

IL 08 2021 PAGANINI

QUADERNO
DEL CONSERVATORIO
"N. PAGANINI"
DI GENOVA



Conservatorio
Niccolò
Paganini

IL PAGANINI

QUADERNO
DEL CONSERVATORIO "N. PAGANINI"
DI GENOVA

IL PAGANINI

Quaderno del Conservatorio "N. Paganini" di Genova
Rivista Annuale N. 8/2021

Autorizzazione Tribunale di Genova
n. 5/2015 del 23 dicembre 2015

Presidente del Conservatorio "N. Paganini"

Fabrizio Callai

Direttore del Conservatorio "N. Paganini"

Roberto Tagliamacco

Direttore responsabile della rivista "Il Paganini"

Roberto Iovino

Comitato scientifico

Carmela Bongiovanni, Anna Maria Bordin, Tiziana Canfori,
Barbara Petrucci, Maurizio Tarrini

Comitato di redazione

Tiziana Canfori, Maurizio Tarrini, Marco Vincenzi

ISSN 2465-0528

Conservatorio "N. Paganini"

Via Albaro 38 – 16145 Genova



Realizzazione editoriale

© 2021- Janua S.r.l.s.

Via Ippolito d'Aste 3/10 - 16121 Genova

Tel. 010 5956111

segreteria@deferrari.it

*L'editore rimane a disposizione per gli eventuali diritti sulle immagini pubblicate.
I diritti d'autore verranno tutelati a norma di legge.*

Fabrizio Callai	
Valorizzare il nostro patrimonio	pag 5
Roberto Tagliamacco	
Fiducia nel futuro	7
Roberto Iovino	
Andare avanti	9
Maurizio Tarrini	
I libretti d'opera della Biblioteca Civica "A.G. Barrili" di Savona (secoli XVII-XVIII)	10
Federico Filippi Prévost de Bord	
Rilievi tridimensionali per lo studio del mandolino alla genovese	27
Carmela Bongiovanni	
Le provenienze della Biblioteca del Conservatorio Paganini: archivi e collezioni di musicisti	37
Barbara Petrucci	
Il Transilvano in conservatorio: esperienze di didattica clavicembalistica tra antico e moderno	53
Mara Luzzatto	
Nikolaus Delius: un gentiluomo rivoluzionario	60
I ricordi di Luisa Curinga, Marianne Eckstein, Gianni Lazzari	68
Anna Maria Bordin – Antonio Tarallo	
Gli Esercizi beethoveniani e le 32 Sonate: analisi comparativa dei gesti e dei timbri	74
Giancarlo Bertagna	
Il restauro dell'organo Giuliani dei Giovi	90
Marco Vincenzi	
<i>Coincidentia oppositorum</i> : l'insospettabile amicizia tra Busoni e Saint-Saëns	106
Eleonora Cocchi – Marco Zannini	
Ragazzi e Covid-19: indagine statistica sugli effetti della pandemia condotta da due giovani genovesi	113
Maurizio Tarrini	
L'organo di Mascagni (II)	125
Maurizio Tarrini	
Christian Nonnemacher "chitarraro" (Genova, 1703-1777): nuovi documenti	126
Appendice	
I Quadri dell'Istituto - a.a. 2020/2021	147

Valorizzare il nostro patrimonio

Fabrizio Callai

Con molto piacere accolgo l'invito rivoltomi dal M^o Iovino di scrivere qualche riga, in qualità di nuovo presidente del Conservatorio di musica di Genova, riguardante il nuovo volume - l'ottavo per la precisione - de "I quaderni del Paganini".

A lui va anche il mio ringraziamento per la consueta cura che profonde nella realizzazione di questo strumento, prezioso ed agile ad un tempo, che mette in luce la grande tradizione della nostra Istituzione e di quella musicale in generale.

Come avrete potuto vedere ed apprezzare voi stessi dai precedenti volumi, gli argomenti trattati sono molti e di svariata natura (musicologica, organologica, didattica etc.) a firma di Docenti del "Paganini" e da collaboratori esterni, la cui grande preparazione è pari alla passione con cui presentano il frutto dei loro studi.

Reputo la diversificazione delle tematiche prese in esame una cifra importante dei 'Quaderni' che, nel loro insieme, ben ci mostrano la koinè degli sforzi volti anche alla valorizzazione del patrimonio musicale genovese e, più in generale, ligure.

È giusto: la nostra Città, come la nostra Regione, non fu mai seconda alle altre per quanto concerne le Arti; ne sono profondamente convinto.

Come nuovo presidente, e soprattutto come ex alunno del Conservatorio, sono molto lieto di raggiungere i lettori con queste mie poche parole augurando alla rivista il successo che merita ed a tutti Voi un proficuo lavoro per il prossimo anno accademico foriero di sempre nuove soddisfazioni artistiche ed umane.



Il Conservatorio: Villa Bombrini in Albaro

Fiducia nel futuro

Roberto Tagliamacco

Rileggendo la prefazione al “Quaderno del Paganini” n. 6 dello scorso anno, può forse sorgere qualche motivo di sconforto, perché tante parole e concetti sulla situazione di un anno fa, si ripropongono puntuali a dodici mesi di distanza e con una situazione d’incertezza che ancora potrebbe condizionare le nostre iniziative.

In mezzo a tutto questo però, il Conservatorio Paganini ha saputo portare a compimento un Anno Accademico, pur nelle sue difficoltà, quasi nella completezza della sua attività Didattica, sfruttando “armonicamente” il mix tra attività a distanza e attività in presenza, senza mai dimenticare le norme di sicurezza, ma ricordando nel contempo l’esigenze dei nostri studenti.

Ci sono mancati purtroppo i concerti e i saggi in sede, ma abbiamo approntato un’intensa attività online, arricchendo le nostre conoscenze nella divulgazione sui social-media, potenziando contemporaneamente le nostre risorse nel campo dell’audio-video.

La buona stagione ci ha permesso poi, di organizzare un Concerto all’aperto, nel quale far suonare l’orchestra nel parco e salutare nel migliore dei modi il nostro collega Tappero Merlo, che raggiunge quest’anno la meritata pensione, mentre la speranza per il prossimo anno è di vedere i nostri allievi esibirsi in nuove stagioni preparate apposta per loro.

Con rinnovato entusiasmo, quindi, mi appresto ad affrontare questi ulteriori tre anni di Direzione nella speranza che la Rivista “Il Paganini” debba parlare di un’attività del Conservatorio ricca in tutti i suoi aspetti.



Il Conservatorio: Palazzo Senarega

Andare avanti

Roberto Iovino

Presentando il Quaderno n.6, lo scorso anno, avevo salutato con soddisfazione la nuova pubblicazione al termine di un anno davvero difficile per tutto il mondo della formazione e della didattica. Nonostante tutto, il Quaderno c'era a testimoniare la volontà di andare avanti.

Il 2021 non è stato più sereno del 2020, anche se il Conservatorio, forte dell'esperienza passata, ha saputo affrontarlo con energia e organizzazione.

Sono grato ai vertici dell'Istituto (il presidente neoeletto Fabrizio Callai, il direttore Roberto Tagliamacco che affronta il suo secondo mandato) per aver creduto anche in questo momento delicato, nella utilità del Quaderno che ha ormai raggiunto, con il suo ottavo numero, la "maturità" per quanto riguarda l'impostazione editoriale e i contenuti.

Addirittura in questo anno, contravvenendo alla tradizione, i numeri del Quaderno sono stati due, essendo stato pubblicato in primavera un n.7 speciale curato dalla prof.ssa Luzzatto e dedicato al prof. Delius e alla Giornata di Studi tenutasi nell'ottobre del 2020..

L'ottavo numero segue dunque il menù consueto alternando saggi di carattere storico-critico a riflessioni sulla didattica musicale.

Ringrazio i vari studiosi che hanno voluto offrirci i loro contributi, a testimonianza della vitalità di un ambiente musicale che, malgrado le oggettive difficoltà, sa riflettere sul passato e sulla contemporaneità per scrivere un futuro che ci auguriamo finalmente più sereno e produttivo per quanti, fra i giovani, continuano a vedere nella musica la ragione della loro vita.

Questo sarà l'ultimo numero dei Quaderni che mi vedrà impegnato come coordinamento scientifico. A distanza di tre anni dal mio pensionamento, ritengo doveroso lasciare l'incarico a chi potrà magari con più facilità rapportarsi con i tanti nuovi docenti dell'Istituto e con i giovani studenti interessati a un lavoro di ricerca e di scrittura.

Ho avuto la soddisfazione di tenere a battesimo "Il Paganini" nel 2015 e di seguirlo fino ad oggi nella sua crescita e nel suo consolidamento. Ricordo in particolare il bel numero doppio del 2017 interamente dedicato alla storia del nostro Conservatorio nel cinquantesimo anno della sua statizzazione. Rinnovo dunque il mio grazie ai vertici che mi hanno garantito la loro fiducia in questi anni e auguro alla rivista di poter continuare a crescere, contribuendo alla diffusione della cultura musicale.

I libretti d'opera della Biblioteca Civica “A.G. Barrili” di Savona (secoli XVII-XVIII)

Maurizio Tarrini

Il presente articolo è il risultato di un'indagine svoltasi à metà degli anni '80 del secolo scorso sui libretti d'opera posseduti dalla Biblioteca civica “A.G. Barrili” di Savona; indagine che portò all'individuazione di 115 di libretti dei secoli XVII-XVIII, precisamente due francesi e 113 italiani. Tutti i titoli furono segnalati al prof. Claudio Sartori (1913-1994), il quale, nell'ambito di una vasta ricerca promossa dall'allora URFM (Ufficio Ricerca Fondi Musicali)¹, stava predisponendo un'edizione del catalogo de *I libretti italiani a stampa fino al 1800*, che avrebbe visto la luce tra il 1990 e il 1994 in sette volumi².

Di questa ricerca fu inoltre predisposto un *Elenco* dattiloscritto, depositato in copia presso la direzione della Biblioteca, al fine di offrire uno strumento che agevolasse il reperimento di edizioni non sempre facilmente individuabili attraverso le schede cartacee dell'antico catalogo³. È quindi possibile che altri titoli vengano individuati e schedati nel corso della catalogazione del fondo antico della Biblioteca.

Tale *Elenco* ha mantenuto nel tempo la sua utilità ed oggi viene qui pubblicato per la prima volta, presentando un quadro d'insieme delle rarità che costituiscono questa preziosa raccolta comprendente anche qualche esemplare unico⁴. I titoli, numerati progressivamente, sono disposti in ordine alfabetico con indicazione sintetica di luogo, note tipografiche e anno; di ciascuno è indicata la collocazione. Per la trascrizione completa dei frontespizi e altri dettagli (autori dei testi e delle musiche, impresari, scenografi, cantanti ecc.) e per le altre eventuali localizzazioni degli esemplari, si rinvia al citato catalogo del Sartori⁵. L'*Elenco* è inoltre corredato da cinque indici: a) toponomastico (luoghi di stampa); b) onomastico (stampatori); c) generi musicali; d) cronologico; e) indice delle miscellanee; tutti con rivio alla numerazione progressiva. I numeri contrassegnati con asterisco indicano titoli non dichiaratamente per musica ma che si trovano rilegati assieme agli altri libretti.

Si ringrazia infine il dott. Marco Genzone, direttore della Biblioteca, per la disponibilità e l'autorizzazione ad eseguire e riprodurre alcune pagine di questa collezione.

1	<i>Adelaide</i> Palermo, Antonino Epiro, 1724	III-A-3-15 ⁴
2	<i>Adelaide</i> Genova, Franchelli, 1726	III-A-3-9 ¹
3	<i>Admeto re di Tessaglia</i> Milano, Marc'Antonio Pandolfo Malatesta, 1702	IV-F-18-26 ²
4	<i>Alceste</i> Genova, Giovanni Battista Scionico, 1710	IV-B-3-34
5	<i>Alessandro Severo</i> Genova, Franchelli, s.a. [1743]	III-A-3-12 ⁶
6	<i>Alessi</i> Nizza, Società Tipografica, 1787	I-E-10-13 ²¹
7	<i>Amante (L') di tutte</i> Milano, Giovanni Montano, s.a. [1763]	IV-F-18-24 ⁴
	<i>Amante (L') militare: v. Gli amanti alla prova</i>	
8	<i>Amanti (Gli) alla prova</i> Alessandria, Ignazio Vimercati, s.a. [1789]	III-A-25-8 ¹
9	<i>Amare per regnare</i> Palermo, Antonino Epiro, 1725	III-A-3-15 ¹
10	<i>Ambizione (L') delusa</i> Milano, Carlo Giuseppe Ghislandi, 1745	IV-F-9-7 ⁷
11 1	<i>Amor (L') generoso</i> Genova, Franchelli, s.a. [1722]	III-A-3-36 ⁴
11 2		III-A-3-38 ³



Fig. 1: libretto n. 20 (frontespizio).

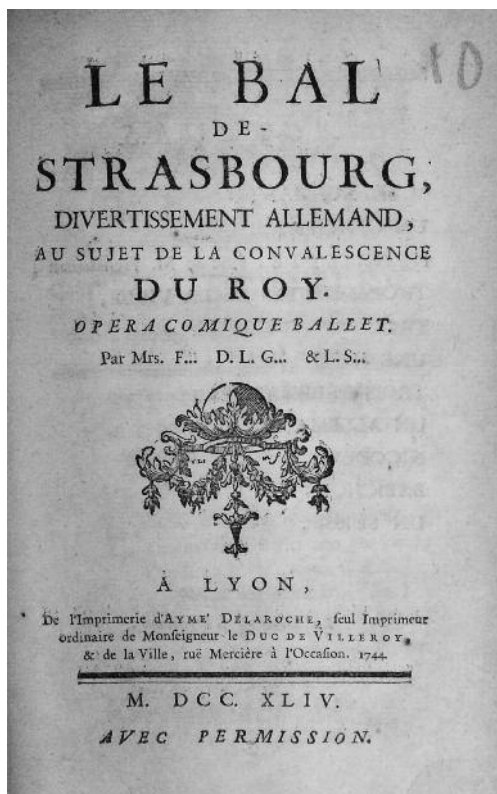


Fig. 2: libretto n. 28 (frontespizio).

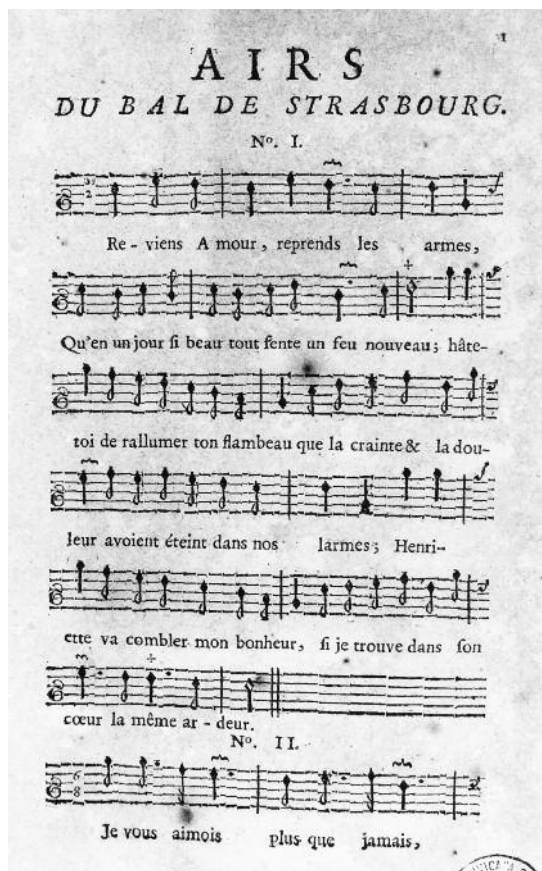


Fig. 3: libretto n. 28 (notazione musicale in appendice, p. 1)

53340

LA MODA
Fauola morale
D I
FRANCESCO SBARRA
Rappresentata in Musica
I N
SEMINARIO DI LVCCA,
Dedicata,
All' Illustrissimo, e Reverendissimo Signore
MONSIG. FRANCIOTTI
Gouvernatore
di Città di Castello.

IN LVCCA
Per Pellegrino Bidelli 1652.
Con licenza de' Superiori.

**IL SIGNOR
DOTTORE**
Dramma giocoso per Musica
DA RAPPRESENTARSI
NEL TEATRO SOLERIO
In occasione dell' arrivo della
nuova guarnigione nella
Città d' Alessandria
Dedicato
A SUA ECCELLENZA
IL SIG. CONTE CACHERANO
Di Blicherato Generale d' Infanteria ec.,
e Governatore di detta Città ec.

2

IN MILANO,
Nella Stamperia di Giovanni Montano
Con licenza de' Superiori.

A destra dall'alto:

Fig. 4: libretto n. 72 (frontespizio).

Fig. 5: libretto n. 97 (frontespizio).

- | | | |
|----|--|-------------------------|
| 12 | <i>Amor stravagante</i>
Genova, Antonio Giorgio Franchelli, 1677 | IV-B-2-10 ² |
| 13 | <i>Amor vuol gioventù</i>
s.l. [Genova], s.n.t. [Franchelli], s.d. [1743] | III-A-3-12 ⁵ |
| 14 | <i>Andromaca</i>
Milano, Marc'Antonio Pandolfo Malatesta, 1701 | IV-F-18-26 ⁴ |
| 15 | <i>Andromaca</i>
Genova, Franchelli, s.a. [1753] | IV-E-29-24 ⁵ |
| 16 | <i>Antemio in Roma</i>
Novara, Liborio Cavallo, s.a. [1695] | IV-E-8-29 ⁴ |
| 17 | <i>Antigona</i>
Genova, Tarigo, s.a. [1756] | IV-E-29-24 ⁶ |
| 18 | <i>Antigono (L')</i>
Milano, Giuseppe Richino Malatesta, 1736 | IV-F-18-26 ³ |
| 19 | <i>Arianna e Teseo</i>
Milano, Giuseppe Richino Malatesta, 1762 | IV-F-18-25 ³ |
| 20 | <i>Ariarate</i>
Genova, Tarigo, s.a. [1756] | IV-E-29-24 ³ |
| 21 | <i>Ariovisto</i>
Milano, C. Federico Gagliardi, 1699 | IV-F-18-25 ⁴ |
| 22 | <i>Arminio</i>
Firenze, Pietro Antonio Brigonci, 1703 | IV-D-3-22 |
| 23 | <i>Arrenione (L')</i>
Genova, Giovanni Franchelli, s.a. [1724] | III-A-3-13 ¹ |

- | | | |
|----|---|---------------------------|
| 24 | <i>Arsace</i>
Genova, Franchelli, s.a. [1749] | III-A-3-13 ² |
| 25 | <i>Artaserse (L')</i>
Genova, Antonio Casamara, s.a. [1710] | III-A-3-14 ¹ |
| 26 | <i>Artemisia</i>
Venezia, Andrea Giuliani, 1656 | IV-F-18-26 ¹ |
| 27 | <i>Bal (Le) bourgeois</i>
La Haye, Pierre Marteau, 1747 | III-A-10-16 ⁴ |
| 28 | <i>Bal (Le) de Strasbourg</i>
Lyon, Aymé Delaroche, 1744 | III-A-10-16 ¹⁰ |
| 29 | <i>Barone (Il) di Torreforte</i>
Genova, Bernardo Tarigo, 1766 | III-A-3-36 ¹ |
| 30 | <i>Berenice</i>
Milano, Giuseppe Richino Malatesta, 1728 | IV-F-18-25 ⁷ |
| 31 | <i>Buona (La) figliola</i>
Lucca, Giuseppe Simoni, s.a. [1766] | IV-E-8-29 ² |
| 32 | <i>Caffè (Il) di campagna</i>
Milano, Giovanni Montano, 1762 | IV-F-18-24 ⁶ |
| 33 | <i>Caio Fabricio</i>
Genova, Franchelli, s.a. [1741] | III-A-3-11 ² |
| 34 | <i>Cantatrici (Le)</i>
Milano, Giovanni Montano, s.a. [1758] | IV-F-18-24 ⁵ |

Capriccio (Il) trionfante (prologo in musica): v. *Chi ha donna ha danno*

- | | | |
|----|--|-------------------------|
| 35 | <i>Cascina (La)</i>
Milano, Giovanni Montano, s.a. [1756] | IV-F-18-24 ⁸ |
| 36 | <i>Chi ha donna ha danno</i>
Milano, Lodovico Monza, 1670 | IV-C-8-9 |
| 37 | <i>Ciarlone (Il)</i>
s.l. [Genova] , s.n.t., s.a. [1766] | IV-E-8-29 ¹⁰ |
| 38 | <i>Cicisbeo (Il) ridicolo</i>
s.l. [Genova], s.n.t., s.a [1743] | III-A-3-14 ⁵ |
| 39 | <i>Circoncisione (La) del santo bambino Gesù</i>
Genova, Paolo e Adamo Scionico, 1736 | IV-D-4-29 ⁴ |
| 40 | <i>Comando (Il) non inteso et ubbidito</i>
Genova, Franchelli, 1713 | III-A-3-38 ² |
| 41 | <i>Contadine (Le) bizzarre</i>
Lodi, eredi Trabatti, s.a [1764] | IV-F-18-24 ³ |
| 42 | <i>Don (Il) Trastullo</i>
Lucca, Filippo Maria Benedini, 1762 | IV-E-8-29 ⁸ |
| 43 | <i>Elmira</i>
Milano, Marc'Antonio Pandolfo Malatesta, s.a. [1718] | IV-F-18-26 ⁸ |
| | <i>Elvio Pertinace: v. Helvio Pertinace</i> | |
| 44 | <i>Endimione</i>
Lodi, Carlo Antonio Sevesi, 1692 | IV-F-18-26 ⁷ |
| 45 | <i>Engelberta (L')</i>
Milano, eredi Ghisolfi, s.a. [1708] | III-A-3-9 ⁴ |
| 46 | <i>Farasmane re di Tracia</i>
Genova, Franchelli, s.a. [1743] | III-A-3-12 ⁴ |

47	<i>Fiera (La) di Sinigaglia</i> Roma, Giuseppe e Nicolò Grossi, 1760	IV-F-9-7 ⁸
48	<i>Filindo (Il)</i> Venezia, Marino Rossetti, 1720	IV-F-9-7 ⁴
49	<i>Filosofia ed amore</i> Venezia, Modesto Fenzo, 1760	IV-F-18-24 ¹
50	<i>Finta (La) cameriera</i> Milano, Carlo Giuseppe Ghislandi, 1745	IV-F-18-24 ⁷
51	<i>Flavio Anicio Olibrio</i> Firenze, Domenico Ambrogio Verdi, s.a. [1723]	III-A-3-38 ⁴
52	<i>Franchezza (La) delle donne</i> s.l. [Genova], s.n.t., s.a.	III-A-3-13 ³
53	<i>Gare (Le) d'amore e d'ambizione</i> Genova, Giovanni Franchelli, s.a. [1724]	III-A-3-13 ⁷
54	<i>Gerone tiranno di Siracusa</i> Napoli, Domenico Antonio Parrino e Michele Luigi Mutii, 1692	III-A-3-10 ³
55	<i>Gerone tiranno di Siracusa</i> Genova, Giovanni Battista Scionico, s.a. [1700]	III-A-3-9 ²
56	<i>Helvio Pertinace</i> Genova, Antonio Giorgio Franchelli, s.a. [1677]	IV-F-18-25 ²
57	<i>Ifiginia (L')</i> Genova, Franchelli, s.a. [1752]	IV-E-29-24 ²
58	<i>Impresario (L') delle isole Canarie</i> s.l. [Genova?], s.n.t., s.a. [1742]	III-A-3-14 ¹⁰

- | | | |
|---|--|---------------------------|
| 59 | <i>Ingratitudine (L') castigata o sia l'Alarico</i>
Genova, Giovanni Battista Scionico, s.a. [1704] | III-A-3-10 ² |
| 60 | <i>Ingratitudine (L') gastigata</i>
Genova, Franchelli, s.a. [1726] | III-A-3-13 ⁴ |
| 61 | <i>Innocenza (L') giustificata</i>
s.l. [Genova], s.n.t., s.a. [1731] | III-A-3-14 ³ |
| <i>Intermezzi in musica: v. Moschetta e Grullo</i> | | |
| 62 | <i>Ipermestra (L')</i>
Genova, Franchelli, s.a. [1748] | III-A-3-14 ⁷ |
| 63 | <i>Isola (L') disabitata</i>
Genova, Tarigo, s.a. [1756] | IV-E-8-29 ⁶ |
| 64 | <i>Jaele</i>
Genova, Paolo Scionico, 1740 | IV-D-4-29 ³ |
| 65 | <i>Laodicea e Berenice</i>
Venezia, Nicolini, 1695 | III-A-3-36 ⁵ |
| 66 | <i>Libertà (La) nociva</i>
Milano, Carlo Giuseppe Ghislandi, 1746 | IV-F-18-24 ² |
| 67 | <i>Madama Ciana</i>
Brescia, Pietro Pianta, 1759 | IV-F-9-7 ¹ |
| 68 | <i>Maestra (La)</i>
Genova, Bernardo Tarigo, s.a. [1768] | III-A-3-36 ² |
| <i>Massimo Puppieno</i>
Genova, Giovanni Battista e Antonio Scionico, 1690 | | |
| | | Irreperibile ⁶ |

69	<i>Mauritio (Il)</i> Milano, Francesco Vigone, s.a. [1689]	III-A-3-15 ²
70	<i>Mercato (Il) di Malmantile</i> Firenze, Anton Giuseppe Pagani, 1764	IV-E-8-29 ¹
71	<i>Merope</i> Genova, Franchelli, s.a. [1746]	III-A-3-14 ⁸
72	<i>Moda (La)</i> Lucca, Pellegrino Bidelli, 1652	III-A-3-5
73	<i>Monsieur di Porsugnacco</i> Genova, Franchelli, s.a.	III-A-3-14 ⁹
74	<i>Moschetta e Grullo</i> s.l. [Genova?], s.n.t., s.a.	III-A-3-14 ⁴
75	<i>Nozze (Le)</i> Milano, Carlo Ghislandi, s.a. [1756]	IV-E-8-29 ³
76	<i>Nozze (Le) disturbate</i> Genova, Adamo Scionico, s.a. [1771]	III-A-3-36 ⁸
77*	<i>Numitore (Il)</i> Genova, Stamperia Corsanega, 1750	III-A-3-12 ¹
78	<i>Onestà (L') nelli amori</i> Genova, Franchelli, s.a. [1705]	III-A-3-9 ³
79	<i>Orazio</i> Parma, Stamperia Monti, s.a. [1749]	III-A-3-36 ⁷
80	<i>Ormida</i> Pologna, Clemente Maria Saffi, 1722	III-A-3-38 ⁵

81	<i>Pace (La) generosa</i> Genova, Giovanni Battista Scionico, s.a. [1711]	III-A-3-12 ²
82*	<i>Partenissa (La) rapita o sia l'Elena sacra incendiaria de' cuori</i> Milano, Agnelli, s.a. [1681]	IV-F-18-25 ¹
83	<i>Partenope (La)</i> Genova, Giovanni Battista Scionico, s.a. [1704]	III-A-3-14 ⁶
84	<i>Partenope</i> Genova, Franchelli, 1726	III-A-3-10 ⁴
85	<i>Partenope</i> Genova, Franchelli, s.a. [1742]	III-A-3-12 ³
86	<i>Pimpinone</i> Milano, Francesco Vigone, 1709	IV-F-9-7 ⁵
87*	<i>Più (Il) fedel tra' vassalli</i> Milano, Giuseppe Richino Malatesta, 1720	III-A-3-10 ¹
88	<i>Principessa (La) fedele</i> Genova, Franchelli, 1713	III-A-3-38 ¹
89 1	<i>Prosperità (La) di Elio Seiano</i> Milano, Carlo Federico Gagliardi, s.a. [1699]	III-A-3-9 ⁵
89 2		IV-F-18-25 ⁶
90	<i>Ricimero (Il)</i> Genova, Giovanni Franchelli, s.a. [1724]	III-A-3-11 ¹
91	<i>Ritornata (La) di Londra</i> Forlì, Antonio Barbiani, s.a. [1759]	III-A-3-36 ⁶
92*	<i>Sacro (Il) epitalamio della sposa ne' cantici</i> Genova, Franchelli, s.a.	III-A-3-15 ³

93	<i>Santa Barbara</i> Genova, Franchelli, 1739	IV-D-4-29 ²
94	<i>Scaltra (La) letterata</i> Milano, Giovanni Montano, s.a. [1761]	IV-F-9-7 ³
95	<i>Scipione nelle Spagne</i> Milano, Giuseppe Richino Malatesta, 1740	IV-F-18-26 ⁵
96	<i>Sconfitta (La) di Dario</i> Genova, Franchelli, s.a. [1757]	IV-E-29-24 ⁷
97	<i>Signor (Il) dottore</i> Milano, Giovanni Montano, s.a.	IV-F-9-7 ²
98	<i>Smorfiosa (La)</i> Lucca, Filippo M. Benedini, 1762	IV-E-8-29 ⁹
99*	<i>Sofonisba</i> Milano, Marc'Antonio Pandolfo Malatesta, s.a. [1713]	IV-F-18-26 ⁶
100	<i>Sposo (Lo) burlato</i> Genova, Bernardo Tarigo, s.a. [1770]	III-A-3-36 ³
101	<i>Talestri</i> Genova, Franchelli, 1757	IV-E-29-24 ⁸
102	<i>Teodorico</i> Genova, Franchelli, s.a. [1737]	III-A-3-11 ³
103	<i>Teuzzone (Il)</i> Milano, Marc'Antonio Pandolfo Malatesta, s.a. [1706]	IV-B-2-10 ¹
104	<i>Tre (Li) amanti ridicoli</i> Parma, Francesco e Benedetto Soncini, 1762	IV-F-9-7 ⁶

105	<i>Trionfo (Il) di Camilla regina de' Volsci</i> Genova, Giovanni Battista Scionico, s.a. [1710]	III-A-3-13 ⁵
106	<i>Trionfo (Il) di Camilla</i> Parma, eredi di Paolo Monti, 1725	IV-C-15-2
107	<i>Turno Aricino</i> Genova, Giovanni Battista Scionico, 1702	III-A-3-13 ⁶
108	<i>Tutore (Il) deluso</i> Lucca, Filippo M. Benedini, 1762	IV-E-8-29 ⁷
109	<i>Tutore (Il) geloso</i> s.l. [Genova?], s.n.t., s.a.	III-A-3-12 ⁷
110	<i>Venceslao</i> Genova, Franchelli, s.a. [1754]	IV-E-29-24 ⁴
111	<i>Veri (Li) amici</i> Genova, Giovanni Battista Scionico, s.a. [1714]	III-A-3-13 ⁷
112	<i>Verità (La) nell'inganno</i> Milano, Giuseppe Richino Malatesta, 1726	IV-F-18-25 ⁵
113	<i>Vespesiano (Il)</i> Genova, Franchelli, s.a. [1680]	IV-B-2-10 ³
114	<i>Vologeso re de' Parti</i> Genova, Franchelli, s.a. [1752]	IV-E-29-24 ¹
115	<i>Zenobia</i> Genova, Franchelli, s.a. [1741]	III-A-3-14 ²

INDICI

<i>a) Indice toponomastico (luoghi di edizione)</i>	Parma, 79, 104, 106	Franchelli Antonio Giorgio, 12, 56
	Roma, 47	Franchelli Giovanni, 23, 53, 90
Alessandria, 8	Venezia, 26, 48-49, 65	Gagliardi C. Federico, 21, 89
Bologna, 80		Ghislandi Carlo Giuseppe, 10, 50, 66, 75
Brescia, 67		Ghisolfi, 45
Firenze, 22, 51, 70	<i>b) Indice onomastico (stampatori)</i>	Giuliani Andrea, 26
Forlì, 91		Grossi Giuseppe, 47
Genova, 2, 4-5, 11-13, 15, 17, 20, 23-25, 29, 33, 37-40, 46, 53, 55-57, 59-64, 68, 71, 73, 76-78, 81, 83-85, 88, 90, 92-93, 96, 100-102, 105, 107, 110-111, 113-115	Agnelli, 82	Grossi Nicolò, 47
La Haye (L'Aia), 27	Barbani Antonio, 91	Malatesta Giuseppe Richino, 18-19, 30, 87*, 95, 112
Lyon, 28	Benedini Filippo Maria, 42, 98, 108	Malatesta Pandolfo Mar- c'Antonio, 3, 14, 43, 99*, 103
Lodi, 41, 44	Bidelli Pellegrino, 72	Marteau Pierre, 27
Lucca, 31, 42, 72, 98, 106	Brigonci Pietro Antonio, 22	Montano Giovanni, 7, 32, 34-35, 94, 97
Milano, 3, 7, 10, 14, 18-19, 21, 30, 32, 34-36, 43, 45, 50, 66, 69, 75, 82, 86-87, 89, 94-95, 97, 99, 103, 112	Casamara Antonio, 25	Monti Paolo, 79, 106
Napoli, 54	Cavallo Liborio, 16	Monza Lodovico, 36
Nizza, 6	Corsanega (Stamperia), 77*	Mutii Michele Luigi, 54
Novara, 16	Delaroche Aymé, 28	Nicolini, 65
Palermo, 1, 9	Epiro Antonino, 1, 9	Pagani Anton Giuseppe, 70
	Fenzo Modesto, 49	Parrino Domenico Antonio, 54
	Franchelli, 2, 5, 11, 15, 24, 33, 40, 46, 57, 60, 62, 71, 73, 78, 84-85, 88, 92*-93, 96, 101-102, 110, 113-115	Pianta Pietro, 67
		Rossetti Marino, 48
		Saffi Clemente Maria, 80
		Scionico Adamo, 39, 76

Scionico Giovanni Battista, 4, 55, 59, 81, 83, 105, 107, 111	per musica, 1-2, 5, 9, 11-12, 14-26, 30, 33, 40-41, 45-46, 51, 53-57, 59-62, 65, 69, 71, 78, 80-81, 83-85, 88-90, 95- 96, 101-107, 110-115	1680: 113 1681: 82* 1689: 69 1692: 44, 54 1695: 16, 65 1699: 21, 89 1700: 55 1701: 14 1702: 3, 107 1703: 22 1704: 59, 83 1705: 78 1706: 103 1708: 45 1709: 86 1710: 4, 25, 105 1711: 81 1713: 40, 88, 99* 1714: 111 1718: 43 1720: 48, 87* 1722: 11, 80 1723: 51 1724: 1, 23, 53, 90 1725: 9, 106 1726: 2, 60, 84, 111 1728: 30 1731: 61 1736: 18, 39 1737: 102 1739: 93 1740: 64, 95 1741: 33, 115 1742: 58, 85 1743: 5, 13, 38, 46 1744: 28 1745: 10, 50 1746: 66, 71 1747: 27
Scionico Paolo, 39, 64		
Sevesi Carlo Antonio, 44		
Simoni Giuseppe, 31	Dramma pastorale per mu- sica, 43, 63	
Società Tipografica, 6		
Soncini Benedetto, 104	Dramma spirituale, 92*	
Soncini Francesco, 104		
Stamperia Corsanega, 77*	Favola morale rappresentata in musica, 72	
	Favola per musica, 44	
Tarigo, 17, 20, 63		
Tarigo Bernardo, 29, 66, 100		
Trabatti, 41	Intermezzo, 13, 37-38, 42, 52, 58, 73-74, 86, 98, 100, 108-109	
	Melodramma, 3	
Verdi Domenico Ambrogio, 51	Melodramma pastorale, 6	
Vigone Francesco, 69, 86		
Vimercati Ignazio, 8	Opéra-comique, 27 Opéra-comique ballet, 28 Opera scenica e morale, 82* Opera tragicomica, 36	
<i>c) Indice dei generi musicali</i>		
Ballo tragi-comico panto- mimo, 8 (<i>L'amante militare</i>)	Pastorale eroica per musica, 48 Prologo per musica, 36	
Componimento sacro per musica, 39, 64, 93	Tragedia, 4, 77*	
Dramma, 87, 99		
Dramma bernesco per mu- sica, 34	<i>d) Indice cronologico</i>	
Dramma giocoso per mu- sica, 7-8, 10, 29, 31-32, 35, 47, 49-50, 66-68, 70, 75-76, 79, 91, 94, 97	1652: 72 1656: 26 1670: 36 1677: 12, 56	
Dramma musicale/dramma		

1748: 62	<i>e) Indice delle miscellanee</i>		III-A-25-8 ¹ :	8
1749: 24, 79				
1750: 77★			IV-B-2-10 ¹⁻³ :	103, 12, 113
1752: 57, 114	I-E-10-13 ²¹ :	6	IV-D-4-29 ²⁻⁴ :	93, 64, 39
1753: 15			IV-E-8-29 ^{1-4, 6-10} :	70, 31, 75,
1754: 110	III-A-3-9 ¹⁻⁵	1, 55, 78,		16, 63, 108,
1756: 17, 20, 35, 63, 75		45, 89		42, 98, 37
1757: 96, 101	III-A-3-10 ¹⁻⁴ :	87*, 59, 54,	IV-E-29-24 ¹⁻⁸ :	114, 57, 20,
1758: 34		84		110, 15, 17,
1759: 67, 91	III-A-3-11 ¹⁻³ :	90, 33, 102		96, 101
1760: 47, 49	III-A-3-12 ¹⁻⁷ :	77*, 81, 85,	IV-F-9-7 ¹⁻⁸ :	67, 97, 94,
1761: 94		46, 13, 5,		48, 86, 104,
1762: 19, 32, 42, 98, 104, 108		109		10, 47
1763: 7	III-A-3-13 ¹⁻⁸ :	23, 24, 52,	IV-F-18-24 ¹⁻⁸ :	49, 66, 41,
1764: 41, 70		60, 105,		7, 34, 32,
1766: 29, 31, 37		107, 53, 111		50, 35
1768: 68	III-A-3-14 ¹⁻¹⁰ :	25, 115, 61,	IV-F-18-25 ¹⁻⁷ :	82*, 56, 19,
1770: 100		74, 38, 83,		21, 112, 89,
1787: 6		62, 71, 73,		30
1789: 8		58	IV-F-18-26 ¹⁻⁸ :	26, 3, 18,
	III-A-3-15 ¹⁻⁴ :	9, 69, 92 ,1		14, 95, 99*,
	III-A-3-36 ¹⁻⁸ :	29, 68, 100,		44, 43
		11, 65, 91,		
		79, 76	E-8-29-24 ^{1-4, 6-10} :	70, 31, 75,
	III-A-3-38 ¹⁻⁵ :	88, 40, 11,		16, 63, 108,
		51, 80		42, 98, 37
	III-A-10-16 ^{4, 10} :	27, 28		

Note:

- ¹ Sulle tormentate vicende dell'URFM, si veda MARIANGELA DONÀ (1916-2017), *Scritti – Ricerche – Testimonianze. "perché il mondo deve sapere..."*, a cura di Ottavio Beretta, 2 voll., Genova, De Ferrari Editore, 2020, I, pp. 87-150 (Cap. II: *L'Ufficio Ricerca Fondi Musicali, Milano 1965-1998*).
- ² CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, 7 voll., Cuneo, Bertola e Locatelli, 1990-94, consultabile *online* e scaricabile dal sito www.examenapium.it/libri/sartori.htm. Il catalogo consta di oltre 25.000 schede originali non solo di libretti d'opera propriamente detti ma anche di oratori, intermezzi, balli, cantate ecc.
- ³ Si tratta dell'*Elenco alfabetico dei libretti d'opera posseduti dalla Biblioteca Civica "A.G. Barrili" di Savona*, pp. 28, cit. in CARMELA BONGIOVANNI, *Librettos. Italian Projects and Catalogues: 1985-1995*, in «Fontes Artis Musicae», 43° (1996), n. 1, pp. 100-122: 116 (n. 59).
- ⁴ Per i libretti di oratori, si segnala il volume di SEBASTIANO LAZZARINI, *Sacra melodia d'oratori musicali*, Roma, Bartolomeo Lupardi, 1678 (segnatura: III-F-31-31), del quale sono finora noti altri cinque esemplari; edizione in facsimile a cura di Arnaldo Morelli, Lucca, Libreria musicale italiana, 1993 (*Musurgiana*, 18). Testi poetici per musica sono talvolta presenti in raccolte dei Pastori Arcadi; è il caso della cantata a 3 voci e coro *Religione, Eternità, Magnificenza*, composta (parole e musica) nel 1765 da Giovanni Lorenzo Mariani (1722-1793, *Mirtindo Acrejo* in Arcadia) in occasione del rinnovamento della Cappella Sistina di Savona voluto dal doge Francesco Maria Della Rovere (1695-1768), ultimo discendente del ramo ligure della nobile famiglia. La musica è perduta mentre il testo è riprodotto in facsimile in *La Cappella Sistina di Savona. Due secoli e mezzo di storia, arte e musica 1764-2014*, a cura di Claudio Paolocci, Genova, Associazione Amici della Biblioteca Franzoniana, 2020 («Quaderni Franzoniani», XXIX, 2016, n. 1-2), pp. 171-183.
- ⁵ Ad integrazione del catalogo Sartori, si segnala il sito *Corago – Repertorio e archivio di libretti del melodramma dal 1600 al 1900* gestito dall'Università di Bologna (<http://corago.unibo.it>).
- ⁶ Di questo libretto, musicato da Giacomo Antonio Perti (= Sartori 15091) era stata individuata la segnatura IV-B-1-10⁴ che però risulta essere inesistente. Dai vecchi cataloghi e registri d'ingresso, risulta infatti che la collocazione IV-B-1 è stata corretta in IV-B-2 (scrivendo che il palchetto 1 è mancante) e probabilmente dal IV-B-2-10 è stato sottratto il quarto libretto (i primi tre ci sono); cortese comunicazione del dott. Marco Genzone.

Rilievi tridimensionali per lo studio del mandolino alla genovese

Federico Filippi Prévost de Bord

Le tecnologie per il rilevamento e l'elaborazione di modelli tridimensionali applicate ai fini della conservazione dei beni culturali vedono un impiego ancora marginale, ancor più raro per lo studio degli strumenti musicali. Il presente elaborato descrive in breve le potenzialità offerte dalle tecniche d'indagine 3D, con particolare riferimento ai rilievi effettuati su due esemplari di mandolini alla genovese. Lo studio, attualmente in corso, ha come scopo la creazione di un archivio digitale con misure e immagini utili alla catalogazione dei modelli.



Fig. 1. Modello tridimensionale di un mandolino genovese visualizzato con il programma libero Blender.

Il numero esiguo d'informazioni sui mandolini alla genovese porta a considerare gli strumenti superstiti come punto di partenza e fondamentale risorsa per l'indagine organologica. Negli ultimi anni è stato possibile visionare esemplari conservati in collezioni italiane ed estere¹, raccogliendo dati e fotografie, ma le difficoltà spesso legate all'accessibilità dei reperti non sempre hanno consentito un esame esauriente. Al fine di ottenere dimensioni e immagini consultabili virtualmente senza limiti di tempo, è stato sperimentato l'uso di uno scanner a luce strutturata per la creazione di modelli tridimensionali. Il documento digitale ottenuto, in computer grafica detto *mesh poligonale*, può essere facilmente aperto utilizzando applicativi per la lettura dei formati 3D.

In questo modo lo strumento può essere riesaminato da ogni prospettiva, consentendo misurazioni con un margine di errore inferiore al millimetro. La procedura presenta limiti dettati dalla possibilità di scansionare solo le parti visibili dell'oggetto: l'interno della cassa chiusa dal piano armonico non può essere rilevato. Inoltre, il modello esportato sarà riconosciuto dal programma come un pezzo unico e non come un insieme di elementi che lo compongono.

Portando come esempio il caso pratico dei mandolini esaminati, questa tipologia d'indagine si è dimostrata particolarmente adatta al confronto delle parti più complesse dello strumento. Dalla sovrapposizione dei modelli è stato possibile evidenziare affinità e differenze nella struttura, con particolare interesse per alcune caratteristiche peculiari dei mandolini. La forma del guscio può suggerire l'appartenenza a un determinato modello e al relativo fabbricante.

La realizzazione di questa delicata parte dello strumento avviene su una sagoma madre di legno, sopra la quale sono avvicinate fra loro le doghe. Una volta completato il guscio, la sagoma viene estratta e può essere riutilizzata per la realizzazione di altri strumenti. Il procedimento, ancora oggi adoperato, caratterizza la forma dei mandolini costruiti sul medesimo modello.

Altre parti, come la paletta, erano solitamente realizzate seguendo un cartamodello e possono essere ricondotte allo stesso disegno. Il confronto virtuale può rappresentare un valido aiuto anche nello studio degli strumenti senza marchio a fuoco, sui quali ad oggi persistono ancora dubbi sull'effettivo costruttore.

Oltre all'indagine mirata sui singoli esemplari, in futuro i modelli tridimensionali potrebbero affiancare l'attuale documentazione presente nei cataloghi delle collezioni. Generalmente le schede degli strumenti sono condizionate dalla necessità di riunire un gran numero di reperti, anche appartenenti a differenti tipologie. Il livello di approfondimento è inoltre strettamente legato alle competenze del personale e alla disponibilità di tempo

destinato alle operazioni di schedatura, spesso senza trovare una linea comune fra le istituzioni². Le nuove risorse disponibili in rete risentono delle stesse problematiche. Con l'inizio del nuovo millennio, sempre più collezioni hanno creato un proprio sito internet con informazioni e foto degli strumenti conservati. Il progetto MIMO (*Musical Instrument Museums On-line*) è nato per offrire la possibilità di consultare più di sessantamila schede, caricate dai musei aderenti all'iniziativa.

Il numero di strumenti inseriti sulla piattaforma è in costante crescita grazie al graduale processo di digitalizzazione dei dati, ma alcune dolenti note sono dovute proprio alle operazioni di schedatura: in molte occasioni, per introdurre foto, misure e altri dati è fatto riferimento a cataloghi preesistenti, creati con procedure stabilite dalle singole istituzioni. In questo modo, pur comparando nella ricerca globale del sito, il numero e il livello delle informazioni per strumento non sempre corrispondono fra esemplari dello stesso tipo.

