-52
 Ruscelli Girolamo, 18, 39

- Sacchini Antonio, 17
 Sacy Antoine-Isaac Silvestre de, 62
 Salutati, 27
 Sanfront, 5
 Sanguineti, 21
 Santacroce: v. Pippo Giovanni Battista
 Sauli, *famiglia*, 38
 Sauli Filippo, 18
 Sauli Stefano, 18
 Sauli Carrega Nicolò, 32
 Scarampi Antonia, 19, 39
 Scarlatti Alessandro, 17
 Scarlatti Domenico, 17
 Scarpa Negrone Peretta, 19, 39
 Scherer Teofilo, 38
 Scherlino Giacomo, 5
 Schiavo Gerolamo, 35
 Schütz Herinrich, XVI
 Sciallero Carbone Elena, 47, 53
 Scorza Carlo, 39
 Scotto Gerolamo, 32, 50
 Serassi, *fratelli*, 3, 10, 12, 27
 Serassi Giuseppe, 7, 9, 4, 37-38
 Serra Paolo, 39
 Sisto IV, *papa*, 36
 Sivioli Camillo, 34, 51
 Solaro Carlo, 10
 Solaro Daniele, 10
 Soprani Raffaele, 24
 Sorrentino, 20
 Squarcialupi Antonio, 13
 Speroni Costantino, 51
 Spinola, 61
 Spinola Argentina, 21, 40
 Spinola Giovanni Andrea, 19-20, 39
 Spinola Giovanni Maria, 39
 Spinola Livia, 18
 Spinola Maria, 18
 Spinola Damiani Erminia, 40
 Spinola Damiani Ersilia, 19
 Spotorno Giovanni Battista, 4
 Staglieno Marcello, 31
 Stanga Lorenzo, 35-36, 51
 Stehling Sebastiano, 38
 Stradella Alessandro, IX, XVII, 20
 Tacchinardi Nicola, 21
 Tacchinardi Persiani Fanny, 22
 Tagliacarne Benedetto, 18
 Tamburini Antonio, 22
 Tartini Giuseppe, 8
 Tasso Torquato, 4, 18, 32, 48, 55
 Terulliano Quinto Settimio Florente, 36
 Tiraboschi Gerolamo, 4
 Tomadini Jacopo, 66
 Torriano (*Torriani*) Giovanni, XVIII, 6-7, 35-37, 51
 Tosi, 5
 Tosone Marcello, 33
 Trasuntino Vito, XXII, 47, 52
 Trice George William, XV, 65
 Tross, 32
 Uebald (*Ubaldo*) di Saint-Amand, 53
 Uccelli (*Uccello*) Nicolò, 5
 Ugò, 27
 Vadoni Bartolomeo, 36
 Valdrighi Luigi Francesco, XVIII
 Valle Domenico, 47-48, 53-54
 Valle Giuseppe, XXI, 45, 53-54
 Varni Santo, 35
 Vegerio (*Vegeria*) Del Carretto Giustina, 39
 Velluti, 21
 Verdi Giuseppe, 26
 Verzellino (*Verzellini*) Giovanni Vincenzo, 36
 Viali Agostino, 20
 Vigna Raimondo Amedeo, 6
 Villa Giovanni Battista, XXI, 34, 47, 52
 Vincenti (*De Vincenti*) Alessandro, 33
 Virchi Bernardino, 35-36
 Vissei (*Vissey*) Giovanni Battista, 21, 40
 Vittani (*Victan*) Tommaso, 36
 Vivaldi Antonio, XVI-XVII
 Vogler Georg Joseph, 8
 Wagner Richard, 26
 Wekerlin J.B., 46-47
 Willaert Adriano, 4
 Zarlino Gioseffo, XVII, 9, 32, 51
 Zeffirini Onofrio, 27
 Zelas Michele, XXII, 46-47, 51, 53

Finito di stampare
nel mese di febbraio 1988

Coordinamento e grafica Mauro Spanti / Composizione: Cristina D'Anastasio e Claudio Severini / Impaginazione e foto: Gino Mancini / Carta tipo Grifo, Milliani, Fabriano e patinata Burgo / Legatoria: Thema Roma / Stampatore: Ezio Degni / Stampa in offset in 6 sedicesimi, un quartino e 23 tavole f.t. per l'Artigiana Multistampa Snc — Via Ruggero Bonghi, 36 — 00184 Roma - Telef. 73.73.85-73.73.87