La necessità di linee guida comuni fra le collezioni è stata segnalata sin dalle origini del progetto, proponendo modelli che ritraessero al meglio le caratteristiche degli strumenti, ma uno standard internazionale non è ancora unanimemente adottato. In Italia, seguendo le indicazioni per la compilazione di una scheda disposte dall'ICCD (Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione), solo alcuni campi sono segnalati come obbligatori, definendo tre livelli di approfondimento della ricerca: il livello d'inventario, con informazioni minime per la validità della scheda; il livello di precatalogo, con un grado di approfondimento intermedio; il livello di catalogo, che prevede ricerche bibliografiche e archivistiche, oltre al rilevamento sul campo³.

La scelta della procedura da adottare nella campagna di schedatura è affidata al responsabile in base alle necessità della singola amministrazione. Di conseguenza, esiste un grande divario fra schede dettagliate o meno, che non possono essere messe a confronto fra loro. L'acquisizione di modelli tridimensionali degli oggetti conservati potrebbe consentire l'adozione di un formato digitale condiviso. Consultando il modello 3D sarebbe possibile visionarlo da qualsiasi angolazione e misurarne le parti di interesse senza dover accedere alla collezione.

Con questa procedura, l'insieme disomogeneo di dati dimensionali e foto contenuti nelle schede di catalogo sarebbe rappresentato oggettivamente in un documento digitale dello strumento musicale.

Un ulteriore vantaggio dato dalla creazione dei modelli è la possibilità di riunire gli strumenti in collezioni virtuali disponibili online o per l'organizzazione di mostre con proiezione di immagini e l'interazione con schermi a sfioramento.

Tipologie di rilievi tridimensionali

I modelli virtuali creati con un rilievo tridimensionale sono la diretta conseguenza della relazione con lo spazio reale grazie all'impiego di sensori. Questo procedimento può avvenire attraverso differenti metodi di acquisizione dei dati, classificabili in distruttivi e non distruttivi.⁴ I metodi non distruttivi evitano il contatto fisico con l'oggetto e possono essere ulteriormente suddivisi in due classi tecniche distinte dall'utilizzo di radiazioni ionizzanti e non ionizzanti. Nella prima classe si trovano metodi che impiegano radiazioni con capacità di penetrare all'interno dei materiali, come i raggi-X, utilizzati per la Tomografia Assiale Computerizzata (TAC). In questo gruppo sono compresi anche i metodi basati su energie radianti non elettromagnetiche come gli ultrasuoni⁵. Tali procedure hanno il vantaggio di poter rilevare anche il contenuto interno degli oggetti, generando immagini volumetriche, ma il costo e l'ingombro dei dispositivi necessari all'indagine la rendono difficilmente praticabile in loco.

Le collezioni, pubbliche e private, non sono sempre aperte ai ricercatori e i reperti non sono trasferibili senza permessi eccezionali. La seconda classe di metodi per l'acquisizione di dati impiega radiazioni luminose non ionizzanti che ne esplorano la superficie⁶. Questi sensori si differenziano per la tipologia di sorgente luminosa: sono detti sensori passivi, se sfruttano luce proveniente da una sorgente naturale o artificiale generica, in caso differente sono sensori attivi se la luce è codificata, svolgendo un ruolo attivo nel processo di misura.

Durante lo studio sono state testate due tecniche appartenenti a entrambe le tipologie, passive e attive. La tecnica della fotogrammetria appartiene al primo gruppo: l'oggetto è fotografato da differenti prospettive e l'immagine tridimensionale è ricostruita successivamente al computer grazie a un programma d'*image matching*. Applicando questa tecnica su strumenti musicali al di fuori di un ambiente controllato si riscontrano alcune problematiche che rendono i rilievi complessi e talvolta irrealizzabili. Un fattore decisivo per la buona riuscita di una fotogrammetria è la presenza di un'adeguata illuminazione dell'oggetto, che non lasci zone d'ombra o che crei riflessi sulla vernice. In entrambi i casi, il problema si trasforma in un mancato riferimento per il programma che si occupa della ricostruzione dell'immagine, creando dei buchi o zone falsate nel modello. Per evitare di incorrere in questo tipo di errori, è opportuno avere a disposizione delle luci che consentano un'illuminazione uniforme della superficie. Inoltre, le foto devono rispettare determinati parametri per essere in seguito elaborate dal programma, richiedendo una buona competenza in ambito fotografico. La fotogrammetria è stata adottata per realizzare modelli

tridimensionali dei mandolini con un'ottima *texture*, ma non risulta la tecnica più adatta per consentire un rilievo sul posto.

Gli scanner a luce strutturata fanno parte del gruppo dei sensori attivi: il loro funzionamento si basa sulla proiezione di un pattern di luce sull'oggetto da rilevare. La telecamera dello scanner acquisisce le immagini del pattern deformato secondo le caratteristiche tridimensionali della superficie, mentre il programma ricostruisce il modello virtuale basandosi sulla triangolazione dei punti ottenuti. L'accuratezza di questi strumenti può arrivare sotto il decimo di millimetro, consentendo la ricostruzione dell'oggetto 3D con alta precisione. Vantaggio comune a molti scanner che sfruttano questa tecnologia è la possibilità di compiere rilievi sul posto, senza richiedere un ambiente controllato. I modelli compatti sono realizzati per essere tenuti con una mano e potersi muovere liberamente intorno all'oggetto da scansionare. Le principali limitazioni sono causate dall'impossibilità di raggiungere zone nascoste, dove la luce e la telecamera non possono arrivare, e dalle superfici trasparenti o riflettenti, che possono essere opacizzate con appositi prodotti. I modelli dei due mandolini descritti a seguire, sono stati acquisiti adoperando uno scanner a luce strutturata (EinScan Pro HD) ed esportati nel formato STL. I file sono stati in seguito confrontati in Blender, programma libero per l'elaborazione di immagini tridimensionali e bidimensionali.

Mandolino CN (collezione privata Antonello Saccu, Genova)

Il mandolino è stato modificato per ospitare sei corde singole riducendo la lunghezza della paletta. Manca completamente il piano armonico con tutte le sue parti: ponte, rosetta, filetti esterni, battipenna. Il guscio è formato da tredici doghe in noce intercalate da filetti in acero; le controfascie mostrano segni di una differente incatenatura rispetto all'originale. Una seconda controfascia interna è stata aggiunta a rinforzare il fondo in corrispondenza dei fori per i bottoncini. Manico e paletta sono un unico pezzo di pero, probabilmente in seguito ridotto di larghezza in corrispondenza della tastiera. La tastiera si è scollata lasciando integra solo la prima parte ed è priva di capotasto e tasti in ottone. La parte frontale della paletta è decorata con le tipiche strisce centrali in avorio. Sulla controfascia esterna è impresso a fuoco il marchio CN con un cuore fiammeggiante, attribuito al *chitarraro* genovese Christian Nonnemacker⁷. Nel confronto fra i due modelli degli strumenti sarà indicato come "mandolino 1".

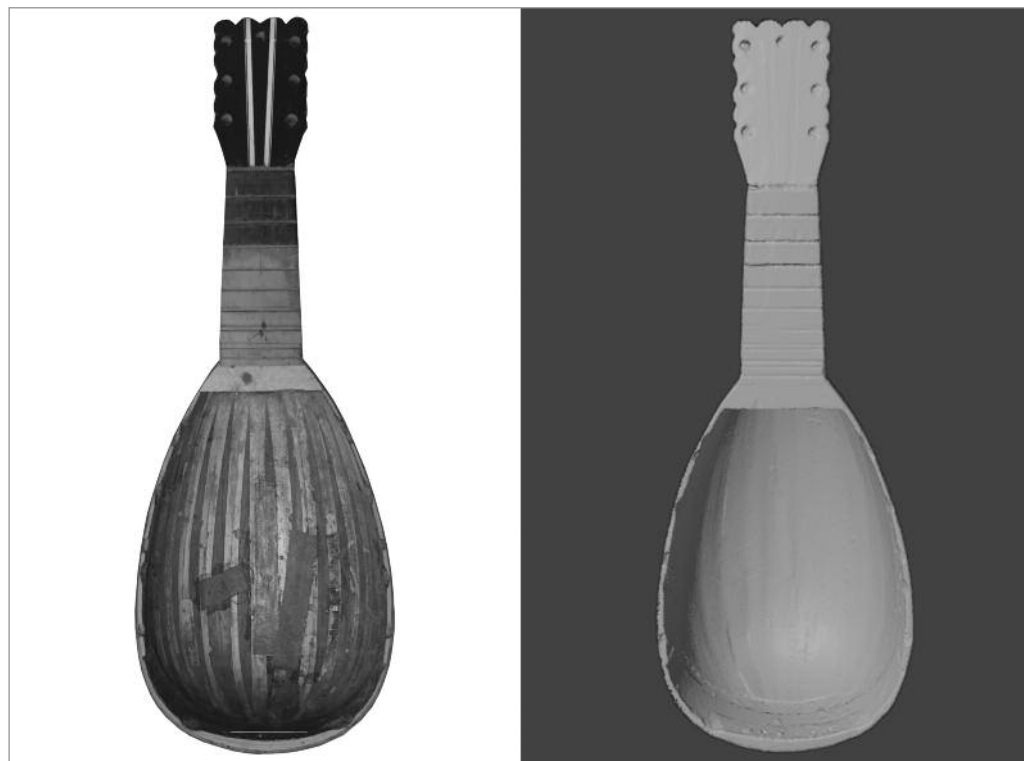


Fig. 2. Foto e modello tridimensionale del mandolino 1, collezione Antonello Saccu, Genova.

Mandolino CN (collezione privata)

Il secondo mandolino esaminato è in buono stato di conservazione, mantenendo tutte le parti originali a eccezione del ponte, dei pirolì e degli anelli in ottone per la tracolla. Il guscio è formato da tredici doghe in noce intercalate da filetti in acero. Il piano armonico in abete è ornato da un battipenna a parallelogramma in tartaruga con sottostante foglia d'oro; attorno al foro di risonanza uno dei classici motivi circolari con triangoli in madreperla e stucco d'ebano; due picche in madreperla e stucco sono poste al fondo e all'attacco con la tastiera. La rosetta in carta è mancante della parte a centrale, ma è possibile distinguere la tipica forma quadrata del secondo livello. Manico e paletta sono in un unico pezzo di pero, con tastiera in ebano. La parte frontale della paletta è decorata con strisce in avorio

e un intarsio floreale quadrilobato in madreperla inchiostrata. Piano armonico e tastiera sono bordati in avorio. Lo strumento è marchiato CN con un cuore fiammeggiante sul retro della paletta e sulla controfascia esterna. Il modello sarà indicato a seguire come “mandolino 2”.



Fig. 3. Foto e modello tridimensionale del mandolino 2, collezione privata.

Il confronto

La possibilità di confrontare i modelli in un ambiente digitale evidenzia aspetti strutturali difficilmente riscontrabili con la sola osservazione degli strumenti. I mandolini possono essere avvicinati e sovrapposti tra loro, ruotati e visionati da ogni prospettiva, consentendo un attento esame delle caratteristiche comuni. Dall’esame dei due modelli

descritti poc'anzi, è stato possibile ricavare dati utili al confronto della paletta e del guscio. Più in generale, gli strumenti combaciano quasi alla perfezione, fatta eccezione di alcune zone evidenziate nelle immagini con il colore grigio chiaro.

Con la sovrapposizione dei due modelli (fig. 4a), si nota la riduzione del cavigliere del mandolino 1, accorciato e rimodellato nella parte superiore; le tipiche strisce centrali in avorio corrispondono esattamente fra loro. Il contorno delle due palette mostra il medesimo disegno; i fori per i piroli e per l'anello d'ottone della tracolla si trovano nella stessa posizione (fig. 4b). Alla giunzione con la tastiera, la paletta del mandolino 1 è maggiormente rastremata, indicando una probabile riduzione della larghezza del manico; questa modifica è comune anche ad altri strumenti genovesi adattati per ospitare meno corde.

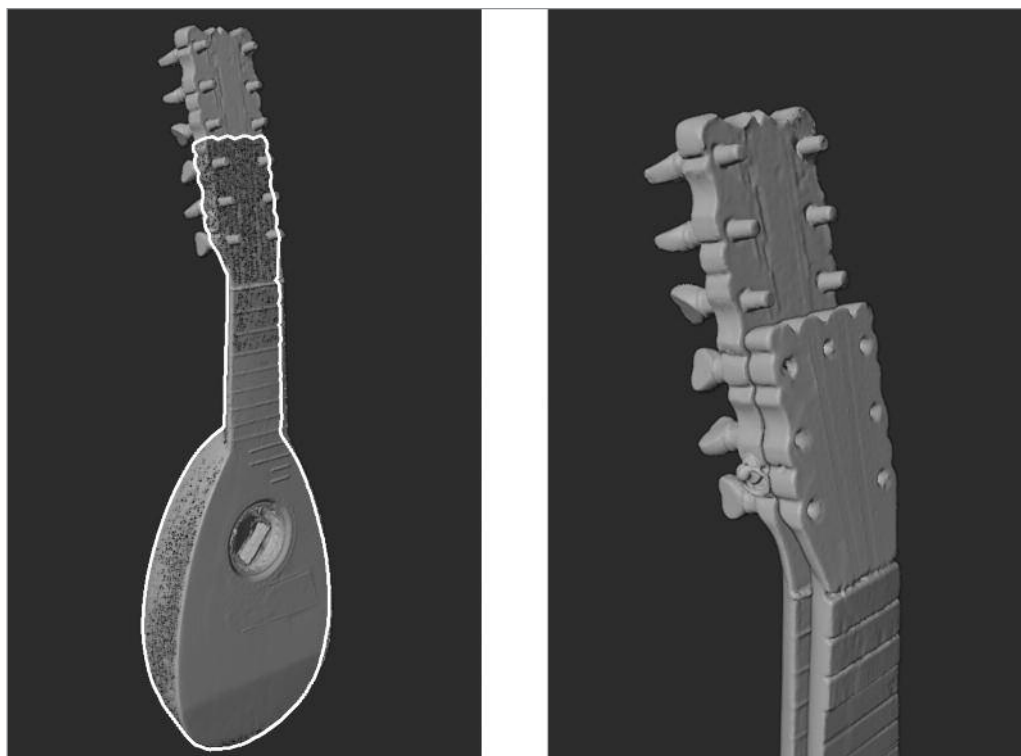


Fig. 4. Sovrapposizione dei due modelli, il contorno bianco è relativo al mandolino 1.

Il guscio dei due mandolini coincide con una differenza di pochi millimetri, lasciando presupporre che la loro realizzazione sia avvenuta dalla medesima o da un'identica sagoma madre. Guardando i profili laterali e quello di fondo dei due strumenti (fig. 5) si nota come il mandolino 1 sia mancante dell'ultima parte di contatto con la tavola armonica. Questa parte è solitamente realizzata per accogliere l'inclinazione della spezzatura sul piano armonico, in questo caso completamente assente.

I bordi del guscio potrebbero essere stati rettificati per ospitare una tavola priva di piegatura, tipica proprio del mandolino milanese a sei corde. Segni di una differente incatenatura nelle controfascie del mandolino 1 sembrano confermare quest'ultima ipotesi.

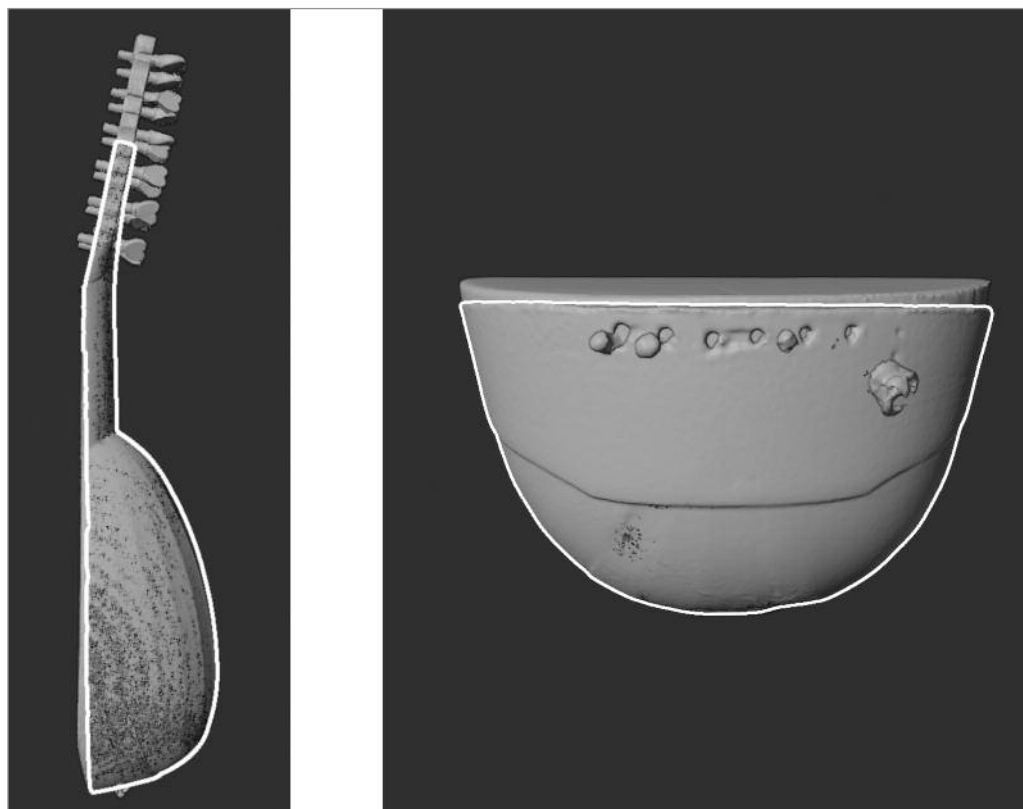


Fig. 5. Sovrapposizione dei due modelli con vista laterale e dal fondo.
Il contorno bianco indica nuovamente il profilo del mandolino 1.

Note:

¹ Per maggiori informazioni sugli esemplari superstiti si veda: FEDERICO FILIPPI PRÉVOST DE BORD, *Il mandolino alla genovese, marchi a fuoco e strumenti superstiti*, in «Il Paganini», 6 (2020), pp. 26-37.

² Le problematiche connesse alla catalogazione degli strumenti musicali sono state affrontate nell'interessante lavoro di GABRIELE ROSSI ROGNONI, *Il sistema di catalogazione degli strumenti musicali della Galleria dell'Accademia di Firenze; con alcune considerazioni sull'elaborazione di una scheda di censimento nazionale*, in «Philomusica on-line», Pavia, Pavia University Press, 2010, pp. 98-117.

³ *Normativa SM – Strumenti musicali Versione 4.00 Strutturazione dei dati e norme di compilazione*, a cura di SERGIO CHIERICI, FLAVIA FERRANTE, MARIA LETIZIA MANCINELLI, LAURA MAURI VIGEVANI, ROBERTA TUCCI, Roma, Istituto Centrale per il Catalogo e Documentazione, 2016, p. 33.

⁴ FABRIZIO GIRARDI, *Rilevamento e modellazione tridimensionale per oggetti di piccole dimensioni*, Dottorato di ricerca, Bologna, Università degli Studi di Bologna, 2011, p. 43.

⁵ *Ivi.* p. 44.

⁶ *Ivi.* p. 43.

⁷ FEDERICO FILIPPI PRÉVOST DE BORD *Il mandolino alla genovese cit.*, p. 27.

Le provenienze della Biblioteca del Conservatorio Paganini: archivi e collezioni di musicisti

Carmela Bongiovanni

Sembra persino un assioma osservare che non sempre le collezioni musicali importanti per rarità e pregio siano appartenute a musicisti o collezionisti altrettanto importanti dal punto di vista storico o biografico. A volte la biografia del possessore di raccolte musicali importanti è non rilevante e di conseguenza non sempre facilmente ricostruibile. E' ovvio al contrario – come è già stato osservato – che le biblioteche e archivi musicali di importanti artisti o comunque personalità della cultura musicale, quando – nelle singole unità bibliografiche – sono ricche di annotazioni e segni performativi, di fatto documentano l'interpretazione musicale del proprietario del fondo o dei precedenti possessori, costituendo un contributo alla storia della prassi musicale¹. Quindi l'indagine si pone su due piani differenti: da una parte biblioteche-archivio di personalità della musica dei passati secoli, importanti per il possessore e i segni interpretativi ovvero di *performance* lasciati sulle stampe (e sui manoscritti) musicali ('biblioteche d'autore' secondo la moderna accezione biblioteconomica del termine, che tuttavia restringe il significato all'ultimo secolo: «libreria appartenuta a una personalità di spicco della cultura novecentesca»)², dall'altra biblioteche importanti per il contenuto bibliografico manoscritto o a stampa indipendentemente dal loro possessore, a volte semi-sconosciuto o comunque dalla biografia non particolarmente rilevante.

Inutile dire che risalire alle provenienze ha un'importanza determinante per la ricostruzione della storia stessa della biblioteca e ovviamente del suo Conservatorio. Le biblioteche dei Conservatori sono un mosaico di raccolte e nello stesso tempo presentano ampie raccolte di musicisti e collezionisti di musica disperse ormai tra le altre unità bibliografiche (è questo il caso forse più frequente). Posto che alcuni dei metodi proposti e attuati per la valorizzazione delle collezioni private antiche e moderne, non sempre possono essere adattabili ai fondi di musica notata³, è piuttosto comune osservare come il collezionista di musica frequentemente non usi la musica che colleziona.

A fianco del tema delle biblioteche d'autore del Novecento, da anni la biblioteconomia italiana ha promosso rilievi sui possessori dei fondi antichi e moderni, realizzando – come nel

caso del Catalogo bibliografico trentino (CBT), della Biblioteca nazionale Marciana e della Biblioteca nazionale di Napoli – *data base* in rete, corredati dalle immagini di timbri e note di possesso⁴. L'OPAC (*online public access catalogue*) delle biblioteche liguri presenta anch'esso da tempo la possibilità di ricerca per possessori nella propria maschera avanzata, facilitando così – almeno per quanto riguarda la catalogazione dei fondi a partire dal 2011 – l'accesso all'archivio possessori delle biblioteche liguri, tra cui quello della Biblioteca del conservatorio Paganini di Genova⁵. Il catalogo collettivo di rete delle biblioteche italiane (opac.sbn.it), non permette per ora l'interrogazione cumulativa degli archivi locali dei possessori⁶, ma presenta nella maschera di ricerca il campo 'note' riferito al livello di 'manifestazione' delle risorse bibliografiche. E' inoltre possibile selezionare il ruolo 'possessore' del nome ricercato, almeno per quanto concerne ad esempio i manoscritti musicali.

Il tema delle 'provenienze' è assai dibattuto. Il caso della biblioteca genovese del Conservatorio Paganini è assai simile a quello di altre biblioteche di Conservatori italiani: le collezioni e biblioteche appartenute a musicisti, i fondi più in generale proprietà di privati musicisti e/o collezionisti giunti in biblioteca, i possessori ancora più lontani riscontrati all'interno di fondi unitariamente provenienti da un solo proprietario (sia esso istituzionale o privato collezionista o cultore di musica, ecc.), costituiscono la larga maggioranza dell'intero posseduto della biblioteca. Sono reperibili pochi inventari manoscritti e dattiloscritti di deposito di biblioteche di privati pervenute in dono (come nel caso della donazione della Giovine Orchestra Genovese, per esempio, o della biblioteca di Francesco Viani); altre donazioni pervenute dopo il 1950 sono ricostruibili, cronologicamente e quantitativamente, grazie al grande inventario generale d'ingresso: è il caso di numerose donazioni, come la donazione Martinetto, quella della cantante Angelina Sciacaluga Gallina, la donazione Angela Gandini vedova Salto⁷, ecc. Data questa premessa, la maggior parte delle provenienze (e sappiamo che un volume o una edizione musicale o manoscritto può ovviamente portare traccia di più possessori) sono state stabilite da una analisi bibliografica dei singoli esemplari in sede di catalogazione, grazie alle note di possesso. Un caso al riguardo è dato dai manoscritti del primissimo Ottocento appartenuti ad Angela Ceronio⁸: si tratta di una ottantina di mss, molti tuttavia rilegati posteriormente in raccolte di arie o pezzi chiusi dedicati ai singoli compositori: Domenico Cimarosa, Ferdinando Paer, Giovanni Paisiello, Nicola Zingarelli, ecc⁹. Un problema biblioteconomico è dato dalla presenza in biblioteca di numerose raccolte manoscritte e a stampa di musica (talora anche miste) rilegate a posteriori: nel caso le rilegature provengano direttamente dal possessore, è chiaro che questi 'tradisce' in qualche modo una parte della sua concezione, della sua cultura, della sua preparazione musicale in questo riordino delle proprie raccolte¹⁰. Nel caso dei mss. posseduti da Angela Ceronio, tuttavia, è più che probabile che le rilegature siano



Fig. 1. Alessandro Nini, *Cara trafiggerci*, da: *Ida Della Torre*, Milano, Ricordi, [1838]
(in alto a destra: 'A.C.' indicazione di provenienza da Antonio Costa).

state effettuate all'ingresso degli stessi documenti in biblioteca.

Anche al Conservatorio Paganini si trovano fondi personali collocati a parte e altri dispersi tra le raccolte, come abbiamo appena visto. La biblioteca nasce soprattutto come aggregato di fondi di musicisti, collezionisti di musica, e istituzioni diverse per la musica. Essa è un mosaico di una molteplicità di identità, a partire dalla biblioteca della Scuola privata di musica di Antonio Costa (1798 ca. – 1849), acquisita nel 1850 dal Municipio di Genova¹¹, per non parlare dei doni che lo stesso scuola gratuita di Antonio Costa ricevette¹², sino a giungere alle ultime donazioni al nostro Conservatorio, tra cui per rilevanza segnalo in una lista tanto preliminare quanto consapevolmente parziale il dono Cortese Gabanizza¹³, il dono Pierangelo Ariatta¹⁴ e il dono Aldo Baronti¹⁵, il dono Edoardo Dagnino¹⁶ e il dono Renzo Mantero¹⁷. Segnalo inoltre per il loro interesse bibliografico antiquario, il dono Mirella Foca (musica

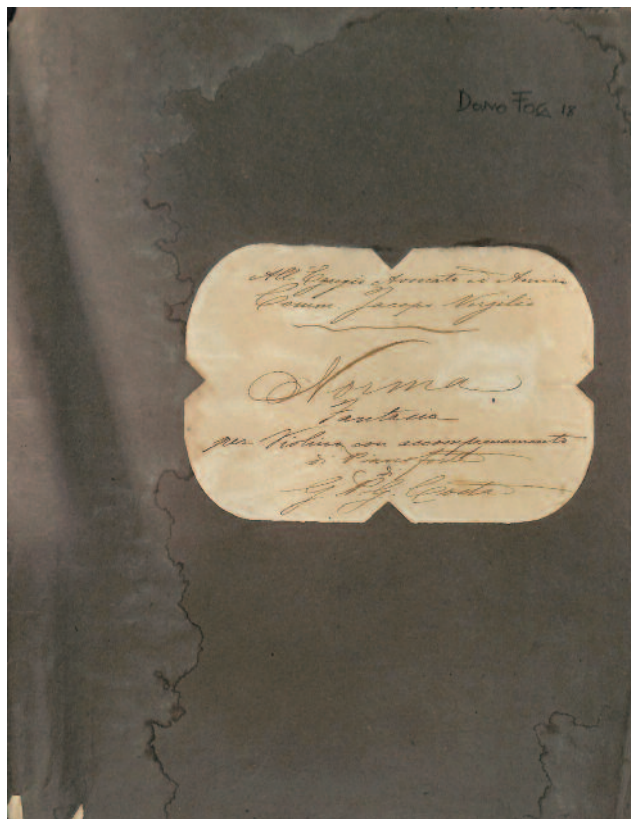


Fig. 2. *Norma Fantasia per Violino con accompagnamento di Piano-forte di G. P.G. Costa, dedica All'Egregio Avvocato ed Amico Comm. Jacopo Virgilio, ms.* [Dono Mirella Foca 18].

locale per violino manoscritta della seconda metà dell'Ottocento), e il dono Francesca Bertone¹⁸.

E' chiaro che molte di queste biblioteche e collezioni private donate al nostro Conservatorio hanno reso importante la nostra istituzione, ma soprattutto permettono di ricostruire un percorso virtuale di storia della musica contemporanea come storia della ricezione, diffusione, commercio e soprattutto consumo di musica colta a livello locale e nazionale, tra Otto e Novecento.

A parte istituzioni e donatori esterni, la biblioteca del Conservatorio Paganini di Genova è anche la somma delle energie e cultura spese nella didattica da parte di generazioni di docenti che hanno attraversato le aule del Conservatorio. Il passaggio di questi insegnanti è rimarcato in alcuni casi dai loro doni¹⁹. Si segnala per le numerosissime composizioni personali

manoscritte, donate alla biblioteca, il fondo del compositore e docente Mario Barbieri (1888-1968)²⁰. Il fondo Mario Barbieri risulta diviso a metà: le edizioni musicali moderne donate alla biblioteca sono state sciolte e collocate sparsamente; questa parte del dono Barbieri è ricostruibile grazie al campo ‘possessori’ dell’opac delle biblioteche liguri (attualmente sono emerse oltre un centinaio di unità bibliografiche). Le numerose composizioni manoscritte di Mario Barbieri invece, sono state collocate in una scaffalatura a parte, e sono prive al momento di un inventario definitivo²¹.

I timbri dei librai e le note diverse di possesso – dediche manoscritte, per esempio, ma anche semplici nomi e cognomi di precedenti proprietari – permettono talora di gettare uno sguardo oltre l'ultimo proprietario, e di ricostruire almeno parzialmente i passaggi cui il libro venne sottoposto, a partire dalla libreria musicale di vendita, prevalentemente con sede locale²².

Molte considerazioni possono essere svolte a proposito della costituzione delle singole



Fig. 3. Paganini *Sonata in La mag. per violino e chitarra* - trascrizione per Violino e Pianoforte di M. Moretti, ms. del 1940, dono Renato De Barbieri, ultima p. 18: didascalie, note di esecuzione, annotazioni (collocazione: F.2.6.4).

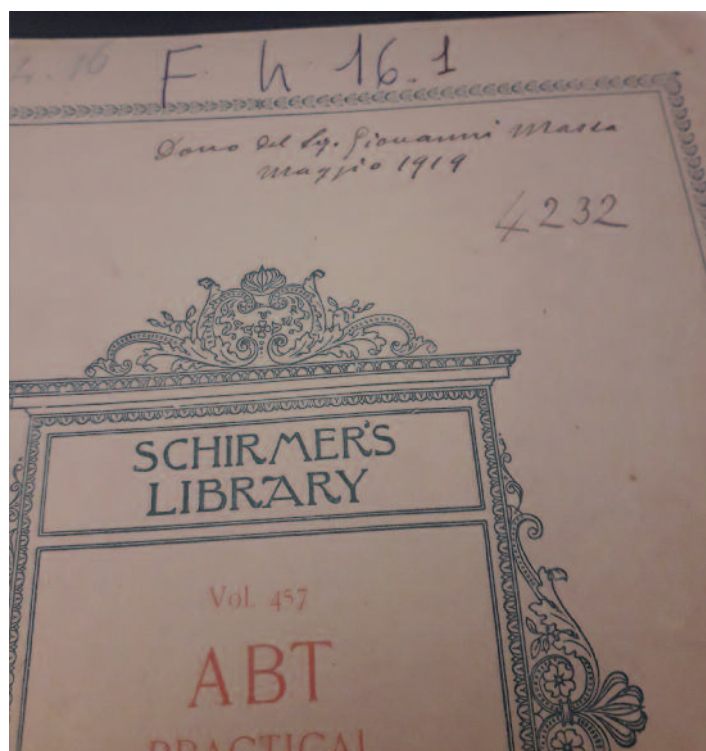


Fig. 4. *Dono del Signor Giovanni Massa maggio 1919* (Franz Abt, *Twelve exercises on vocalisation*, New York, Schirmer, 1893, collocazione: F.4.16.1).

raccolte e del rapporto tra queste e i proprietari che le assemblarono. In alcuni casi possiamo parlare di biblioteche musicali d'uso, in altri di manoscritti ed edizioni musicali collezionati dal possessore, ecc. Come ovvio, i contenuti, così come le stesse legature decise dai proprietari, rispecchiano l'uso (o il non uso) che delle unità bibliografiche musicali è stato fatto. La complessità della ricerca è data soprattutto dal fatto che alcuni nomi di possessori si sovrappongono, con alcune 'doppie' provenienze dello stesso documento.

I fondi di provenienza da possessori privati hanno spesso particolari caratteristiche: oltre a presentare rilegature posteriori per esigenze del privato utilizzatore, denotano dediche, timbri di librerie musicali, ecc. Risalire alle biblioteche private di provenienza attraverso la verifica delle legature all'interno della biblioteca è un sistema possibile, anche se non sempre efficace: quel certo tipo di rilegatura, infatti, può non essere presente in tutti i documenti dalla medesima provenienza (cosa quest'ultima da me ripetutamente provata).²³

In assenza di inventari i fondi di provenienza privata sono perlopiù rintracciabili grazie ai

timbri e alle note diverse di possesso, così come alle dediche dirette e indirette che appaiono sulle singole risorse. In biblioteca risultano disperse fisicamente ad esempio, ma sono state almeno in parte ricostruite virtualmente, le raccolte del compositore italo – svedese Paolo Litta (Stockholm, 1871 – Fiesole, 1931) e della moglie Elena Wera d'Agostino Schnirlin²⁴, e inoltre i volumi donati in tempi diversi dal direttore dell'allora Civico Istituto di musica di Genova Giovanni Battista Polleri (1855–1923)²⁵, le collezioni di musica violinistica del docente Pietro Venturini²⁶ e del violinista Camillo Foltzer²⁷, disperse in numerose collocazioni, il fondo proveniente dal direttore d'orchestra e compositore Luigi Mancinelli (1848–1921)²⁸, e il fondo musicale della pianista vissuta tra Otto e Novecento Rosetta Pignone²⁹, e ancora Giovanni Massa³⁰, ecc. Anche il celebre violinista Renato De Barbieri (1920–1991), docente del Conservatorio Paganini tra il 1952 e il 1983³¹, ha donato una ventina di composizioni per violino alla biblioteca del Conservatorio, di cui venti edizioni a stampa e due manoscritti³². Tra le unità bibliografiche provenienti da De Barbieri spicca il manoscritto di una sonata in la maggiore per violino e chitarra attribuita a Paganini, trascritta nel 1940 da Mario Moretti per violino e pianoforte. In fondo al manoscritto, ricco di annotazioni e correzioni diverse, sono elencate due esecuzioni della sonata effettuate da De Barbieri: il 12 ottobre 1945 fu accompagnato al pianoforte da Arturo Benedetti Michelangeli; nel 1948, a Zurigo, l'esecuzione avvenne insieme al pianista Otto Strauss (<http://id.sbn.it/bid/LIG0217217>)³³. Altre edizioni musicali del piccolo gruppo di musiche provenienti da De Barbieri si evidenziano per le dediche autografe, ovvero per segni e annotazioni di *performance*: la *Serenata capricciosa per violino e pianoforte* op.13 di Gioacchino Pasqualini (1902–1985), presenta tra l'altro una dedica autografa del compositore a Renato De Barbieri, datata 22 agosto 1958.

Per quanto riguarda Luigi Mancinelli, la consistenza della sua biblioteca di musica è oggi ricostruibile, in assenza di inventari, grazie alle dediche apposte sui volumi dagli autori delle composizioni (in buona parte spartiti di melodrammi) a Mancinelli medesimo³⁴, ma oltre a ciò anche per merito delle singolari, preziose legature dai piatti color avorio, che rendono immediatamente distinguibile il fondo Mancinelli dagli altri spartiti della biblioteca.

Sul docente dell'Istituto Civico Musicale Paganini Elia Grigis, che ha lasciato alla biblioteca del Conservatorio una cospicua collezione forte di alcune centinaia di composizioni per violino, abbiamo pochissimi riferimenti biografici³⁵. Nel già citato registro manoscritto del *Personale del Civico Istituto di Musica* conservato in biblioteca, risulta nato a Genova, il 14 febbraio 1879, professore di violino e viola a partire dal 1905 a seguito di vincita di concorso, e deceduto il 6 giugno 1956 a Pieve Ligure. Una prima parte del fondo Grigis è stata ingressata a partire dal 29 novembre 1956; il lascito di volumi Grigis è entrato in Biblioteca a pochi mesi dalla morte³⁶. La sua biblioteca contiene testi di musicologia, partitutine d'opera e sin-

foniche, oltre a letteratura per violino dell'Ottocento ed ha trovato posto in due spazi della biblioteca; essa è in buona parte ricercabile attraverso il campo 'possessori' dell'opac locale delle biblioteche liguri.

Oltre ai segni diretti e indiretti delle provenienze, sono spesso visibili sui volumi i diversi timbri della biblioteca del Conservatorio³⁷, e inoltre le antiche segnature, molte a lapis blu o a matita, conseguenza diretta delle diverse sedi che il Conservatorio Paganini ebbe nel corso del Novecento, e degli spostamenti subiti dalle raccolte della biblioteca stessa³⁸. Alcune di queste segnature sono visibili sul libro generale d'ingresso a fianco dei rispettivi volumi.

L'inventario delle provenienze della Biblioteca del conservatorio di musica di Genova – sia per quanto riguarda i manoscritti, che le edizioni – è dato da una lunga lista di possessori, diretti e indiretti.

Insieme ai segni delle provenienze, nei fondi musicali noi osserviamo anche tutti quegli elementi che rendono 'unico' un libro musicale pubblicato a stampa, anche in presenza di 'doppi' in biblioteca. Sono i già citati segni specifici degli atti performativi³⁹, quali personalizzazioni della diteggiatura o delle arcate, indicazioni dinamiche o di fraseggio, annotazioni diverse di espressione, più raramente foglietti con appunti collocati all'interno degli stessi volumi⁴⁰, dettagli insomma che costituiscono traccia sicura dell'uso del libro da parte del precedente possessore.

Nel caso della musica notata, le cosiddette note di possesso – in assenza di inventari o comunque documenti preesistenti che ne attestino la provenienza – possono concorrere a ricostruire i precedenti possessori di una collezione. Riassumendo quanto già visto, esse sono (riprendendo e adattando all'esempio concreto della biblioteca del Conservatorio Paganini di Genova uno schema offerto da Marielisa Rossi⁴¹):

1) timbri di precedenti possessori e note di possesso. Gli ex-libris sono rari nel caso genovese; più spesso s'incontrano timbri di biblioteche private, mentre l'indicazione della provenienza è stata spesso aggiunta sul volume fattizio o sulla edizione o manoscritto musicale dallo stesso bibliotecario all'atto dell'ingresso in biblioteca.

2) Timbri di librai musicali locali. Tra Otto e Novecento a Genova, questi ultimi erano assai spesso anche piccoli editori di musica, come già osservato in precedenza, e come è possibile leggere sui loro timbri personalizzati⁴². I timbri dei librai si sommano alle note dei possessori: essi forniscono informazioni anche dettagliate sul commercio e diffusione della musica e sui canali e le mode della diffusione per generi musicali nei diversi decenni considerati. Se potessimo effettuare un inventario della musica in vendita partendo dai timbri dei librai di musica che commerciavano le composizioni a stampa o manoscritte, avremmo un panorama abbastanza preciso dei canali di diffusione a livello locale genovese del repertorio

colto e di consumo di quegli anni. Il caso del negoziante, editore di musica e compositore Angelo Ciglia è particolare⁴³. Il lascito Ciglia alla biblioteca del Conservatorio di Genova consta di quasi settecento unità bibliografiche, comprensive di teoria musicale, organologia ed edizioni musicali, alcune rare e preziose, catalogate con la collocazione 'Dono Ciglia'⁴⁴. A parte questa donazione, sono state rinvenute moltissime edizioni musicali tra le raccolte del Conservatorio Paganini con il timbro del negozio di musica di Angelo Ciglia, via Cairoli 37 rosso, provenienza naturalmente collegata alla sua attività commerciale, e quindi all'acquisto diretto da parte dell'allora Civico istituto musicale, nel negozio Angelo Ciglia, di materiali didattici occorrenti per le lezioni delle classi, ovvero indirettamente, come acquisizioni da parte di altri donatori.

3) Etichette aggiunte con collocazioni antiche: gli *olim* sono assai preziosi per poter risalire a collezioni smembrate e disperse all'interno della stessa biblioteca.

4) Dediche di pugno del compositore o di altri, firmate e datate, al possessore del fondo, che certificano quindi il dono effettuato⁴⁵. E' un aspetto peculiare della musica notata, quello cioè della presenza non infrequente di doppie dediche: dediche a stampa, e inoltre dediche manoscritte, ad altri ovviamente, da parte sempre del medesimo compositore⁴⁶.

5) La presenza dei timbri differenziati dell'istituzione bibliotecaria è già stata segnalata: l'esame sistematico dei timbri differenti della biblioteca, che cambiarono di volta in volta nel corso dei decenni (alcuni tuttavia furono usati contemporaneamente), può condurre a ipotesi cronologiche di ingresso degli stessi documenti, dando per scontato che il libro generale di ingresso della biblioteca di musica del Conservatorio Paganini non fornisce data alcuna per la maggior parte dei suoi primi 18500 numeri.

6) Nella biblioteca del Conservatorio Paganini sono reperibili due inventari antichi dei volumi compilati nel pieno e secondo Ottocento⁴⁷: essi possono ovviamente fornire preziosi ragguagli sulle date **generiche** di ingresso in particolare di manoscritti ed edizioni del fondo antico e inoltre sulla consistenza della biblioteca nella seconda metà dell'Ottocento.

7) Le già citate postille o i segni di personalizzazione interpretativa (fraseggio, diteggiatura, ecc.) sulle edizioni musicali⁴⁸.

8) Firme o note di possesso di precedenti possessori rispetto agli ultimi proprietari responsabili del lascito alla biblioteca⁴⁹.

Note:

- ¹ Cfr. *L'interprétation musicale dans les fonds des bibliothèques*. Journée d'étude du 7 janvier 2006, Conservatoire de musique de Genève - Haute école de musique, guest editors Dominique Hausfater and Rémy Campos, «Fontes Artis Musicae», vol. 54, January-March 2007, n. 1. Si cfr. DOMINIQUE HAUSFATER ET RÉMY CAMPOS, *L'interprétation musicale dans les fonds des bibliothèques*, pp. 1-5: le annotazioni manoscritte sulle edizioni musicali sono tracce che aiutano lo storico a comprendere in quale modo la musica è stata appresa; in pratica, a dispetto del fatto che siano brutte edizioni, sono fonti per ricostruire la storia dell'interpretazione. Si veda anche, all'interno degli atti CATHERINE MASSIP, *Les sources écrites de l'interprétation au département de la Musique de la Bibliothèque nationale de France: présentation générale*, pp. 6-26.
- ² ELENA BALDONI, *La gestione delle biblioteche d'autore: un confronto tra realtà italiana e realtà americana*, «AIB Studi», 53, maggio-agosto 2013, n. 2, pp. 29-46. Il testo cit. è alla p. 29. Sulle 'biblioteche d'autore' la bibliografia è davvero cospicua: si veda - oltre ai contributi indicati alla nota 4 - *Archivi e biblioteche d'autore. Bibliografia*, (fino a tutto il 2017) a cura della Commissione nazionale biblioteche speciali, archivi e biblioteche d'autore <https://www.aib.it/wp-content/uploads/2018/01/Bibliografia-ver.-2-dicembre-2017-1.pdf>; MARIA SENATORE POLISETTI, «Il privilegio della parola scritta»: studi, progetti e nuovi approcci metodologici per i fondi d'autore (Università degli studi di Salerno, 10-12 aprile 2019), «AIB Studi», 59, gennaio-agosto 2019, n. 1-2, pp. 237-249.
- ³ Si veda tra gli altri FABIO VENUDA, *Le raccolte di documenti personali: uno studio per la ricerca e la valorizzazione*, «AIB Studi», 57, gennaio-aprile 2017, n. 1, pp. 63-78. Secondo Venuda, poichè non si possono separare le annotazioni mss. sui libri dalle schede dei libri stessi, così come dai foglietti aggiunti dentro ai libri, ecc., bisogna catalogare allegando le immagini digitali delle postille mss.
- ⁴ Per un aggiornamento sull'attività di studio e indicizzazione dei possessori nei diversi poli bibliotecari locali citati e in altre realtà cfr. *Patrimonio librario antico: conoscere per valorizzare*. Atti del convegno di studio, Trento, 26 settembre 2018, a cura di Laura Bragagna e Italo Franceschini, introduzione di Edoardo Barbieri, Trento, Provincia autonoma di Trento, Soprintendenza per i beni culturali, 2019. Segnalo in modo purtroppo solo cursorio (oltre alla bella, ironica introduzione di Barbieri: a che servono più oggi le biblioteche?), tra i diversi contributi in questi atti LUCA RIVALI, *Casualità o linearità? Gli studi di provenienza e la ricostruzione delle raccolte librerie antiche*, pp. 1-21, ELISABETTA SCIARRA, *Segni sui libri e carte d'archivio. Storie di fondi attraverso l'archivio dei possessori della Biblioteca Nazionale Marciana*, pp. 23- 42, LAURA ZANETTE, *La gestione delle provenienze nel CBT. Aspetti tecnici*, pp. 77-83, KLAUS KEMPE, *La Bayerische Staatsbibliothek (BSB) e la digitalizzazione del proprio patrimonio librario storico*, pp. 191-199. Moltissimi sono i contributi sui due temi citati della biblioteconomia generale particolarmente legati tra loro, vale a dire quello delle biblioteche d'autore e il tema delle provenienze; cfr. tra gli altri LAURA DESIDERI - MARIA CECILIA CALABRI, *Appendice: collezioni speciali del Novecento: le biblioteche d'autore: definizione e gestione*, «Antologia Viesseux», XIV (2008), n. 41-42, p. 156, <http://dx.doi.org/10.1400/136768> e inoltre *Che cos'è una biblioteca d'autore?* in <https://www.aib.it/aib/cg/gbautd04>, 'Gruppo di studio sulle biblioteche d'autore' dell'Associazione italiana biblioteche. In una lista di necessità parziale, si veda almeno *Cataloghi, biblioteche e dati di esemplare: un dossier internazionale sulle banche dati delle provenienze = Catalogues, libraries and copy-specific evidence: an international dossier on provenance databases*, a cura di Luca Rivali, «La Bibliofilia», 117, 2015, n. 3, pp. 309-366 (e tra questi LUCA RIVALI, *Storia del libro e provenienze: introduzione al dossier*, pp. 309-317; BETTINA WAGNER, *The incunables of the Bayerische Staatsbibliothek München and their provenances*, p. 334-344; SIMONA PIGNALOSA, *L'Archivio Possessori della Biblioteca nazionale di Napoli*, p. 344-350; MARINA VENIER, *Per dove, fino a dove, da chi: ricostruire il viaggio del libro attraverso i suoi segni. L'esperienza della Biblioteca nazionale centrale di Roma*, p. 357-366); si veda inoltre la descrizione dell'archivio dei possessori della Biblioteca nazionale Marciana di Venezia, caricato dal novembre 2014: ORSOLA BRAIDES, ELISABETTA SCIARRA, *L'Archivio dei possessori della Biblioteca nazionale Marciana: un database di provenienze*, [https://marciana.venezia.sbn.it/sites/default/files/repositoryfile/pagine/2017/allegati/ircdl2016p\[aper\]13_0.pdf](https://marciana.venezia.sbn.it/sites/default/files/repositoryfile/pagine/2017/allegati/ircdl2016p[aper]13_0.pdf). Il progetto «mira allo stesso tempo a ricostruire la storia dei fondi della Biblioteca e a rintracciare le vicende dei singoli volumi». Delle stesse autrici segnalano anche le slide in: http://www.micc.unifi.it/ircdl/wp-content/uploads/2016/01/presentation_13.pdf. Sulle provenienze nella Biblioteca nazionale di Napoli, oltre allo studio già cit.: SIMONA PIGNALOSA, *I possessori nella Biblioteca nazionale di Napoli: un Archivio di immagini*, «DigItalia»,

- 10 (2015), p. 85-95, <http://digitalia.sbn.it/article/view/1477>. In ultimo segnale il testo di riferimento metodologico per gli studi in Italia sul tema delle provenienze in biblioteca: *Provenienze. Metodologia di rilevamento, descrizione e indicizzazione per il materiale bibliografico*, a cura di Katia Cestelli e Anna Gonzo, Trento, Soprintendenza per i beni librari e archivistici – Regione Toscana, 2009. Alla p. 24 si osserva la presenza di differenti possessori per ciascun libro: «È evidente che all'interno di uno stesso documento si potranno avere più "provenienze", ossia più "possessori"». Ringrazio la Soprintendenza per i beni librari e archivistici della Provincia autonoma di Trento nella persona di Ornella Brol per avermi fornito una copia del volume in dono.
- ⁵ Cfr. ANNA GIULIA CAVAGNA, *Provenienze, possessori, notizie di libri e notizie sui libri*, «Vedi anche», 23, 2013, n. 1 accessibile online nel sito della rivista <https://riviste.aib.it/index.php/vedianche/article/view/8988>, pubblicato in occasione del convegno di studio, tenuto a Genova, *La ricostruzione storica dei fondi librari attraverso lo studio delle provenienze*, organizzato dalla Regione Liguria il 10 maggio 2013, e inoltre FRANCESCA NEPORI – GIUSEPPE PAVOLETTI, *La catalogazione "orientata all'esemplare". Il trattamento in SBN WEB e UNIMARC di dati di provenienza*, «Biblioteche oggi», 33, gennaio-febbraio 2015, pp. 23-35.
- ⁶ FLAVIA BRUNI, *Per un indice condiviso di possessori e provenienze in SBN: una prospettiva concreta*, «AIB Studi», 60, maggio/agosto 2020, n. 2, pp. 293-309.
- ⁷ La donazione Gandini Salto comprende oltre mille unità bibliografiche tutte catalogate nell'OPAC SBN. Comprende musica vocale da camera, spartiti d'opera, letteratura pianistica, partiture d'orchestra, in larga maggioranza parte del repertorio della musica colta occidentale otto-novecentesca.
- ⁸ Angela Ceronio è stata elencata tra i cantanti da MARIO PEDEMONTE, *Paganiniana. L'ambiente musicale genovese nel Settecento. Melodramma ed oratorio*, «Giornale storico e letterario della Liguria», XVI, gennaio-marzo 1940, n. 1, pp. 24-32: 25. Cfr. anche il mio *The music library of Francesco Viani (1809-1877): the reconstruction of a gift to the "Paganini" Conservatory of Genoa*, «Fontes Artis Musicae», 64, January-March 2017, n. 1, pp. 21-67: 32, ove segnalò le sue note di possesso.
- ⁹ Il nome Angela Ceronio è ricercabile direttamente nell'OPAC SBN (opac.sbn.it). Tra gli altri manoscritti fatti con le sue note di possesso, ne segnalò a titolo d'es. tre: <http://id.sbn.it/bid/LIG0246472>, <http://id.sbn.it/bid/LIG0246256>, <http://id.sbn.it/bid/LIG0245595>.
- ¹⁰ Un caso tipico è quello della collezione di edizioni musicali provenienti da Orso Serra, perlopiù composizioni per violino e pianoforte, molte delle quali rilegate insieme (vale a dire in due volumi distinti: uno per tutte le parti di pianoforte con guida, l'altro per i fascicoli staccati delle parti di violino), per evidente comodità esecutiva del proprietario. Si cfr. anche LORENZO BALDACCHINI, *In uno corpore continentur. Le miscellanee. Per un approccio unitario a un problema della biblioteconomia del libro antico*, «Bollettino AIB. Rivista italiana di biblioteconomia e scienze dell'informazione», 45, giugno 2005, n. 2, pp. 203-209.
- ¹¹ Sulla commissione incaricata dal Municipio di Genova nel 1850 di valutare finanziariamente la dotazione dei beni della Scuola di musica di Antonio Costa, compresa la biblioteca musicale, e sulle circostanze che portarono all'acquisizione della Scuola privata di Costa da parte del Municipio di Genova, cfr. il mio *The music library of Francesco Viani (1809-1877)*, cit., p. 25, e inoltre SALVATORE PINTACUDA, *Il Conservatorio di musica "Niccolò Paganini" di Genova: storia e documenti dalle origini ai giorni nostri*, Genova, Liguria edizioni Sabatelli, 1980, p. 30.
- ¹² Cfr. SALVATORE PINTACUDA, *Il Conservatorio di musica "Niccolò Paganini" di Genova*, cit., p. 85.
- ¹³ Ho dato una descrizione sommaria del fondo musicale del compositore, nonché direttore dell'allora Liceo musicale Paganini tra il 1951 e il 1964, Luigi Cortese (1899-1976), nella mia relazione *Passato e presente della ricerca e documentazione delle fonti musicali in Liguria: nuove acquisizioni, nuove prospettive*, in *La ricerca sulle fonti musicali in Italia e il ruolo dell'associazionismo regionale: stato attuale e prospettive future*. Atti del Convegno di studi, Capo Vaticano - Tropea, 5-7 ottobre 2018, in corso di stampa. Sulla parte del fondo Cortese presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia cfr. <http://musica.san.beniculturali.it/protagonista/luigi-cortese/>. Sul compositore Luigi Cortese esistono diverse pubblicazioni (oltre a una tesi di laurea di Giacomo Costa <http://id.sbn.it/bid/LIG0286122>, oggetto di pubblicazione nel 1999 presso la casa editrice Liguria di Savona); tra queste segnalò cursoriamente ROBERTO IOVINO, *Luigi Cortese (1899-1976)*, in *Musicisti liguri tra Otto e Novecento*. Atti del Convegno, Genova, 18 ottobre 2001, a cura di Leopoldo Gamberini, Genova, Accademia ligure di scienze e lettere, 2002, pp. 68-90; SERGIO MARTINOTTI, voce 'Cortese, Luigi', in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 29, 1983, [47](https://www.treccani.it/en-</p>
</div>
<div data-bbox=)

[ciclopedia/luigi-cortese \(Dizionario-Biografico\)/](#).

- ¹⁴ La parte della biblioteca dello studioso medievista Pierangelo Ariatta giunta in dono alla Biblioteca del Conservatorio Paganini, è costituita essenzialmente da oltre seicento programmi di sala, relativi soprattutto a melodrammi, pubblicati dalle principali fondazioni liriche-sinfoniche italiane. È possibile esaminarne il contenuto attraverso il campo 'possessori' nella maschera di ricerca avanzata del catalogo di rete delle biblioteche liguri <https://www.catalogobibliotecheliguri.it/opac/lib/opac/cbl/avanzata.jsp>.
- ¹⁵ La donazione Aldo Baronti, giunta in Conservatorio a Genova per interessamento dell'allora direttore del Conservatorio M^o Roberto Iovino, consta di volumi e libretti d'opera, numeri rilegati di riviste e periodici musicali, edizioni musicali diverse e in particolare numerosi spartiti di melodrammi italiani e stranieri.
- ¹⁶ Sul compositore, storico e revisore di musica polifonica antica Edoardo Dagnino (1876-1944), rimando alla omonima voce di ALESSANDRA CRUCIANI, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 31, 1985 consultata nella versione online in [https://www.treccani.it/enciclopedia/edoardo-dagnino_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/edoardo-dagnino_(Dizionario-Biografico)/).
- ¹⁷ La donazione del chirurgo della mano Renzo Mantero (1930-2012) è costituita soprattutto da vinili a 33 giri e inoltre da una cinquantina di monografie e opuscoli dedicati principalmente a Niccolò Paganini (tra questi segnalo *Per l'inaugurazione del busto di Niccolò Paganini nella Villetta di Negro il 28 luglio 1835*, Genova, Tipografia de' Fratelli Pagano, 1835; cfr. la scheda <http://id.sbn.it/bid/UBO1406501>). L'interesse di Mantero nei confronti di Paganini è conosciuto: egli studiò la fisiologia della mano di Paganini, pubblicando un articolo *Le mani iperabili di Niccolò Paganini*, che apparve sul numero 5 del 1989 dei «Quaderni dell'Istituto di Studi Paganiniani», pp. 57-66. Negli ultimi anni di vita fu anche docente al Conservatorio di Genova, tenendo corsi nella sala della biblioteca. Una targa, apposta sugli scaffali della biblioteca al Conservatorio ove è collocato il suo lascito, ricorda la sua grande passione per la musica.
- ¹⁸ Il lascito Bertone consta di un piccolo gruppo di edizioni musicali dell'Ottocento, alcune molto rare, pubblicate a Milano presso editori diversi (Canti, De Giorgi, Lucca, Ricordi, Carrara, Sonzogno, libreria Gaetano Brigola, ecc.).
- ¹⁹ Mario Barbieri, Angelina Gallina Sciacaluga, Maria Luisa Giannuzzi, Elia Grigis, Giovanni Battista Polleri, Luigi Cortese, Pietro Venturini, sono solo alcuni dei docenti (e direttori) del Conservatorio di Genova che hanno lasciato in tempi diversi, anche recentemente, interi fondi alla biblioteca. Cfr. SALVATORE PINTACUDA, *Il Conservatorio di musica "Niccolò Paganini" di Genova*, cit., pp. 85-88; come studio paradigmatico rispetto al caso genovese segnalo MARTA WALKUSZ, *The provenance of selected sheet music of Warsaw Publishers (1875-1918) in the Main Library of the Stanislaw Moniuszko Academy of Music (Gdansk)*, «Fontes Artis Musicae», 66, April-June 2019, n. 2, pp. 166-187.
- ²⁰ MAURO BALMA, *Genovanovecento. Concerti e associazioni musicali (1900-1993)*, Genova, SAGEP, 1993, *passim*. Nel registro ms. del *Personale del Civico Istituto di Musica*, conservato presso la biblioteca del Conservatorio (segnalato in MAURIZIO TARRINI, *L'archivio storico del Conservatorio: un'indagine preliminare*, «Il Paganini», cit., 3, 2017, p. 182), troviamo poche note riguardanti Barbieri: nato il 1. Gennaio 1888, maestro di composizione entrato alla fine del 1921 nei ranghi del Civico Istituto di Musica. Ancora Maurizio Tarrini, *Appendici*, p. 272, segnala la sua nomina definitiva a docente di composizione avvenuta in data 11 gennaio 1922. Su Mario Barbieri si veda ora: GIOVANNI CESTINO, *Mario Barbieri (1888-1968). L'opera omnia per e con chitarra*, in *Atti del 22° Convegno Internazionale di Chitarra*, Alessandria, 30 settembre 2017, edited by Marco Bazzotti, Alessandria, Comitato Promotore del Concorso di Chitarra Classica "Michele Pittaluga," 2017. http://www.seicorde.it/convegno/Atti_Convegno_2017.pdf.
- ²¹ Solo una piccola parte delle composizioni mss. di Barbieri è stata oggetto di catalogazione in OPAC SBN.
- ²² MARTA WALKUSZ, *The provenance of selected sheet music of Warsaw Publishers*, cit., p. 174, nota 30, segnala che talora i possessori compravano volumi di musica in rivendite di antiquariato: di qui la presenza di nomi non identificati sui diversi *item*. Ciò si rileva anche in alcune delle diverse donazioni giunte al nostro Conservatorio.
- ²³ MARIELISA ROSSI, *Provenienze, cataloghi, esemplari. Studi sulle raccolte librerie antiche*, Roma, Vecchiarelli, 2001 (Bibliografia, Bibliologia e Biblioteconomia. Collana di Testi e studi diretta da Piero Innocenti & Giovanni Solimine. Studi-9), p. 81; ANNA MANFRON, *Le biblioteche degli scrittori*, «Bollettino AIB», 44, 2004, n. 3, p. 345-358, in particolare, ma non solo, alla p. 349; quest'ultima autrice parla (in accordo con altri studiosi) di un trat-

tamento archivistico della raccolta di provenienza privata.

²⁴ I timbri dei due possessori sono – salvo il nome dei rispettivi donatori che contorna l'immagine di una lira – identici. Sul compositore Paolo Litta sono noti pochi riferimenti biografici: Jan Dewilde ha presentato a Perugia, nel 2015, al XXII Convegno della Società Italiana di Musicologia, una relazione dal titolo *Paolo Litta's choreographic chamber music: a multidisciplinary approach*. Una scheda biografica relativa a questo compositore si trova anche in Jean Claude Féret <http://www.jeanclaudeferet.net/masterpiecestoda.html#Deessenue>. Lo stesso Féret segnala anche il luogo e la data di nascita della moglie: Berlino, 30 aprile 1907. Non è noto quando questa collezione sia giunta in Conservatorio, e neppure in quali circostanze, forse come dono da parte degli eredi alla fine del secolo scorso. La donazione Litta-Elena Wera d'Agostino Schnirlin si compone di due parti: composizioni a stampa e manoscritte dello stesso Paolo Litta e inoltre edizioni musicali moderne diverse con i timbri 'Biblioteca Paolo Litta' ovvero 'Biblioteca Elena Wera d'Agostino' già segnalati. Al momento sono riapparse centosedici unità bibliografiche, tutte catalogate nell'OPAC SBN; non si escludono successivi ritrovamenti.

²⁵ Su Giovanni Battista Polleri, direttore dal 1898 alla morte, avvenuta nel 1923, cfr. SALVATORE PINTACUDA, *Dalla Scuola Gratuita di Canto al Conservatorio: la storia del "Paganini"*, «Il Paganini», numero monografico *La storia del Conservatorio*, 3, 2017, pp. 64, 66, 68 e p. 83, nota 16. Il suo dono è assai più ampio di quanto non documentabile dalle note di possesso e dalle dichiarazioni di suo pugno su edizioni e manoscritti musicali della biblioteca. Polleri copiava personalmente innumerevoli manoscritti, molti dei quali attualmente conservati nella biblioteca stessa (si veda ad es. <http://id.sbn.it/bid/LIG0261829>). Alcuni di questi, identificati dal confronto della mano, facevano parte del repertorio della scuola di musica da lui diretta, in tutta evidenza. Altre donazioni concernono doni subiti che lui girava alla biblioteca. Sono state per il momento rintracciate solo poco più di cento unità bibliografiche (tra musica manoscritta e a stampa, libri sulla musica). Nel registro ms. del già cit. *Personale del Civico Istituto di Musica*, conservato presso la Biblioteca del Conservatorio, è reperibile la sua scheda con dettagli contabili e amministrativi, insieme con dati anagrafici e data della prima nomina a direttore e professore di bel canto e canto corale a Genova, il 7 febbraio 1898. Tra i suoi doni, troviamo due antologie vocali manoscritte databili tra fine '700 - inizi '800: la prima con arie di Francesco Federici, Giovanni Paisiello, Domenico Cimarosa, Giuseppe Farinelli, Johann Simon Mayr, Ferdinando Paer (<http://id.sbn.it/bid/LIG0247895>); la seconda, donata da Polleri come la precedente nel 1900, comprende duettini da opere teatrali di Wolfgang Amadeus Mozart, Gaetano Isola, Johann Simon Mayr, Domenico Cimarosa, Ferdinando Paer, Giovanni Paisiello (<http://id.sbn.it/bid/LIG0248404>). Una annotazione di Polleri è anche su un manoscritto di Paganini conservato in biblioteca, *Divertimenti carnevaleschi* M.S.4 (<http://id.sbn.it/bid/LIG0260873>), mentre altri manoscritti con composizioni di Paganini di suo pugno sono ugualmente reperibili in biblioteca (cfr. <http://id.sbn.it/bid/LIG0260858>; i duetti per violino e chitarra M.S. 110 in <http://id.sbn.it/bid/LIG033446>, ecc.). Tra i doni di Polleri segnalò il volume a stampa *Les Chants liturgiques de l'Eglise Armenienne* raccolta uscita nel 1877 (collocazione H. 5. 21).

²⁶ Su Pietro Venturini (Molare [Alessandria] 5 marzo 1879 - ?), assunto nel 1905 al Civico istituto di musica Paganini di Genova, andato in pensione nel 1939, cfr.: *Appendici*, a cura di Maurizio Tarrini, «Il Paganini», 3, 2017, cit., pp. 273, 182, 285, 286; inoltre il registro ms. del *Personale del Civico Istituto di Musica*, cit. (MAURIZIO TARRINI, op. cit., «Il Paganini», 3, 2017, p. 182) segnala come al solito scarsi dati anagrafici. Di Venturini si sono per ora rinvenute un centinaio di unità bibliografiche. La sua donazione è stata inventariata parzialmente da Salvatore Pintacuda a partire dal 27 ottobre 1955. Tra le edizioni musicali donate – oltre all'immancabile didattica violinistica – si segnalano esemplari a stampa di opere di Niccolò Paganini, come <http://id.sbn.it/bid/LIG0162015>, o ancora <http://id.sbn.it/bid/LIG0182075>, <http://id.sbn.it/bid/LIG0180683>, e inoltre l'edizione del 1834 di *L'arte di suonare il violino di Nicolò Paganini* di Carlo Guhr (<http://id.sbn.it/bid/MUS0000323>). Di questa piccola donazione, quattordici diverse unità bibliografiche (pubblicate tra Otto e Novecento) sono inerenti a composizioni di Niccolò Paganini.

²⁷ Camillo Foltzer, che collaborò con Lorenzo Parodi all'edizione moderna di un manoscritto di Giovanni Stefano Carbonelli conservato nella Biblioteca dell'Istituto civico musicale Paganini all'inizio del '900 (<http://id.sbn.it/bid/LIG0213673>), risulta donatore di edizioni musicali per violino il cui inventario è stato redatto solo recentemente. Al momento sono state individuate centoventuno unità bibliografiche con note di

possesto di Foltzer. Oggi Foltzer è ricordato come possessore di due importanti violini di Stradivari e Guadagnini: https://w.tarisio.com/cozio-archive/browse-the-archive/owners/?Entity_ID=1262.

²⁸ Su Luigi Mancinelli si vedano, tra l'altro, le numerose pubblicazioni di ANTONIO MARIANI, tra cui *Luigi Mancinelli la vita*, Lucca, Akademos, 1998. Come scrive LORENZO MATTEI nella voce 'Mancinelli, Luigi' in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 68 (2007), la biblioteca di Mancinelli «fu donata dagli eredi al conservatorio di Genova». Gran parte della sua biblioteca è stata catalogata anteriormente all'adozione da parte del Polo ligure delle biblioteche SBN del software che permette la indicizzazione delle provenienze; di conseguenza, le unità bibliografiche a lui intestate nel catalogo di rete sono al momento solo poche decine. Molte di queste tuttavia sono composizioni dello stesso Mancinelli (alcune tuttavia fanno parte di altre donazioni), talune con dedica al primo docente bibliotecario del Paganini, Lorenzo Parodi.

²⁹ Grazie alle numerose dediche manoscritte alla pianista Rosetta Pignone nata Tomati (tra queste una datata 1909 di Luigi Mancinelli; cfr. <http://id.sbn.it/bid/TO00965935>), è stato possibile ricostruire, al momento solo parzialmente, il fondo musicale appartenuto alla musicista. La Pignone non ha lasciato vere note di possesso, ma quasi solo dediche di compositori. Al momento sono state rintracciate solo ventidue unità bibliografiche, in larga maggioranza per pianoforte, con dedica a lei (talora è aggiunto il cognome da ragazza: Tomati): esse sono datate tra il 1888 e il 1911. Come già riportato da MAURIZIO TARRINI, *L'archivio storico del Conservatorio*, cit., p. 169, nel fondo Amministrazione Municipale dell'Archivio Storico del Comune di Genova n. 657, cartella 72/5, è segnalata, nei primi decenni del Novecento, una donazione di Tito Pignone alla Biblioteca del Civico Liceo musicale di Genova (con ogni probabilità proprio quella di Rosetta), comprendente musica per pianoforte e opere liriche in riduzione. Infine, sono reperibili anche alcune dediche a stampa alla Pignone Tomati: si tratta di composizioni pubblicate soprattutto a Genova e Milano di autori in maggioranza locali; si cfr. il database nazionale opac.sbn.it.

³⁰ Anche in questo caso il lascito di Giovanni Massa, giunto in biblioteca nel maggio 1919, è stato ricostruito grazie alle indicazioni di possesso poste sulle singole unità bibliografiche. Consta soprattutto di edizioni musicali vocali (metodi, musica vocale da camera e operistica).

³¹ Cfr. L'articolo apparso sul «Lavoro» firmato da Roberto Iovino (r.I.), reperibile alla pagina https://www.enri-codebarbieri.it/img/renatodb/1991-10-31_ilLavoro.pdf.

³² Tra queste il manoscritto di una *Serenade* per violino e pianoforte composta nel 1956 dal compositore maltese Carmelo Muscat (1928-2012) a De Barbieri espressamente dedicata: <http://id.sbn.it/bid/LIG0222921>. Sempre in materia di segni di performance aggiunti, si vedano le ditekiggiature annotate da Renato De Barbieri alla parte di violino della *Sonata in un tempo per violino e pianoforte* di Lino Liviabella, donata alla biblioteca del Conservatorio di Genova (<http://id.sbn.it/bid/CUB0374294>).

³³ La sonata in la maggiore attribuita a Paganini è stata trascritta probabilmente utilizzando un altro manoscritto musicale del Conservatorio di Genova, copiato da Giovanni Battista Polleri all'inizio del Novecento, da una sonatina per violino e chitarra di Paganini, a sua volta arrangiato per violino e pianoforte; cfr. <http://id.sbn.it/bid/LIG0260858>.

³⁴ L'esemplare conservato al Conservatorio di Genova de *L'Ottavo centenario dell'Università di Bologna inno per soprano, cori e grande orchestra*, di Alberto Franchetti presenta ad es. una dedica manoscritta di pugno dell'autore allo stesso Mancinelli.

³⁵ Si veda la voce 'Elia Grigis' su Wikipedia: https://it.wikipedia.org/wiki/Elia_Grigis.

³⁶ MAURIZIO TARRINI, *L'archivio storico del Conservatorio: un'indagine preliminare*, «Il Paganini», cit., 3, 2017, pp. 182, 270, 282, 285, 290. A p. 290, in data 14 settembre 1956, troviamo l'accettazione della donazione dei libri di Grigis, disposta dalla vedova e da Giuseppina Grigis.

³⁷ Già in altri contesti biblioteconomici sono stati evidenziati i timbri della biblioteca come indicatori utili alla ricostruzione storica dell'ingresso delle raccolte bibliografiche, ovvero di singole unità bibliografiche; cfr. tra

- gli altri SIMONA PIGNALOSA, *I possessori nella Biblioteca nazionale di Napoli*, cit., p. 89.
- ³⁸ Sulla storia della biblioteca del Conservatorio di Genova: SALVATORE PINTACUDA, *Il Conservatorio di musica "Nicolò Paganini" di Genova*, cit.
- ³⁹ Si veda la nota 1 di questo studio.
- ⁴⁰ Nikolaus Delius ad esempio, ha inserito talora all'interno delle edizioni moderne di musica per flauto a stampa di compositori vissuti tra Sei e Settecento della sua biblioteca personale, foglietti di annotazioni con appunti sulla corretta identificazione dello stesso autore delle musiche. In questi fogli si trovano rettifiche e annotazioni diverse alle identificazioni. Sul fondo musicale donato dallo studioso e flautista tedesco Nikolaus Delius al Conservatorio Paganini si veda l'articolo in questo stesso volume di Mara Luzzatto.
- ⁴¹ MARIELISA ROSSI, *Provenienze, cataloghi esemplari*, cit., p. 73.
- ⁴² Sui librai genovesi cfr. CARMELA BONGIOVANNI, *Alcune note a margine degli editori e librai musicali a Genova tra Otto e Novecento*, «Il Paganini. Quaderno del Conservatorio Paganini di Genova», 5, 2019, pp. 8-24. Ovviamente i timbri di librai talora si riferiscono ad altre città italiane o straniere, non solo quindi quella dell'ultimo possessore che ha donato la collezione al Conservatorio.
- ⁴³ Su Ciglia: MAURO BALMA, *Genovanovecento*, cit., pp. 35, 155; a p. 35 Balma lo indica direttore dell'Istituto Musicale Camillo Sivori, posto in via Luccoli 22-2 a Genova. Cfr. inoltre MAURIZIO TARRINI, *Appendici in La storia del Conservatorio*, numero monografico, op. cit., 2017, pp. 273, 274, 283: due autorizzazioni del 1925 e una del 1935 al pagamento del libraio musicale Angelo Ciglia per fornitura di musica al Liceo musicale Paganini di Genova; CARMELA BONGIOVANNI, *Alcune note a margine*, cit., pp. 9, 10, 21.
- ⁴⁴ Il fondo Ciglia è stato inserito nell'OPAC SBN con un software che non permetteva di valorizzare il campo 'possessori'. Segnalo tra le altre risorse <http://id.sbn.it/bid/VEA1007033> (*Catalogue de la collection d'instruments de musique anciens ou curieux formée par C. C. Snoeck, Gand, J. Vuylsteke, 1894*), <http://id.sbn.it/bid/PUV0527320> (*Elements d'acoustique musicale & instrumentale comprenant l'examen de la construction theorique de tous les instruments de musique en usage dans l'orchestration moderne par V. C. Mahillon, Bruxelles, 1874*).
- ⁴⁵ Tra queste segnalo la dedica sul manoscritto forse autografo dell'atto unico *Janko* (<http://id.sbn.it/bid/LIG0150349>) di Marino Cremesini (1890-1973) a Stefania Dandolo, datata da Rovigo, 30 ottobre 1921. Il nome di Stefania Dandolo (così come quello di Nilla Dandolo, assai più raro) ricorre sugli occhietti e frontespizi di alcune decine di spartiti di melodrammi e musica vocale da camera posseduti dalla biblioteca del Conservatorio Paganini; le relative collocazioni sono sparse tra le raccolte della biblioteca. Per un primo sguardo alla sua donazione ricostruita, si confronti la lista per possessori nell'opac locale <https://www.catalogobibliotecheliguri.it/opaclib/opac/cbl/free.jsp>. Non sussiste allo stato attuale alcun inventario di deposito, né è possibile al momento comprendere se trattasi di donazione diretta o indiretta alla biblioteca.
- ⁴⁶ Gli esempi sono molteplici. Segnalo cursoriamente il caso dell'edizione della *Trilogia cristiana* op. 48 di Renzo Bossi, la cui parte del violino solista è stata donata al Conservatorio da Renato De Barbieri: mentre l'edizione a stampa del 1952 porta la dedica a Lorenzo Perosi, la parte del violino presenta la dedica autografa del compositore a Renato De Barbieri datata luglio 1953. L'edizione musicale di Vincenzo Noverasco, *Rêverie per pianoforte*, stampata a Genova da Bossola, risulta dedicata a stampa *All'amico Prof.re Gaspare Buffa* [1832-1893], mentre l'esemplare porta la dedica ms. a Rosa Costa, da cui deriva il dono alla biblioteca del Conservatorio di Genova (cfr. il BID LIG0234369). Su Vincenzo Noverasco, direttore dell'allora Istituto civico musicale di Genova dal 1885 al 1896, docente di pianoforte e di armonia, esistono numerosi riferimenti ne *La storia del Conservatorio*, numero monografico «Il Paganini», 3, 2017, *passim*. Nel registro ms. *Personale del Civico Istituto di Musica* risulta morto il 20 agosto 1897 a Cassano Spinola (Serravalle). Cfr. MAURIZIO TARRINI, in *La storia del Conservatorio*, numero monografico, op. cit., 2017, p. 182, 268. Un volume di partimenti di Fedele Fenaroli pubblicato a Napoli da Girard e conservato nella biblioteca del Conservatorio di Genova, porta la sua nota di possesso (<http://id.sbn.it/bid/LO11133092>). Della donazione di volumi per pianoforte da parte di Rosa Costa

vedova Genesi di Santa Margherita Ligure, dono giunto nel 1921 come si legge su un esemplare (cfr. BID MUS0158685), non è nota al momento l'esatta consistenza. Essa è ricostruibile, come in molti altri casi, tramite note di possesso sulle singole edizioni musicali.

⁴⁷ Ho già elencato altrove i due inventari ottocenteschi mss. della biblioteca del Conservatorio, vale a dire il *Catalogo della musica esistente nell'Archivio del Civico Istituto Musicale di Genova l'anno 1855* e inoltre l'*Inventario di beni mobili di proprietà del Municipio esistenti negli archivi di musica del Civico Istituto di Musica 3 Aprile 1882*.

⁴⁸ Il piccolo fondo dell'arpista Maria Luisa Giannuzzi, già docente al Conservatorio Paganini di arpa, si distingue per le tracce di segni di *performance*, postille di annotazioni espressive e indicazioni di diteggiatura in generale. Il fondo Giannuzzi si evidenzia inoltre per la presenza di nomi di altri possessori al suo interno: è il caso di A. (e G.) Poppi, il cui timbro appare su alcune decine di edizioni musicali per arpa (e anche manoscritti) del fondo. Il nome della copista di musica Lina Frascari è stato invece rinvenuto in manoscritti di parti di arpa di interi melodrammi dello stesso fondo, della cui copia è responsabile Frascari; essi sono databili ai primi anni del Novecento (cfr. per es., tra gli altri casi <http://id.sbn.it/bid/LIG0222112>, <http://id.sbn.it/bid/LIG0222132>).

⁴⁹ Oltre a quelli segnalati nella nota precedente, è il caso ad esempio di Victoire Quartara, il cui nome appare inciso in oro sul piatto esterno di due volumi che raccolgono arie e duetti manoscritti rifilati e rilegati posteriormente, databili tra fine Sette e inizio Ottocento, appartenenti alla donazione di Francesco Viani: è possibile che anche in questo caso si sia trattato di acquisizioni sul mercato antiquario; cfr. uno di questi <http://id.sbn.it/bid/LIG0244421>. Ho discusso delle note di possesso all'interno del dono Francesco Viani nel mio *The music library of Francesco Viani (1809-1877)*, cit., p. 31.

Il Transilvano in conservatorio: esperienze di didattica clavicembalistica tra antico e moderno

Barbara Petrucci

con il contributo di Federica Burani, Federico Demarchi, Cristina Elia, Luisella Ferro, Luca Finocchietti, Emanuele Kunkler, Alberto Pedemonte, Gabriele Petouchoff, Caterina Succi

L'età migliore per iniziare lo studio del clavicembalo è di sei-sette anni. Ce lo dice François Couperin a pagina 3 de *L'Art De toucher Le Clavecin* (Paris, 1716) aggiungendo che questo non esclude affatto persone di età più matura. Anzi, andando avanti a leggere il conciso e ricco metodo, incontriamo riflessioni su coloro che iniziano tardi e/o sono stati male impostati; e consigli agli adulti sull'opportunità di non praticare lavori faticosi con le mani, che comprometterebbero la tanto necessaria 'scioltezza dei nervi'.

A quest'ultimo concetto teneva in modo particolare anche Girolamo Diruta, che nel 1593 aveva dedicato *Il Transilvano, Dialogo sopra il vero modo di sonar organi et istromenti da penna...* al principe Sigismondo di Transilvania, appunto. I personaggi del dialogo sono il Diruta (*Dir.*) e il Transilvano (*Tr.*), con tutta probabilità identificabile in Istvan Jósika, cancelliere dell'alto principe, in quegli anni ambasciatore e agente musicale di Sigismondo in Italia. Rispondendo alla domanda del *Tr.* riguardo all'atteggiamento della mano alla tastiera, Diruta conia una delle più affettuose definizioni dell'intera storia della didattica tastieristica:

E per dirvi, come dovete tener la mano leggiera, e molle sopra la tastura, vi darò un essemplio. Quando si dà una guanciata in collera, se gli adopra gran forza. Ma quando se vuol far carezze, e vezzi, non vi si adopra forza, ma si tiene la mano leggiera, in quella guisa che sogliamo accarezzare un fanciullo.

Il Transilvano apprezza la portata dell'esempio e se ne dichiara pienamente convinto.

Saltando di nuovo dall'Italia del Cinquecento alla Francia del Settecento, è doveroso e salutare riferirsi alla parte introduttiva di *Les Principes du Clavecin* di Michel de Saint Lambert (Paris, 1702), soprattutto al suo *Avis Pour les Personnes qui veulent apprendre à joüer du Clavecin*, vero prezioso trattatello di pedagogia musicale condensato in tre pagine.

Anche per Saint Lambert l'età migliore per iniziare a studiare il clavicembalo è l'infanzia

e anch'egli, al pari di Couperin, osserva come, rispetto agli uomini, le donne conservino più a lungo la scioltezza necessaria a imparare a suonare. Ma la parte dell'*Avís* che tuttora convince e commuove è quella che descrive le qualità di un buon maestro:

Un Maestro, per essere buono, deve avere due qualità: il SAPERE e l'ONESTÀ; infatti per formare un buon allievo, bisogna assolutamente che il Maestro LO POSSA E LO VOGLIA.

Per quanto riguarda il Sapere di un Maestro, non bisogna intendere semplicemente che egli sia un abile Clavicembalista e un eccellente Compositore, ma che aggiunga a queste due capacità il talento di saper ben mostrare, che è una qualità da tenere ben distinta da quella di celebre Musicista.

Un buon Maestro sa conoscere a fondo le differenti attitudini di coloro che si mettono nelle sue mani e, adattandosi alla portata e alle capacità di ognuno, istruisce gli uni e gli altri nel modo che loro meglio conviene. Egli deve sapersi creare diversi metodi a seconda delle differenti nature di coloro che deve formare. Parla in maniera elementare ai bambini, razionalmente alle persone più grandi: agli uni e alle altre con intelligente chiarezza. Espone i suoi principi in maniera ordinata e li presenta sempre sotto idee semplici e distinte. Non confonde la mente di coloro che istruisce con distinzioni premature. Insegna una regola generale come se fosse senza eccezioni aspettando che l'occasione presenti questa eccezione per parlarne, perché egli sa che allora essa si può meglio afferrare, e che se ne avesse parlato fin dall'inizio avrebbe impedito che la regola generale restasse impressa nella mente. [...]

Passando dalla Teoria alla Pratica, il buon Maestro sa scegliere per ognuno dei suoi allievi le 'pièces' che sono più adatte alla disposizione della loro mano. [...] in seguito ne dà loro di quelle che sono del tutto opposte alla disposizione della loro mano, per poterne correggere i difetti.

Il buon Maestro conduce lontano, verso la perfezione, colui che dimostra di avere molta facilità in questo esercizio, e più lontano ancora colui che ne possiede di più ¹.

Mi si perdoni la lunghezza della citazione. Insieme a François Couperin, Michel de Saint Lambert è stato per me un faro di sapienza lungo tutti i trentanove anni della mia attività di docente di clavicembalo in conservatorio. Non solo per la paterna saggezza dei suoi principi pedagogici nell'*Avís*, ma anche per la chiarezza dell'esposizione nei capitoli successivi.

Allora è tutto qui? Basta cogliere fior da fiore dai numerosi e affascinanti metodi per tastiera pre-ottocenteschi e applicarne gli aurei principi per costruire una didattica del clavicembalo storicamente informata?

Magari.

Ovviamente non possiamo fare finta di viaggiare a ritroso nel tempo e ricreare le situazioni didattiche di oltre tre secoli fa, quando Couperin impartiva tre quarti d'ora di lezione ad aristocratici rampolli e poi si portava via la chiave dello strumento per evitare che i volubili giovinetti rovinassero in cinque minuti quello che era stato costruito con tanta pazienza e



Jan Steen (1626-1679), Il maestro di musica.



Jonathan Richardson (1667-1745),
Ritratto di Garton Orme.

attenzione. Sarebbe impossibile, e anche stupido. La nostra epoca ha motivazioni potenti per rivolgersi all'arte del passato. Nel caso della musica rivolgersi al passato vuol dire non solo apprezzare esteticamente il repertorio, ma porsi il problema della sua restituzione sonora.

Da molti decenni gli studi di filologia musicale, prassi esecutiva ed organologia mettono a disposizione del musicista pratico una buona struttura su cui costruire l'interpretazione e la didattica. Un particolare repertorio ha diritto ad essere riproposto sugli strumenti su cui è stato immaginato (e questo vale per tutti i periodi storici, Ottocento compreso).

La pratica dei cosiddetti strumenti antichi si muove fortunatamente fra il rischio Scilla di mitizzare le epoche passate e la coscienza Cariddi di vivere nel nostro tempo, completamente diverso sotto gli aspetti culturali, sociali, politici, religiosi dalle società di antico regime in cui si è sviluppata la musica per clavicembalo. E in cui un altro strumento a tastiera si è imposto come il convitato di pietra, il proverbiale elefante nella stanza: IL PIANOFORTE.

Lo studio del clavicembalo è entrato nei conservatori italiani sotto forma di corso straordinario, divenuto ordinario nel 1969. In quella circostanza l'autorità competente 'dimenticò' di adeguare i programmi di studio al nuovo status del corso, che mantenne quindi

la struttura triennale con l'obbligo di un precedente diploma in pianoforte o in organo.

L'assetto era perfettamente consono al tipo di considerazione goduta dal clavicembalo in quegli anni nel nostro paese: qualcosa di bello, interessante e sfizioso, ma comunque un'appendice degli strumenti a tastiera 'veri'. Un po' come quelli che dicono: "Roma? Una città meravigliosa, però non ci vivrei!" (nota a margine: io sono romana).

La didattica clavicembalistica in conservatorio è stata quindi a lungo condizionata dalle caratteristiche dell'utenza: pianisti e organisti completamente formati dal punto di vista tecnico e interpretativo, spesso con alle spalle anni - a volte decenni - di militanza tastieristica, con un'età minima di venticinque anni. Questa la situazione in cui ho iniziato ad insegnare e che è durata circa vent'anni.

Quello che si può trovare nelle fonti antiche a proposito di articolazione, d'iteggiatura, fraseggio serviva un po' come 'pars destruens', più che altro per sottolineare le differenze tra pianoforte e clavicembalo e per confutare radicati pregiudizi e luoghi comuni. Parlo del pianoforte e non dell'organo perché proprio la tastiera del pianoforte era il campo di battaglia su cui ci si confrontava sull'esecuzione di Bach, di Scarlatti, della compagine un po' vaga dei 'Clavicembalisti italiani', repertorio d'obbligo fino al compimento medio di pianoforte e nella parte pianistica del programma d'organo.

Per una strana forma di giustizia poetica, la riforma dei conservatori, che ha sancito l'appartenenza delle nostre scuole alla fascia universitaria, ha anche liberato - attraverso l'istituzione dei corsi preaccademici e propedeutici - la prima fase dell'istruzione tastieristica dal monopolio del pianoforte.

Insegnare il clavicembalo a principianti assoluti, per me fino a quel momento un'esperienza episodica nell'ambito dell'insegnamento privato, è diventata una realtà strutturata, con necessità di programmi articolati e connessi al contesto istituzionale.

Non si è partiti da zero. I metodi del XVI, XVII e XVIII secolo hanno la qualità straordinaria di combinare un atteggiamento 'for dummies' (non dando niente per scontato, neanche i nomi delle note) con elementi di arte dell'interpretazione, passando attraverso la descrizione della tecnica e delle strategie espressive proprie dello strumento. Ad essi si può attingere direttamente, estraendone e combinando tutto ciò che possa dare luogo ad un sistema di regole coerente. Possiamo contare su un buon numero di studi di didattica storica compiuti negli ultimi cinquant'anni in altri paesi europei, in cui prima che nel nostro ci si è posti il problema. Le ricerche imprescindibili di Isolde Ahlgrimm, Kees Rosenhart, Maria Boxall, Antoine Geoffroy Dechaume² sono solo alcuni dei mattoni con cui costruire un percorso didattico autonomo per il clavicembalo.

Ribadisco il concetto di autonomo, ma senza dimenticare che nessuno studente, anche

del primo corso, si avvicina al clavicembalo come suo primo strumento a tastiera; tutti, nessuno escluso, hanno suonato il pianoforte, magari solo per qualche mese. Non solo. È estremamente improbabile che la famiglia compri ad un bambino di prima media un clavicembalo sulla base di un interesse che potrebbe anche essere passeggero. Quindi il bambino in questione dovrà praticare quanto impara a lezione dividendosi fra il cembalo, nelle poche ore che il conservatorio può garantire per lo studio individuale, e la tastiera che ha a casa.

Per questo credo fondamentale nelle prime fasi dell'apprendimento, dare un imprinting di originalità, sottolineando ciò che della tecnica e dell'esecuzione clavicembalistica è caratteristico, questa volta come 'pars construens', in positivo.

L'uso nelle scale della diteggiatura a due a due, parallelamente al passaggio del pollice, invoglia ad approfondire qualità di tocco e di pronuncia. La pratica della costruzione di intervalli sulle linee del basso aiuta a riconoscere i percorsi armonici dei pezzi, e prepara al basso continuo. La possibilità di arricchire i brani, per quanto semplici, con abbellimenti personali e piccole cadenze permette al giovanissimo studente di sentire più suo il pezzo, di avere nei confronti della pagina scritta un atteggiamento rispettoso ma creativo. Molti degli studenti hanno avvicinato questo tipo di rapporto fra lettura e improvvisazione a ciò che vivono i jazzisti.

Al momento di scrivere questo articolo, ho cercato l'aiuto dei miei allievi, chiedendo loro di esprimere brevemente quello che considerano particolare dello studio del nostro strumento. La classe, in questo che è il mio ultimo anno come docente di conservatorio, è un gruppo di nove 'Transilvani' (con me, data l'età, opportunamente definibile come 'diruta'), assai variegato per età ed esperienze personali. C'è una tastierista di ritorno, dopo aver praticato il pianoforte e il corno francese; c'è una vocazione tardiva, che dopo il pianoforte ha virato verso l'antico; ci sono due clavicembalorganisti; c'è chi ha connesso clavicembalo e composizione, in una creativa mescolanza di antico e nuovo; chi affianca la musica antica allo studio dell'architettura; chi è arrivato al bivio in cui deve decidere cosa fare da grande; chi sa che questo strumento non sarà la sua passione esclusiva; chi ha cominciato da pochi anni e ha tanta fame di musica. Dai loro contributi esce una definizione sfaccettata del clavicembalo: strumento affascinante, arcano, razionale, esigente.

«Come una sorta di danza amorosa... Il clavicembalo da te non vuole solo il tuo cuore, l'istinto o la passione, lui vuole soprattutto la testa!... Il clavicembalo ti guarda e sorride» (Cristina Elia).

«Strumento essenziale, introspettivo, per certi aspetti misterioso... Ogni movimento di troppo è da evitare... Affrontare il tema della dinamica attraverso l'articolazione» (Luisella Ferro).

«Il clavicembalo, come un piatto raffinato, ha un gusto particolare che sa di antico, sa di grazia perduta, sa di un mondo che non c'è più, e che non aspetta altro che di essere fatto rivivere... Scoprire come uno strumento 'senza dinamica' abbia invece una serie di possibilità infinite, che non derivano da grandi gesti o da grandi palcoscenici, ma da una tecnica fine, accurata, fatta di grazia... È la rigenerazione costante del passato attraverso lo studio, è la riflessione su questo passato, su ciò che è stato, su ciò che ci ha lasciato e su ciò che, forse troppo in fretta, abbiamo dimenticato» (Federico Demarchi).

«Rispetto al pianoforte, notiamo come il mondo del clavicembalo sia molto variegato... Qui si apre l'accurato e divertente lavoro della ricerca del fraseggio, del tocco, dei diversi tipi di staccato che diventano i protagonisti principali per poter dare colore alle proprie esecuzioni e fare in modo che siano piacevoli e interessanti, rendendo lo studio molto simile al lavoro di un artigiano che con pazienza e amore pialla e intarsia dando forma alla sua opera d'arte» (Luca Finocchietti).

«Ancora oggi il clavicembalo comunica un fascino arcano dovuto proprio alla sua origine antica e alla natura compositiva del suo repertorio... Sarebbe difficile da concepire un insegnamento 'freddo' che esuli dallo studio immediato e immersivo del repertorio... Nelle antiche composizioni non esisteva la differenziazione valoriale tra brano da concerto e studio... bensì in un unico brano si condensava l'intento didattico e l'espressione artistica» (Gabriele Petouchoff).

«Uno strumento con una capacità di espressione curiosa e poliedrica. La sensibilità di questo strumento singolare esce fuori grazie ad una buona diteggiatura e di conseguenza grazie ad una buona articolazione... Il clavicembalo è delicato ed allo stesso tempo tempestoso. Può suscitare emozioni difficili da gestire, da far tremare le mani... E' uno strumento tormentato, dolce... uno strumento da scoprire, a cui affezionarsi in ogni sua forma e in ogni suo aspetto» (Federica Burani).

«Lo studio del clavicembalo è l'immergersi in una realtà passata attraverso uno strumento particolare e sofisticato... La durata breve delle note e l'assenza della dinamica rendono unico lo strumento e spingono il clavicembalista ad esprimersi in modo singolare» (Alberto Pedemonte).

«Apprezzo del clavicembalo la profondità tecnica in cui viene spinto dalla mancanza della dinamica... Utilizzare il fraseggio con lo scopo di offrire al testo un senso tramite un mezzo che ricorda più la meditata risoluzione di un problema matematico che un'interpretazione emotiva» (Emanuele Kunkler).

«Un mondo nuovo: la diteggiatura, il tocco, gli abbellimenti... che hanno diversi ruoli: possono servire per colmare una nota lunga... per dare un accento maggiore su una nota... Uno dei ruoli principali è differenziare un'esecuzione rispetto ad un'altra: nel momento in cui l'esecutore aggiunge un trillo piuttosto che un mordente o un gruppetto nel tema o nel ritornello, rende quell'esecuzione unica e propria, come una firma» (Caterina Succì).

Un grato, affettuoso pensiero a Emilia Fadini (1930-2021) e a Gordon Murray (1948-2017).

Riferimenti bibliografici

- Isolde AHLGRIMM, *Manuale der Orgel- und Cembalotechnik*, Wien, Doblinger, 1982.
Enrico BAIANO, *Metodo per Clavicembalo*, Bologna, Ut Orpheus, 2009.
Maria BOXALL, *Harpsichord Method: based on sixteenth to eighteenth-century sources*, London, Schott, 1977.
Antoine GEOFFROY DECHAUME, *Le langage du clavecin*, Luynes, Van de Velde, 1986.
Yonit Lea KOSOVSKA, *Historical Harpsichord Technique*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press 2011.
Kees ROSENHART, *The Amsterdam Harpsichord Tutor*, Amsterdam, Saul B. Groen, 1977.
Richard SIEGEL, *Apprendre à Toucher le Clavecin*, Paris, Heugel, 2007.
Richard TROEGER, *Technique and Interpretation on the Harpsichord and Clavichord*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1987.
Catherine ZIMMER-GROLLEMUND, *Des Lys Naissants*, France, Van de Velde, 2002.

Note:

- ¹ Edizione italiana dell'Associazione Clavicembalistica Bolognese, Bologna-Roma 1986, traduzione di Adriana Viola Bordonaro.
² Per un elenco più completo, vedi i riferimenti bibliografici.

Nikolaus Delius: un gentiluomo rivoluzionario

*In ricordo di Nikolaus Delius,
ad un anno dalla scomparsa **

Mara Luzzatto

Il 22 maggio 2019 si è spento a Karlsruhe il Prof. Nikolaus Delius, insigne flautista e musicologo.

Nato a Karlsruhe nel 1926, Nikolaus Delius iniziò lo studio del flauto a otto anni, sotto la guida di Otto Rössler e poi di Georg Müller. Interrotta l'attività nel periodo bellico, terminò gli studi a Friburgo con Gustav Scheck. Fu docente a Karlsruhe dal 1955 al 1964, e successivamente a Friburgo dal 1964 al 1991, svolgendo al contempo attività concertistica in svariate formazioni. Come musicologo, è stato cofondatore e curatore della rivista *Tibia*, pubblicando articoli e dedicandosi al repertorio flautistico pre-classico, curando oltre un centinaio di pubblicazioni per flauto. Nel 2003 gli è stato assegnato il Premio Internazionale "J. Simon Mayr" per la ricerca.

Il Dono Delius

Sulla mia memoria personale di Nikolaus Delius non mi soffermo: sarà parte della mia vita. Credo sia invece d'obbligo un senso di ringraziamento collettivo per il monumentale archivio che nel 2013 egli ha donato al Conservatorio "N. Paganini" – il **Dono Delius**.

Alla città di Genova e al nostro Conservatorio Delius era legato da un affetto particolare, in quanto nel Fondo Antico del "Paganini" aveva svolto importanti ricerche a partire dal 1970; per questo motivo, al momento di ritirarsi aveva preso in considerazione l'idea di donare l'intero suo archivio musicale alla nostra Biblioteca. Quando ne parlammo, mi colpì altrettanto la generosità del gesto quanto la lucidità del progetto – quello di costituire al "Paganini" una sorta di centro di ricerca flautistica; l'ipotesi di assegnarmi l'onore di Curatrice onestamente mi spa-

*Al mio ricordo si associano in queste pagine le testimonianze di Luisa Curinga, Marianne Eckstein e Gianni Lazzari, amici di Nikolaus. Li ringrazio di cuore per avere accettato di portare qui la loro memoria (che ho corredato di note).

ventava alquanto, ma nello stesso tempo sentivo che sarebbe stato sconsiderato tirarsi indietro – anzi, il mio desiderio di valorizzare al massimo questi materiali avvicinava di fatto la donazione. Naturalmente fu necessario in via preventiva vagliare la fattibilità dell'operazione: del sopralluogo nella casa-studio di Kirchzarten ho già riferito su queste pagine («Il Paganini» 01/2015), e così pure della disponibilità del Direttore – all'epoca il M^o Claudio Proietti – nel ricevere una mole così ingente di materiali, e dei contenuti del **Dono Delius**. L'acquisizione e la ricollocazione del lascito comportarono poi, come era prevedibile, problematiche di natura logistica e un discreto lavoro, ma il criterio di archiviazione era già in sé stesso un capolavoro: un gigantesco Databank contenente più di 23.000 voci di ricerca, (*Banca Dati Delius*), e diversi 'sottoinsiemi', ossia le sezioni A – Saggistica; B – Musica a stampa; C – Copie di manoscritti ed edizioni musicali antiche; D – Materiali di studio; E – Collezione di CD.

Dal 2013 il lavoro più impegnativo è stato però quello di cercare di rendere la donazione non soltanto un archivio "immobile", ma piuttosto un grande contenitore di musica da movimentare, ossia da studiare ed eseguire: con cadenza annuale si sono quindi organizzate Giornate di studio, articolate di volta in volta su un "tema" prescelto. Il Prof. Delius si lasciava coinvolgere con grande entusiasmo, ma – con l'eleganza del gentiluomo – mai una volta ha imposto un argomento di propria scelta: nel momento in cui ha 'passato la mano' attraverso la donazione, ci ha lasciato piena autonomia decisionale. Gli argomenti sono stati individuati di anno in anno in accordo con Luisa Curinga e Mariateresa Dellaborra, e l'autonomia che ci concedeva rappresentava naturalmente l'altra faccia di una grande responsabilità. Nikolaus però non solo dimostrava massima fiducia nelle nostre scelte, ma con estrema modestia, e con un'educazione d'altri tempi, ringraziava regolarmente per lo sforzo organizzativo. Oggi mi passano malinconicamente tra le mani le cartoline illustrate che mi scriveva (preferiva queste piuttosto che anonimi fogli tradizionali), e ritrovo continue espressioni di riconoscenza – quando saremmo stati piuttosto noi a doverlo coprire di 'grazie'...

Dopo una prima rassegna nel dicembre 2013 – *Il suono di un grande patrimonio – Parole e musica dal Dono Delius* – dal 2014 si sono svolti Seminari e Giornate di studio (un bilancio dell'attività nell'articolo *Dono Delius – Il primo quinquennio di musica e ricerca intorno al flauto* – «Il Paganini» 04/2018). Nel 2017, con la presenza del noto flautista e musicologo Walter Kreyszig, le Giornate di studio, regolarmente patrocinate dalla *Società Italiana di Musicologia*, si sono allargate all'ambito internazionale; ad oggi hanno partecipato come relatori studiosi di 22 enti musicali italiani e stranieri, e decine di studenti ospiti, oltre naturalmente agli allievi del "Paganini". Delius si rallegrava dei risultati, e soprattutto era contento del fatto che la sua donazione stesse realmente raggiungendo tantissimi cultori e studenti. Sin dalle nostre prime conversazioni insisteva infatti sull'importanza di tenere presente questa doppia destinazione: gli *studiosi* sono determinanti per

portare avanti la ricerca, e gli *studenti* devono essere posti sempre al centro, in quanto fruitori ed esecutori durante gli anni di conservatorio, e possibili studiosi di domani.

L'ultima *Giornata Internazionale di studi* in merito alla quale Nikolaus aveva espresso suggerimenti fu quella programmata per il 2019 (poi prorogata al 2020 per forza maggiore): al tema *Le edizioni musicali per flauto* Delius era particolarmente sensibile, poiché le edizioni flautistiche sono state materia della sua vita intera. Avevamo concordato sull'opportunità di far precedere alla Giornata di studi un Seminario che mettesse al centro i criteri scientifici delle edizioni critiche, e Nikolaus fu particolarmente soddisfatto nell'apprendere che a questo scopo Mariateresa Dellaborra aveva calendarizzato cinque incontri con gli studenti, poi svoltisi nel periodo da marzo a settembre 2019 (vedi: *Il laboratorio Strumenti e metodi per un'edizione critica: un ampliamento di prospettiva per l'esecutore*, «Il Paganini» 06/2020).

Non ci fu il tempo per raccontargli di quegli incontri, né per fargli avere il frutto del Seminario, ossia il *Trio per due flauti e fagotto* di Saverio Mercadante curato con la partecipazione degli studenti del "Paganini", ed edito da Suvini Zerboni durante il *lockdown* di primavera 2020. Ma quel Seminario si svolse pensando a lui, che credeva nell'importanza di una formazione degli studenti a tutto campo, e nella necessità assoluta di insegnar loro a studiare su testi affidabili, per poter giungere ad esecuzioni consapevoli e mature. Sarà pensando a lui che cercherò sempre di indicare agli studenti il criterio del rigore scientifico, e sarà ricordando lui – con affetto noi che lo abbiamo conosciuto, con rispetto quelli che verranno – che ci si accosterà ad ogni pagina del

Dono Delius.

Ho preso avvio dalla donazione come atto di doveroso omaggio; vorrei però ricordare la figura di Nikolaus Delius con un compasso più allargato, estendendo il debito di riconoscenza anche in relazione all'arricchimento del repertorio flautistico: le sue pubblicazioni sono oltre un centinaio, e documentano l'impegno di un'intera esistenza. Il lavoro di Delius non rappresenta del resto unicamente un apporto in termini *quantitativi*, ma anche un'evoluzione *qualitativa* della ricerca in ambito flautistico attraverso i decenni, e ritengo che proprio la sua indagine sul repertorio (realizzata parallelamente allo studio a tutto campo dal punto di vista storiografico, svolto da Delius come collaboratore della rivista *Tibia*) sia uno dei pilastri sui quali si è impiantato il nostro strumento nel corso del Novecento. Se il flauto ha potuto esprimere esecutori eccezionali, credo sia anche grazie a chi, come Delius, ha lavorato indefessamente sui testi, fornendo quella *materia prima* che consente agli interpreti di collocare alla base dell'idea creativa un solido supporto concettuale. Altri pilastri, a mio modo di vedere, sono costituiti dal radicamento della didattica, e dal grande impulso della produzione discografica. Su questi presupposti, per arrivare a 'misurare' l'importanza della figura di Delius, è forse opportuna qualche riflessione preliminare sul panorama flautistico italiano come si presentava sino all'ultimo trentennio del secolo scorso.

Da dove parte Nikolaus Delius?

Sarebbe impossibile, oggi, delimitare l'ampiezza di una cornice che possa comprendere autori ed esecutori della musica per flauto. Può essere alquanto significativo ricordare invece che, all'inizio degli anni '70 del Novecento, chi si fosse avvicinato al mercato discografico del flauto in Italia avrebbe trovato ben pochi titoli. Come racconto spesso ai miei allievi, quando mi fu chiesto di scegliere un disco come regalo per il mio decimo compleanno, ciò che trovai da Ricordi – uno dei rivenditori più 'comuni' – fu una manciata di LP, tra cui un'antologia di pezzi brevi eseguiti da Gazzelloni: "*Il mio amico flauto*" (*nomen-omen* – il flauto in Italia si identificava all'epoca con Severino Gazzelloni). L'antologia era quanto di più 'divulgativo' – nel senso più limitante del termine – oggi si possa immaginare, cioè un insieme veramente casuale di brani, per lo più sotto forma di trascrizioni per flauto dal cosiddetto 'grande repertorio'; solo con la metà dei Settanta la produzione discografica italiana in ambito flautistico iniziò a fare un salto di livello.

Da parte mia, mi innamorai seduta stante dello strumento, e – ascoltata qualche traccia in cuffia, come allora usava – tornai a casa decisa ad intraprenderne lo studio. Ma non era certo l'ascolto *selettivo* che oggi giorno proponiamo agli allievi (il problema attuale è l'esatto opposto, in quanto l'offerta discografica – ma soprattutto quella sui social media – è talmente vasta che gli allievi se ne trovano addirittura sopraffatti, e molto spesso non riescono a scegliere); non si trattava tanto di *ascoltare per conoscere*, quanto di *ascoltare per piacere* – modi di ascoltare entrambi necessari, ma certamente caratterizzati da intenzioni diverse.

Per un effetto quasi paradossale, alla metà del Novecento il flauto era oggetto di grandissimo interesse da parte dei compositori d'avanguardia, sia in Italia che all'estero – se si volesse citare un pezzo e una data miliari, basti pensare alla *Sequenza* di Berio del 1958; tuttavia, lo studio delle *nuove tecniche* poteva appassionare qualcuno, ma lasciava quasi indifferenti i più, e soprattutto, risultava sostanzialmente avulso dalla pratica scolastica. Infatti, all'epoca il panorama italiano era scarso anche relativamente agli strumenti didattici di formazione: pochi volumi ritenuti *di base* e *d'obbligo*, che costituivano l'*a-bi-ci* dagli anni '30 del secolo, quando erano stati concepiti i programmi dei Conservatori. Rivisto con gli occhi della maturità, la limitatezza di quel percorso flautistico non era quindi responsabilità *in toto* di un singolo docente: di certo non era comune trovare insegnanti *sperimentatori* – era più semplice attenersi al noto – ma va riconosciuto che, durante gli studi, si mangiava il frutto di un albero dal fusto piuttosto striminzito. Del resto – incredibile ma vero – era possibile arrivare a concludere il ciclo di studi limitandosi a 4/5 volumi di esercizi tecnici, e due soli pezzi di repertorio: tutto il resto, ossia il bagaglio autentico dal punto di vista del repertorio strumentale, era da

costruire grazie a qualche *saggio di classe* o – per chi lo desiderava – *dopo* gli studi di Conservatorio.

A quel punto cambiava la musica – in senso stretto: i contatti con flautisti stranieri (per chi poteva affrontare esperienze all'estero) allargavano la visuale su percorsi formativi più completi, e il perfezionamento con docenti di prestigio apriva orizzonti improvvisamente più vasti. I programmi *Erasmus* non erano neppure in mente, dunque scambi tra istituzioni erano inimmaginabili; ma flautisti/docenti stranieri amanti dell'Italia proponevano ovunque corsi estivi, che diventarono a partire dagli anni Ottanta tra le più frequentate occasioni di *perfezionamento*. Proprio in questi ambiti avveniva, per molti, di fare la vera conoscenza del repertorio e di affrontarne lo studio; contemporaneamente, andavano rapidamente aumentando le edizioni musicali, e la loro circolazione tra gli studenti.

Didatti di solida tradizione ma anche dotati di un nuovo spirito, come lo era Delius – che per l'appunto fu presente per diverse estati ad Assisi – percepirono con chiarezza la necessità di avviare anche in Italia stage 'specialistici', e contemporaneamente di *svecchiare* i testi in dotazione agli allievi: a qualcuno della mia generazione capitava infatti di studiare ancora, ad esempio, su edizioni risalenti all'inizio del secolo, revisionate in spirito tardo-romantico indipendentemente dall'epoca del pezzo. Per citare solo alcuni esempi, le *Sonate* di J.S. Bach circolavano in edizioni che riproducevano le articolazioni più fantasiose – ignare di qualunque prassi stilistica; e così pure le *Sonate* di Benedetto Marcello – pane quotidiano per i giovani flautisti – si richiamavano ad un'estetica assolutamente anacronistica. D'altra parte, molti dei docenti più anziani insegnavano le sonate tardo-barocche esattamente come le avevano apprese – con largo uso di vibrato ed espressione post-romantica. Altro caso significativo, ricordo di aver studiato la *Sonata* di Beethoven nell'edizione di Ary van Leeuwen – flautista olandese di fine Ottocento – dove al flauto era sostanzialmente affidata la mano destra del pianoforte (probabilmente la parte del flauto non è autografa di Beethoven, ma in ogni caso la sonata non è concepita in senso 'solistico', e dunque è verosimile che il pianoforte abbia spazio almeno quanto il flauto).

Era dunque diffusa una pratica flautistica troppo spesso incurante di quelle connotazioni storico-culturali che dovrebbero costituirne il fondamento: l'obiettivo comune era molto semplicemente la ricerca del *bel suono* – quasi che questo costituisse *in sé* il punto d'arrivo, esaurendo nella purezza della sonorità ogni altro parametro significativo. Ma l'attenzione rivolta agli aspetti timbrici, caratteristica del Novecento, mette in discussione l'assioma della bella sonorità, a favore delle componenti *esterne* al suono puro – come la ricerca di *effetti*, o delle componenti che derivano dall'*ambientazione* del brano, o di quelle correlate agli *strumenti partners* ecc.

Alcuni grandi flautisti iniziarono da qui, cioè dal desiderio di connotare le proprie esecuzioni su basi diverse, non costruite su un *ideale sonoro*, ma su un' *idea portante storicamente fondata*, centrata sulla necessità di contestualizzare il brano. E su questi presupposti, in parallelo, doveva basarsi anche la rivisitazione dei testi. Dalla sua fondazione (1976) e sino al 1995, Delius collaborò ai vertici della rivista tedesca *Tibia*, specializzata nella categoria strumentale dei legni: gli 'studi di settore' ospitati sulla rivista hanno dato in quest'ultimo cinquantennio un forte impulso alla ricerca in questo specifico contesto strumentale, e molti degli articoli pubblicati su *Tibia* costituiscono importanti interventi nella bibliografia musicale di lingua tedesca.

Certo è che gli studenti rimasero sempre al centro dell'universo di Delius, e l'atto stesso di donazione materiale dell'intera sua biblioteca ben rappresenta questa centralità: ha destinato tutto alla biblioteca del nostro Conservatorio scegliendo precisamente che i destinatori fossero gli allievi, gli allievi di oggi e di domani. Questo non era un gesto, era un programma. E parimenti, nella programmazione delle nostre Giornate di studi – caratterizzate da un tema conduttore affrontato da relatori esterni – non si stancava di ripetere che il nostro obiettivo non doveva essere soltanto inerente la sfera *scientifica*, ma doveva essere soprattutto indirizzato *agli studenti*.

L'approccio di Nikolaus Delius: presupposti teorici e riedizioni

Un altro punto focale per Delius era rappresentato dal repertorio flautistico: i suoi articoli pubblicati su *Tibia*, i testi a corredo delle sue edizioni, i materiali raccolti, e vorrei dire *l'atteggiamento* con il quale si poneva di fronte ai testi musicali, dimostrano il desiderio costante di approfondire la conoscenza dei vari aspetti che sono necessari agli strumentisti come *a priori* di una buona esecuzione.

Egli iniziò così un vastissimo lavoro di *documentazione*, che andò a costituire, nel volgere dei decenni, il suo Database contenente oltre ventitremila voci. Ciascuna voce non si limita ad Autore/Titolo, ma comprende un più ampio apparato che ne descrive le fonti, le edizioni conosciute, l'*incipit alfanumerico* (di ogni movimento, nel caso di composizioni in più tempi), nonché eventuali osservazioni di carattere generale: questa monumentale *Banca Dati Delius* è oggi parte integrante del **Dono Delius**. Prima ancora che per la grande quantità di revisioni e ripubblicazioni in edizioni moderne, credo che l'importanza di Delius – all'interno del mondo flautistico – risieda dunque in questo straordinario lavoro di archiviazione, svolto avvalendosi di materiali visionati in decine di biblioteche italiane ed europee.

Oggetto dominante delle ricerche di Delius è la musica per flauto del Settecento – una

scelta di campo non scontata negli ultimi quarant'anni del secolo scorso, che hanno piuttosto visto crescere l'interesse rivolto alla letteratura flautistica Otto- e Novecentesca. Una scelta, inoltre, che non ha mai nutrito preclusioni nei confronti dello strumento moderno – quando invece la ricerca prevalente si era orientata verso la filologia, prediligendo molto spesso il *traversiere*. Delius non faceva proselitismo in direzione della 'conversione' al traversiere: il fatto che quello fosse storicamente lo strumento in uso nel Settecento non implicava di per sé la necessità di 'abdicare' rispetto al flauto moderno – che è in grado di ovviare a molti degli inconvenienti legati alla fattura degli strumenti antichi. L'interesse di Delius non era quindi essenzialmente legato agli *strumenti* (la scelta poteva ricadere sia sul flauto Boehm sia sul traversiere – e anche sul flauto diritto, che pure Delius suonava e insegnava), quanto piuttosto si concentrava sui *testi*: era questo l'ambito nel quale sentiva l'urgenza di intervenire, poiché era questo il primo *punctum dolens*. Altrettanto significativa era per lui la necessità di inserire nel nostro repertorio anche la musica di autori settecenteschi considerati 'minori': come è da più parti sostenuto, infatti, sono proprio i cosiddetti autori minori che preparano il terreno ai maggiori, nel senso che ne anticipano talvolta strutture e contenuti. La scarsità di questo tipo di letteratura flautistica, ripubblicata in edizione moderna, era il secondo *punctum dolens* – che lo ispirò ad ampliare le ricerche, soprattutto in riferimento alla musica da camera di compositori italiani.

Il lavoro revisionale era fondato sull'affidabilità dei testi, dunque la premessa indispensabile era lo studio delle fonti: a questo riguardo, testimonianza della vastità dello spettro di ricerca di Delius sono, come accennavo, le informazioni che troviamo all'interno della *Banca Dati Delius*. Prima dell'epoca della digitalizzazione degli archivi e delle biblioteche, si rendeva necessario effettuare le ricerche nei singoli luoghi dove erano localizzati i materiali: troviamo quindi indicate nel **Dono Delius** decine di biblioteche europee (oltre ad alcune americane), da quelle più note agli archivi più isolati. Reperate e visionate le musiche, nei casi che riteneva più interessanti Delius proseguiva con la riproduzione, in fotocopie autorizzate o microfilm (lo strumento maggiormente in uso all'epoca presso molte biblioteche). Solo a quel punto iniziava lo studio vero e proprio, che si basava innanzitutto – quando possibile – sulla comparazione delle musiche, non solo all'interno di singole raccolte, ma anche in riferimento a composizioni affini. Inserendo nel proprio Database ciascuna composizione con un numero identificativo ed un *incipit* tematico alfanumerico, Delius è pervenuto tra l'altro a scoperte significative in merito a *false attribuzioni*: nella pratica della divulgazione settecentesca, infatti, non era infrequente che editori poco scrupolosi pubblicassero senza precisazioni raccolte contenenti in realtà brani di autori diversi; la sovrapposizione di *incipit* identici – riconosciuti dal sistema di archiviazione – ha dunque permesso riattribuzioni corrette.

I frontespizi dei documenti riprodotti (come pure il contesto editoriale) ci forniscono anche altre interessanti informazioni, che Delius ha puntualmente registrato: oltre al succitato *incipit*, ogni *item* contiene infatti il campo delle *Osservazioni*. Particolarmente interessante risulta poi il campo riferito per ogni composizione all'*Organico*: grazie a questo, è possibile fare una ricerca di tutti i materiali contenuti nel **Dono Delius** relativamente ad un organico specifico. Un tipo di studio che possa essere basato in prima istanza sulla comparazione parte evidentemente da una *visione d'insieme organica* – ed è esattamente questo il criterio che Delius ci consente di applicare. In tal senso, alcuni dei materiali contenuti nella donazione possono non essere singolarmente di immediato interesse, ma – posti in relazione con altri – ci permettono di acquisire una visuale più strutturata di un autore o di un contesto maggiormente ampio. È questo appunto il caso di alcuni autori cosiddetti 'minori', alla documentazione dei quali Delius si è costantemente dedicato. Troviamo dunque una grande campionatura di musicisti italiani – da Barsanti a Porta, da Ariosti a Castrucci a Lidarti e tanti altri: infatti, Delius era particolarmente interessato proprio all'ambito italiano, dove il flauto si trova impiegato in organici anche a tre o quattro parti – oltre che in letteratura solistica.

Infine, vorrei ricordare un altro significativo filone di interesse per Delius: la *trattatistica* – troppo spesso trascurata come *criterio di individuazione dello stile*. Se il *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen* (1752) di Johann Joachim Quantz (trad. ingl. E.R. Reily, A49) è considerato un testo imprescindibile per tutti coloro che si vogliano accostare con coscienza stilistica all'esecuzione degli autori tardo barocchi, non altrettanto noti sono altri trattati settecenteschi contenuti nel **Dono Delius**. È il caso, ad esempio, de *L'Art de préluder sur la flûte traversière* (1717) di Jaques Hotteterre (B834), e di tre opere collocabili negli ultimi anni del secolo: *Méthode pour la flûte traversière* di Giuseppe Maria Cambini (B465), *Nouvelle Méthode pour la flûte* di Francois Devienne (B466), e *Nouvelle Méthode de Flûte* di A. Vanderhagen (B467). Dell'Ottocento sono la *Méthode de Flûte* di A. Hugot e J. Wunderlich (B460) e la *Méthode de Flûte* di J.-L. Tulou (B459). Tutti questi trattati – che furono più volte ristampati, e gli ultimi dei quali furono ufficialmente adottati dal Conservatorio di Parigi – costituiscono un'importantissima fonte di documentazione in merito allo stile esecutivo dell'epoca, e dunque devono rappresentare testi di riferimento.

Il fatto di aver acquisito la donazione dalle mani stesse di Delius ci ha consentito di imparare molto mediante il suo diretto esempio: ora, nel **Dono Delius** si materializza la possibilità di portare avanti, attraverso tutti coloro che vi partecipano, il lavoro di ricerca di Nikolaus. Seguire in questa ricerca sarà il modo non solo per ricordarlo, ma per averlo vicino.

I RICORDI DI

Luisa Curinga

Il contributo di Nikolaus Delius alla ricerca sul repertorio flautistico è inestimabile. Il suo lavoro attento e competente su centinaia e centinaia di manoscritti custoditi nelle biblioteche di tutta Europa ha dato frutti straordinari dei quali la comunità flautistica continua a giovare.

Vorrei però ricordare Nikolaus (Niko, come ormai da molti anni lo chiamavo) come uomo e come maestro di flauto. Lo conobbi nel 1986 a Chiusi, in Toscana, dove ero assistente a un corso estivo di flauto tenuto da Roberto Fabbriciani. Quell'anno, e in seguito per almeno altri due anni, Nikolaus vi fu invitato come docente ospite. Era la prima volta che teneva un corso in Italia e io, all'epoca ventenne, non sapevo ancora della sua attività di studioso e ricercatore. Frequentai le sue lezioni dapprima solo come allieva, e ben presto anche come una sorta di aiutante e come sua "prima maestra d'italiano", come Nikolaus diceva spesso. Ammirai fin da subito il suo modo di lavorare. Era un maestro rigoroso, ma incoraggiante, molto paziente, capace di fare lezione per molte ore di seguito senza mai dare segni di stanchezza o di diminuzione della concentrazione. Curava con particolare attenzione le problematiche relative all'emissione. Profondo conoscitore del fraseggio e delle articolazioni barocche, ma anche classiche e romantiche, stimolava gli allievi a utilizzare modi d'attacco differenziati, sempre funzionali ai diversi repertori e alla resa musicale, espressiva e stilistica di ogni brano. Accompagnava spesso le indicazioni verbali e gli esempi che eseguiva allo strumento con passi e movimenti del corpo, rendendo così chiare ed intuitive la struttura e lo stile dei pezzi e, soprattutto, la musicalità che essi racchiudevano. Dava tutto sé stesso nell'insegnamento, così come nella sua attività di studioso: era un maestro generoso e un uomo generoso, e il fondo ora custodito a Genova ne è la testimonianza eloquente. Conservo con affetto le molte partiture, i libri e le riviste che mi ha regalato, oltre alle numerose lettere inviatemi nel corso di più di trent'anni di conoscenza, mantenuta viva nel tempo anche da qualche incontro in Italia o in Germania. Sì, con affetto, perché nonostante la differenza di età e competenze, si strinse presto un rapporto di amicizia tra Nikolaus, me e il mio futuro marito (che volle anche come docente in una masterclass alla Hochschule di Freiburg). Me ne resi conto solo dopo, ma fu proprio Nikolaus che per primo intuì in me delle potenzialità nel campo della ricerca. Negli anni di Chiusi, infatti, mi domandò se volessi scrivere qualcosa per la rivista *Tibia*, un'altra delle sue preziose 'creature'. All'epoca ero proiettata solo sullo strumento, la domanda mi sorprese molto e non ebbe seguito. Negli anni seguenti, però, intrapresi anche io la strada della ricerca, e

Nikolaus seguiva da lontano le mie attività e le mie pubblicazioni, con l'affetto discreto che lo contraddistingueva. Quest'uomo riservato ma sempre affabile, dallo sguardo limpido e dal sorriso ironico e intelligente, era un appassionato e instancabile lavoratore. La sua vivacità intellettuale, la sua inesausta voglia di imparare, di conoscere, di studiare, si mantennero inalterate fino agli ultimi mesi di vita, durante i quali mi parlava ancora di nuovi progetti, rammaricandosi che i problemi di salute non gli consentissero di lavorare come avrebbe voluto. Nell'ultima lettera che mi scrisse poco tempo prima della sua scomparsa, mi esprime anche il dispiacere che *Tibia* avesse abbandonato il formato cartaceo a favore di quello digitale. Troppo debole per rispondere alla mia ultima missiva, so dalla figlia Katharina che fu felice di averla ricevuta e di sapere che il contagio pandemico non ci aveva toccato. Ogni volta che ci penso, questo ricordo mi commuove. Grazie di tutto, Niko.

Marianne Eckstein

La mia vita professionale si è incrociata con Nikolaus Delius per un periodo veramente lungo: dal 1961 al 2020, vale a dire dall'inizio dei miei studi con Gustav Scheck alla “Staatliche Hochschule für Musik” di Friburgo. Prima come rapporto docente-studente, poi come colleghi e finalmente in profonda stima e amicizia.

Delius era docente di Flauto e Flauto dolce, e con una sua “Fachklasse” era anche assistente della Meisterklasse di Scheck per la Tecnica flautistica. Per il ramo di Didattica e Pedagogia dell'insegnamento di strumento, Delius teneva i seminari di metodologia, obbligatori per due anni di frequenza fino al “Diploma di insegnante con approvazione di Stato”. Nelle mie due prove didattiche (rispettivamente nei livelli Principianti e Avanzati) in Flauto e Flauto dolce, Delius faceva parte della severa commissione. In queste discipline ho apprezzato il rigoroso docente, e la persona particolarmente acuta, spiritosa, dotata di spiccato *sense of humour* berlinese e vivace cultura.

Nel 1962, sotto la direzione di Scheck, abbiamo suonato insieme a Friburgo il *Quarto Concerto Brandenburghese*; ancora durante i miei studi, effettuavamo registrazioni presso la Süd-deutscher Rundfunk SR. La formazione di flautista e musicista sotto la guida di un eminente maestro come Gustav Scheck ci ha accomunati anche durante i 46 anni in cui ho vissuto e insegnato a Roma. Quando Delius – nei suoi viaggi di ricerca nelle biblioteche – si trovava a Roma, ci siamo più volte reincontrati come colleghi e amici. Così anche nella giuria di un Concorso Internazionale di Flauto di Roma negli anni '80¹ – Delius rappresentante per la Germania, Larrieux per la Francia e Konrad Klemm (scuola Jaunet) ed io per l'Italia. Tutti esprimevamo gli stessi criteri di giudizio sui concorrenti: testimonianza dell'avvicinamento tra la scuola francese e quella tedesca, introdotto da Scheck.

Durante questo lungo periodo Delius mi teneva al corrente di quel che succedeva nel mondo riguardo lo sviluppo, i risultati delle sue ricerche e le novità editoriali, frutto del suo lavoro di musicologo: per esempio il fedele reprint, scientificamente riveduto, dei *24 Caprices-Études op. 26* di Theobald Böhm; *Prélude-Cadence-Capriccio (sec. XVIII-XIX)* – entrambi pubblicati da Schott – o il *Concerto in sol magg.* di Leopold Mozart (Edizione Ricordi), per citarne qualcuno che ho usato nella didattica. Ho ricevuto da lui anche il volume degli *Scritti Commemorativi* per festeggiare i 75 anni di Hans-Peter Schmitz – anch’egli rappresentante della nuova scuola di Gustav Sheck, dal 1943 fino al 1950 primo flauto solista dell’Orchestra Filarmonica di Berlino sotto la direzione di Fürtwaengler, e poi professore alla Musikhochschule di Detmold. Questa interessante e ricca raccolta contiene anche il saggio di Nikolaus Delius *Nicholas Dóthel – oder ein januskoepfiger Oswald?*²

“*Travers & Controvers*”, il volume di testi in occasione del 65° compleanno di Delius, con tanti interessantissimi contributi dei suoi numerosi allievi (tutti affermati professionisti) è una testimonianza del suo lavoro di insegnante, nonché del suo ruolo di Vicedirettore di Moeck³.

Delius era legato alla casa Editrice Moeck da una lunghissima collaborazione, e aveva lavorato nel 1976 alla creazione del bimestrale *Tibia*, una «Rivista per Amici della musica antica e della Nuova musica per fiati (legni)». Tra i tanti contenuti della prima uscita, anche un contributo di Delius – *Die erste Flötenschule des Barock?*⁴ – e un suo “ritratto” di Gustav Sheck⁵ – il suo sempre luminoso esempio di musicista. Vale la pena dire che *Tibia* è stata “precursore” nella creazione di altre riviste di questo tipo. Per *Tibia* Delius mi chiese la collaborazione come traduttrice (Danilo Prefumo: *Giuseppe Sammartini – Le Sonate per Flauto traverso e Basso continuo*⁶; Luisa Curinga: *J.J. Quantz, dall’Italia alla Corte di Prussia: influenze della Scuola Napoletana nella letteratura didattica per Flauto – I Giornata di studi sulla letteratura flautistica*, Genova, Conservatorio “Paganini”, 25/10/2014 (che purtroppo non ha poi visto la pubblicazione per *Tibia*). Per il volume di Federico Maria Sardelli *La Musica per Flauto di Antonio Vivaldi*⁷, uscì su *Tibia* una mia recensione⁸.

Nel *Dono Delius* – un testamento spirituale del lavoro di musicologo e ricercatore, nonché testimonianza di musicista – il Conservatorio “Paganini” di Genova possiede un’eredità incomparabile e preziosa. Anche la ricca biblioteca di questo Conservatorio è stata per Delius una proficua fonte di riscoperta di musiche dimenticate e ripubblicate: il *Dono Delius* ne rende omaggio.

Il 14 dicembre 2013, poco dopo il mio arrivo a Genova come nuova residenza, è stato per me un bellissimo giorno: inaspettatamente un cordialissimo e commosso incontro con il mio ormai anziano Professore, in occasione della presentazione ufficiale del *Dono Delius*

grazie alla Prof.ssa Mara Luzzatto (cui sono poi seguite le *Giornate di studio* annuali). L'ultimo nostro incontro è stato a dicembre 2019 a Monaco per le visite natalizie con le nostre rispettive famiglie: anche allora Delius sfruttava l'opportunità per le sue mirate ricerche nelle biblioteche. Ci siamo salutati con la speranzosa promessa di rivederci a Monaco a Natale del 2020...

Delius è stato sempre una persona riservata e di carattere mite. Questo era palese anche quando, nel 2003, gli era stato conferito a Bergamo il *Premio Simon Mayr* per la «restituzione al repertorio concertistico del di lui Concerto per flauto, grazie a passione umana congiunta a scrupolo scientifico». Nel ringraziare per questo premio, Delius rettificò spiritosamente di essere «non un Dottore, bensì un Musicista»!

Nella professione e nell'insegnamento è stato un moderno rappresentante della tradizione di Gustav Scheck, suo maestro; entusiasmo e passione per la comunicazione dell'arte, unito a un chiarissimo pensiero, lo hanno sempre caratterizzato, anche nell'osservare – con acuto senso critico – lo sviluppo del panorama flautistico nel mondo.

Gianni Lazzari

Non rammento precisamente quando conobbi Nikolaus Delius; fu probabilmente a Padova nel 1996, al convegno *La musica strumentale nel Veneto fra Settecento e Ottocento*, dove Delius presentò un suo intervento su Mattia Stabinger⁹. In realtà, lo conoscevo già di fama per i suoi articoli, recensioni e interviste sulla rivista tedesca «Tibia».

In quell'occasione, Delius mi chiese un contributo per il libro dedicato ai 75 anni di Hermann Moeck¹⁰, e dato che in quel periodo mi interessavo di iconografia del flauto, gli proposi *Fonti iconografiche italiane del consort omogeneo di traverse*¹¹.

Non spetta a me ripercorrere la carriera di Delius – l'insegnamento, le ricerche, le incisioni e le tante edizioni di musiche – ma vorrei almeno ricordare il volume di *Festschrift* del 1992 a lui dedicato¹², con contributi di numerosi noti flautisti e studiosi, e con un trio per tre flauti (di varie taglie) del compositore Peter Förtig.

Nel 1998 Delius mi concesse di pubblicare nel «Bollettino della Società Italiana del Flauto Storico» il suo articolo *Note sulla tecnica e la musica flautistica nel '700 in Italia*¹³. Nello stesso 1998 organizzammo, sempre sotto egida SIFTS, un suo corso di flauto a Firenze, dal 3 al 5 gennaio, dedicato a *Il repertorio italiano del Settecento per flauto – La scuola di Dôthel a Firenze*: Delius portò numerose composizioni da lui edite per la Zimmermann, prevalentemente duetti, trii e quartetti degli autori che contribuirono anche tramite trascrizioni a quella scuola: Nardini, Tartini, Dôthel, Campioni, Stabinger ecc. Si dimostrò un maestro che lasciava suonare, e interveniva poi: «Sì, bene, ma...» facendoci comprendere quante

‘occasioni perdute’ interpretative avessimo collezionato. Fu un maestro disponibile e bonario, ma alla fin fine molto esigente: ogni piccolo elemento musicale era occasione di spiegazioni precise – per quanto sintetiche, dato il contesto.

Per le proprie ricerche Delius si era fatto approntare un programma che gli permetteva di catalogare innumerevoli *incipit* musicali: poi, un particolare algoritmo gli consentiva di scoprire relazioni tra *incipit* di compositori conosciuti e ignoti. A quel tempo i computer erano lentissimi, così lui lanciava l’algoritmo la sera e lasciava “macinare” il programma per tutta la notte.

Diversi anni fa mi esprime il desiderio di lasciare parte della sua biblioteca a un’istituzione italiana. All’epoca insegnavo a Bologna, e lo feci presente alla direzione del Conservatorio, ma la cosa non suscitò molto entusiasmo. Penso che la collocazione presso la biblioteca del “Paganini” di Genova sia stata poi la soluzione ideale, sia per il lavoro di ricerca da lui condotto in quella stessa biblioteca, sia per la sollecitudine e la cura dimostrata da Mara Luzzatto, che organizza annualmente una Giornata di studi dedicata al Dono Delius. In quel frangente Delius mi donò la sua prima edizione dell’enciclopedia tedesca MGG e gliene fui molto grato.

Agli incontri del Dono Delius – lui quasi sempre presente, nonostante l’età – ci scambiammo qualche opinione sullo stato dei lavori. Delius sintetizzava così il suo interesse sempre vivo per la ricerca: «Ci sono ancora molte cose da chiarire...», mentre io gli sottolineavo il divario, anzi la separazione tra la ricerca, da un lato, e la pratica attiva e l’insegnamento del flauto dall’altro. Perché, per fare un esempio, in Conservatorio non si ha il tempo per integrare fattivamente (nel modo di formare e di suonare) i risultati della ricerca. Il canone professionale del Conservatorio, ancora e sempre principalmente volto al raggiungimento di un alto livello tecnico (a fronte di una professione attiva ormai quasi inesistente!), non consente il tempo per questa integrazione. Perciò c’è una forte necessità, oltre che della ricerca, di un livello intermedio di buona divulgazione, che tenga presente il punto di vista degli studenti e susciti in loro tanto la curiosità scientifica, quanto l’autonomia di lavoro e di giudizio nel tradurre in musica le conoscenze. Questa situazione condanna spesso gli allievi da un lato a uno sterile nozionismo, dall’altro a una sorta di manierismo esecutivo (si copia il CD, o il famoso flautista).

Un sincero grazie a Nikolaus, col costante ricordo della sua erudizione sempre cordialmente condivisa.

Note:

¹ Concorso che ebbe un'unica edizione, come ricorda Marianne Eckstein.

² Bärenreiter 1992, <https://d-nb.info/920878741/04>.

³ *Travers and Controvers. Festschrift Nikolaus Delius*, Celle, Ed. Moeck, 1992.

⁴ «Tibia» 1/1976, pp. 5-12

⁵ «Tibia» 1/1976, pp. 27-30

⁶ «Tibia» 3/2016, pp. 196-201.

⁷ Firenze, L.S Olschki, 2001 (*Studi di musica veneta. Quaderni vivaldiani*, 11).

⁸ «Tibia» 3/2002 (Dal gennaio 2006 sono stati ristampati – a cadenza variabile e ovviamente con nuova numerazione – articoli specializzati comparsi su numeri di *Tibia* esauriti).

⁹ NIKOLAUS DELIUS, *Matthia Stabingher ed il suo contributo al flautismo italiano*, in *La musica strumentale nel Veneto fra Settecento e Ottocento*, Atti del convegno internazionale di studi, Padova 4-6 novembre 1996, a cura di Lucia Boscolo e Sergio Durante, Padova, CLEUP, 2000.

¹⁰ *Sine musica nulla vita*, Festschrift Hermann Moeck, Celle, Moeck Verlag, 1997.

¹¹ L'articolo fu infatti pubblicato nel volume di cui alla nota precedente, pp. 201-219.

¹² *Travers & Controvers*, Celle, Moeck Verlag, 1992.

¹³ «Bollettino SIFTS», III (1998), n. 1 (aprile), pp. 6-14.

Gli Esercizi beethoveniani e le 32 Sonate: analisi comparativa dei gesti e dei timbri

Anna Maria Bordin¹, Antonio Tarallo²

Introduzione

Gli schizzi pianistici che si trovano tra le pagine dei taccuini di Beethoven propongono schizzi, esercizi e idee sperimentali che rimangono un'area in gran parte inesplorata nel campo degli studi beethoveniani. La loro esistenza è nota e il loro numero continua a crescere con la scoperta di pagine inedite dei taccuini. Tuttavia, lo scopo per cui Beethoven abbia annotato tante idee eterogenee e disorganizzate non è ancora chiaro per tutti gli schizzi e non è stato approfondito in modo esaustivo. In particolare, la parte degli studi sugli schizzi già molto approfondita include gli appunti chiaramente riconoscibili di opere completate o incompiute, mentre gli schizzi atipici, definiti esercizi o figurazioni, rimangono un'area di studio ancora inesplorata e interessantissima.

Queste figurazioni pianistiche, oltre a testimoniare l'assoluta rilevanza del pianoforte nei processi creativi del Maestro, sono definite da caratteristiche che possono attirare l'attenzione dello studioso, come una particolare tessitura, le scelte timbriche e dinamiche, le indicazioni di diteggiatura o una inconsueta destinazione alle singole mani. Tuttavia, in alcuni schizzi, tali indicazioni non esistono, e questo li rende particolarmente difficili da classificare. Inoltre la natura eterogenea di queste figurazioni rende il loro scopo specifico non chiaro in quanto sono possibili diverse interpretazioni ugualmente plausibili. Alcuni schizzi possono essere ritenuti esercizi, nel senso tradizionale del termine, alcuni sembrano essere esperimenti figurativi, altri potrebbero essere idee per opere mai nate e non sviluppate e altri non hanno una funzione immediatamente evidente.

Per esplorare il ruolo che questi appunti hanno avuto nella genesi del pianismo beethoveniano abbiamo cercato di rintracciare le tracce più evidenti di queste figurazioni nel corpus delle 32 Sonate per pianoforte, studiandone poi le caratteristiche, oltre che la rilevanza e il significato all'interno della sonata. Beethoven scrisse le sue 32 sonate per pianoforte tra il 1795 e il 1822, con numero d'opera dal 2 al 111, lungo tutta la sua vita. Per questo motivo esse pos-

sono a pieno titolo rappresentare il pianismo beethoveniano e ci sono sembrate le composizioni più adatte a cercare di comprendere e approfondire la funzione delle figurazioni esercizi e il loro significato. Il fine ultimo dello studio non ambisce a incrementare le conoscenze sul processo creativo beethoveniano, quanto piuttosto a rintracciare i tratti gestuali e timbrici che Beethoven ha considerato innovativi, interessanti, inconsueti, che lo hanno reso stilisticamente e strumentalmente diverso e insieme incredibilmente rappresentativo nel mondo del classicismo pianistico.

Lo studio prende origine dal punto in cui Luca Chiantore³ è approdato con il suo importante lavoro, *Beethoven al pianoforte*, aprendo una prospettiva nuova di approfondimento e proponendo chiaramente un collegamento rilevabile tra le figurazioni e le opere del Maestro. Questo collegamento può fornire un quadro più completo di come gli esercizi si inseriscono nel contesto delle attività di pianista, insegnante e compositore di Beethoven e può rivelare le vere ragioni della loro esistenza.

Gli studi su Figurazioni ed Esercizi

Gli studi testimoniano l'esistenza di due fondamentali modi per affrontare lo studio degli schizzi: il primo è descriverli in modo oggettivo ed esaustivo, il secondo è considerarli dinamicamente come elementi che entrano a vario titolo nel processo creativo beethoveniano, evidenziandone la presenza e la rilevanza nelle composizioni del Maestro.

Gustav Nottebohm⁴ fu il primo studioso a mettere in luce l'importanza dello studio dei taccuini di Beethoven. Il suo lavoro non fu mai orientato verso un'analisi approfondita degli schizzi. Le sue osservazioni descrivono dal punto di vista percettivo il contenuto musicale degli schizzi ma non arrivano a essere rilevanti per gli studiosi che cercano un approccio più analitico. Tuttavia gli studi di Nottebohm hanno avuto grande rilievo sino agli 60' e hanno avuto il pregio di rilevare l'esistenza e di trascrivere alcune delle figurazioni pianistiche. Le trascrizioni di Nottebohm mostrano figurazioni che contengono annotazioni scritte ma, come fa notare Kerman (1970)⁵, non contengono riferimenti manoscritti esatti, e ciò rende difficile l'identificazione precisa della loro posizione.

Le osservazioni di Nottebohm sono piuttosto brevi ma contengono una serie di commenti percettivi sull'aspetto delle figurazioni e di suggerimenti pratici per la loro esecuzione. La didascalia «Ohne Übung kein Meister» («Nessun maestro senza pratica»)⁶ suggerisce una funzione pratica, forse anche didattica. Nottebohm è inoltre il primo studioso a chiamarli «Übungen» (esercizi) suggerendo che sono orientati allo sviluppo di un modo di suonare raffinato, fluente,

potente, legato o staccato e dimostrano che Beethoven non trascurò la tecnica del pianoforte⁷. Nottebohm osserva che le figurazioni sono prevalentemente brevi e non mostrano nulla di stravagante; che comprendono per lo più esercizi in scala, per una o entrambe le mani; che possono essere ascendenti e discendenti; che sono scritti in terze, ottave, seste e decime; e che possono presentare moto contrario, mentre altri riguardano doppie terze e seste, trilli, doppi trilli, balzi, mani intrecciate e incrociate. Ha anche identificato un secondo gruppo di figurazioni, suggerendo che rivelano come Beethoven stesse speculando sugli effetti sonori e sperimentando suoni persistenti. Nottebohm ha anche riconosciuto che alcune delle figurazioni hanno lo stile e la forma degli esercizi quotidiani di Czerny, il che implica che potrebbero aver avuto origine dalle sue lezioni con Beethoven. Nel 1892, una serie di articoli su «The Musical Times» di John South Shedlock (1843-1919) descrivevano il contenuto della Miscellanea di Kafka e mettevano brevemente in evidenza un piccolo numero di molte figurazioni pianistiche che vi si possono trovare. Intese deliberatamente i suoi articoli come un supplemento a quelli di Nottebohm. Come Nottebohm, Shedlock ne trascrisse un certo numero, ma non fece alcun tentativo di analisi e classificazione, limitandosi a rilevare la predilizione di Beethoven per questo tipo di annotazione e senza chiedersi quale fosse la loro funzione⁸.

La trascrizione e il facsimile della Miscellanea di Kafka di Joseph Kerman, pubblicata nel 1970, fu la prima che riportò riferimenti significativi alle figurazioni pianistiche. In un articolo supplementare apparso sul «The Musical Quarterly»⁹, Kerman divenne il secondo studioso a tentare un'analisi delle figurazioni e ipotizzò per primo una distinzione tra gli schizzi di opere di Beethoven e le figurazioni propriamente dette. Rispetto ad altri schizzi, le figurazioni sono sorprendentemente molto ben definite in termini di chiavi, tempi e dinamica. Gli schizzi di Beethoven si sono rivelati spesso difficili da leggere, e per Kerman le figurazioni della Miscellanea di Kafka si distinguono per la loro chiarezza. Ha inoltre osservato che, mentre gli schizzi riguardano principalmente lo sviluppo lineare e tematico, le figurazioni sono esplorazioni strumentali, gestuali o timbriche. Di solito si basano su semplici armonie alternate o schemi sequenziali, che non lasciano immaginare uno sviluppo creativo. Kerman riteneva che la funzione di queste notazioni non fosse chiara¹⁰, ma suggeriva che potevano essere esercizi per pianoforte per lo stesso Beethoven o per i suoi studenti, o appunti per le sue improvvisazioni. Kerman propende per quest'ultima spiegazione e li raccoglie senza distinzione in una sezione separata alla fine della sua trascrizione intitolata «Parte 2: Schizzi più brevi, esercizi e notazioni varie». Insieme alle figurazioni pianistiche si trovano altri schizzi per altri strumenti, opere incompiute e altre notazioni, senza precisare quali siano esercizi pianistici o memorandum per improvvisazioni e quali no.

La più rilevante raccolta di figurazioni pianistiche compare nell'introduzione all'edizione

di Hans Kann degli studi pianistici di J.B. Cramer, pubblicata nel 1974¹¹, dove sono trascritte trentacinque figurazioni attinte da Nottebohm e dal Wielhorsky Sketchbook. Kann ipotizza che Beethoven, mentre stava scrivendo opere virtuosistiche come le Variazioni «Eroica» op. 35 e la Sonata «Waldstein» op. 53, pensava anche ai problemi tecnici e a come superarli, idea che rinforza la valutazione di Nottebohm che si tratti di esercizi. Suggerisce inoltre che le figurazioni potrebbero essere state trascritte durante le lezioni di pianoforte per essere utilizzate come materiale didattico¹². Le caratteristiche delle figurazioni evidenziate da Kann sono il tentativo di superare dei problemi tecnici, la scoperta di nuove combinazioni e la sperimentazione di possibilità sonore ma egli riteneva che le informazioni desunte da quelle figurazioni non fossero sufficienti a descrivere il pianismo beethoveniano, e una raccolta esaustiva degli esercizi sembrava improbabile¹³.

Douglas Johnson nel suo libro sulla miscellanea di Fischhof¹⁴, aveva notato la presenza delle figurazioni per pianoforte, ma le ha ritenute schizzi più piccoli non identificati e delle varie annotazioni che compaiono nella maggior parte delle pagine¹⁵. La loro presenza in quasi tutte le pagine della Miscellanea doveva allertare lo studioso rispetto alla loro rilevanza e forse indurlo a rintracciarne il significato. Ciononostante le figurazioni pianistiche nella Miscellanea di Fischhof sono rimaste in gran parte sconosciute.

Negli anni '60 e '70 l'interesse per gli schizzi si manifesta in un gran numero di studi che confluiscono nel volume di Douglas Johnson, Alan Tyson e Robert Winter¹⁶, e che si concentrano sulla scrittura beethoveniana per determinarne la cronologia e la genesi¹⁷.

Gli schizzi di opere particolari sono spesso più estesi e più chiari degli esercizi e delle figurazioni. Ad esempio, gli schizzi per la Sonata per pianoforte op. 109, studiati da Heinrich Schenker, Allen Forte, Nicholas Marston e William Meredith¹⁸, hanno avvalorato l'ipotesi che il primo movimento fosse originariamente concepito come una composizione indipendente, e sono stati utilizzati per orientare importanti aspetti della performance, come quelli dinamici ed espressivi.

Richard Kramer¹⁹, Nicholas Cook²⁰, Nicholas Marston²¹ e Barry Cooper²² hanno dato un importante contributo agli studi sugli schizzi delle opere beethoveniane incompiute, ovvero quelle abbastanza chiaramente concepite da consentire la comprensione della loro struttura e, in alcuni casi, l'ipotesi di un completamento dell'opera stessa. In questo tipo di studi la figurazione è usata solo occasionalmente per aiutare a evidenziare o convalidare le loro argomentazioni. In particolare Newman ha individuato e utilizzato una serie di figurazioni che sostenevano le sue opinioni sugli stili di diteggiatura e sui trilli²³.

La parte più interessante degli studi di Newman e Skowronek è costituita dalla descrizione dettagliata dei pianoforti di Beethoven, delle sue predilezioni in materia, e delle caratteristiche

dei pianoforti che hanno più influenzato la sua scrittura. In questa disamina hanno considerato un gran numero di figurazioni ritenute rilevanti nella trattazione, concentrandosi tuttavia su alcune di esse piuttosto che considerarle e studiarle come una collezione organica e omogenea.

Nel suo libro sulle pratiche esecutive, Rosenblum ha dedicato una piccola sezione agli «Esercizi di Beethoven e altri frammenti»²⁴, ma ha preso i suoi esempi quasi esclusivamente dalla trascrizione di Nottebohm e Kerman della *Miscellanea di Kafka*²⁵. L'inclusione della parola "frammento" da parte di Rosenblum è particolarmente problematica poiché implica che le figurazioni sono incompiute e, come osservato da Kerman, una delle caratteristiche distintive di queste figurazioni è la loro natura apparentemente autosufficiente. Anche i commenti di Rosenblum riguardano principalmente la realizzazione delle figurazioni e confermano che Beethoven non scrisse mai il metodo pianistico che aveva menzionato al suo buon amico Gerhard von Breuning. L'interesse di Beethoven per la facilità e la forza digitale, per i nuovi timbri pianistici, per le sfide virtuosistiche e per le diteggiature innovative per aiutare a raggiungere tali obiettivi è mostrato in frammenti di scrittura per pianoforte ed esercizi reali trovati nei suoi taccuini²⁶.

Il desiderio di Beethoven di scrivere un metodo per pianoforte non è stato considerato come meriterebbe dagli studi musicologici, che non sono mai arrivati a chiarire se le figurazioni avrebbero potuto costituire proprio il materiale per questo metodo e perché la scelta dei termini "frammenti" e "esercizi" non è mai definita.

Rosenblum arriva a riconoscere che è possibile raggruppare alcune delle figurazioni tematicamente, alcune come esperimenti di tecnica e altre come esperimenti timbrici, e nota che alcune si concentrano sulla tecnica delle ottave rapide mentre altre utilizzano la rotazione alternando le dita laterali della mano²⁷.

Una caratteristica sorprendente della raccolta Kafka è la massa di annotazioni sparpagliate tra altre idee musicali. Questi esercizi, circa novanta pagine in un'edizione moderna dell'intera raccolta, vanno da due a una ventina di battute. Sono sempre scritti per tastiera a due mani e quasi nessuno di essi può essere ricondotto direttamente a nessuna delle sue sonate, lavori da camera per tastiera o altre composizioni finite, sebbene spesso assomiglino ad alcuni dei modelli figurativi di cui aveva bisogno per le sue opere per pianoforte. Esse costituiscono un arsenale di idee per la scrittura pianistica probabilmente da usare sia per la composizione che per l'improvvisazione. Nella vita creativa di Beethoven queste due attività non erano completamente divise, e probabilmente Beethoven scrisse alcune delle figurazioni per fissarle nella memoria e creare un repertorio di materiali e idee che poteva esaminare, studiare e utilizzare nelle opere per pianoforte²⁸.

Lo studio di Skowroneck è forse il più esaustivo in termini di informazioni specifiche su Beethoven come pianista²⁹. In questo studio viene evidenziato che un gran numero di figurazioni risalgono al 1790, quando Beethoven era più attivo come artista, poiché tra le sfide professionali più urgenti durante i suoi primi anni a Vienna c'era la competizione con il Klaviermeister viennese. Proprio in questo periodo nascono numerosissimi schizzi con schemi tecnici o pianistici di vario genere³⁰.

Questa osservazione avvalorava l'ipotesi di Nottebohm, Kann, Kerman e Rosenblum secondo la quale le figurazioni sarebbero in realtà esercizi pianistici. Sfortunatamente Skowroneck non sviluppa sufficientemente questa ipotesi e soprattutto non trascrive in modo sistematico le figurazioni che la sostengono.

Ad oggi, lo studio più recente e più dettagliato delle figurazioni pianistiche è stato condotto da Luca Chiantore³¹, che ha fornito la maggior parte delle trascrizioni delle figurazioni attualmente conosciute individuando gruppi omogenei di esercizi a partire da caratteristiche esecutive come azione del dito, mobilità della mano, articolazione del polso, movimento laterale, longitudinale e assiale del braccio, interesse per la dinamica, il silenzio, il pedale e sonorità impossibili³². Chiantore sostiene che le figurazioni sono esercizi pianistici, sino dal titolo «Los ejercicios técnicos de Beethoven: Entre composición, improvisación e investigación sonora» (Gli esercizi tecnici di Beethoven: tra composizione, improvvisazione e indagini sonore) e la sua trattazione si concentra principalmente sulla loro esecuzione e sulle tecniche pianistiche che Beethoven potrebbe aver esplorato con ciascuna delle figurazioni esaminate. Ciononostante Chiantore raramente collega le figurazioni alle opere pubblicate di Beethoven, collegamento che avrebbe fornito un quadro più completo di come si inserissero nel contesto delle sue attività di pianista, insegnante e compositore e avrebbero potenzialmente fornito le informazioni necessarie per spiegare la loro esistenza. Chiantore fa eco all'affermazione di Skowroneck che il primo gruppo di figurazioni appaia quando Beethoven si trasferì a Vienna e ebbe maggior successo come pianista, e poi suggerisce che il secondo gruppo è legato al periodo di gestazione delle Sonate per pianoforte op. 53, 54, 57 e il Quarto Concerto per pianoforte op. 58³³. Egli osserva inoltre che la composizione delle figurazioni sembra ricorrere in due distinti periodi cronologici: 1790-95 e una seconda fase a partire dal 1800, che raggiunge il culmine negli anni 1802-03. Lo studio di Chiantore è attualmente il più completo, ma il suo metodo di presentare le trascrizioni nel testo impedisce una valutazione se al loro interno si verificano sviluppi o progressi tecnici.

Le teorie proposte da Nottebohm, Kann, Kerman, Rosenblum e Chiantore, secondo cui le figurazioni sarebbero state progettate o come esercizi tecnici o come appunti per l'improvvisazione, e l'idea di Skowroneck che fossero la conseguenza dell'atteggiamento

competitivo di Beethoven con il viennese Klaviermeister, non sono mai state sostenute da una ricerca approfondita e sistematica, con il risultato che qualsiasi idea sulla loro ragion d'essere è in gran parte poco più di una ipotesi.

La letteratura relativa specificamente alle figurazioni pianistiche offre dunque ancora ampi spazi di studio e approfondimento poiché sin dai primi studi di Nottebohm, Shedlock e Kann, omette una collocazione sistematica ed esaustiva delle figurazioni. Il tentativo di un primo vero catalogo ad esse dedicato che trascriva le figurazioni e ne indichi l'esatta collocazione insieme alla data di stesura è di Derry³⁴ che analizza le figurazioni, classificandole per tipologia e raggruppandole in temi legati a specifici ambiti della tecnica pianistica. L'analisi stabilisce che molte delle figurazioni sono altamente inventive; che di tanto in tanto se ne possono rintracciare sviluppi (in particolare l'evoluzione del trillo di Beethoven); e che in molti casi ci sono paralleli con le opere per pianoforte pubblicate da Beethoven, il che dimostra che una classificazione unica per le figurazioni è spesso problematica. L'analisi rivela inoltre che un numero significativo di figurazioni è stato scritto nel 1793 e, insieme al precedente studio biografico, suggerisce fortemente che il trasferimento di Beethoven a Vienna abbia dato un grande impulso alla loro creazione.

Le Figurazioni e le 32 Sonate

L'interesse per gli aspetti performativi delle figurazioni, cioè per gli aspetti gestuali e timbrici, ha presentato una prima scelta metodologica non semplice, poiché non si è potuto verificare una perfetta corrispondenza di ogni figurazione con una particolare sezione della Sonata considerata. Con l'introduzione della ricerca di una corrispondenza parziale, si è posto il problema di individuare dei livelli di somiglianza o similitudine abbastanza ben definiti per rendere possibile il riconoscimento della figurazione e della sezione della sonata, insieme con gli aspetti timbrici e gestuali significativi introdotti dalla figurazione. Sulla base di una prima disamina su poche sonate, sono stati individuati 5 livelli di conformità in cui il primo livello corrisponde alla uguaglianza perfetta e gli altri propongono situazioni progressivamente più complesse e caratterizzate da parziale somiglianza.

Abbiamo attribuito agli esercizi/schizzi 5 livelli di coerenza in relazione alla loro aderenza ai passaggi ricercati nelle Sonate:

1) corrispondenza assoluta del disegno e del ritmo. L'esempio può essere in tonalità diversa rispetto all'esercizio considerato; può essere scritto con valori diversi o può essere rintracciabile solo in parte ma, sostanzialmente, è riconducibile all'esercizio considerato;

2) buona corrispondenza del disegno (con possibili differenze nei rapporti intervallari) e nel ritmo (alternanza di note lunghe e brevi, sia pur con valori diversi rispetto all'esercizio in oggetto);

3) parziale corrispondenza del disegno. L'esempio si presenta con una diversa disposizione delle note (ad esempio: disposizione speculare, retrograda) ma, nella sostanza, chiaramente riconducibile all'esercizio preso in considerazione. Il ritmo può essere differente da quello dell'esercizio considerato ma ne conserva la struttura (ad esempio: alternanza di note lunghe e brevi, presenza di figure puntate);

4) corrispondenza parziale di una sola mano. L'esempio considerato si riconduce all'esercizio in oggetto solo in una delle mani e le differenze sono le stesse esposte nel punto 3;

5) corrispondenza di un solo aspetto dell'esercizio considerato. Ad esempio: nella Sonata si ritrova solo elemento dell'esercizio che, pur presentando tutte le differenze di cui al punto 4, sia evidentemente riconducibile all'esercizio preso in considerazione.

Individuati i livelli di coerenza, l'analisi della figurazione riscontrata nella Sonata ha evidenziato:

- la tonalità di impianto della figurazione,
- l'indicazione di tempo,
- il profilo gestuale della figurazione,
- l'eventuale presenza di indicazioni agogiche,
- l'eventuale presenza di indicazioni dinamiche,
- l'eventuale presenza di diteggiature
- le sezioni formali della Sonata in cui si trovano,
- i numeri di battute interessate e la frequenza con cui compaiono all'interno della Sonata.

Per meglio capire il tipo di lavoro con cui le 70 figurazioni scelte sono state verificate in tutte le 32 Sonate, facciamo seguire 5 esempi, uno per livello di coerenza, in si vedono accostate le figurazioni con i segmenti delle sonate:



Esempio n. 1a, Manoscritto BH 124 (Beethoven Haus), p.1, ll. 1-2 Livello 1



Esempio n. 1b, Sonata op. 27 n° 1, primo movimento

In questo caso (Es. 1a e 1b) la concordanza è di livello 1. Beethoven scrive la diteggiatura e si evince chiaramente che c'è una predilezione per la mano in posizione raccolta, indizio di una gestualità che coniuga l'articolazione del dito alla piccola rotazione del dorso della mano. Questo esercizio si ritrova anche in altre Sonate, sia pur con diversi livelli di coerenza: Sonata op. 57 (Primo movimento), Sonata op. 27 n° 2 (Primo movimento), Sonata op. 109 (Primo movimento).



Esempio n. 2a, Miscellanea Kafka, f. 54v, l. 5-6, bb, 1-4. Livello 2



Esempio n. 2b, Sonata op. 111, Arietta, Adagio molto, semplice e cantabile, battute 100-103

In questo esempio (2a e 2b) il livello di coerenza è 2 poiché il rapporto intervallare è lievemente modificato ed il ritmo è simile (raggruppamento ternario) ma non uguale. L'aspetto sperimentale risiede in un accompagnamento estremamente dilatato.



Esempio n. 3a, Miscellanea Kafka F. 55v, ll. 14-17. Livello 3



Esempio n. 3b, Sonata Op. 90, 1° movimento, battute 55-60

La sperimentazione di Beethoven porta a dilatare il “vecchio” basso albertino fino ad una disposizione per decime, ottenendo così una sonorità piena e ricca di armonici, sconosciuta alla disposizione stretta della triade. Si tratta di un gesto pianistico davvero complesso nel quale la rotazione della mano diventa la condizione *sine qua non* per l'esecuzione di questo passo (Es. 3a e 3b).



Esempio n. 4a, Miscellanea Kafka, f. 39v, l. 15, Livello 4



Esempio 4b, Sonata op. 31 n° 3, primo movimento

In questo esempio (4a e 4b) il livello di coerenza è 4 poiché la corrispondenza è parziale e della sola man destra. È particolare la presenza in tutte le fonti verificate della stessa diteggiatura.



Esempio n. 5a, Wielhorsky, pubblicato da Fischmann nel 1962. Livello 5



Esempio n. 5b, Sonata op. 2 n° 3, quarto movimento, battute 19-20

In questo caso (Es 5a e 5b) il livello di coerenza è 5 poiché la corrispondenza è limitata all'uso dell'accordo in primo rivolto per moto parallelo nel materiale tematico.

Risultati e conclusioni

I dati ottenuti provengono dunque dalla analisi di circa settanta figurazioni scelte dalle collezioni Wielhorsky, Kessler, Petter e Boldrini, e da altri fogli sciolti, e sono relativi al rilevamento della loro presenza nelle 32 Sonate di Beethoven secondo cinque gradi di similitudine. Questi dati hanno consentito di procedere con un'analisi quantitativa e qualitativa rilevando per ogni figurazione analizzata il numero d'opera e di collocazione della sonata, il movimento in cui è stato rilevato e la sezione formale, l'esatto numero delle misure che la contengono e il livello di conformità. Questo procedimento ha permesso di ottenere un indice percentuale della presenza degli esercizi nelle sonate, e di descrivere le caratteristiche degli esercizi più rappresentati, con particolare interesse per gli aspetti timbrici e gestuali.

Il grafico n. 1 rappresenta la distribuzione delle 70 figurazioni nel corpus delle Sonate e mostra il numero di misure che contengono tracce degli schizzi in valori percentuali in ogni Sonata di Beethoven ed evidenzia come alcune Sonate, molto più di altre, rivelino la presenza di figurazioni, come, non a caso, l'Op 27 n. 1, op 31 n. 1. Mentre altre, op 53, 54, 57, 79 e op 106, 110 e 111 sembrerebbero molto meno coinvolte da questo modo di procedere.

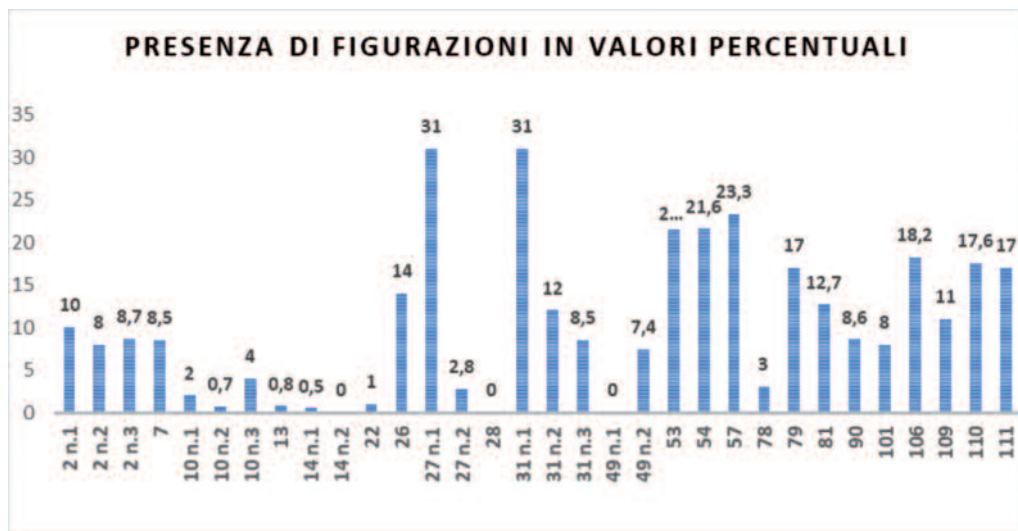


Grafico n. 1 Rilevazione delle figurazioni nelle sonate in valori percentuali

Sono stati considerati rilevanti le figurazioni rappresentate in un numero di battute uguale o superiore a 10 per poter filtrare un gran numero di dati, non tutti significativi. In questa prima fase dello studio, abbiamo limitato la nostra analisi a presentare una descrizione della distribuzione degli esercizi senza entrare in alcuna considerazione statistica.

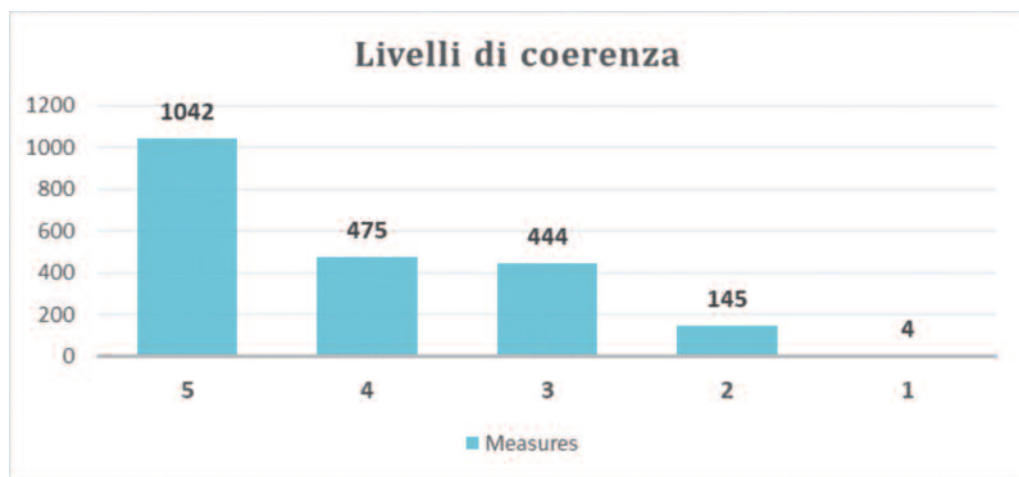


Grafico n. 2 Livelli di coerenza rilevati nel confronto tra figurazione e frammento della sonata

I livelli di conformità delle figurazioni rilevate nella Sonate sono significativi solo ai livelli 3, 4 e 5 (barre blu, verdi e viola) e confermano che non siamo in presenza di schizzi specifici, ovvero facenti chiaramente parte del materiale compositivo di una particolare Sonata. Tuttavia, le tracce oggettivamente evidenziate in tutte le sonate, e più chiaramente in alcune di esse, testimoniano una presenza rilevante delle figurazioni e individuano chiaramente una funzione delle figurazioni orientata verso la creazione di un linguaggio sonoro e gestuale. Questo aspetto suggerisce l'esistenza di una fase della vita compositiva e performativa di Beethoven in cui questi due aspetti si sono profondamente compenetrati e hanno sortito la formazione di un innovativo glossario sonoro. La tavolozza sonora e gestuale di Beethoven nasce dunque da quelle battute spesso scarabocchiate in fogli sparsi, in cui il Maestro ha sperimentato un suo pianismo, diverso da quello ritenuto ai tempi canonico e ben descritto nei metodi di C.P.E. Bach e Clementi.

Il tipo di figurazioni rilevate nelle 32 Sonate permette di evidenziare alcuni elementi

timbrici e gestuali che evidentemente interessavano il Maestro, come la presenza di bande sonore pulsanti, oscillanti o ondulanti contrapposte a parti estremamente contrastanti dal punto di vista timbrico o strutturale, l'esistenza di schemi gestuali piuttosto tipici nella sua scrittura, come ottave e arpeggi spezzati usati nel materiale compositivo principale. Le caratteristiche delle figurazioni rilevate sono molto varie, difficilmente riconducibili a schemi o paradigmi; le indicazioni di tempo sono talvolta presenti e talvolta assenti, le tonalità utilizzate sono varie, la divisione tra le battute può essere assente o presente con barra semplice o doppia; il numero delle battute è molto variabile da una sola battuta a una ventina; alcuni esercizi hanno indicazioni di diteggiatura e le indicazioni agogiche, dinamiche e di articolazione sono nella maggior parte dei casi assenti, ma in alcuni casi presenti ed estremamente rilevanti. Compaiono spesso indicazioni aggiuntive, come usw (und so weiter) o commenti e immagini e la forma con cui vengono presentate è estremamente eterogenea con figurazioni concluse, aperte o in progressione.

Riferimenti bibliografici

- COSTANZO CARBONE, *Genova nostra*, Genova, Degli Orfini Editori, 1935.
- LUCA CHIANTORE, *Beethoven al pianoforte*, Milano, Il saggiatore, 2014.
- LUCA CHIANTORE, *Los ejercicios técnicos de Beethoven*, Diss., Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2009.
- NICHOLAS COOK, *Beethoven's Unfinished Piano Concerto: A Case of Double Vision*, in «Journal of the American Musicological Society» 42 (1989), n. 2, pp. 338-374.
- BARRY COOPER, *Beethoven and the creative process*, Oxford, Clarendon Press, 1990.
- NICHOLAS COOPER, *Newly Identified Sketches for Beethoven's Tenth Symphony*, in «Music & Letters», 66 (1985), n. 1, pp. 9-18.
- JOHANN BAPTIST CRAMER, *21 Etüden für Klavier*, ed. by Hans Kann, Wien, Universal Edition, 1974.
- SIÂN R. DERRY, *Beethoven's Experimental Figurations and Exercises for Piano*, PhD Diss., Manchester, The University of Manchester, 2012.
- LEWIS LOCKWOOD, *Beethoven: The music and the life*, New York-London, W.W. Norton & C., 2005.
- DOUGLAS PORTER JOHNSON, *Beethoven's Early Sketches*, in the «Fischhof Miscellany»: *Berlin Autograph*, 2 voll., Ann Arbor, UMI Research Press, 1980.
- DOUGLAS PORTER JOHNSON, ALAN TYSON, AND ROBERT WINTER, *The Beethoven sketchbooks: history, reconstruction, inventory*, No. 4, University of California Press, 1985.
- JOSEPH KERMAN, *Beethoven's Early Sketches*, in «The Musical Quarterly» 56.4 (1970), pp. 515-538.
- RICHARD KRAMER, *Unfinished music*, Oxford, Oxford University Press, 2008.
- RICHARD KRAMER, *The sketches for beethoven's violin sonatas, opus 30, history, transcription, analysis. (volumes I-III)*, Diss., Princeton University, 1974.
- NICHOLAS MARSTON, *In the 'Twilight Zone': Beethoven's Unfinished Piano Trio in F Minor*, in «Journal of the Royal Musical Association», 131 (2006), n. 2, pp. 227-286.
- NICHOLAS MARSTON, *Beethoven's Piano Sonata in E, op. 109*, Oxford, Oxford University Press, 1995.

- WILLIAM RHEA MEREDITH, *The sources for Beethoven's piano sonata in E major, opus 109*, volumes I and II (*sketchbooks, analysis, editing, compositional process, first editions*), PhD. Diss., Chapel Hill, The University of North Carolina at Chapel Hill, 1985.
- WILLIAM NEWMAN, *Beethoven on Beethoven: playing his piano music his way*, New York-London, W.W. Norton & C., 1991.
- GUSTAV NOTTEBOHM, *Zweite Beethoveniana: Nachgelassene Aufsätze*, vol. 2, Rieter-Biedermann, 1887.
- GUSTAV NOTTEBOHM, *Ein Skizzenbuch von Beethoven*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1865.
- SANDRA ROSENBLUM, *Performance practices in classic piano music*, Bloomington, Indiana University Press, 1988.
- JOHN SOUTH SHEDLOCK, *Beethoven's Sketch Books*, «The Musical Times and Singing Class Circular», 33 (1892), n. 592, pp. 331-334; n. 593, pp. 394-397; n. 594, pp. 461-465; n. 595, pp. 523-525.
- HEINRICH SCHENKER, *Beethoven: die letzten Sonaten: Sonate E Dur op. 109. Kritische Einführung und Erläuterung*, Wien, Universal Edition, 1971.
- TILMAN SKOWRONECK, *Beethoven the Pianist: Biographical, organological and performance-practical aspects of his years as a public performer*, Gothenburg, GUP, 2007.

Note:

- ¹ Conservatorio Niccolò Paganini di Genova
- ² Conservatorio Giuseppe Nicolini di Piacenza.
- ³ LUCA CHIANTORE, *Beethoven al pianoforte*, Milano, Il saggiatore, 2014.
- ⁴ GUSTAV NOTTEBOHM, *Ein Skizzenbuch von Beethoven*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1865.
- ⁵ JOSEPH KERMAN, *Beethoven's Early Sketches*, in «The Musical Quarterly», 56 (1970), n. 4, pp. 515-538.
- ⁶ GUSTAV NOTTEBOHM, 'Clavierspiel', p. 357.
- ⁷ *Ibidem*, p. 358.
- ⁸ JOHN SOUTH SHEDLOCK, *Beethoven's Sketchbooks*, in «The Musical Times and Singing Class Circular», 33 (1892), n. 592, pp. 331-334; n. 593, pp. 394-397; n. 594, pp. 461-465; n. 595, pp. 523-525.
- ⁹ JOSEPH KERMAN (editor), *Autograph miscellany from circa 1786 to 1799: British Museum additional manuscript 29801, ff. 39-162 (the «Kafka sketchbook»)*, 2 voll, London, Trustee of The British Museum, 1970; ID., *Beethoven's Early Sketches*, in «The Musical Quarterly», 56 (1970), n. 4, pp. 515-538.
- ¹⁰ JOSEPH KERMAN (ed.), *Autograph miscellany* cit., vol. II, p. XVIII.
- ¹¹ JOHANN BAPTIST CRAMER, *21 Etüden für Klavier*, Hans Kann ed., Wien, Universal Edition, 1974.
- ¹² *Ibidem*, p. X.
- ¹³ «Man wird erkennen können, daß es nicht möglich ist, eine wirklich vollständige Sammlung aller Fingerübungen herzustellen, die Definition derselben nicht immer eindeutig möglich ist». JOHANN BAPTIST CRAMER, *21 Etüden für Klavier* cit., p. X.
- ¹⁴ La Miscellanea di Fischhof è una raccolta di schizzi che un tempo si pensava appartenessero alla Miscellanea di Kafka.
- ¹⁵ DOUGLAS PORTER JOHNSON, *Beethoven's Early Sketches in the 'Fischhof Miscellany' Berlin Autograph 28'*, PhD Diss., Berkeley, University of California, 1978, p. 1038; DOUGLAS PORTER JOHNSON, *Beethoven's Early Sketches in the "Fischhof Miscellany": Berlin Autograph*, 2 voll., Ann Arbor, UMI Research Press, 1980, vol. II, p. 473.
- ¹⁶ DOUGLAS PORTER JOHNSON et al., *The Beethoven Sketchbooks: History, Reconstruction, Inventory*, University of California Press, 1985.
- ¹⁷ Per esempio BARRY COOPER, *Beethoven and the Creative Process*, Oxford, Clarendon Press, 1990; RICHARD KRAMER, *The Sketches for Beethoven's Violin Sonatas, Op. 30. History, Transcription, Analysis*, Diss., Princeton

- University, 1974; PAUL REID, *The Beethoven Song Companion*, Manchester, Manchester University Press, 2007.
- ¹⁸ HEINRICH SCHENKER, *Beethoven: die letzten Sonaten: Sonate E Dur, op. 109. Kritische Einführung und Erläuterung*, Wien, Universal Edition, 1971; NICHOLAS MARSTON, *Beethoven's Piano Sonata in E, Op. 109*, Oxford, Oxford University Press, 1995, e WILLIAM RHEA MEREDITH, *The Sources for Beethoven's Piano Sonata in E major, Op. 109*, 3 voll., Ph. Diss., Chapel Hill, The University of North Carolina, 1985.
- ¹⁹ RICHARD KRAMER, *Unfinished music*, Oxford, Oxford University Press, 2008.
- ²⁰ NICHOLAS COOK, *Beethoven's Unfinished Piano Concerto: A Case of Double Vision*, in «Journal of the American Musicological Society», 42 (1989), n. 2, pp. 338-374.
- ²¹ NICHOLAS MARSTON, *In the 'Twilight Zone': Beethoven's Unfinished Piano Trio in F Minor*, in «Journal of the Royal Musical Association», 131 (2006), n. 2, pp. 227-286.
- ²² NICHOLAS COOPER, *Newly Identified Sketches for Beethoven's Tenth Symphony*, in «Music & Letters», 66 (1985), n. 1, pp. 9-18.
- ²³ WILLIAM NEWMAN, *Beethoven on Beethoven: playing his piano music his way*, New York-London, W.W. Norton & C., 1991, è un'edizione ampliata di materiale precedentemente pubblicato.
- ²⁴ SANDRA ROSENBLUM, *Performance practices in classic piano music*, Bloomington, Indiana University Press, 1988, pp. 204-209.
- ²⁵ L'unica eccezione è una figurazione tratta dallo Sketchbook di Kessler (p. 209).
- ²⁶ SANDRA ROSENBLUM, *Performance practices* cit., p. 204.
- ²⁷ *Ibidem*, pp. 207-208.
- ²⁸ LEWIS LOCKWOOD, *Beethoven: the music and the life*, New York-London, W.W. Norton & C., 2005, p. 64.
- ²⁹ TILMAN SKOWRONECK, *Beethoven the Pianist: Biographical, organological and performance-practical aspects of his years as a public performer*, Gothenburg, GUP, 2007, rivisto e abbreviato in *Beethoven the Pianist*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- ³⁰ TILMAN SKOWRONECK, *Beethoven the Pianist* cit., pp. 109-11.
- ³¹ LUCA CHIANTORE, *Los ejercicios técnicos de Beethoven: Entre composición, improvisación e investigación sonora*, Diss., Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2009.
- ³² LUCA CHIANTORE, *Los ejercicios técnicos* cit.: *La acción del dedo* (p. 161); *La movilidad de la mano y la articulación de la muñeca* (p. 170); *Desplazamientos laterales, longitudinales y axiales del antebrazo* (p. 176); *El Interés por la dinámica* (p. 195); *Hacia el Silencio* (p. 202); *El Pedal: Una Nueva Frontera* (p. 206) e *Sonoridades Imposibles* (p. 211).
- ³³ LUCA CHIANTORE, *Los ejercicios técnicos* cit., p. 132.
- ³⁴ SIÂN R. DERRY, *Beethoven's Experimental Figurations and Exercises for Piano*, Manchester, PhD Diss., The University of Manchester, 2012.

Il restauro dell'organo Giuliani dei Giovi

Giancarlo Bertagna

L'intervento di restauro effettuato all'organo Giuliani della chiesa parrocchiale di Grondona (Al) nel 1999 e il convegno di studi¹ tenutosi nel 2003 ha permesso di delineare per la prima volta in modo approfondito e documentato la conoscenza dell'attività e le vicende biografiche di un artefice di origine lombarda trasferitosi a Genova, e svolta quasi esclusivamente in territorio ligure² ed anche, per un breve periodo, in Sardegna³.

Carlo Giuliani nacque a Montegrino Valtravaglia (in provincia di Como fino al 1927, successivamente di Varese) nel 1796; in seguito la famiglia si trasferì a Milano ed ivi è documentata dal 1811. Per quanto riguarda l'artefice a cui fece probabilmente riferimento per il proprio apprendistato si possono citare i nomi di Paolo Chiesa, Pietro Pandolfi e Antonio Brunelli.

Intorno al 1820 decise di intraprendere una propria attività indipendente trasferendosi a Savona ove realizzò, fra il 1822 e 1824, alcuni interventi di restauro e aggiunte di registri ad organi preesistenti, e realizzandone di nuovi fra cui quello posto ultimamente nell'Oratorio del Cristo Risorto (ubicato all'epoca in zona Monticello). Qualche anno prima del 1830 lo troviamo residente a Genova con laboratorio attivato nel chiostro di S. Fede, nel sestiere di Prè, e che mantenne aperto anche dopo il trasferimento in salita della Provvidenza fino al 1855, anno della sua morte a causa del colera⁴.

L'attività di Giuliani si svolse nell'arco di circa trent'anni, dal 1822 al 1855, principalmente nell'ambito del territorio ligure con particolare presenza nel ponente, marginalmente nel Piemonte meridionale (provincia di Alessandria) e in Sardegna dal 1843, dove tentò di acquisire commissioni di lavori parallelamente a quanto fece due anni prima il suo collega Antonio Buzzoni di Pavia, appartenente ad una famiglia organara attiva anche in Liguria, che aprì un proprio laboratorio a Cagliari.

Seguendo una consuetudine abbastanza diffusa nel XIX secolo Giuliani tenne la numerazione dei propri manufatti, apponendo in modo non continuativo il numero d'opus su cartellino a stampa e penna posto sul frontalino della tastiera e raggiungendo – in rife-

rimento alle ricerche fino ad oggi compiute – la settantanovesima opera che identifica lo strumento risalente al 1843-44 della parrocchiale di Bosa (Or). Nel successivo periodo (dopo il 1844 e fino al 1855 anno della sua scomparsa) molto probabilmente realizzò altri organi finora non localizzati, o che potrebbero in parte coincidere con alcuni noti ma non datati o non databili, riportati nell'elenco precedentemente accennato (cfr. nota 2).

Il modello perseguito da Giuliani è l'organo tradizionale di scuola lombarda, attuato dagli altri autori coevi, che prevede oltre al Principale (eccezionalmente raddoppiato come nel caso del santuario della Madonnetta a Genova e chiesa dei SS. Giorgio e Caterina a Cagliari), le file di ripieno che possono ricomprendere anche la Trigesimasesta; fra i registri solistici trovano posto diverse tipologie di Flauti (in ottava, in duodecima, Alemanno), seguiti da Corno di Tuba Dolce, Flagioletto, Ottavino, Cornetto a tre file (separato in due registri), ad ancia (Fagotto, Trombe, Corno Inglese, Clarone, Oboe, Tromboni ai pedali), indi Viola bassi e Contrabbassi con rinforzi ai pedali.

Una particolarità che si nota in otto casi è la mancanza d'origine del registro Voce Umana, confermata anche nell'organo della parrocchiale dei Giovi.

La tipologia di struttura è sempre ad una tastiera se si eccettua il già citato caso genovese dove sono presenti due distinti corpi d'organo, di cui quello di risposta è situato nel basamento a sinistra rispetto alle tastiere e dotato di persiana espressiva, riproponendo una consolidata tradizione già impiegata nel secolo precedente. Quanto alla scelta di dotare tale edificio di un manufatto di maggiori possibilità sonore certamente non fu estranea la presenza della maestosa cassa con prospetto pentapartito contenente un'opera del 1732-33 di Lorenzo Roccatagliata di S. Margherita Ligure, noto esponente della scuola organaria ligure, e che Giuliani rispettò riutilizzando quasi per intero il materiale sonoro nella sua ricostruzione ampliata a due tastiere, e che può essere considerato il suo 'capolavoro'⁵.

Gli strumenti dei Giovi e della Madonnetta hanno come caratteristiche comuni le file di ripieno (limitatamente per l'organo di risposta della Madonnetta) terminanti alla Vigesimasesta e la mancanza, come prima accennato, della Voce Umana.

La sonorità del ripieno, come dei singoli registri, è convenientemente determinata e mantiene ancora le sostanziali peculiarità dell'organo settecentesco. È stato rilevato che Giuliani impiega nella realizzazione della lastra metallica per la fattura delle canne una lega con una eccessiva presenza di antimONIO che contribuisce a rendere nel tempo le canne friabili⁶. Gli accessori che si possono reperire nelle disposizioni sonore sono i consueti dell'epoca: Campanelli alla tastiera, Banda turca, Uccelliera, Timpani, Rollante, Terza mano. Le meccaniche sono caratterizzate da felici soluzioni che evidenziano prontezza, agilità, assenza di attriti e precisione di tocco. La manticeria, costituita generalmente da due o tre

mantici nella forma a cuneo, è azionata dal tradizionale sistema di carrucole e funi, talvolta posizionata all'esterno della cassa in una struttura lignea a castello, a vista, come si può osservare nello strumento di Airole (Im). La tastiera presenta 50 o 52 tasti, con prima ottava corta e coperture in ebano per i diatonici ed in avorio/osso per i cromatici; la pedaliera del tipo a leggio, conta 8 o 17/18 pedali negli organi di maggiori dimensioni, con prima ottava corta, costantemente collegati alla tastiera.

La località Giovi di Mignanego, per la sua particolare posizione adiacente al relativo Passo che mette in comunicazione la Val Polcevera con la Valle Scrivia, si trova non distante da Genova e i genovesi per tradizione l'hanno scelta come apprezzato luogo di villeggiatura, edificando anche alcune ville signorili di un certo impegno architettonico, che ancora oggi si possono ammirare.

Parrocchia a decorrere dal 1638, la chiesa dei Giovi è stata ricostruita nelle forme attuali dopo il 1736 e fra il XVIII e XIX secolo è stata ampliata e ulteriormente decorata: nel 1819 l'organo viene preso in prestito per la festa della SS. Ascensione e nel 1826 si provvede alla costruzione di uno strumento stabile posto sulla tribuna appositamente realizzata e che viene venduto nel 1844, lasciando il posto a quello oggi esistente il cui costo (lire 2.591 e soldi 5) viene suddiviso in dodici acconti ad iniziare dal medesimo anno e saldato al costruttore nel 1856⁷.

L'organo Giuliani dei Giovi, nel corso della sua storia, ha subito diversi interventi che hanno contribuito a snaturare la sua struttura originaria, in ossequio alle coeve istanze organarie mirate ad 'ammodernare' un modello che per caratteristiche sostanziali sonore da secoli ha sempre risposto perfettamente alle esigenze di compositori ed esecutori. Un primo restauro viene effettuato nel 1889 ad opera di Felice Paoli (appartenente ad una dinastia di artefici toscani attivi in tutta la Liguria nel XIX ed inizi del XX secolo); nel 1906 Giorgio Gaudenzio Giummarra di Ragusa Ibla (lavorante dei Serassi di Bergamo, poi messosi in proprio negli ultimi anni del XIX secolo) opera un intervento di ampie proporzioni che ha interessato la struttura sonora tramite eliminazione di alcuni registri d'origine, l'introduzione di altri di carattere violeggiante, l'accorciamento, lo spostamento di parte delle canne e il totale rifacimento – comprese le relative meccaniche – di tastiera, pedaliera, e delle manette di azionamento dei registri. Anche l'apparato di alimentazione dell'aria ha subito modifiche e diminuzioni. L'elemento aggiuntivo più 'fastidioso', sia dal lato sonoro, sia da quello visivo occultando completamente le canne di facciata, è rappresentato dalla persiana espressiva posta innanzi alle canne di prospetto e prontamente eliminata in occasione dell'attuale restauro.

A questo punto possiamo dire che, fortunatamente, viene deciso di non accettare il

progetto di costruzione di un nuovo organo 'liturgico' a due tastiere a trasmissione pneumatica proposto nel medesimo anno dallo stesso Giummarra, prevedendo il riutilizzo del materiale precedente giudicato buono.

Seguono altri interventi di parziali modifiche e manutenzioni effettuate da Parodi & Marin nel 1922, da Giosuè Battani nel 1935 e da Filippo Marin nel 1958.

Dopo alcuni decenni di non uso le condizioni in cui si ritrova sono decisamente scoraggianti: oltre alle già citate diminuzioni di registri e l'introduzione di altri di fattura industriale caratterizzati da materiale scadente, una notevole quantità di polvere copre ogni elemento, l'avanzata ossidazione delle parti trasmissive e la presenza di insetti xilofagi oltre ai danni provocati da infiltrazioni, avevano creato una situazione allarmante per la sua conservazione nel tempo. Il Consiglio della fabbriceria della parrocchia decide di sottoporre l'organo ad un restauro storico volto a recuperare la sua fisionomia come d'origine e il suo utilizzo per l'impiego liturgico: viene incaricato Graziano Interbartolo di Stella Gamberagna (Sv) il quale nel 2014 presenta il progetto di restauro e di ricostruzione delle parti asportate. Con la collaborazione di Paolo Ciabatti di Badia al Pino (Ar) e Andrea Semeria di Imperia, iniziato lo smontaggio nel gennaio 2019, nel giugno 2021 lo strumento ha ritrovato la sua personalità di struttura e sonora originarie attraverso il perseguimento di una tradizionale e collaudata metodologia d'intervento.

Tale recupero permette inoltre di impiegare l'organo anche in manifestazioni concertistiche con il suo inserimento nei cicli di riscoperta e rivalutazione di tali manufatti organizzati da associazioni musicali che periodicamente propongono occasioni di ascolto attraverso l'utilizzo di un ormai notevole numero di strumenti riportati al loro antico splendore a seguito di corretti interventi restaurativi, e disseminati su tutto il territorio ligure.

Il restauro è stato autorizzato dall'Arcidiocesi di Genova e dalla Soprintendenza archeologia, belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Genova e la provincia di La Spezia.

Viene ora riportata di seguito la relazione di restauro curata da Graziano Interbartolo, che ha inoltre eseguito le fotografie a corredo del presente articolo.

RELAZIONE DI RESTAURO

Regione: Liguria

Provincia: Genova

Comune: Mignanego

Frazione: Giovi

Chiesa parrocchiale Ascensione di N.S. Gesù Cristo, via G. Parodi, 54

Organo costruito da Carlo Giuliani di Genova nel 1844 ca.

Posto in cantoria in muratura sopra l'ingresso principale. Cassa lignea dipinta con paraste laterali e cornice.

Prospetto ad unica campata. Facciata di canne 21, con labbro superiore a mitria, disposta a cuspid; bocche allineate e canna centrale corrispondente al do_2 del Principale Bassi 8'.

Tastiera, ricostruita, di 50 tasti in ebano ed avorio ($\text{do}_1\text{-fa}_5$) con prima ottava corta.

Pedali, ricostruita, a leggio di 9 pedali ($\text{do}_1\text{-si}_1$ + Rollante) costantemente unita alla tastiera.

Registri azionati da manette ad incastro, ricostruite, disposte verticalmente su unica colonna a destra della tastiera.

Scritte a stampa di nuova apposizione:

Principale Bassi

Principale Soprani

Ottava Bassi

Ottava Soprani

Decima Quinta [rit. $\text{sol}\#_4$]

Decima Nona [rit. $\text{do}\#_{4-5}$]

Vigesima Seconda [rit. $\text{sol}\#_{3-4}$]

Vigesima Sesta [quasi totalmente ricostruita; rit. $\text{do}\#_{3-4-5}$]

Fagotto Bassi [ricostruito]

Tromba Soprani [ricostruita]

Flauto Alemanno [Soprani]

Flauto in Ottava [Soprani]

Cornetto in Quinta [Soprani, ricostruito]

Cornetto in Terza [Soprani, ricostruito]

Flautoletto Bassi [ricostruito]

Viola Bassi

Contrabbassi

Divisione tra Bassi e Soprani: mi_3 - fa_3 .

Un pedaletto, posto a destra della pedaliera aziona il Tirapieno, ricostruito.

Mantici, due a cuneo (uno dei quali ricostruito) azionabili con corde e carrucole e alimentati da un elettroventilatore.

Somiere maestro a tiro più un somiere semplice per Contrabbassi. Crivello in pioppo con bocche soprastanti.

Corista stabilito: 436 Hz a 18°C

Temperamento stabilito: a sesti di comma con quinta del lupo ripartita tra $sol^\#$ e mi^b

Pressione: 50 millimetri in colonna d'acqua.

1. *Condizioni di ritrovamento*

All'atto del sopralluogo in vista della stesura del progetto di restauro (sopralluogo datato 3 Giugno 2014) si rilevava la situazione seguente suddivisa, per praticità, in capitoli.

Il sopralluogo, svoltosi alla presenza dei rappresentanti del Consiglio di fabbriceria della Parrocchia, ha evidenziato un cattivo stato di conservazione, complicato dalla stratificazione di più interventi di modifica, effettuati a partire dai primi anni del Novecento, che hanno sfigurato lo strumento. Scendendo maggiormente nel dettaglio, sotto il profilo meccanico si rileva la sostituzione di buona parte degli elementi originali con recenziori elementi lignei e metallici – volti alla cromatizzazione di tastiera e pedaliera ed alla scomposizione dei registri su due file separate di pomelli a tiro – che presentano evidenti difetti di costruzione dovuti a carenze di ordine tecnico.

Sotto il profilo fonico, si registra la pesante menomazione del quadro sonoro di origine a favore dell'inserimento di canne di fabbricazione industriale.

Di seguito, per una maggiore comprensione, si procederà alla stesura di più capitoli di relazione, tendenti ad inquadrare con precisione la situazione.

2. *Stato di conservazione*

- Condizioni generali: diffusa presenza di sporco e polvere che interessa indistintamente tutti gli elementi costitutivi l'opera. Si rileva l'azione, importante, di insetti xilofagi attivi nelle strutture lignee interne.
- Corpi sonori: la quasi totalità dei corpi sonori presenta deformazioni della lastra anche

significative e diffusi tagli alla sommità dovuti ad errate e sbrigative operazioni di accordatura.

- Somiere maestro: si rileva la presenza di insetti xilofagi attivi che dimorano anche all'interno dell'elemento in questione; l'ispezione di alcuni canali ha infatti permesso l'individuazione di rosario depositato sulle pelli dei ventilabri. Questa situazione è, naturalmente, un fattore di degrado che necessita di essere bloccata quanto prima, onde evitare il progressivo deperimento del somiere stesso.
- Parti meccaniche: ossidazione diffusa per tutti gli elementi meccanici e difetti di assemblaggio e regolazione che interessano indistintamente l'intero impianto.
- Manticeria: impellature deteriorate e presenza di carta da zucchero recenziore applicata anche agli elementi originali.

3. Interventi di modifica

Scritte reperite circa gli interventi subiti dallo strumento, in ordine cronologico:

- su canna lignea sol₁ del Principale Bassi, a matita:
Felice Paoli / Fabbricante di Organi / smontò e restaurò / questo Organo l'anno 1889 / nel mese di / Maggio / Felice Paoli
- su cartellino protetto da vetrino posto sul frontalino della tastiera, a stampa e penna:
Rinnovazione N° 36 / Giorgio Gaudenzio Giummarra / Fabbricante d'organi da Chiesa / Allievo della Regia e stimata ditta Serassi / li 24 giugno 1906
- sul lato posteriore del sopraccitato frontalino entrambe a matita: *Restaurato dalla Ditta Parodi e Marin Succ.^{ri} Tagliafico / Bolzaneto 1922, e: Marin Filippo 24 luglio 1958*
- sul lato posteriore del pannello frontale sopra la tastiera a matita: *Rovinato da Battani / nel 1935*

Modifiche rilevate a seguito degli interventi di cui sopra:

- applicazione delle griglie espressive a chiusura del prospetto di facciata e conseguente asportazione della tenda posta a protezione dello stesso;
- sostituzione dell'originale tastiera in osso ed ebano con ambito do₁-fa₅, prima ottava corta;
- sostituzione dell'originale pedaliera a leggio in noce con ambito do₁-si₁;

- sostituzione dell'originale manetteria dei registri, disposta su due file a destra della tastiera;
- sostituzione dell'originale meccanica di azionamento dei registri collegata alla sopraccitata manetteria;
- sostituzione dei registri di Fagotto Bassi e Tromba Soprani con l'attuale Viola gamba 8';
- sostituzione del Cornetto Soprani a favore di un registro violeggiante;
- asportazione del Flagioletto Bassi i cui fori risultano vuoti;
- sostituzione pressoché totale dell'ultima fila di Ripieno (Vigesimasesta) con inserimento di un ulteriore registro violeggiante nella porzione acuta della stessa; la porzione grave presenta la fila vuota;
- applicazione, a sinistra e a destra del somiere maestro, di due somieri pneumatici alimentanti le prime 12 canne della Viola gamba. Per permettere l'inserimento all'interno della cassa del do_1 del suddetto registro, il tetto della cassa stessa è stato forato. Conseguentemente all'applicazione dei sopraccitati somieri pneumatici, il somiere semplice originale alimentante le prime canne del registro di Principale Bassi è stato spostato dalla sua sede primitiva e posizionato sul passo d'uomo, impedendo, di fatto, ogni intervento di manutenzione ordinaria ai corpi sonori;
- asportazione del mantice a cuneo posto nella porzione destra del basamento dell'organo a favore di un mantice a lanterna collegato ad una macchina pneumatica;
- applicazione del Tremolo.

4. *Il restauro*

Di seguito si riassume il piano di intervento seguito per il recupero del manufatto:

- smontaggio totale dello strumento e catalogazione dei corpi sonori metallici, i quali sono stati alloggiati nelle apposite padelle lignee;
- pulitura, rimessa in forma, saldatura degli squarci, dei corpi sonori in metallo; si segnala che in questa fase è emersa la presenza di corpi sonori che risultavano essere stati accorciati a causa di errate e sbrigative operazioni di accordatura. Gli allungamenti hanno riguardato in particolare la porzione grave dei registri di Ripieno e la Viola Bassi;
- ricostruzione registri mancanti: si è proceduto alla ricostruzione integrale dei registri di Fagotto Bassi, Trombe Soprani, Cornetto in Quinta, Cornetto in Terza, Flagioletto Bassi facendo riferimento per le misure e tipologia costruttiva delle relative canne all'organo Giuliani della

- parrocchiale di Valloria (Im). Inoltre, si è proceduto altresì alla ricostruzione della quasi totalità del registro di Vigesima Sesta e della prima ottava in legno del registro di Principale Bassi 8';
- smontaggio, pulitura, trattamento antitarlo, eliminazione delle valvole semitonal, allungamento della sommità e chiusura delle spaccature della fibra del legno delle canne lignee con successiva stesura di consolidante;
 - smontaggio integrale del somiere maestro, disossidazione delle parti metalliche, trattamento antitarlo, sostituzione delle impellature dei ventilabri. Si segnala che si è proceduto alla ricostruzione di numerose porzioni del somiere in quanto questo presentava danni da infiltrazioni di acido, utilizzato in passato per praticare i fori utili al funzionamento delle parti pneumatiche citate nel capitolo relativo alle condizioni di ritrovamento. Le ricostruzioni sono state effettuate tramite operazioni di ebanisteria che hanno permesso l'attenta asportazione delle porzioni ammalorate e l'inserimento al loro posto di nuove tessere in noce incollate a caldo;
 - smontaggio integrale del somiere di basseria, disossidazione delle parti metalliche, trattamento antitarlo, ampio trattamento consolidante, sostituzione integrale delle impellature dei ventilabri;
 - ricostruzione integrale della catenacciatura di collegamento tra la pedaliera ed il somiere di basseria;
 - ricostruzione del piano del crivello sulla base degli ingombri rilevati dalle porzioni superstiti di quello esistente e dalle geometrie dei corpi sonori;
 - sostituzione integrale delle impellature del mantice originale superstiti e ricostruzione del mantice mancante sulla base delle misure di quello esistente; contestuale ricostruzione dei condotti portavento e del sistema di azionamento manuale a corde e carrucole e collocazione di un nuovo elettroventilatore modello Daminato, coadiuvato da specifica valvola a tendina, nelle immediate vicinanze della crociera;
 - ricostruzione della tastiera e della pedaliera sulla base delle misure rilevate sul predetto organo Giuliani di Valloria;
 - ricostruzione integrale della meccanica di azionamento dei registri, sempre sulla base delle misure rilevate sul medesimo strumento e contestuale ricostruzione della porzione inferiore della tavola di riduzione dei registri;
 - ricostruzione integrale delle pannellature centrali del basamento della cassa, per permettere il ricollocamento di tastiera, pedaliera e meccanica dei registri e rinforzo dei piani laterali posti a copertura dei mantici per permettere l'ingresso nello strumento, a livello delle canne, in sicurezza;
 - rimontaggio completo dello strumento, ricostituzione dei collegamenti meccanici, ricollocazione dei corpi sonori, eliminazione dei difetti di intonazione ed accordatura generale.

Come già anticipato nel paragrafo relativo alle condizioni di ritrovamento, si è provveduto a redigere un dettaglio delle singole operazioni effettuate su ogni elemento costitutivo l'opera, nell'ambito di una schedatura⁸ accurata ed esaustiva di ogni intervento svolto; tale parte della presente relazione di restauro [che non viene riportata in questa sede per indifferibili ragioni di spazio editoriale previsto, n.d.r.] assumerà pertanto un carattere puramente tecnico al fine di esaltare il principio della piena trasparenza della documentazione.

Stella Gamera, li 18 maggio 2021

Graziano Interbartolo

Note:

¹ *L'organo raro. Carlo Giuliani costruttore d'organi e l'arte organaria in Piemonte, Lombardia e Liguria tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento*. Al convegno di studi svoltosi nei giorni 23 e 24 maggio 2003 presso la Sala consiliare del Municipio di Grondona (Al) e organizzato dalla Parrocchia di Grondona, l'Associazione "Amici dell'Organo" di Alessandria, con il patrocinio di: Regione Piemonte, Provincia di Alessandria, Diocesi di Tortona e Comune di Grondona, presieduto da Luigi Ferdinando Tagliavini, hanno partecipato in qualità di relatori: Giancarlo Bertagna, *L'organo Roccatagliata-Giuliani del Santuario della Madonnetta a Genova*; Nicola de Liso, *Organaria antica e testimonianze organarie nella Provincia di Alessandria*; Roberto Milleddu, *Note sull'attività dell'organaro Carlo Giuliani in Sardegna*; Oscar Mischiatì, *Caratteri generali dell'organaria in Lombardia, Piemonte e Liguria nella prima metà dell'Ottocento*; Letizia Romiti, *Il ritrovamento del Giuliani di Grondona*; Maurizio Tarrini, *Carlo Giuliani (1796-1855): note biografiche*; Maurizio Tarrini-Giancarlo Bertagna, *Elenco degli organi costruiti da Carlo Giuliani*; Italo Marzi e Figli, *Il restauro dell'organo Giuliani della Parrocchiale di Grondona*. Gli atti del convegno sono pubblicati in «Organi Liguri», IV (2007), pp. IX-XII, 1-110, tavv. I-XII, nei quali è possibile reperire maggiori approfondimenti.

² Cfr. MAURIZIO TARRINI, GIANCARLO BERTAGNA, *Elenco degli organi costruiti da Carlo Giuliani*, in «Organi Liguri» cit., pp. 49-69.

³ Per la sua presenza in Sardegna cfr. ROBERTO MILLEDU, *Arte organaria in Sardegna*, Guastalla, Associazione Culturale "Giuseppe Serassi", 2014 (*Collana d'arte organaria*, XXV).

⁴ Per una più ampia disamina documentaria delle vicende biografiche cfr. MAURIZIO TARRINI, *Carlo Giuliani (1796-1855): note biografiche*, in «Organi Liguri» cit., pp. 25-47.

⁵ Cfr. GIANCARLO BERTAGNA, *L'organo Roccatagliata-Giuliani del Santuario della Madonnetta a Genova*, in «Organi Liguri» cit., pp. 11-23.

⁶ SILVANO RODI, *L'antico organo della Parrocchiale di Airole (Imperia)*, Imperia, 1994, A. Dominici Editore, p. 14 (*Quaderni di arte organaria in Liguria*). L'osservazione è di Beniamino Giribaldi che ha restaurato lo strumento. Per l'organo dei Giovi invece Graziano Interbartolo ha constatato una notevole sottigliezza delle canne e nella lega il non impiego di antimonio.

⁷ Le informazioni sono tratte dai documenti conservati nell'Archivio parrocchiale, s.s.: 1811 / *Libro della Fabbriceria della Chiesa Parrocchiale della SS. Ascensione / dei Giovi in Polcevera*; *Contabilità Parrocchiale / dall'anno 1811 al 1829*; *Contabilità Parrocchiale / dall'anno 1820 al 1879*, cc. n. n.; *Contabilità Parrocchiale / Registro N° 1 / dall'anno 1879 al 1923*, p. 83; *Progetto / del nuovo organo da costruirsi / nella venerabile Chiesa / Parrocchiale / dei / Giovi*, 15 novembre 1906, doc. sing.; *Libro Cassa 1934-1941*, p. 125.

⁸ Schedatura approvata dall'Istituto Centrale del Restauro e pubblicata per la prima volta nell'ambito del recupero dell'organo Filippo Testa (1699 – 1701) della Basilica di S. Maria in Trastevere, Roma; cfr. GIUSEPPE BASILE (a cura di), *Conservazione e restauro degli organi storici: esperienze e ricerche nel restauro dell'organo Altompe in Santa Maria in Trastevere a Roma*, Roma, Fratelli Palombi Editori, 1998.

DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA PRIMA DELL'INTERVENTO

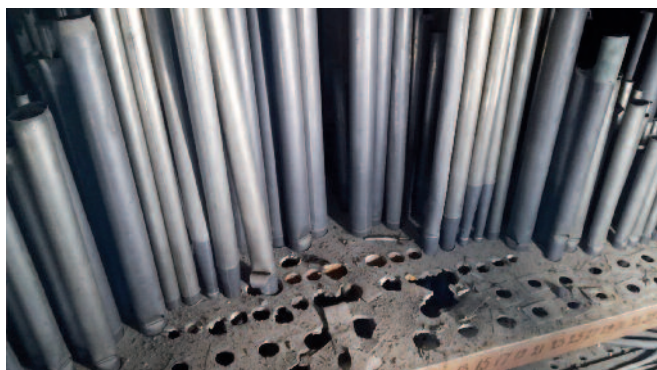


1. Il prospetto è occultato dalla persiana espressiva aggiunta.



2. La consolle a finestra completamente modificata.

DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA DURANTE L'INTERVENTO LO SMONTAGGIO



3. Smontaggio dei corpi sonori interni.

OPERAZIONI DI LABORATORIO



4. Somiere maestro, particolare del livello di degrado dopo l'estrazione dei chiodi.



5. Somiere maestro, condizioni di degrado del pancone causate dall'infiltrazione di acido.



6. Somiere maestro, particolare della secreta ad intervento ultimato.



7. Corpi sonori, particolare della ricostruzione, quasi integrale, della XXVI.



8. Corpi sonori lignei, allungamenti.

DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA DOPO L'INTERVENTO



9. Veduta complessiva della consolle.



10. Mantice sinistro (si notino le corde per l'azionamento manuale, ricostruito).



11. Mantice destro (ricostruzione).



12. Corpi sonori: veduta centrale sulla verticale.



13. Veduta generale

Coincidentia oppositorum: l'insospettabile amicizia tra Busoni e Saint-Saëns

Marco Vincenzi

Difficile immaginare due artisti apparentemente più lontani di Ferruccio Busoni e Camille Saint-Saëns: uno avvenirista al punto di immaginare la musica elettronica almeno mezzo secolo prima della sua ‘scoperta’¹, l’altro cultore della tradizione tanto da autodefinirsi negli ultimi anni – con notevole ironia – “niente più che un ferrovicchio”². Eppure, come spesso accade, le *coincidentiae* fra questi *oppositi* sono più numerose di quanto possa sembrare: il centenario della morte del musicista francese può fornirci l’occasione per approfondire alcuni aspetti della sua variegata personalità e per comprendere meglio i motivi della stima reciproca che lo legava al giovane collega italiano. Premetto che la precocità di entrambi sia come pianisti, sia come compositori non rientra fra i tratti in comune, perché sarebbe altrettanto in comune a molti altri creatori, a partire da Mozart (sul quale però torneremo tra poco).

Una caratteristica che sicuramente avvicina i due artisti è senz’altro la *curiosità*, intesa come apertura intellettuale al di fuori della musica: Busoni era notoriamente appassionato di letteratura, filosofia e pittura, collezionava libri rari e coltivava rapporti di amicizia con personaggi quali D’Annunzio, Marinetti e soprattutto Boccioni³. Saint-Saëns, dal canto suo, amava approfondire argomenti connessi a geologia, botanica, archeologia, matematica, astronomia (tanto da farsi costruire perfino un telescopio secondo le proprie indicazioni). Entrambi erano agnostici: alla religione avrebbero volentieri sostituito scienza e arte per guidare l’umanità⁴. Entrando però in ambito musicale, si può immaginare che l’affinità fra i due partisse prima da una passione condivisa per Mozart (ma anche per Liszt), poi da un’avversione – altrettanto condivisa – per Wagner, infine da un atteggiamento simile nei confronti della forma classica, seppure declinata nei rispettivi stili. A queste considerazioni generali, si aggiunga una sincera ammirazione di Busoni per alcuni *Concerti* di Saint-Saëns (che amava suonare in pubblico, contribuendone alla diffusione) e una genuina simpatia fra i due uomini, totalmente priva di invidia professionale.

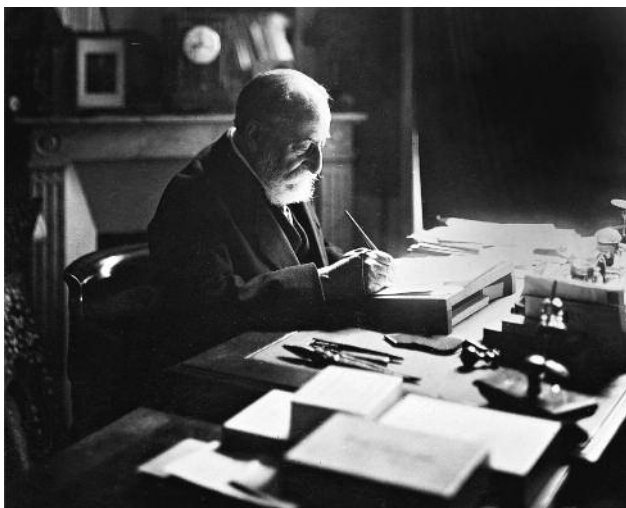
Partiamo da Mozart: se Saint-Saëns fu forse il primo solista a proporlo in pubblico

quasi tutti i *Concerti* per pianoforte e orchestra, nel 1920 Busoni stupì il pubblico berlinese eseguendone sei in due serate (e provocando una clamorosa rottura col direttore Gustav Brecher, il quale evidentemente non ne condivideva l'impostazione interpretativa⁵). Già nel 1898, comunque, il pianista italiano aveva inserito Mozart in una serie di quattro appuntamenti a Berlino, in cui voleva tracciare la storia del Concerto da Bach in avanti. Si tenga conto che – mentre la trilogia di Da Ponte e *Die Zauberflöte* erano sempre rimaste nel repertorio del teatro d'opera europeo – per il recupero della produzione strumentale mozartiana sarebbe dovuto trascorrere molto altro tempo. Busoni ne era consapevole, quando scriveva dalla capitale tedesca:

Il culto di Mozart aumenta qui un po' alla volta e il dominio di Wagner diminuisce lentamente. Abbiamo avuto qui una bella rappresentazione di *Così fan tutte*, io ho suonato sei Concerti per pianoforte in due serate, da giorni è andato in scena un nuovo allestimento del *Flauto magico* ed Edwin Fisher dà un concerto interamente dedicato a... Bach e Mozart⁶!

Ed è proprio partendo da Mozart che Busoni inserisce Saint-Saëns in un'ideale genealogia:

A voler parlare di una scuola mozartiana non si potrebbero citare molti nomi, ma quei pochi sono di valore genuino. In cima alla lista stanno quelli di tre maestri di valore indiscusso: Rossini,



Cherubini e Mendelssohn. L'influsso di Mozart si fece sentire anche più tardi, [...] e contribuì alla formazione dello stile e della tecnica di un Gounod, di un Bizet e infine anche di un Saint-Saëns. In tutti e tre è caratteristico il senso della bella sonorità e della bellezza della forma.

Una persona intelligente mi disse, molto giustamente, che la peculiarità di una partitura di Mozart è che ogni singolo suonatore prova piacere ad eseguire la sua parte. Si può senz'altro osservare questa qualità anche nelle opere di Saint-Saëns, in cui la parte di ogni strumento impiegato è scritta con la stessa abilità ed efficacia⁷.

Difficile immaginare un riconoscimento più alto da parte di un compositore, il quale poneva Mozart non soltanto al livello di perfezione assoluta che nessuno si sognerebbe di mettere in discussione, ma addirittura a quello di guida nel cammino verso la difficile ricerca del proprio stile⁸. Dunque, ecco apparire Mozart come prima e fondamentale *coincidentia*.



Per quanto riguarda Liszt, l'affinità è ancora più evidente: Saint-Saëns godeva notoriamente della stima e dell'amicizia del musicista ungherese, il quale lo considerava addirittura il più grande organista che avesse mai ascoltato. Sappiamo invece che il contatto di Liszt con Busoni (purtroppo filtrato attraverso il padre di quest'ultimo) fu limitato a un'unica audizione, della quale non sono pervenute testimonianze scritte⁹. È indubbia però la derivazione della scrittura pianistica di Saint-Saëns da quella lisztiana: certo anche questo aspetto deve aver contribuito all'acquisizione di ben quattro *Concerti* dell'amico francese nel repertorio di Busoni. Questi, infatti, considerava Liszt come uno dei punti di partenza del proprio pianismo, apprezzando gli autori che ne avevano tratto insegnamento e ne serbavano traccia nelle proprie opere, come scrisse apertamente:

Nelle sue composizioni per pianoforte [Saint-Saëns] si rivelò uno dei pochi che avevano afferrato lo spirito pianistico di Liszt. Nei suoi giovani anni, aveva ascoltato Liszt con attenzione intelligente e a questo proposito dichiarò che la fortuna concessagli di arrivare in tempo a sentire Liszt lo consolava del fatto di essere nato così presto¹⁰.

L'argomento Wagner appare più delicato. Busoni era arrivato al punto di non riuscire più a pronunciare il nome, tanto lo associava al «fardello [...] imposto sulla musica durante tutto il periodo della sua vita artistica»¹¹: lo chiamava Bandinelli, riferendosi allo scultore fiorentino Baccio Bandinelli, grande rivale di Benvenuto Cellini, che lo cita spesso nelle sue memorie. Secondo Busoni, Wagner stava a Liszt come Bandinelli a Cellini: entrambi plagiatori di veri artisti, avevano cercato di oscurarne la giusta fama per la propria vanagloria. La posizione di Saint-Saëns nei confronti di Wagner è forse più complessa: durante gli anni di insegnamento all'École Niedermeyer di Parigi (1861-65), il musicista francese vide in Wagner – assieme a Liszt e a Berlioz – un autore contemporaneo fondamentale da proporre agli allievi per svecchiare i programmi di studio. In seguito però Saint-Saëns si allontanò gradualmente dall'influenza wagneriana, al punto da attirarsi pesanti attacchi della critica per alcune prese di posizione ritenute antigermaniche in occasione dell'allestimento parigino del *Lohengrin* nel 1886. Come fondatore della Société Nationale de Musique (1871) assieme al baritono Romain Bussine, si adoperò per la rinascita di una nuova produzione strumentale francese, che tenesse conto della grande tradizione di Rameau (di cui curò la prima edizione moderna di tutte le opere) e Couperin, senza dover imitare i modelli romantici tedeschi. Fecero parte della Société anche Franck, Lalo e Fauré, il quale era stato suo studente alla Niedermeyer e gli rimase amico tutta la vita.

L'accenno al recupero del Settecento ci porta a quello che rimane forse il denominatore comune più solido di questa insospettabile amicizia: il culto della forma. Del conservatore

Saint-Saëns abbiamo appena ricordato i legami con la gloriosa fioritura clavicembalistica del XVIII secolo. Anche il progressista Busoni, però, riconosceva le proprie radici nel grande passato italiano, da Palestrina a Monteverdi, come ricorda Dent nella sua biografia¹². Ma soprattutto, basta leggere alcune affermazioni busoniane per rendersi conto di quanto la sua natura avvenirista avesse ben chiara l'importanza della forma. Nel 1917, rispondendo a un polemico attacco dal titolo *Pericolo futurista sferrato dall'ultra-accademico* (e ultra-wagneriano) Hans Pfitzner contro l'*Abbozzo di una nuova estetica della musica*, Busoni replica pacatamente, sottolineando:

Io sono un *adoratore della forma*! Sono rimasto sufficientemente latino per questo. Ma esigo – anzi lo esige il carattere organico dell'arte – che ogni idea si crei la sua propria forma da sé; il carattere organico, non io, si ribella contro la rigidità di un'unica forma per tutte le idee: già oggi, quanto più nei secoli venturi¹³!

E chiarisce meglio il suo pensiero, in un articolo del 1920, dove scrive:

*Per 'nuova classicità' intendo il dominio, il vaglio e lo sfruttamento di tutte le conquiste di esperienza precedenti: il racchiuderle in forme solide e belle*¹⁴.

Passando al repertorio busoniano, quando questi include il *Secondo* e il *Quinto Concerto* del collega francese (prima del ciclo berlinese del 1898, già menzionato), riconosce implicitamente che la scrittura della parte solistica proviene da Liszt (ed è quindi garanzia di sicura resa strumentale), il nitore della partitura ha radici mozartiane e la forma risponde ai propri criteri, naturalmente secondo i canoni stilistici di Saint-Saëns, che sono diversi dai suoi. Il *Quinto* è sicuramente il *Concerto* che Busoni suona più volentieri: nel carteggio con Isidor Philipp vengono rammentate almeno quattro esecuzioni parigine: due nel 1914, una nel 1920 e una nel 1922. Dopo quella del 14 marzo 1920, sotto la direzione di Philippe Gaubert, l'ormai anziano Saint-Saëns scrisse all'amico italiano per ringraziarlo, aggiungendo che era felice del trionfo del suo *Concerto* al Conservatorio, perché lo vedeva finalmente come una risposta a coloro che consideravano la sua musica come «viellerie démodée»¹⁵. Poco prima (esattamente il 27 febbraio 1920), Busoni chiede con una punta di invidia a Philipp se è vero che Saint-Saëns prova ancora piacere a suonare il pianoforte in pubblico, e se questo piacere gli proviene dal luogo esotico dove si trova¹⁶. Questo è un discorso che ci porterebbe lontano dal nostro tema, e che riguarda il progressivo distacco di Busoni dal pianoforte (avvertito negli ultimi anni quasi solamente come un obbligo di lavoro), il quale toglieva tempo prezioso alla composizione. È però singolare che – ancora

nel corso di quello stesso anno in cui il suo strumento sembra attrarlo così poco – Busoni trovi il tempo per studiare il *Terzo* e successivamente il *Quarto Concerto* di Saint-Saëns: sul *Terzo* (un brano che stenta ancora oggi a trovare il proprio posto nel repertorio pianistico), Busoni esprime a Philipp alcuni dubbi in merito alla forma, dubbi di cui non vuol far cenno all'autore per timore di ferirne la suscettibilità¹⁷. Nel giugno 1922, confessa ancora a Philipp di avere messo le mani sul *Quarto Concerto* di Saint-Saëns e sul *K 503* di Mozart (per il quale comporrà una Cadenza monumentale), concludendo che lavorare contemporaneamente su Mozart e Saint-Saëns gli sta ridando una gioia che credeva di aver perduto¹⁸.

Terminiamo con l'aspetto umano del rapporto tra i due musicisti, finora lasciato da parte. Busoni conobbe Saint-Saëns a Bruxelles il 26 ottobre 1900, in occasione della cinquantesima rappresentazione di *Samson et Dalila*, ancora oggi considerato il capolavoro teatrale del suo autore. Ne parla alla moglie¹⁹, ma rammenta l'episodio anche nell'articolo alla memoria dell'amico scomparso, aggiungendo un tratto sul carattere pratico e «per nulla sentimentale» di Saint-Saëns²⁰: non essere sentimentale era una qualità, per Busoni. Ancora alla moglie, scrive che l'amico francese era di piacevole compagnia:

Ho passato una serata con Saint-Saëns, che, nonostante i suoi settant'anni è allegro, loquace e vivo come un ragazzo. Questa volta ci siamo trovati spiritualmente più vicini. Ha diretto il suo *Prélude des Barbares*, che quasi quasi mi è piaciuto di più²¹.

Evidentemente i due colleghi – fra i quali passavano trent'anni di differenza di età – stavano volentieri assieme, tanto da non farsi problemi ad andare a vedere la *Carmen* nello stesso palco del Metropolitan in piena Grande Guerra, quando i loro Paesi erano in conflitto. Busoni narra l'episodio in una lettera, nel più semplice dei modi:

D'altra parte un giornale berlinese mi accusa (anch'esso pubblicamente) di essermi fatto vedere al Metropolitan in compagnia del signor Saint-Saëns! È ridicolo! E pensi che la notizia di tanto importante incidente è stata trasmessa per cablogramma²²!

Del resto, nel 1923 Busoni ritiene Saint-Saëns «l'ultimo maestro francese del pianoforte»²³, a dispetto di autori come Debussy o Ravel, di cui certo non ignorava la produzione per il suo strumento, ma che non fece mai mistero di non apprezzare, mentre apprezzò fino all'ultimo «la mano leggera»²⁴ del suo amico, di cui seppe cogliere l'indole più profonda, affermando lucidamente che «la sua abilità consiste nel non impegnarsi mai in problemi al di sopra della sua tecnica. E di scansare la profondità del pensiero con una formula elegante»²⁵.

Note:

- ¹ FERRUCCIO BUSONI, “Abbozzo di una nuova estetica della musica”, ne *Lo sguardo lieto. Tutti gli scritti sulla musica e le arti*, a cura di Fedele d’Amico, Milano, Il Saggiatore, 1977, p. 68 e nota 18.
- ² FERRUCCIO BUSONI, “Ricordi su Saint-Saëns”, ne *Lo sguardo lieto* cit., p. 405.
- ³ Sul legame con Umberto Boccioni, cfr. FERRUCCIO BUSONI, “Il caso di guerra Boccioni”, ne *Lo sguardo lieto* cit., p. 433-5, e LAURETO RODONI, *Tra futurismo e cultura mitteleuropea: l’incontro di Boccioni e Busoni a Pallanza*, Verbania-Intra, Alberti Editore, 1998.
- ⁴ Cfr. CAMILLE SAINT-SAËNS, *Problèmes et Mystères*, Parigi, Ernest Flammarion, 1894.
- ⁵ Cfr. EDWARD J. DENT, *Ferruccio Busoni. Biografia*, a cura di Marco Vincenzi, trad. it. di Tomaso Valseri e Mara Luzzatto, Firenze, Polistampa, 2020, p. 234.
- ⁶ FERRUCCIO BUSONI, Lettera a Volkmar Andreae, Berlino, 16 gennaio 1922, in *Lettere*, scelta e note di Antony Beauont, ed. it. riveduta e ampliata a cura di Sergio Sablich, Milano, Ricordi-Unicopli, 1988, p. 473.
- ⁷ FERRUCCIO BUSONI, “Ricordi su Saint-Saëns”, ne *Lo sguardo lieto* cit., p. 405.
- ⁸ «Per tutti questi vent’anni è restata immutabile nella mia considerazione, come un faro in mezzo al mare tempestoso, la partitura del *Figaro*» (FERRUCCIO BUSONI, Lettera alla moglie, Norderney, 2 agosto 1907, in *Lettere alla moglie*, a cura di Friedrich Schnapp, traduzione e prefazione dell’ed. it. a cura di Luigi Dallapiccola, Milano, Ricordi, 1955, p. 107).
- ⁹ Cfr. EDWARD J. DENT, *Ferruccio Busoni. Biografia* cit., p. 35.
- ¹⁰ FERRUCCIO BUSONI, “Ricordi su Saint-Saëns”, ne *Lo sguardo lieto* cit., p. 403.
- ¹¹ EDWARD J. DENT, *Ferruccio Busoni. Biografia* cit., p. 251.
- ¹² *Ibidem*, pp. 65-6 e p. 236.
- ¹³ FERRUCCIO BUSONI, “Lettera aperta a Hans Pfitzner”, ne *Lo sguardo lieto* cit., p. 110.
- ¹⁴ FERRUCCIO BUSONI, “Nuova classicità”, ne *Lo sguardo lieto* cit., p. 113.
- ¹⁵ MARC-ANDRÉ ROBERGE, “Busoni et la France”, *Revue de Musicologie*, 82, 2, 1996, p. 288.
- ¹⁶ Cfr. FERRUCCIO BUSONI, Lettera a Isidor Philipp, [senza luogo], 27 febbraio 1920, in *Lettere a Isidor Philipp*, a cura di Laureto Rodoni, Roma, ISMEZ, 2005, p. 101. Saint-Saëns si trovava in Algeria, dove trascorse gli ultimi anni; morì ad Algeri il 16 dicembre 1921.
- ¹⁷ *Ibidem*, p. 124.
- ¹⁸ *Ibidem*, p. 151.
- ¹⁹ Cfr. FERRUCCIO BUSONI, Lettera alla moglie, Bruxelles, 26 ottobre 1900, in *Lettere alla moglie* cit., p. 32.
- ²⁰ Cfr. FERRUCCIO BUSONI, “Ricordi su Saint-Saëns”, ne *Lo sguardo lieto* cit., p. 405.
- ²¹ FERRUCCIO BUSONI, Lettera alla moglie, Londra, 4 maggio 1902, in *Lettere alla moglie* cit., p. 46.
- ²² FERRUCCIO BUSONI, Lettera a Harriet Laner, New York, 18 luglio 1915, in *Lettere* cit., p. 288.
- ²³ FERRUCCIO BUSONI, Lettera a Guido M. Gatti, Berlino, 31 marzo 1923, in *Lettere* cit., p. 491.
- ²⁴ FERRUCCIO BUSONI, Lettera alla moglie, Londra, 19 gennaio 1913, in *Lettere alla moglie* cit., p. 209: nella fattispecie, Busoni si riferisce a *Le Rouet d’Omphale* op. 31, il primo dei quattro poemi sinfonici di Saint-Saëns, e anche il primo esempio di poema sinfonico post-lisztiano di un autore francese. In un certo senso, Saint-Saëns riporta in patria un genere nato con la *Sinfonia fantastica* di Berlioz e successivamente sviluppato da Liszt. Nella stessa lettera, Busoni afferma di preferire la «mano leggera» di Saint-Saëns perfino a un monumento quale la *Settima Sinfonia* di Mahler...
- ²⁵ FERRUCCIO BUSONI, Lettera a Emile Blanchet, New York, 17 marzo 1915, in *Lettere* cit., p. 275. Vale la pena di terminare queste note con le parole conclusive dell’omaggio all’amico scomparso, più volte citato: «In lui non c’era niente di demoniaco, né di sacro. Non si librava al di sopra della terra. Ma su questa stava da gran signore: un aristocratico nel regno della musica» (FERRUCCIO BUSONI, “Ricordi su Saint-Saëns”, ne *Lo sguardo lieto* cit., p. 405).

Ragazzi e Covid-19: indagine statistica sugli effetti della pandemia condotta da due giovani genovesi

Eleonora Cocchi, Marco Zannini

1. Introduzione

Lo scopo di questa pubblicazione è quello di far emergere, con il metodo del *peer to peer*, i pensieri e le abitudini che hanno accompagnato i giovani nel periodo della pandemia. L'indagine è stata strutturata in ventitré domande che vertevano sui più disparati argomenti: dalle informazioni generali del soggetto (età e occupazione) al suo rapporto con la *DAD* e lo *smart working*, dall'importanza della tecnologia in periodo di quarantena al rapporto con il cibo. I soggetti che hanno risposto al sondaggio, poco più di duecento, ne sono venuti a conoscenza tramite un *link* fornito dai due ideatori e hanno deciso di parteciparvi volontariamente in modo anonimo. Il campione d'età dei soggetti intervistati è stato fissato tra i 14 ed i 25 anni ed il tempo necessario per la compilazione del sondaggio era di circa 10 minuti.

Gli ideatori del sondaggio e dello studio sono Marco Zannini ed Eleonora Cocchi, due amici ed ex compagni di scuola di 21 anni a cui stava a cuore far conoscere le difficoltà che hanno incontrato i giovani in questo particolare periodo storico; il loro unico scopo è stato quello di dare risalto alla condizione psicologica in cui si trovano moltissimi ragazzi a causa dell'isolamento sociale imposto dalle normative anti Covid-19. L'iniziativa non ha alcun fine politico né propagandistico: gli autori si sono premurati di raccogliere dati per poi riportarli e analizzarli nel modo più oggettivo possibile, anche grazie all'aiuto di Chiara Fasce, mamma, psicologa e promotrice del movimento "Riapriamo la Scuola della Costituzione". Il progetto ha suscitato immediato interesse, tanto che gli ideatori sono stati intervistati dalle testate giornalistiche di *Repubblica* e *Goodmorning Genova*.

2. Domande di carattere generale

A fini statistici, il primo dato che si è ritenuto degno di nota è quello dell'età degli intervistati: la classe di età più rappresentata all'interno del campione è quella compresa tra i 18 e i 20 anni con il 53%, mentre il 24% ne ha tra i 14 e i 17 ed il 23% tra i 21 e i

25; ne consegue che circa la metà dei soggetti stia attraversando il periodo tra la fine delle scuole superiori e l'inizio della carriera lavorativa/universitaria, mentre l'altra metà sia composta da ragazzi ai primi anni delle superiori e studenti/lavoratori già in carriera.

La prima domanda posta agli intervistati riguardava la loro occupazione, ed i risultati [grafico 1], mostrano come la stragrande maggioranza di loro sia studente: sommando la percentuale di soggetti che frequentano le scuole superiori e gli universitari, infatti, il dato si avvicina all'80% del totale degli intervistati.

Qual è la tua attuale occupazione?

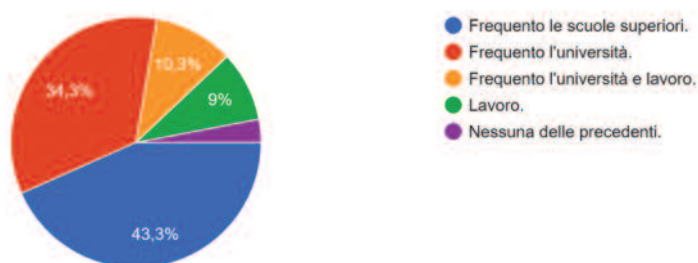


Grafico 1

3. Scuola e Smart Working

Successivamente, si è deciso di creare domande specifiche per studenti e lavoratori, in modo da differenziare le risposte e quindi descrivere meglio le differenti situazioni. Dunque, è stato chiesto ai soggetti studenti quale fosse la loro percezione della DAD ed il motivo della loro risposta; quel che è emerso, però, è una discrepanza tra la risposta alla domanda e le motivazioni: se, infatti, più del 50% degli intervistati dichiara di trovarsi “molto bene” o “abbastanza bene” a studiare in didattica a distanza [grafico 2], nelle motivazioni emergono diverse critiche rivolte alla scuola online. Di fatto, gli studenti trovano “comoda” la DAD in quanto, oltre a ridurre il rischio di contagio da Covid-19:

- Permette di riascoltare le lezioni svolte o di seguirle in differita;
- Fa risparmiare il tempo degli spostamenti verso i plessi scolastici, in particolare per gli studenti fuori sede;
- Affrontare un esame a distanza risulta per molti meno stressante.

Nonostante ciò, le critiche rivolte alla stessa superano nettamente i vantaggi; di seguito, le argomentazioni “contro” la DAD emerse con maggiore frequenza:

- Mancanza d’interazione e di contatto umano con i compagni di classe/colleghi;
- Difficoltà o impossibilità a porre domande agli insegnanti;
- Perdita di motivazione e difficoltà a mantenere la concentrazione durante le spiegazioni;
- Presenza di malesseri fisici dovuti al tempo passato di fronte ad uno schermo come mal di testa, bruciore agli occhi e disturbi del sonno;
- Sensazioni di disagio e solitudine;
- Perdita di tempo nello svolgimento di lezioni e prove a causa di malfunzionamenti tecnologici.

Domanda rivolta agli studenti: come ti trovi a fare lezioni ed esami (o verifiche ed interrogazioni, se sei alle superiori) online?

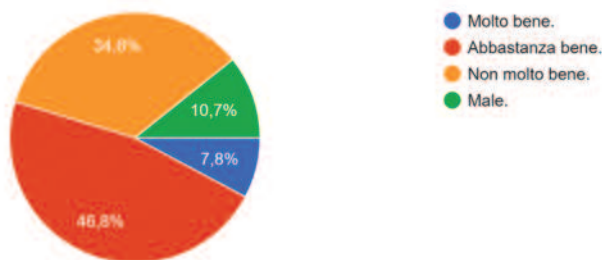


Grafico2

Ai soggetti lavoratori, invece, per prima cosa è stato chiesto se gli fosse possibile lavorare in modalità *smart working* e solo poco più del 30% ha risposto affermativamente [grafico 3]. Questa porzione di intervistati ha fornito delle informazioni interessanti riguardo l’argomento in oggetto: qualcuno di loro riferisce di lavorare da casa da sempre, quindi di esserci abituato, mentre gli altri riferiscono “pro” e “contro”. Ecco alcune tra le risposte più interessanti qui di seguito:

“Il pro è che sei a casa con la tua famiglia, il contro è che tu non hai contatto diretto con le persone.”

“Il pro è che posso lavorare, il contro è che non è come essere al lavoro.”

“Il pro consiste nel fatto di avere tutto sotto controllo per quanto riguarda il resto della vita dato che si è a casa, i contro sono la difficoltà nel consultarsi con i colleghi (ciò avviene tramite videochiamate ma è ben diverso dal parlare dal vivo) e che, per quanto mi riguarda, si diventa più disattenti e più lenti nello svolgimento delle mansioni, forse per via del luogo di lavoro diverso dal solito e, essendo casa propria, più comodo e rilassante.”

Alla restante parte di soggetti lavoratori, quella che si è dichiarata impossibilitata a svolgere il proprio lavoro in *smart working*, è stato chiesto di fornire alcuni dettagli riguardo la loro situazione lavorativa nel periodo della pandemia ed è emerso che:

- Il 6% degli intervistati è stato impossibilitato a lavorare poiché nel loro caso si tratta di mansioni prettamente pratiche;
- Il 27,3% di loro lavora nei cosiddetti *servizi essenziali* per cui non ha comunque mai smesso di lavorare;
- Il 30,3% ha lavorato solo nella stagione turistica (quindi da maggio/giugno fino a settembre/ottobre);
- Il 36,4% sostiene che per loro il lavoro è dipeso dai Decreti Ministeriali.

Domanda rivolta ai lavoratori: è possibile svolgere il tuo lavoro in modalità "smart working"?

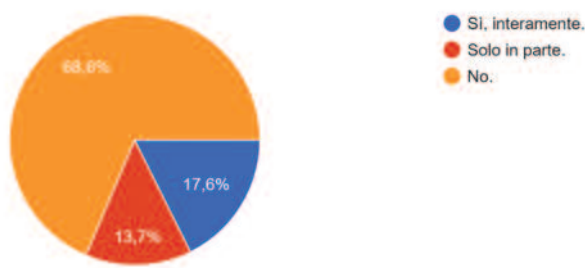


Grafico 3

4. Tecnologia

Alle domande riguardo gli aspetti più pratici della vita dei soggetti, ne sono seguite alcune riguardo il loro rapporto con la tecnologia a partire dal periodo di quarantena.

La prima di queste riguardava il tempo trascorso al cellulare e circa la metà degli intervistati ha dichiarato di trascorrere “decisamente” più tempo di fronte allo schermo dello *smartphone* rispetto al periodo pre-Covid [grafico 4]. Successivamente, è stato chiesto ai soggetti di cercare di individuare le possibili cause di questo comportamento e le risposte più comuni sono state:

- Noia;
- Necessità di impiegare maggiormente il tempo libero;
- Necessità di comunicare con le persone;
- Motivi scolastici/lavorativi;
- Svago;
- “*Tentativo di evasione (o quantomeno di distrazione) da una realtà non troppo piacevole*”.

Domanda rivolta a tutti: senti di passare più tempo al cellulare rispetto al periodo pre-Covid?

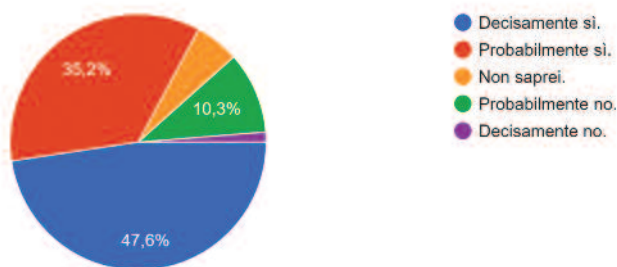


Grafico 4

Successivamente, è stato chiesto agli intervistati come sia cambiato il loro rapporto con la tecnologia in generale rispetto al periodo precedente alla pandemia. I risultati sono molto interessanti: il 37,3% di loro riferisce di utilizzare maggiormente la tecnologia e di

sentirsi a disagio con questo, il 37% ammette di dedicarvi molto tempo ma di non sentirsi in colpa, il 22,7% che il tempo che dedicano alla tecnologia è rimasto circa invariato rispetto al periodo pre-Covid ed il restante 3% di dedicarvi addirittura meno tempo.

La seguente domanda verteva invece sull'utilizzo di determinate piattaforme tecnologiche durante il *lockdown* [grafico 5] comparato con l'uso delle stesse nel periodo successivo [grafico 6] ed i risultati sono stati sorprendenti. Per quanto riguarda le piattaforme di *streaming* e l'applicazione *Youtube*, gli intervistati hanno dichiarato di averle utilizzate maggiormente durante il periodo di chiusura tra le mura domestiche, mentre per quanto riguarda *Facebook*, *Instagram*, *TikTok*, *Whatsapp*, Videogiochi/Giochi online e Siti di incontri pare che il loro utilizzo sia aumentato successivamente. Emblematico è il dato della piattaforma social di *Instagram*, che risulta a mani basse la più utilizzata dai giovani intervistati.

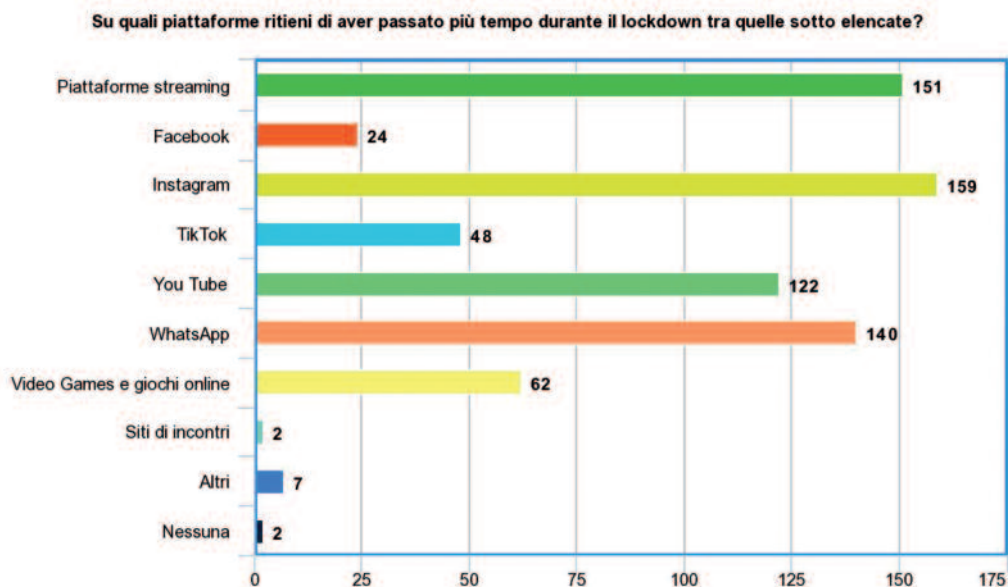


Grafico 5

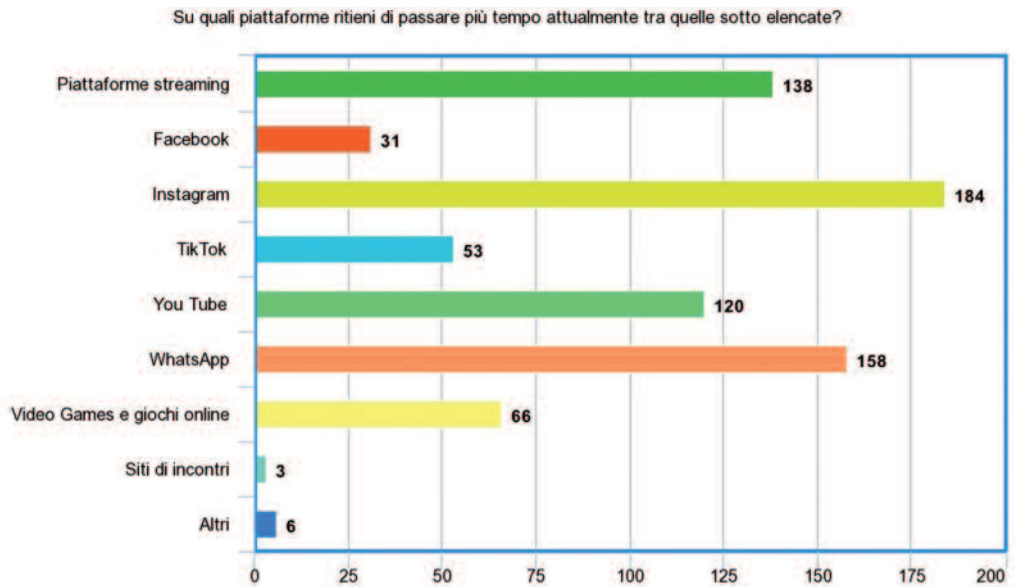


Grafico 6

Agli intervistati è stato quindi chiesto di provare a ragionare sulla precedente risposta e gli si è domandato se effettivamente l'utilizzo di queste piattaforme togliesse del tempo

Se hai risposto <<si>> alla precedente domanda, credi che la situazione sia peggiorata da dopo l'esperienza del lockdown?

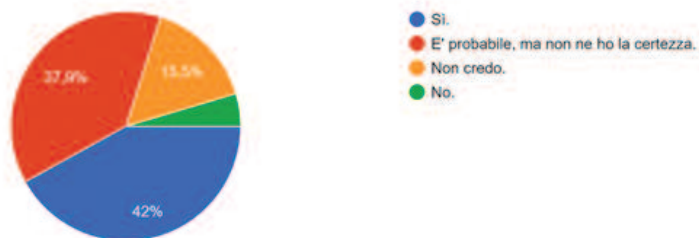


Grafico 7

al loro studio/lavoro; le risposte sono decisamente degne di nota: quasi i tre quarti del totale dei soggetti (73,8%), infatti, ritiene che le piattaforme sopra elencate siano fonte di distrazione dalle loro attività primarie ed il 42% di questa porzione di intervistati è certo che la situazione si sia aggravata a partire dall'esperienza del *lockdown* [grafico 7].

5. Rapporto col cibo

Cambiando ambito d'indagine, successivamente è stato chiesto ai soggetti se il loro rapporto con il cibo si fosse modificato a seguito della chiusura forzata all'interno del proprio domicilio; il quesito nasce dal fatto che moltissimi psicologi e medici si sono dichiarati preoccupati dall'aumento o dall'aggravarsi di casi di Disturbi del Comportamento Alimentare a seguito della pandemia¹. Fortunatamente, però, il campione

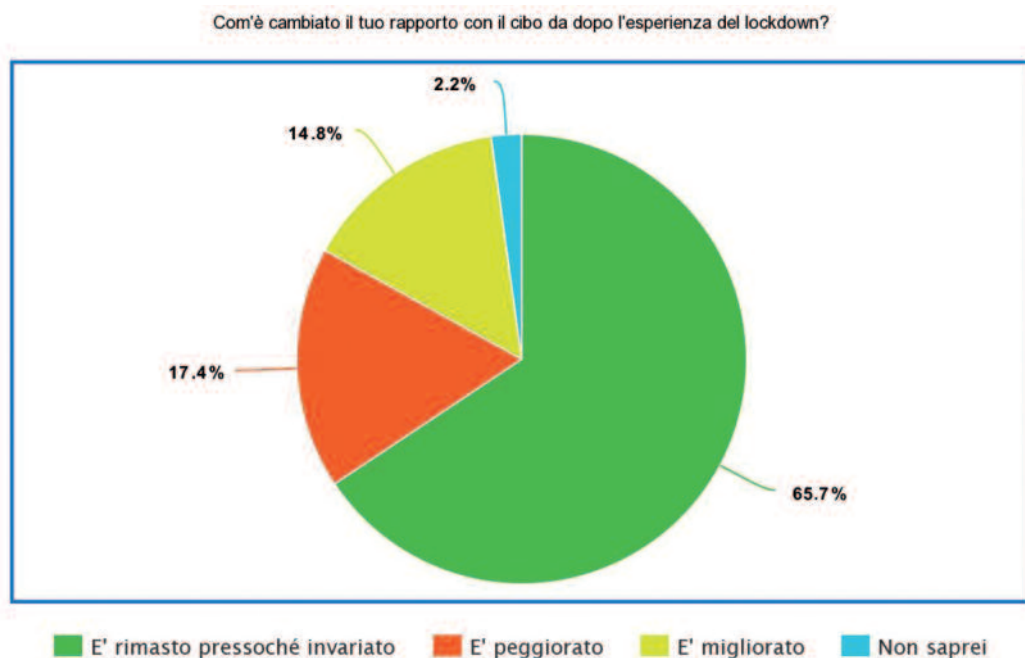


Grafico 7

degli intervistati sembra essere in controtendenza rispetto a questo *trend* in forte crescita: il 65,7% di loro, infatti, dichiara che il suo rapporto col cibo è rimasto pressoché invariato e il 14,8% trova che addirittura sia migliorato [grafico 8].

6. *Aspettative e prospettive per il futuro*

Le ultime domande a risposta multipla poste agli intervistati vertevano sulle loro aspettative per il futuro [grafico 9] ed i loro sogni [grafico 10]. Alla prima domanda la maggior parte degli intervistati (60,3%) si è detta non ottimista del tutto ma per lo meno fiduciosa che la situazione pandemica si risolva, il 21% non completamente pessimista ma preoccupata che questa condizione duri ancora per lungo tempo, quasi il 15% completamente ottimista e soltanto il 3,9% del tutto pessimista. Altro dato interessante è sicuramente quello secondo cui quasi il 60% degli intervistati pensi di poter realizzare i propri sogni e progetti nonostante l'attuale complicata situazione globale, mentre il 37,6% non ne è sicuro.

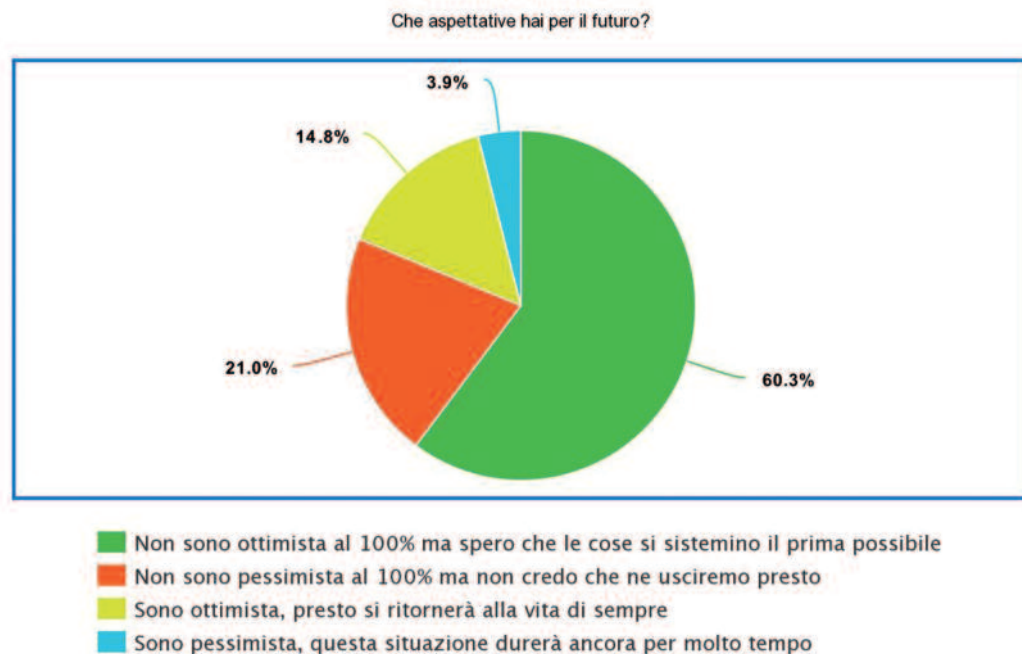


Grafico 8

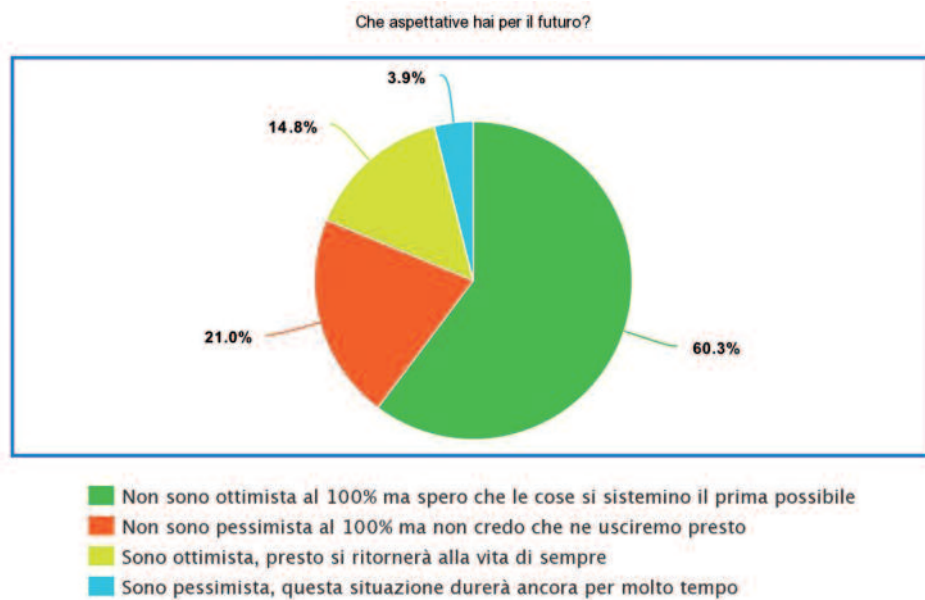


Grafico 9

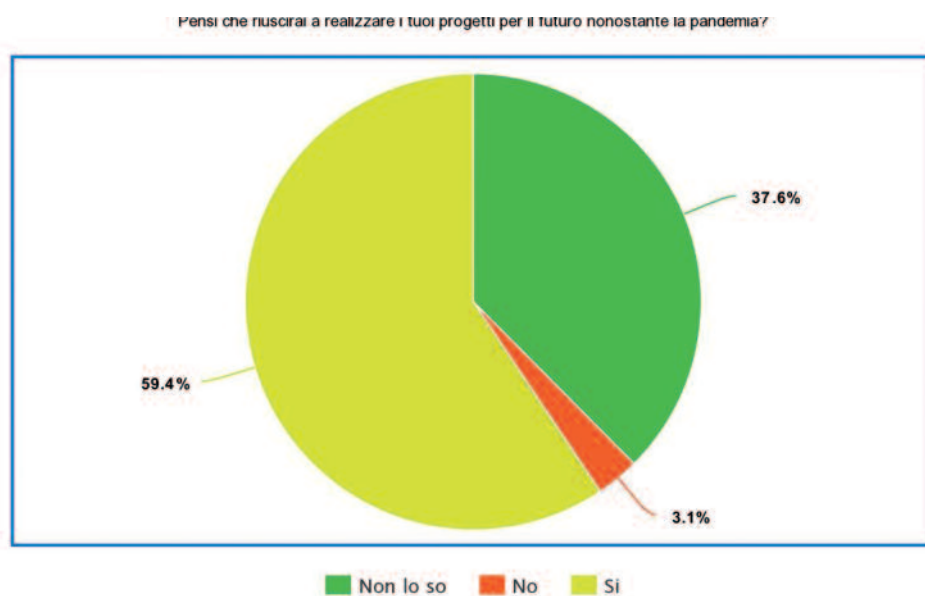


Grafico 10

7. Considerazioni finali

Alla fine del sondaggio è stato dedicato uno spazio in cui il soggetto aveva la possibilità di scrivere tutto ciò che queste domande gli avevano fatto venire in mente: uno spazio libero, insomma, in cui in modo anonimo egli poteva esprimere le sue emozioni più profonde. Dunque, visto che l'intento di questa indagine era quello di dare spazio alla voce dei giovani, si è deciso di concludere proprio con le parole dei ragazzi intervistati.

“Questa situazione ha reso difficile la prospettiva per un futuro semplice e gratificante. I giovani faticano a trovare lavoro, opportunità e interessi; l'università meno partecipativa, soddisfacente e stimolante, fa ‘perdere la voglia’; ciò ha portato ad uno stato di demoralizzazione generale, che si spera si risolva al più presto, per poter riuscire a godere al meglio di questi anni, considerati gli anni più belli”.

“Sembrerà un cliché, ma questo periodo mi ha insegnato e ricordato tantissime cose; in primis, il fatto che non siamo vivi per lavorare: il nostro benessere è il nostro vero dovere a noi stessi ed il lavoro è semplicemente la cosa che ci fornisce i soldi, sostanzialmente, per salvaguardarlo. [...] Poi ho imparato che è importante passare del tempo da soli e capirci: spesso, infatti, passiamo del tempo con gli altri solamente per non affrontare i nostri turbamenti interiori [...]. E infine ho imparato ad apprezzare quello che ho: la mia famiglia, composta dai miei amici, che non vedo da un anno e mezzo oramai e che però è sempre stata con me nei momenti più bui nonostante la distanza. Durante questa pandemia era necessario che io lavorassi per sostenermi da sola e aiutare la famiglia ma, purtroppo, proprio in quel periodo ho perso il lavoro; quei mesi sono stati durissimi ma per fortuna ho avuto la forza di uscire da questa situazione, e ringrazio me stessa. Ho imparato a lamentarmi di meno e ad apprezzare il fatto di essere in salute”.

“Tutta questa situazione è diventata veramente pesante a livello emotivo, non solo per me ma per tutti, ci sentiamo demoralizzati. Il fatto di non avere più in mano la mia vita mi crea disagio, soprattutto per lo studio che faccio io. Mi fa stare male l'idea di dovermi laureare forse online e di non poter ballare insieme al mio gruppo come prima. Mi manca tutto della normalità, sembra di vivere un incubo, sembra di avere la mia vita nelle mani di qualcun altro. Ma nonostante tutto ciò cerco di essere ancora positiva, spero che qualcosa cambi e che tutti possano tornare alle loro vite, alla normalità che tanto desideriamo”.

“Nonostante tutto ciò che stiamo passando, continuo ad essere una persona “positiva”! Mi auguro

che entro il 2022 potremmo finalmente respirare la libertà che ci è stata tolta, non avere più paura di abbracciare i nostri cari...Alla fine, questo virus ci ha fatto capire il valore delle piccole cose, diventate ormai scontate nella nostra quotidianità!"

"Non sono contenta di questa situazione, ma sono felice di aver trovato dei lati positivi e di averli saputi sfruttare al meglio. Bisogna sempre cercare dei lati positivi anche nelle situazioni più negative".

Note:

- ¹ R. DALLE GRAVE, *Coronavirus Disease 2019 and Eating Disorders - What do people with eating disorders have to address during the pandemic?*, «Psychology Today», mar./2020, www.psychologytoday.com/us/blog/eating-disorders-the-facts/202003/coronavirus-disease-2019-and-eating-disorders; R.S. WEISSMAN, S. BAUER, J.J. THOMAS, *Access to evidence based care for eating disorders during the COVID 19 crisis*, Int J Eat Disord, mar./2020;53(5):369-376, doi: 10.1002/eat.23279, Epub 27 apr./2020, PMID: 32338400; PMCID: PMC7267278; S. TOUYZ, H. LACEY, P. HAY, *Eating disorders in the time of COVID-19*, J Eat Disord, apr./2020;8:19, doi: 10.1186/s40337-020-00295-3, PMID: 32337045; PMCID: PMC7170399; M.S. OSTOJIC, J. MAAS, N.M. BODDE, *COVID-19, anorexia nervosa and obese patients with an eating disorder-some considerations for practitioners and researchers*, «Journal of Eating Disorders», 9 (2021), n. 1, pp. 1-7; P. TODISCO, L.M. DONINI, *Eating disorders and obesity (ED&O) in the COVID-19 storm*, Eat Weight Disord, apr./2021;26(3):747-750, doi: 10.1007/s40519-020-00938-z, Epub 1 giu./2020, PMID: 32488728; PMCID: PMC7265870; J. TORALES, M. O'HIGGINS, J.M. CASTALDELLI-MAIA, A. VENTRIGLIO, *The outbreak of COVID-19 coronavirus and its impact on global mental health*, «International Journal of Social Psychiatry», 66 (2020), n. 4, pp. 317-320.

L'organo di Mascagni (II)

Maurizio Tarrini



A seguito dell'articolo sull'organo di Mascagni apparso nel n. 5/2019 di questa rivista, Francesca Rafanelli, studiosa degli organari Tronci di Pistoia ed autrice della relativa voce pubblicata nel vol. 97 (2020) del *Dizionario biografico degli italiani* (Treccani), ci ha fatto pervenire alcune informazioni sullo strumento. Si ringrazia la studiosa per le indicazioni bibliografiche dalle quali sono estratti i dati che seguono.

Il giornale pistoiese «La Penna», II (1892), n. 30 (17 agosto) – numero purtroppo mancante nell'*Emeroteca toscana* online – per primo aveva dato notizia della conclusione dei lavori e della visita allo strumento di alcuni cultori nella fabbrica Tronci; due giorni dopo (19 agosto) anche il giornale genovese «Caffaro» ne pubblicava un resoconto (v. articolo precedente). Ma di maggior interesse è il breve l'articolo *Di un organo-salon* pubblicato ne «Il teatro illustrato e la musica popolare», XII (1892), n. 141 (settembre), p. 143, nel quale è riportata la disposizione fonica che si riproduce qui di seguito unitamente al disegno dello strumento.

I tastiera (56 tasti)	II tastiera (56 tasti)	Pedale
Principale (in facciata) Ottava Ottavino Ripieno Flauto	Dulciana Ottava Flauto Voce umana	Contrabbassi

Le dimensioni erano le seguenti: larghezza m 3,50; altezza m 4,80; profondità m 1,10.

Sulla sorte dello strumento non si hanno informazioni precise: sembra che si trovi in una scuola musicale di Livorno ovviamente rimaneggiato ed oggi probabilmente irriconoscibile.

Christian Nonnemacher “chitarraro” (Genova, 1703-1777): nuovi documenti¹

Maurizio Tarrini

Della numerosa prole di Giacomo Nonnemacher, Christian(us) si distinse particolarmente nell'arte liutaria ed anche nella cembalaria. Nel 1732 si firma *Nonnemacher* mentre nel 1757 adotta la grafia *Nonnemacker*²; nei documenti che lo riguardano il cognome è variamente storpiato.

Il padre Giacomo, *germanus Genuë degens*, era giunto nel capoluogo ligure al seguito delle milizie tedesche del corpo di guardia di Palazzo Ducale. A Genova contrasse matrimonio in S. Lorenzo con Anna Maria Plaf(e)ten o Plafem (anche Plaph, ma forse più correttamente Pfaph o Pfaff) il 30 gennaio 1678³; il suo nucleo familiare è infatti censito tra i numerosi tedeschi residenti nel Palazzo⁴. Con atto notarile del 6 gennaio 1682 prometteva alla chiesa di S. Maria delle Vigne di costruire un organo ‘finto’ ubicato di rimpetto a quello già esistente presso la cappella di Nostra Signora, per il prezzo di lire 1300 di Genova⁵. Pochi anni dopo, nel 1685, lo si ritrova registrato nei *Rolli delle milizie* di Palazzo Ducale⁶.

Un documento dello stesso anno segnalato da Daniele Sanguineti⁷ ci rivela alcuni dettagli interessanti, cioè che Giacomo Nonnemacher era militare nel Palazzo Ducale da circa dodici anni (quindi dal 1673 circa) e che era «molto esperto nell'arte di bancalaro» ossia falegname. Per questo motivo rivolgeva una supplica al Senato affinché gli venisse accordata l'esenzione dal pagamento della tassa di 50 lire per poter entrare a far parte dell'Arte dei Bancalari ed esercitare legalmente l'attività. Il modesto salario di militare gli consentiva appena di sostenere la famiglia e una seconda attività gli avrebbe certamente consentito di ‘arrotondare’ le sue modeste entrate⁸:

Serenissimi Signori

Giacomo Novamacher [*sic*] Alamano ha servito e serve tuttavia, che saranno da anni dodeci circa per soldato nel Real Palazzo, et essendo molto esperto nell'arte di Bancalaro quale non può esercitare se non paga per l'ingresso in essa lire cinquanta de' quali ne spetta la metà alla Camera degl'Illustrissimi Padri del Comune, e l'altra metà alla detta Arte, e perché non ha

commodità di pagare la detta somma, avendo moglie e figlioli, che a pena può sostentarli, che perciò detto Giacomo supplica la benignità di Vostre Signorie Illustrissime a decretare che possi la dett'arte esercitare come gli altri maestri, e godere de' privilegi senz'alcun pagamento che lo riceverà a grazia singolare da Vostre Signorie Illustrissime a quali fa humilissima richiesta.

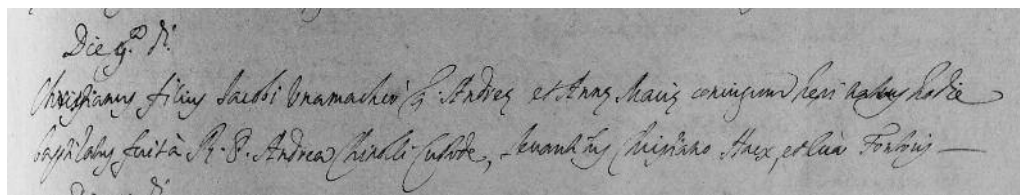
Di Vostre Signorie Illustrissime

Sopra detto supplicante

L'aver eseguito due troni per il Serenissimo Senato e i Serenissimi Collegi e per il fatto «che a tutto egli ha servito e serve tuttavia con ogni maestria e diligenza», costituì certamente una referenza decisiva per ottenere l'esenzione richiesta. Perciò il Senato, in data 28 novembre 1685, deliberò all'unanimità di iscriverlo nell'Arte dei bancalari senza alcun pagamento, in deroga ai capitoli dell'arte stessa, «con facoltà di accartare [= assumere con contratto di apprendistato, *ndt*] qualunque garzoni per imparar da lui sudetta arte e di goder anche di tutti e qualsi siano altri privilegi e vantaggi che possan spettare a maestri descritti in detta arte»⁹.

Il figlio Christian(us) o Cristiano, nato a Genova l'8 ottobre 1703 (battezzato il 9) [doc. 1, fig. 1], ricevette certamente molto presto dal padre i primi rudimenti dell'arte per divenirne più tardi membro effettivo. Il suo nome difatti compare nel *Rollo di tutti li artisti, lavoranti e garzoni della città*¹⁰ e diverse volte nei documenti dell'arte in qualità di console (fig. 2), di consigliere o semplicemente di membro dell'intera categoria (*università*)¹¹; la data esatta del suo ingresso non è ancora stata accertata.

Si deve ricordare che l'istituzione di un'arte dei liutari¹² era stata richiesta con una supplica al Senato fin dal 17 maggio 1618 ma non ebbe seguito e quindi, un secolo dopo, Cristiano Nonnemacher si trovò costretto ad operare come *chitarraro* (così è qualificato nei documenti) nell'ambito dei *bancalari*, probabilmente alternando i comuni lavori di falegnameria con l'attività liutaria.



1. Atto di battesimo di Cristiano Nonnemacher, 9 ottobre 1703 (cfr. doc. 1).



2. Cristiano Nonnemarch figura tra i consoli dell'Arte dei bancalari, 12 novembre 1747 (cfr. nota 11).

Intorno al 1735 si sposò con Teresa Vinelli ma finora non è stata individuata né la parrocchia né l'anno esatto. Dal 1738 al 1760 è documentata la presenza della sua famiglia (otto figli)¹³ nell'ambito della parrocchia di S. Maria Maddalena sotto vari indirizzi: dapprima in Vico Angeli, poi S. Anna, Cappuccini ed infine in Piazza della Maddalena¹⁴. Negli *Stati d'anime* del 1745 e del 1749 è qualificato *falegname* mentre nel 1748 viene indicato come *genovese di anni 43, di professione chitarraro* [doc. 3].

Il 14 dicembre 1740 prendeva in affitto da tal Carlo Giacinto Pratolongo un appartamento con cantina ubicato in una «casa posta fuori del Portello di Strada Nuova [l'attuale Via Garibaldi, *ndt*] della presente città, nella salita per cui si va a Sant'Anna», per 72 lire annue da pagarsi in rate trimestrali alla fine di ciascun trimestre. Nel documento è indicato come *chitarraro* [doc. 2]. A quella data il padre Giacomo risultava già defunto.

Carmela Bongiovanni ha accertato che la famiglia Nonnemacher si era trasferita dalla Maddalena nell'ambito della Parrocchia di S. Siro, dove risulta residente fino al 1766 in

vico dell'Oro (oggi Salita dell'Oro), che collega via Lomellini all'odierna via Cairoli (già Strada Nuovissima)¹⁵. La famiglia era solita subaffittare una o più stanze ad estranei di passaggio da Genova, di solito musicisti: nel 1762 affittò al «Musico» Antonio Pelvoni; nel 1765 ai Boccherini padre e figlio [doc. 5]¹⁶.

Dal 1767 i Nonnemacher risultano residenti nell'ambito della Parrocchia di S. Agnese¹⁷, in via di Vallechiera, prosecuzione di via Cairoli, dopo Largo della Zecca, in direzione del Carmine [doc. 10, fig. 3]. E proprio in quest'ultima abitazione, il 24 gennaio 1777 Cristiano

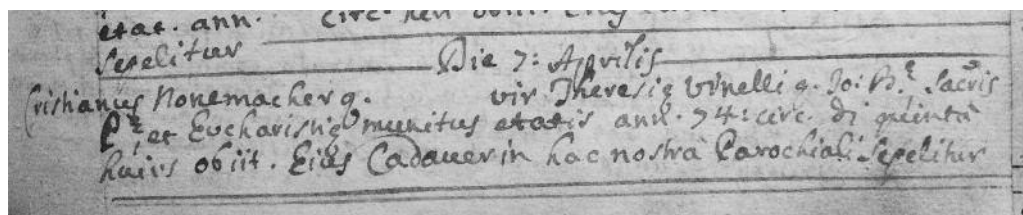
*Nonnemacher S.^t Cristiani 2285.
 S.^a Teresa C.^e 2286.
 Giuseppe f.^o 2287.
 Anna 2288.
 Eugenia 2289.
 Catt.^a 2290.
 Giacomo 2291.
 Gio. B.^a 2292.
 Filippo an. 11:*

3. La famiglia di Cristiano Nonnemacher nello *Stato d'anime* della Parrocchia di S. Agnese, 1768 (cfr. doc. 10): Nonnemacher signor Cristiani [sic] 2285, signora Teresa consorte 2286, Giuseppe figlio 2287, Anna 2288, Eugenia 2289, Catterina 2290, Giacomo 2291, Giovanni Battista 2292, Filippo anni 11.

Nonnemacher, benché infermo e a letto ma ancora in pieno possesso delle sue facoltà, faceva testamento nominando eredi la «sua diletissima consorte» e le figlie nubili Anna ed Eugenia Teresa, conferendo inoltre alla moglie la facoltà di «dichiarare quell'erede o eredi che la medesima al tempo di sua morte meglio stimerà de suoi figli maschi» (Giuseppe detto «Cristianino»¹⁸, Giacomo, Giovanni Battista e Filippo) [doc. 6]. Dal documento risulta inoltre che il testatore aveva ricevuto in dote dalla moglie 800 lire «fra robbe e denari» senza aver «fatto alcuna obbligazione per instrumento publico» (cioè davanti ad un notaio) e che per la dote di matrimonio della figlia Caterina con Giacomo Levrero avevano provveduto i fratelli Giuseppe e Giacomo Nonnemacher, rispettivamente con 300 e 100 lire. Purtroppo nel testamento non vi è alcun cenno all'attrezzatura della bottega, né ad even-

tuali crediti spettanti per la costruzione di strumenti o altro. Forse questi dettagli si trovavano nel «totale stato di detta eredità», negli atti (perduti) del notaio Luigi Maria Scribanis ai quali si fa riferimento nel testamento della moglie Teresa [doc. 11].

Cristiano Nonnemacher morì all'età di 74 anni, il 7 aprile 1777¹⁹, di febbre quintana (*di quintà*) [doc. 7]²⁰ e fu sepolto nella Chiesa di S. Agnese (fig. 4).



4. Atto di morte di Cristiano Nonnemacher, 7 aprile 1777 (cfr. doc. 7).

Pochi mesi dopo, il 23 aprile 1777, anche il figlio Giovanni Battista fece testamento e il 13 maggio morì all'età di 23 anni; anch'egli fu inumato nella stessa chiesa [doc. 9]. Nell'inventario «di ottensiglii comprati con gl'utili di sua professione», allegato al testamento, figura «uno arco da violino, perché del violino n'è padrone il fratello Giuseppe» [doc. 8].

La moglie di Cristiano, Teresa Vinelli, sopravvisse di sette anni al marito; fece testamento il 23 gennaio 1784 [doc. 11] e morì tre giorni dopo, il 26 gennaio, all'età di circa 68 anni [doc. 12]; anch'essa fu inumata nella stessa chiesa il 27 gennaio. La dote di 800 lire gli era stata riconosciuta il 13 aprile 1781 ottenendo «in pagamento tanti mobili di detta eredità» del marito²¹. Nel testamento indica come erede universale il figlio primogenito Giuseppe detto «Cristianino» «non solo di dette sue doti quanto anche di ogni e qualunque altra cosa le possa sì di presente che in avvenire spettare ed appartenere»; lo stesso figlio avrebbe inoltre dovuto «continuare ad assistere ed alimentare» la sorella Anna rimasta nubile [doc. 11]²².

★

La produzione di Cristiano Nonnemacher è incentrata soprattutto sulla liuteria a pizzico, in particolare sui mandolini alla genovese²³, il cui marchio a fuoco presenta le due lettere iniziali CN inframezzate da un cuore fiammenggiante (fig. 5), come è stato dimostrato da Federico Filippi Prévost de Bord²⁴. Secondo lo stesso autore «il numero di mandolini genovesi con iniziali CN esaminati fra collezioni pubbliche e private supera i venti esemplari. Fra questi è possibile



5. Marchio a fuoco con le iniziali CN inframezzate da un cuore fiammeggiante presente su mandolini alla genovese (da F. Filippi Prévost de Bord 2020).

individuare almeno due modelli ricorrenti, differenziati principalmente per proporzioni della cassa, numero di doghe e lunghezza del manico»²⁵. Alcuni di questi strumenti sono datati 1732 e 1739; altre opere gli sono state attribuite in via dubitativa. Ulteriori studi sul mandolino alla genovese sono stati condotti con le tecniche d'indagine 3D al fine di costituire un archivio digitale dei modelli²⁶.

In questo contesto fa eccezione il cembalo pieghevole conservato nel Metropolitan Museum of Art di New York (Crosby Brown Collection, 89.4.3509) e recante sulla parte frontale del sommiere l'iscrizione CHRISTIANUS NONNEMACKER ANNO 1757²⁷; allo stato attuale delle ricerche si tratta dell'unica attestazione della sua attività cembalaria (fig. 6).



6. Cembalo pieghevole di Christian Nonnemacher, 1757 (New York, Metropolitan Museum of Art).

DOCUMENTI

Le ricerche d'archivio hanno portato alla luce una trentina di atti notarili di vario genere riguardanti la famiglia Nonnemacher o Nonnemacker dal 1682 al 1797. In questa sede si pubblicano unicamente i documenti relativi a Cristiano Nonnemacher e a sua moglie Teresa Vinelli, con l'aggiunta di due documenti (nn. 8-9) riguardanti il figlio Giovanni Battista.

1. Atto di battesimo di Cristiano Nonnemacher (9 ottobre 1703).

Genova, Archivio della Parrocchia di S. Donato: Archivio della Parrocchia di S. Lorenzo (cattedrale): *Battesimi-Matrimoni*, vol. 6 [*Batt.* 1683-1706; *Matr.* 1695-1711], *Battesimi*, 9 ottobre 1703, c. 163^r.

Die 9^a dicti [octobris, 1703]

Christianus filius Iacobi Unamacher [*sic*] quondam Andreae et Annae Mariae coniugum heri natus, hodie baptizatus fuit a reverendo patre Andrea Chinolli custode; levantibus Christiano Haex et Eva Fontonis.

2. Carlo Giacinto Pratolongo affitta a Cristiano Nonnemacher, chitarraro, un appartamento con cantina ubicato nella salita che conduce alla chiesa di S. Anna; l'affitto è fissato in lire 72 annue (14 dicembre 1740).

Genova, Archivio di Stato: *Notai antichi*, 10552: not. David Luigi Spadini, filza 39 (1739-40), 14 dicembre 1740, n. 110 (*Locatio*).

Locatio

Nel nome del Signore Iddio sia etc. Il signor Carlo Giacinto Pratolongo quondam signor Nicolò, di sua spontanea volontà etc., et in ogni miglior modo etc., ha appigionato et appigiona a Cristiano Nonnemacher quondam Giacomo, di sua professione chitarraro, presente et accettante etc., l'appartamento primo in vicinanza del pozzo, con sua cantina dal vuoto, d'una sua casa posta fuori del Portello di Strada Nuova della presente città, nella salita per cui si va a Sant'Anna, sotto suoi notorii confini etc. Le chiavi e possesso di quale detto Nonnemacher confessa aver avuto e ricevuto prima d'ora etc.

Ad avere etc. per due anni prossimi da principiare il giorno di domani etc.

Per annua pigione di lire settanta due moneta di Genova corrente fuori banco, da darsi e pagarsi dal

detto conduttore, conforme così promette e si obbliga al detto signor Pratolongo, presente come sopra e che accetta, o a persona per esso legittima, cioè la quarta parte di esse ogni trimestre et in fine di ciascun trimestre, in pace e senza lite etc., ogni eccezione e contradizione rimossa etc., sotto obbligo et ipoteca etc., rinunciando etc.

Promettendo detto signor Pratolongo al detto Nonemacher, conduttore, come sopra presente etc., durante il tempo della presente locazione di mantenerlo in possesso di detto appartamento e cantina, non accrescerle le piggioni, né mutarle i patti etc.

E viceversa detto Cristiano Nonemacher, conduttore, promette ad esso signor Carlo Giacinto Pratolongo, presente come sopra et accettante etc., di pagare e sodisfare a suoi dovuti tempi sudetta pigione in tutto come sopra, di custodire e guardare detta casa o sia appartamento e cantina dal fuoco e caso che per sua colpa o di sua famiglia o di chi abitasse in esso, vi succedesse qualche incendio, che Dio non voglia, rifarle tutti li danni, spese et interessi. Et in fine di detta locazione restituirlo e rilasciarlo più tosto migliorato che deteriorato, insieme con tutti li suoi vetri intieri alle finestre, chiavi, serrature e ferramenti, et ogn'altro esistente in detti beni, et il tutto in buono e decente stato, e di perfezione, come dichiara detto conduttore, d'esserli stato consegnato in tutto come sopra etc., sotto simile etc., rinonciando etc. e per semplice instrumento etc.

Quali cose tutte etc.

Sotto pena del doppio etc.

E col rifacimento etc.

Stando rate e sempre ferme etc.

E per così osservare etc.

Delle quali cose etc.

Me David Luigi Spadino notaro etc.

Fatto in Genova nel scrittorio di me notaro posto nel Vico nominato de Negri, in vicinanza della Chiesa di San Raffaele e della Piazza di Banchi, l'anno dalla nascita di Nostro Signor Gesù Christo mille sette cento quaranta, correndo l'indizione terza al stile di Genova, giorno di mercordì quatordecì del mese di dicembre, alla mattina, essendovi presenti il notaro Francesco Maria Garassino del signor Giovanni Agostino e il nobile Angelo Maria Pallano quondam spectabile notaro Pietro Francesco, testimonii chiamati etc.

Ita est Spadinus notarius etc.

3. Stato d'anime della Parrocchia di S. Maria Maddalena (1748).

Genova, Archivio della Parrocchia di S. Maria Maddalena: *Stato d'anime* (1748), c. 12^v.

360 Cristiano Nonemacher, genovese di anni 43 di professione chitarraro

361 Teresa Nonemacher

362	Giuseppe	13
	figli minori:	
	Anna	10
	Teresa	7
	Caterina	5

4. Debitori di tasse dal 1731 al 1762.

Genova, Archivio di Stato: *Antica finanza*, 9: *Restanti debitori di tasse dal MDCCXXXI al MDCCLXII*, c. 121.

Cristiano Nennemarchi bancalero nel Vico della Maddalena per tassa 1744,	
come sopra c. 243	£ 12
E per ag.º come sopra	£ 10.16
Per tassa 1752, come sopra c. 55	£ 12
	94.16

5. Stato d'anime della Parrocchia di S. Siro (1765).

Genova, Archivio della Parrocchia di S. Siro, *Stato d'anime* (1765-1773), anno 1765, c. 23^r n.n.

1765

Casa n.º. 998

Cristiano Nonnemachael	1568
Teresa moglie	1569
Giuseppe figlio	1570
Anna figlia	1571
Eugenia figlia	1572
Cattarina figlia	1573
Giacomo figlio	1574
Giovanni Battista figlio an. 9	
Filippo figlio an. 7	

2°

Leopoldo Boccherini	1575
Luigi figlio	1576

6. Testamento di Cristiano Nonnemacher (24 gennaio 1777).

Genova, Archivio di Stato: *Notai di Genova I^a sezione*, 1010: not. Giovanni Battista Silvano, filza 13 (1762-96), *Testamenti*, 24 gennaio 1777, n. 50.

Testamento

Nel nome del Signor Iddio sia sempre. Il signor Cristiano Nonnemacher quondam Giacomo, di nazione oltramontano, da molti anno abitante in questa città, quale intende bene la lingua itagliana, e da me notaro appieno conosciuto, sano per la Dio grazia di mente, senso, loquella, vista, udito et intelletto, et in sua buona, sana e perfetta memoria, abbenché infermo giaccia a letto, considerando non essere in questo mondo cosa più certa della morte né cosa più incerta dell'ora di essa, e desiderando mentre si trova in suo buono essere fare il suo testamento per non morire *ab intestato*, pertanto per il presente suo noncupativo testamento, che si dice senza scritti, ha disposto e dispone di sé e suoi beni in tutto come in appresso.

Primieramente sempre e quando piacerà [a] Sua Divina Maestà di chiamarlo da questa all'altra vita, divotamente ha raccomandato e raccomanda l'anima sua a Dio Padre, Figlio e Spirito Santo, alla Beatissima sempre Vergine Maria, al suo Angelo Custode et a tutta la corte celestiale perché si degnino impetrarle da Dio il perdono delle sue colpe et ammetterlo al possedimento della Celeste Patria.

Il suo corpo fatto cadavere vuole sia sepolito nella chiesa parrocchiale ove si ritroverà al tempo di sua morte, e che per le sue esequie e funerale sia speso quello stimerà l'infrascritta sua consorte, come anche per la celebrazione di messe stimerà.

All'opere pie della presente Città, alla Serenissima Repubblica, suo nuovo armamento, et altri luoghi santi, dice non avere che lasciarle.

Dichiara esso signor testatore di aver avuto in dote dalle signora Teresa, figlia di Giovanni Battista Vinnelli, sua consorte, la somma di lire ottocento fuori banco fra robbe e denari, delle quali non ne ha mai fatto alcuna obbligazione per instrumento publico a di lui favore, e perciò per sgravio di sua coscienza ordina e vuole che le dette lire 800 siano pagate alla medesima ne beni che si ritroveranno al tempo di sua morte, senza potervisi contraddire da alcuno de suoi figli, anzi in questa parte l'instituisce erede proprietaria da sé sola ed anche lascia le dette lire 800 per raggion di legato, et in quella miglior forma che meglio dire e fare si possa etc.

Di tutti e singoli suoi beni mobili, immobili, gius, raggioni, azioni, nomi de debitori et ogni altra

cosa al detto signor testatore spettante et appartenente, e che spettarle et appartenerle può e potrà ora et in l'avenire, procedente da qualunque capo e caosa, niuna esclusa né risservata, sue eredi usufruttuarie ha istituito et istituisce e di propria sua bocca ha nominato e nomina la medesima signora Teresa, sua diletissima consorte, unitamente ad Anna ed Eugenia Teresa sue figlie inoltre tutte tre sole, e per il tutto a quali dette sue figlie racomanda la santa unione e concordia con detta loro madre, e sino a tanto che le medesime o ciaschuna di esse starà o staranno nubili e di compagnia di detta loro madre, e qualora alcuna delle stesse o tutte due pasasse o passassero a maritarsi o monacarsi, intende e vuole che cessi e cessar debba il detto usufrutto rispetto a quella o quelle che si fosse o fossero maritate o monacate, e che invece di detto usufrutto debbasi da detta loro madre darsi alla stessa che si maritasse lire duecento fuori banco, oltre le robbe di dosso et altre supeletili di oro et argento, che averanno al tempo del loro maritare o monacare, da ricavarsi da beni di esso signor testatore, e detto usufrutto intende e vuole esso testatore duri e durar debba a detta signora sua consorte sino a che naturalmente viverà e starà alla custodia di dette sue figlie.

Conferendo ancora facoltà alla detta signora Teresa, sua diletissima consorte, circa la proprietà di tutti li suoi beni, di dichiarare quell'erede o eredi che la medesima al tempo di sua morte meglio stimerà de suoi figli maschi legittimi e naturali, e perciò la medesima istituisce e nomina, salvo quanto sopra, sua erede fiduciaria, con facoltà di poter dichiarare quel'erede o eredi che meglio stimerà, e secondo che li signori Giuseppe, Giacomo, Giovanni Battista e Filippo, suoi figli legittimi e naturali, si diporteranno verso della medesima.

Inoltre dichiara a caotela esso testatore, che il sudetto Giacomo, suo secondogenito, è stato da esso governato per molti anni a di lui spese senza mai averle somministrato detto suo figlio cosa alcuna, e che ciò debba aversi in considerazione da detta signora Teresa sua consorte al tempo di sua morte, affinché gl'altri suoi fratelli non restino pregiudicati nella loro rispetiva porzione.

E la medesima sua consorte costituisce sua procuratrice *ad votum post mortem* anche a poter vendere, et in ampla forma, purché il tutto operi col consiglio del reverendo Giuseppe Schiaffino e signor Giuseppe suo figlio.

Inoltre dichiara esso signor testatore che il signor Giuseppe, di lui figlio emancipato, ha sborzato de suoi proprii denari in tempo che si collocò in matrimonio la signora Cattarina sua sorella col signor Giacomo Levvero, la somma di lire tre cento moneta fuori banco, e perciò fa la presente dichiarazione atteso che quando mai si dasse il caso che la medesima morisse senza prole e che fosse tenuto il marito o li suoi eredi alla restituzione della dote, debbano dette lire 300 restituirsi al detto signor Giuseppe suo figlio o alli suoi eredi, sicome anche dichiara che Giacomo, altro suo figlio, ha parimente sborzato lire cento per dote di detta signora Cattarina, per quali parimente in caso di restituzione dovrà essere reintegrato.

E questo è il suo testamento e disposizione d'ultima volontà , quale vuole etc.

Cassando, rivocando et anulando etc.

Delle quali cose etc.

Per me Giovanni Battista Silvano notaro.

Fatto in Genova nella stanza cubiculare della casa di solita abitazione di detto testatore posta in Valle

Chiara, l'anno dalla natività di nostro Signore Gesù Christo millesettecentosettantasette, correndo la nona indizione al costume di Genova, giorno di venerdì ventiquattro del mese di genaro, alla sera, circa un'ora di notte, essendovi li lumi opportuni accesi, e presenti il signor Francesco Costa del signor Nicolò, Andrea Trucco quondam Giuseppe, Antonio Machiavello quondam Ventura, Domenico Corsetto di Giuseppe et Antonio Banchemo quondam Agostino, testimonii alle sudette cose chiamati e richiesti etc.

Giovanni Battista Silvano notaro

7. Atto di morte di Cristiano Nonnemacher (7 aprile 1777).

Genova, Archivio Parrocchia di N.S. del Carmine e S. Agnese: *Defunti* (1701-1837), p. 272 (7 aprile 1777).

Die 7 aprilis

Cristianus Nonnemacher quondam [*manca*: Iacobi], vir Theresie Vinelli quondam Ioannis Baptiste, sacris penitentiae et eucharistiae munitus, etatis annorum 74 circiter, *di quinta* huius obiit. Eius cadaver in hac nostra parochiali sepelitur.

N.B. Il testamento della moglie indica come data di morte il 5 aprile 1777 (cfr. doc. 11).

8. Testamento di Giovanni Battista Nonnemacher figlio di Cristiano (23 aprile 1777).

Genova, Archivio di Stato: *Notai di Genova I^a sezione*, 1010: not. Giovanni Battista Silvano, filza 13 (1762-96), *Testamenti*, 23 aprile 1777, n. 51.

Testamento

Nel nome del Signore Iddio sia etc. Il signor Giovanni Battista Nonnemacher quondam Christiano da me notaro pienamente conosciuto, sano di mente, senso, loquela, vista, udito, intelletto, ed in sua buona e perfetta memoria, abbenché aggravato da malattia corporale giaccia a letto, considerando non essere in questo mondo cosa più certa della morte né più incerta dell'ora di quella, e volendo mentre è ancora in tempo disporre di sé e suoi beni, perciò per il presente suo noncupativo testamento, che si dice senza scritti, ha disposto e dispone in tutto come in appresso.

Primieramente sempre e quando piacerà a Sua Divina Maestà chiamarlo da questa all'altra vita, ha raccomandato e raccomanda l'anima sua all'Altissimo creatore, Padre, Figliolo e Spirito Santo, all'Imma-

colata sempre Vergine Maria, al suo santo Angelo Custode e santi suoi avvocati, e tutta la Corte Celeste del Paradiso acciò si degnino impetrarle dalla Divina Clemenza il perdono delle sue colpe, ed un eterno riposo etc.

Il suo corpo fatto cadavere vuole et ordina sia sepolto in quella chiesa, con quel funerale e celebrazioni di messe, che meglio parerà e stimeranno l'infrascritte sue eredi etc.

Interrogato da me notaro se intende fare qualche disposizione a favore dell'opere pie della presente città, Ospitale, Ospitaletto, Magistrato de Poveri, Riscatto de Schiavi, nuovo armamento contro l'infedeli, alla Serenissima Repubblica, Luoghi Santi di Gerusalemme, all'Opera di Nostra Signora di Savona et altre opere pie della presente città, ha risposto non avere che lasciarle.

Di tutti e singoli li suoi beni mobili immobili, ragioni, azioni, nomi de debitori et ogni e qualonque altra cosa ad esso testatore spettante ed appartenente, e che spettarle ed appartenere può e potrà ora et in l'avenire niente affatto escluso, né riservato e segnatamente a talché però per la specialità non venghi derogato alla generalità, né per il contrario, di tutte quelle robbe e cose descritte nella Nota che detto signor testatore presenta a me notaro da registrarsi a piè del presente, stata da esso sottoscritta in mia presenza, e quali tutte robbe e cose descritte nella lista medesima asserisce detto testatore essere sue proprie avendole comprate de denari guadagnati con la sua industria e professione, ne ha istituito ed instituisce e di sua propria bocca ha nominato e nomina sue eredi universali le signore Anna ed Eugenia Teresa, sue sorelle per anco nubili, per metà ed uguale porzione sole e per il tutto, con la condizione però che morendo alcuna di esse senza lasciar prole legittima e naturale di ciò le sarà sopravanzato di detta sua eredità, succeda l'altra per essere tale la sua volontà.

E questo è il suo ultimo testamento e disposizione di sua ultima volontà, quale vuole che vaglia per via di testamento, codicillo o altra disposizione d'ultima volontà, et in quella miglior forma e modo che meglio può valere etc.

Cassando e rivocando qualonque altro testamento, codicillo o altra disposizione d'ultima volontà, che prima d'ora avesse fatto etc.

Delle quali cose etc.

Per me giovanni Battista Silvano notaro etc.

Fatto in Genova nella camera cubicolare, ove giace a letto detto signor testatore, posta nella casa di sua solita abitazione situata in Valledhiara, l'anno dalla natività del Signore millesettecentosettantasette, correndo l'indizione nona al costume di Genova, giorno di mercoledì ventitre del mese di aprile, al dopo pranzo, essendovi presenti il signor Paolo Francesco Costa del signor Nicolò e Tomaso Bonfiglio quondam Giovanni Battista, Andrea Trucco quondam Giuseppe, Giovanni Battista Tassone quondam Pasquale ed Antonio Minaglia quondam Andrea, testimonii alle predette cose chiamati e richiesti etc.

Giovanni Battista Silvano notaro

[Allegato]

Inventario di Giovanni Battista Nonemacher quondam Cristiano, di ottensiglii comprati con gll'uttilli di sua professione.

Redengotto di panno del Bouff. cenere
Capotto di pelusso scuro
Abito intiero di panno del Bouff. canella, nuovo
Marsina e sotto marsina di panno cenere
Calzoni di panno nero
Abito intiero di camelotto di [lilla?] mischio
Marsina e calzoni di saia celeste
Sottoveste di bordattino di filo
Sottoveste di mezzo raso dipinto
Gilecco di frustanio
Camicie con guarnizione, cinque
Camicia una
Calzette di seta, para due
Calzette di filo paro uno
Mandilli rossi due
Sciugha mani di [?]la uno
Stivali paro uno
Schiopetta guarnita d'ottone liscio e trafortao
Paraqua
Orologgio nuovo d'argento
Fibie d'argento per scarpe, calzoni e collarina
Medaglie d'argento due, coll'impronto dell'Accademia di Pittura
Uno arco da violino, perché del violino n'è padrone il fratello Giuseppe

Giovanni Battista Nonemacher

1777, 23 aprile
Giovanni Battista Silvano notaro

9. Atto di morte di Giovanni Battista Nonnemacher figlio di Cristiano (14 maggio 1777).

Genova, Archivio Parrocchia di N.S. del Carmine e S. Agnese, parrocchia di S. Agnese: *Defunti* (1701-1837), p. 273 (14 maggio 1777).

Die 14 maii

Ioannes Baptista Nonemacher nubilus filius quondam Christiani, munitus Sacris Penitentiae Eucharistiae et extreme unctionis, eius anima consuetis Deo precibus commendata, etatis annorum 23 circiter, heri obiit. Eius cadaver in hac nostra Parochiali sepelitur.

10. Stato d'anime della Parrocchia di S. Agnese (1768-1779).

Genova, Archivio Parrocchia di N.S. del Carmine e S. Agnese, parrocchia di S. Agnese: *Stato d'anime* (1768-1770), (1771-1773), (1774-1776), (1777-1779).

1768 nn. 2285-2292

1769 *casa scordata*

N.B. Si riscontra un salto di numerazione: dopo 2299 si passa a 2400. Si tratta evidentemente di un errore e difatti la famiglia Nonnemacher, che doveva essere compresa proprio tra questi numeri, viene presentata più avanti come *casa scordata*.

1770 nn. 2317-2325

1771 nn. 2318-2326

1772 nn. 2328-2336

1773 nn. 2363-2371

1774 nn. 2379-2387

1775 nn. 2334-2342

1776 nn. 2317-2323

1777 nn. 2369-2375

1778 nn. 2482-2485

1779 nn. 2438-2440

11. Testamento di Teresa Vinelli moglie di Cristiano Nonnemacher (23 gennaio 1784).

Genova, Archivio di Stato: *Notai di Genova I^a sezione*, 1010: not. Giovanni Battista Silvano, filza 13 (1762-96), *Testamenti*, 23 gennaio 1784, n. 103.

Testamento

Nel nome del Signore Iddio sia. La signora Teresa, figlia del signor Giovanni Battista Vinelli e vedova del quondam Cristiano Nonnemacher quondam Giacomo, sana per la Dio grazia di mente, senso, loquela, vista, udito ed intelletto, ed in sua buona, sana e perfetta memoria, abbenché da malattia corporale aggravata giaccia a letto, considerando non essere in questo mondo cosa più certa della morte, né più incerta l'ora della stessa, e volendo fare il suo noncupativo testamento, che si dice senza scritti, pertanto per il presente suo testamento ha disposto e dispone di sua persona e beni tutti in tutto come in appresso.

Primieramente sempre e quando piacerà a Sua Divina Maestà di chiamarla da questa all'altra vita, essa signora testatrice sin d'ora per allora divotamente ha raccomandato e raccomanda l'anima sua all'Altissimo Creatore, Padre, Figlio e Spirito Santo, all'Immacolata sempre Vergine Maria, al suo Santo Angelo Custode, a' suoi santi avvocati, ed a tutta la Corte Celeste del Paradiso, affinché l'impetrino dal Signore il perdono e le remissione di tutte le sue colpe.

Il suo corpo, fatto che sarà cadavere, ordina e vuole sia sepolto in quella chiesa che meglio stimerà il signor Giuseppe Nonnemacher suo figlio, lasciando pure al medesimo che faccia tutte quelle spese di funerale, celebrazioni di messe et altro, che pure stimerà il medesimo suo figlio.

Interrogata da me notaro se vuole fare alcun legato alle opere pie della presente città, cioè all'Ospedale di Pammatone, ospedale dell'Incurabili, Ufficio de Poveri, Riscatto de Schiavi, a Nostra Signora di Savona, alla Serenissima Repubblica di Genova e al di lei nuovo armamento, et altre opere pie della presente città, ha risposto non aver cosa alcuna lasciarle.

Sapendo essa signora testatrice di essere stata lasciata erede fiduciaria dal detto quondam Cristiano suo marito colla facoltà di potere dichiarare in tempo di sua morte quello erede o eredi che meglio stimerà secondo li diportamenti che li saranno prestati verso di essa signora testatrice da' signori tre suoi figli, e sapendo altresì che dal detto quondam signor Cristiano suo marito in detto suo finale testamento, ricevuto da me infrascritto notaro l'anno 1777 prossimo passato, le siano state dichiarate le sue doti in lire ottocento moneta fuori banco, per le quali sotto li 13 del mese di aprile dell'anno 1781, per atti del notaro Luigi Maria Scribanis, abbia preso in pagamento tanti mobili di detta eredità, come da detti atti a' quali etc.

E sapendo finalmente che doppo la morte del detto quondam Cristiano di lei marito, seguita il 5 aprile dell'anno 1777, siasi la stessa convenuta di coabitare col sopradetto signor Giuseppe Nonnemacher di lui figlio primo genito unitamente alla signora Anna e Teresa, rispettivamente figli e sorelle nibili, e che detta signora Teresa successivamente sia stata maritata col signor Pantaleo Frascinetti [= Frassinetti], e per conseguenza abbi continuato come sopra successivamente con detta signora Anna a coabitare col

detto signor Giuseppe, mediante verbale convegno di corrispondere a detto signor Giuseppe annue lire 250 per il suo giornale mantenimento, giacché nella eredità paterna non vi ha trovato capienza sufficiente per mantenersi essa e dette sue figlie in stato nubile, apparendo da sudetti atti ricevuti dal detto signor notaro Scribanis il totale stato di detta eredità di detto quondam Cristiano suo marito.

Quindi non avendo essa signora testatrice altra forma di sodisfare detto signor Giuseppe di lei figlio dell'annuale alimentaria pensione pattuita come sopra in lire duecento cinquanta annue fuori banco, e delle spese non indifferenti da esso per essa signora testatrice da detto giorno 5 aprile 1777 in appresso fatte per occasione di diverse malattie da essa sofferte, siccome anche della presente e delle spese che dovrà fare alla di lui morte, ha istituito ed instituisce e di sua propria bocca ha nominato e nomina suo erede universale solo e per il tutto sudetto signor Giuseppe Nonnemacher suo figlio primo genito non solo di dette sue doti quanto anche di ogni e qualunque altra cosa le possa sì di presente che in avvenire spettare ed appartenere in qualunque modo, caosa e titolo risultanti sì da pubbliche che private scritture, che da ogni altra cosa etc.

Quale signor Giuseppe, erede anche per il presente atto d'ultima volontà, lo dichiara erede proprietario quallora vi potessero essere beni spettanti dell'eredità del detto quondam Cristiano suo marito, salvo la legittima dovuta alli detti suoi figli sopra la detta eredità di detto quondam Cristiano, quallora detti restanti suoi figli o alcuno di essi non l'avesse ancora avuta.

Inoltre, sapendo d'aver pregato il signor Francesco Levrero quondam Antonio, merciaro da S. Siro, di somministrare lire cento al signor Filippo Nonnemacher, altro di essi suoi figli, conforme ha eseguito, cui finora essa signora testatrice non ha potuto pagare detta partita, perciò prega detto signor Giuseppe suo erede a volerle pagare al detto signor Lorenzo Levrero con facoltà di compensarsele sopra la legittima quallora fosse dovuta ne beni paterni al detto signor Filippo.

Finalmente raccomanda al detto signor Giuseppe di lui figlio ed erede e lo prega istantemente a voler continuare ad assistere ed alimentare la sopradetta signora Anna di lui *[sic]* figlia e sorella di detto signor Giuseppe, per anco in[?]tta nella stessa maniera e con quel genio buono, fraterno, con cui finora l'ha amata e trattata, assicurandolo che ne sarà remunerato dal Signore.

E questo è il suo ultimo testamento quale vuole che vaglia per via di testamento, codicillo o altra disposizione d'ultima volontà e in quell'altra miglior maniera e forma che dire e fare si possa.

Cassando e rivocando ogni e qualunque altro testamento, codicillo o altra disposizione d'ultima volontà che prima d'ora potesse aver fatto e perché così gli è piaciuto e piace di fare.

Delle quali cose tutte etc.

Per me Giovanni Battista Silvano notaro.

Fatto in Genova nella stanza cubicolare, ove giace a letto, della casa di sua solita abitazione posta in Valle Chiara, l'anno dalla natività di Nostro Signore Gesù Cristo mille settecento ottanta quattro, correndo l'indizione prima al costume di Genova, giorno di venerdì ventitre del mese di genaro, alla sera, suonate le ore otto doppo del mezzo giorno, essendovi i lumi opportuni accesi e presenti per testimonii li signori Angelo Maria Varsi quondam Francesco, Antonio Tomaso Giuseppe Queirazza del m. Nicolò Maria, Giovanni Corbellini quondam Simone, Giulio De Grossi quondam Francesco e Nicolò Revello quondam Bartolomeo, alle sudette cose chiamati e richiesti.

Giovanni Battista Silvano notaro

12. Atto di morte di Teresa Vinelli moglie di Cristiano Nonnemacher (27 gennaio 1784).

Genova, Archivio Parrocchia di N.S. del Carmine e S. Agnese: *Defunti* (1701-1837), p. 303 (27 gennaio 1784).

Die 27 dicti [ianuarii]

Theresia Nonemacher, vidua quondam Cristiani quondam [manca: *Iacobi*], filia quondam Ioannis Baptiste Vinelli, munita Sacris Penitentiae Eucharistiae et extreme unctionis, consueta inter Ecclesiae preces, etatis annorum 68 circiter, heri obiit. Eius cadaver in hac nostra parochiali sepelitur.

APPENDICE

Dall'*Indice del battesimi* dal 1776 al 1788 della chiesa di S. Stefano in Genova vi risultano battezzati alcuni *Nonnemacher*. L'indice non indica i nomi dei genitori, rinviando al numero della carta e alla numerazione progressiva dei registri di battesimo, purtroppo in parte andati perduti nei bombardamenti dell'ultimo conflitto mondiale. Si dà qui di seguito la trascrizione dei nominativi:

1777	Nonemacher Angela Maria Paula c. ^{te} 23 n.° 206
1779	Nonemacher Maria Hyppolita c. ^{te} 74 n.° 692
1780	Nonemacher Octavius c. ^{te} 104 n.° 990
1788	Nonnemacher Maria Aloysia c. ^{te} 267 n.° 2558

Dal registro dei battesimi degli anni 1788-89, risulta battezzata Maria Luigia Placidia, figlia di Giacomo Nonnemacher e Maria Maddalena Candida Carbone.

Suplende cerimonie

1788, a di 26 marzo

Maria Luiggia Placidia figlia del Sig.^r Giacomo Nonnemacher quondam Christiano e Maria Maddalena Candida Carbone figlia del quondam Giovanni Battista, coniugi, nata li 16 genaro a 10 di mattina nel Vico de'Tintori e battezzata privatamente in casa del reverendo Girolamo Queirolo.

P.P. Sig.^r magnifico Luiggi Rossi di Giovanni Battista e Placidia Rossi moglie del Sig.^r Giovanni ambo della Parrocchia delle Vigne suplende cerimonie.



144

Note:

- ¹ Il presente articolo aggiorna la ricerca iniziata nel 2005 con il mio articolo su *Giacomo e Cristiano Nonnemacker* (Genova, secoli XVII-XVIII). *Documenti d'archivio*, in «Organi liguri», II (2005), pp. 19-27, tav. II.
- ² L'ortografia del cognome non è univoca ma presenta alcune varianti. La forma *Nonnemacker* potrebbe forse essere originaria della Germania del Nord; oggi tuttavia questo cognome lo si trova scritto unicamente con 'ch' – *Nonnemacher* – e sembra essere localizzato soprattutto nella Germania del Sud. Da notare che la maggior parte dei liutai tedeschi che vennero in Italia era originaria dell'Allgäu (it. Algovia o Algoido) e soprattutto di Füssen (Baviera, distretto di Svevia).
- ³ Genova, Archivio della Parrocchia di S. Donato: Archivio di S. Lorenzo (cattedrale): *Battesimi-Matrimoni*, vol. 5 [Batt. 1661-82; Matr. 1667-94], *Matrimoni*, 30 gennaio 1678, c. 37^r; trascritto in MAURIZIO TARRINI, *Giacomo e Cristiano Nonnemacker* cit., p. 23.
- ⁴ Cfr. gli *Stati d'anime* della Parrocchia di S. Lorenzo (cattedrale), il cui archivio è depositato presso la Parrocchia di S. Donato. Finora sono stati individuati nove figli: Francesco Maria (1679), Giovanni Sebastiano (1684), Giovanni Battista Bartolomeo (1686), Michele Sebastiano (1687-92), Maria Maddalena (1690-96), Giuseppe (1693), Cristiano (1703), Maria Caterina (1708), come risulta dagli atti di Battesimo della cattedrale di S. Lorenzo (voll. 5-6). Di un'altra figlia, Maria Giovanna, non è stato individuato l'atto; risulta però citata in un documento notarile del 5 giugno 1741; Genova, Archivio di Stato: *Notai antichi*, 9255: not. Alessandro Alfonso, filza 81 (1740-41), atto n. 260. Cfr. LUIGI ALFONSO, *Mecenatismo e arte in Santa Maria delle Vigne* (sec. XVII-XVIII), in «Studi Genuensi», n.s., n. 9 (1991), pp. 23-77: 68 (nota 27).
- ⁵ Giacomo Nonnemacher era coadiuvato da Giacomo Gioncher (o Juncher) e Giovanni Giorgio Nisner «miles cohortis in regali Palatio»; cfr. LUIGI ALFONSO, *Mecenatismo e arte* cit., p. 30. Il documento è trascritto integralmente in MAURIZIO TARRINI, *Giacomo e Cristiano Nonnemacker* cit., pp. 23-24. Non risultano altri coinvolgimenti di Giacomo Nonnemacher nell'arte organaria.
- ⁶ Genova, Archivio di Stato: *Magistrato di guerra e marina*, Sala Foglietta, 233: *Rolli di milizie* (1681-86).
- ⁷ DANIELE SANGUINETI, *Aspetti corporativi tra obblighi e rivendicazioni: gli scultori in legno e i bancalari nella Repubblica di Genova*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», n.s., LIII (2013), fasc. II, pp. 149-194: 167 (nota 49).
- ⁸ Genova, Archivio di Stato: *Notai giudiziari*, 2646: not. Giovanni Battista Gnecco, filza 1 (1673-1686), *Accarrazioni dei Falegnami. Iacobi Novamacher Germani. Decreto di Giacomo Novemacher del Serenissimo Senato*.
- ⁹ *Ibidem*.
- ¹⁰ Genova, Archivio di Stato: *Antica Finanza*, 1397: *Rollo di tutti li artisti, lavoratori e garzoni della città*, ms. sec. XVIII (tra 1742 e 1756), c. 8^v. FAUSTA FRANCHINI GUELF, *Il Settecento. Theatrum sacrum e magnifico apparato*, in *La scultura a Genova e in Liguria. Dal Seicento al primo Novecento*, II, Genova 1988, p. 286, data il manoscritto fra il 1742 e il 1756 sulla base delle assenze o presenze di alcune personalità verificate in relazione alla categoria degli «Sculptori e Marmorari».
- ¹¹ Genova, Archivio di Stato: *Notai antichi*, 12375: not. Giovanni Battista Corradi, filza 20 (1735-51). *Congregazione de' maestri d'ascia e bancalari*: 1745, 20 giugno, *Capitoli dell'arte de bancalari* (sotto Università); 1746, 28 ottobre, *Elezione de Consoli per l'anno 1746 in 1747* (sotto Casaroli); 1747, 12 novembre, *Elezione de Consoli per l'anno 1747 in 1748* (sotto Consoli); 1748, 22 giugno, *Per l'Arte de Bancalari. Condanna di Luca Lupi* (sotto Consiglieri). L'arte dei bancalari comprendeva tre specie di operatori: i *venditori di legnami* e *magazineri* ossia coloro che commerciano il legname («che vendono d'ogni sorte di legname»); i *casaroli* ossia i bancalari privi di bottega («che fanno li lavori nelle case»); i *bottegari* «che fanno d'ogni sorte di lavori di legnami» tra i quali sono compresi «gl'intagliatori e scultori di legname»; cfr. DANIELE SANGUINETI, *Aspetti corporativi* cit., pp. 153, 160, 186-188 (documenti del 20 agosto 1608).
- ¹² Sull'arte dei liutai genovesi, cfr. JANUENSIS [= avv. Pesce Maineri], *Suonatori di liuto e liutai a Genova nel passato*, in «Corriere Mercantile», Genova, CVII (1931), n. 229 (26 settembre), p. 4 (in occasione del V Congresso nazionale di Liuteria) con qualche stralcio dei capitoli dell'arte (si attende l'edizione integrale a cura di Giampiero Buzelli); *Per la Musica. Organari, liutai nell'artigianato in Liguria*, Catalogo della mostra (Genova, Fiera Internazionale, 7-23 dicembre 1983), a cura di Giancarlo Bertagna, Genova, Comune di Genova-

- Consorzio per la gestione di attività promozionali artigiane, s.a. [1985], pp. 48-51 (*La liuteria ligure*). I liutai tedeschi attivi a Genova di cui si ha notizia sono i seguenti: Sebastian Angerer, Paul Erhard, Martin Heel, Andreas Hollmayer, Hans Purkholzer, Christoph Ritting, Andreas Statler, Jacob Tieffenbrucker (sec. XVI), Michael Zelas (Sellas); cortese comunicazione di Alberto Giordano e Carlo Aonzo. Una nota manoscritta di Pier Costantino Remondini (1829-1893), intitolata *Luthiers génois*, si trova aggiunta in fondo al volume di JULES GALLAY, *Les luthiers italiens aux XVII^e et XVIII^e siècles. Nouvelle édition du Parfait Luthier de l'abbé Sibire suivie de notes sur les maîtres des diverses écoles*, Paris, Académie des Bibliophiles, 1869 (Genova, Biblioteca Franzoniana: Fondo musicale P.C. Remondini, *Biblioteca*).
- ¹³ Nell'ordine: Giuseppe (1735 ca.) detto "Cristianino", Anna Maria (1737), Eugenia Teresa (1740), Caterina (1743), Maria Maddalena (1749), Giacomo (1752), Giovanni Battista (1754-1777), Filippo (1757). Cfr. *Battesimi*, 1704-41 e 1742-78. Il primo figlio non risulta battezzato in S. Maria Maddalena.
- ¹⁴ Genova, Archivio della Parrocchia di S. Maria Maddalena: *Stato d'anime*: 1738, c. 41^v; 1739, cc. n.n.; 1740-41: registri mancanti; 1742, c. 8^r; 1743-44, c. 7^v (1743) e 7^v (1744); 1745, c. 10^r; 1746, c. 10^r; 1747, c. 11^r (nn. 384-386); 1748, c. 12^v (nn. 360-362); 1749, c. 9^r (nn. 354-355); 1750, c. 9^r (nn. 368-369); 1757, c. 11^r (nn. 621-625); 1758, c. 10^v (nn. 613-617); 1759, c. 47^r (nn. 2857-2852); 1760, c. 48^r (nn. 2828-2833). La ricerca è stata compiuta assieme a Carlo Aonzo, che si ringrazia per la collaborazione.
- ¹⁵ CARMELA BONGIOVANNI, *Luigi Boccherini a Genova (1765-1767): novità e precisazioni*, in «Rivista Italiana di Musicologia», XLI (2006), n. 1, pp. 65-99: 70-74.
- ¹⁶ *Ibidem* e figg. 1-2.
- ¹⁷ La chiesa parrocchiale di S. Agnese venne chiusa nel 1798 e demolita quasi interamente nel 1820. Il titolo passò alla vicina chiesa del Carmine.
- ¹⁸ L'identificazione di "Cristianino" con il figlio di Cristiano Nonnemacher si deve a Maria Rosa Moretti e Anna Sorrento; cfr. CARMELA BONGIOVANNI, *Luigi Boccherini* cit., p. 72, nota 21.
- ¹⁹ Secondo il testamento della moglie [doc. 11] la data di morte sarebbe il 5 aprile 1777; in tal caso il 7 aprile si riferisce alla sepoltura.
- ²⁰ Malattia infettiva trasmessa dal pidocchio dell'uomo (*pediculus humanus*) osservata in forma epidemica durante la prima e la seconda guerra mondiale, detta anche *febbre delle trincee*; è caratterizzata da accessi febbrili della durata di 1-2 giorni che si ripetono per 2-3 settimane dopo 5 giorni di stato afebrile.
- ²¹ Nel testamento si fa riferimento ad un atto del notaio Luigi Maria Scribanis i cui atti risultano però irripetibili. Il suo nome non figura nella *Rubrica generale dei notai* dell'Archivio di Stato di Genova (inventario n. 25).
- ²² In data 1 marzo 1774 Giuseppe Nonnemacher, maggiore di anni 35, aveva richiesto al padre Cristiano l'emancipazione ossia l'estinzione del rapporto di patria potestà che veniva sancito da un atto pubblico. Il documento elenca una serie di beni che il padre Cristiano riconosceva come proprietà del figlio (*declaravit et declarat infrascripta bona mobilia fuisse et esse de spectantia et pertinentia eiusdem Iosephi eius filii, et ab eo de suo proprio acquisita*). Tra questi beni figurano una «Spinetta a due registri con controcassa; Sei violini con due cassette; Tutte le carte di musica da canto e suono»; Genova, Archivio di Stato: *Notai di Genova I^a sezione*, 1002: not. Giovanni Battista Silvano, filza 5 (1774-75), 1 marzo 1774, n. 45 (*Emancipatio et quitatio*).
- ²³ Per le caratteristiche generali, cfr. CARLO AONZO, *Il mandolino genovese. Relazione tenuta al convegno di Iconografia musicale. Genova, 13-15 gennaio 1994*, in «Plectrum», V (1994), n. 1, pp. 4-5.
- ²⁴ FEDERICO FILIPPI PRÉVOST DE BORD, *Il mandolino alla genovese, marchi a fuoco e strumenti superstiti*, in «Il Paganini», 6 (2020), pp. 26-37. Il marchio CN è riprodotto a p. 26.
- ²⁵ *Ibidem*, p. 28 sgg., con disegni.
- ²⁶ FEDERICO FILIPPI PRÉVOST DE BORD, *Rilievi tridimensionali per lo studio del mandolino alla genovese*, in «Il Paganini», 8 (2021), pp. 27-36.
- ²⁷ DONALD H. BOALCH, *Makers of the harpsichord and clavichord 1440-1840*, Third edition, edited by Charles Mould, Oxford, Clarendon Press, 1995³, pp. 139, 515-516; LAURENCE LIBIN, *Folding harpsichords*, in «Early Music», vol. 15 (1987), n. 3 (August), pp. 378-383. Una fotografia dello strumento è riprodotta in MAURIZIO TARRINI, *Giacomo e Cristiano Nonnemacher* cit., tav. II.

APPENDICE

I quadri dell'Istituto (anno accademico 2020-2021)

Presidente

Davide Viziano(fino al 25.03.2021)
Fabrizio Callai (dal 20.05.2021)

Direttore

Roberto Tagliamacco

Vicedirettore

Marco Simoncini

Direttore Amministrativo

Raffaele Guido

Direttore dell'Ufficio di Ragioneria

Matteo Rovinalti (ad interim)

Direttore Biblioteca

Carmela Bongiovanni

Supporto alla Biblioteca

Mauro Castellano

(delibera del C.A. n. 21, 11.06.2018)

Segreteria Didattica

Olga Di Bartolomeo

Matteo Corso

Simona Concas

Cristina Doriani

Segreteria Amministrativa

Manuela Benedetti

Alberto Lusci

Segreteria Amministrativa/Protocollo

Paolo Gonella

Ufficio Produzione

Luigi Giachino

Ufficio Comunicazione

Luigi Giachino

Referente Erasmus

Rita Orsini

Referente Palazzo Senarega

Tiziana Canfori

Docenti (per aree disciplinari)¹

1. Discipline interpretative

Elena Manuela Cosentino	Arpa	CODI/01
Eugenio Della Chiara	Chitarra	CODI/02
Fabrizio Giudice	Chitarra	CODI/02
Vincenzo Antonio Venneri	Contrabbasso	CODI/04
Flavio Ghilardi	Viola	CODI/05
Daniela Cammarano	Violino	CODI/06
Marco Pedrona	Violino	CODI/06
Valerio Giannarelli	Violino	CODI/06
Gloria Merani	Violino	CODI/06
Vittorio Marchese	Violino	CODI/06
Chiara Morandi	Violino	CODI/06
Riccardo Sasso	Violino	CODI/06
Giovanni Lippi	Violoncello	CODI/07
Leandro Carino	Violoncello	CODI/07
Luca De Muro	Violoncello	CODI/07
Stefano Ammannati	Basso tuba	CODI/08
Giuseppe Laruccia	Clarinetto	CODI/09
Piero Paolo Fantini	Clarinetto	CODI/09
Ennio Pace	Corno	CODI/10
Alessio Pisani	Fagotto	CODI/12
Chiara Coppola	Flauto	CODI/13
Mara Luzzatto	Flauto	CODI/13
Alessandro Piquè	Oboe	CODI/14
Luigi Gallo	Saxofono	CODI/15
Fabiano Cudiz	Tromba	CODI/16
Massimo Gianangeli	Trombone	CODI/17
Matteo Messori	Organo	CODI/19
Maurizio Barboro	Pianoforte	CODI/21
Anna Maria Bordin	Pianoforte	CODI/21
Cesare Castagnoli	Pianoforte	CODI/21
Giacomo Battarino	Pianoforte	CODI/21
Daniele Fredianelli	Pianoforte	CODI/21

¹ Si adottano la disposizione e i codici della tabella annessa al Decreto Ministeriale n. 90 del 3 luglio 2009 (Settori artistico-disciplinari dei Conservatori di Musica).

Adalgisa Frontero	Pianoforte	CODI/21
Enrico Stellini	Pianoforte	CODI/21
Marco Vincenzi	Pianoforte	CODI/21
Marco Campioni	Strumenti a Percussione	CODI/22
Elena Bakanova	Canto	CODI/23
Claudio Ottino	Canto	CODI/23
Gloria Scalchi	Canto	CODI/23
Tiziana Canfori	Accompagnamento Pianistico	CODI/25
Leonardo Nicassio	Accompagnamento Pianistico	CODI/25
Roberta Parainfo	Accompagnamento Pianistico	CODI/25

2. Discipline interpretative del Jazz

Andrea Pozza	Pianoforte Jazz	COMJ/09
Barbara Raimondi	Canto Jazz	COMJ/12

3. Discipline interpretative della musica antica

Barbara Petrucci	Clavicembalo e Tastiere Storiche	COMA/15
------------------	----------------------------------	---------

4. Discipline della musica elettronica e delle tecnologie del suono

Eric Maestri	Composizione Musicale Elettroacustica	COME/02
Sylviane Sapis	Informatica Musicale	COME/05

5. Discipline interpretative d'insieme

Marco Simoncini	Esercitazioni Corali	COMI/01
Antonio Tappero Merlo	Esercitazioni Orchestrali	COMI/02
Rita Orsini	Musica da Camera	COMI/03
Francesco Paolone	Musica da Camera	COMI/03
Massimo Conte	Musica d'Insieme per Strumenti a Fiato	COMI/04
Carlo Costalbano	Musica d'Insieme per Strumenti ad Arco	COMI/05

6. Discipline relative alla rappresentazione scenica musicale

Laura Ramella	Teoria e Tecnica dell'Interpretazione Scenica	CORS/01
---------------	---	---------

7. Discipline compositive

Luigi Giachino	Composizione	CODC/01
Paolo Silvestri	Composizione Jazz	CODC/04

8. Discipline musicologiche

Carmela Bongiovanni	Bibliografia e Biblioteconomia Musicale	CODM/01
Giancarlo Bertagna	Storia della Musica	CODM/04
Maurizio Tarrini	Storia della Musica	CODM/04
(Daniela Fantechi supplente)		
Maria Gabriella Ghigliazza	Poesia per Musica e Drammaturgia Musicale	CODM/07

9. Discipline teorico-analitico-pratiche

Andrea Basevi Gambarana	Teoria dell'Armonia e Analisi	COTP/01
Laura Brianzi	Teoria dell'Armonia e Analisi	COTP/01
Patrizia Mannori	Teoria dell'Armonia e Analisi	COTP/01
Riccardo Marsano	Lettura della Partitura	COTP/02
Marco Bettuzzi	Pratica e Lettura Pianistica	COTP/03
Maria Paola Biondi	Pratica e Lettura Pianistica	COTP/03
Debora Brunialti	Pratica e Lettura Pianistica	COTP/03
Giuseppina Schicchi	Pratica e Lettura Pianistica	COTP/03
Alberto Maniaci	Teoria, Ritmica e Percezione Musicale	COTP/06
Daniela Napoli	Teoria, Ritmica e Percezione Musicale	COTP/06
Cécile Peyrot	Teoria, Ritmica e Percezione Musicale	COTP/06
Carla Magnan	Teoria, Ritmica e Percezione Musicale	COTP/06
Roberto Tagliamacco	Teoria, Ritmica e Percezione Musicale	COTP/06

10. Discipline didattiche

Fabio Macelloni	Direzione di Coro e Repertorio Corale per Didattica della Musica	CODD/01
Massimo Lauricella	Elementi di Composizione per Didattica della Musica	CODD/02

Mauro Assorgia	Pedagogia Musicale per Didattica della Musica	CODD/04
Luciano Di Giandomenico	Pratica della Lettura Vocale e Pianistica per Didattica della Musica	CODD/05
Patrizia Conti	Storia della Musica per Didattica della Musica	CODD/06

Consiglio di Amministrazione (triennio accademico 2018/2021)

Fabrizio Callai (Presidente)

In fase di nomina (Esperto M.I.U.R.)

Roberto Tagliamacco (Direttore)

Marco Vincenzi (Docente)

Matthias Crisafulli (Studente)

Raffaele Guido (Direttore Amministrativo, Segretario verbalizzante)

Consiglio Accademico (Triennio Accademico 2020-2023)

Roberto Tagliamacco (Direttore)

Debora Brunialti (Docente)

Marco Bettuzzi (Docente)

Vittorio Marchese (Docente)

Valerio Giannarelli (Docente)

Anna Maria Bordin (Docente)

Rita Orsini (Docente)

Elena Manuela Cosentino (Docente)

Luigi Giachino (Docente)

Teresa Valenza (Studente)

Filippo Bogdanovic (Studente)

Consulta degli Studenti (Triennio Accademico 2019-2022)

Matthias Crisafulli (Presidente)

Sofia Ghersina (Membro)

Filippo Bogdanovic (Membro)

Teresa Valenza (Membro)

Simone Schermi (Membro)

Revisori dei Conti (Triennio Accademico 2018-2021)

Renzo Costa (in rappresentanza del M.E.F.)

Leonardo Panattoni (in rappresentanza del M.I.U.R.)

Nucleo di Valutazione (Triennio Accademico 2021-2024)

Giovanna Cassese (Presidente)

Sabrina Marzagalli (Membro esterno)

Fabrizio Giudice (Docente eletto)

Dipartimenti e Referenti (Triennio Accademico 2018-2021)

Canto e Teatro Musicale (Tiziana Canfori)

Composizione (Luigi Giachino)

Strumenti ad Arco e a Corda (Vittorio Marchese, Elena Manuela Cosentino)

Didattica della Musica (Patrizia Conti)

Strumenti a Fiato (Luigi Gallo)

Jazz e Percussioni (Andrea Pozza)

Musica d'Insieme (Massimo Conte)

Discipline Musicologiche (Maria Gabriella Ghigliazza)

Strumenti a Tastiera (Marco Vincenzi)

Discipline teorico-analitico-pratiche (Cécile Peyrot)

Gruppo Interdipartimentale di Ricerca (In fase di nomina)

Personale T.A. (coadiutori)

Graziella Bignardi

Beatrice Deplano

Maria Rosanna Di Molfetta

Marina Effori

Rosalba Gargano

Marina Larosa

Rocco Nelli

Monica Romano

Barbara Romeo

Elzbieta Szpor

Ivan Trentin (Francesco Ansaldi supplente)

