

ATTI DELLA SOCIETÀ LIGURE DI STORIA PATRIA  
Nuova Serie – Vol. XLV (CXIX) Fasc. II

---

# Storia della cultura ligure

a cura di  
DINO PUNCUH

4



---

GENOVA MMV  
NELLA SEDE DELLA SOCIETÀ LIGURE DI STORIA PATRIA  
PALAZZO DUCALE – PIAZZA MATTEOTTI, 5

# *Vita e cultura musicale a Genova e in Liguria* (*secoli XIII-XIX*)

Maria Rosa Moretti

## I. Secoli XIII-XV

### 1. *Musica sacra e devozionale*

Il rapporto privilegiato e istituzionale che il canto ha sempre avuto con la liturgia fa sì che anche a Genova la vita musicale dei secoli XIII-XV si realizzi principalmente nella cattedrale, nelle chiese capitolari e nelle collegiate. La ricostruzione di tale realtà è tuttavia legata solo a testimonianze indirette e alla storia delle chiese nelle quali il canto, parte integrante dell'Ufficio Divino, è particolarmente curato in quanto elemento di qualificazione, richiamo per i fedeli e diletto per gli ascoltatori. Quanto detto si adatta perfettamente alla cattedrale di S. Lorenzo, dove la qualifica di *magister scholarum* compare nel 1111; è interessante osservare l'atteggiamento dei fedeli i quali, ogniqualvolta rilevano lo scadimento dell'Ufficio, riducono le offerte destinate al mantenimento dei canonici ad esso preposti. A vigilare sul buon andamento e sul decoro del culto è soprattutto l'autorità religiosa; nel 1178 l'arcivescovo Ugo della Volta disciplina la vita canonica e ribadisce l'obbligo della partecipazione al canto dell'Ufficio; nuove norme statutarie, soggette a periodici aggiornamenti, compaiono poi a partire dal secolo XIII quando ai canonici – tra i quali il *prepositus* «qui [...] sit sacerdos et habeat curam chori» – si affiancano i mansionari la cui nomina è condizionata dalla provata perizia nel canto.

Nella cattedrale genovese il culto acquista nuovo prestigio con l'inizio del secolo XIV: regolarità, dignità e bellezza sono ora garantiti dal canonico Bertolino Fieschi il quale nel testamento del 1313 dispone un lascito per l'istituzione di una scuola nella quale due cappellani educino i fanciulli ed insegnino loro a leggere e cantare. Da questo momento i libri del massaro registrano generici pagamenti al maestro e ai cantori, e forse a questa scuola si riferiscono i libri e i *baculi* [...] *pro cantoria* segnalati in un inventario della

cattedrale del 1386. Alla metà del secolo XIV risale poi la presenza di un gruppo di undici cantori divisi in *inferior vox* e *superior vox* tra i quali *Joanes de Casteletto* (da intendersi come frate del convento francescano di Castelletto) che Remo Giazotto identifica in *Johannes de Janua*, l'autore della ballade *Une dame requis* e del virelai *Ma douce amour* contenuti nel codice modenese α. M. 5. 24. Oggi questa identificazione è messa in dubbio da altri studiosi del codice estense; in particolare Michael P. Long ritiene che *Johannes de Janua* corrisponda al frate che con questo nome è citato in un elenco del 1385 relativo al convento agostiniano di S. Spirito in Firenze. Al di là di una identificazione ancora incerta va comunque considerato il valore delle composizioni, in grado di far emergere la vena melodica del *cantus* malgrado il tecnicismo tipico dello stile francese di fine secolo.

A rendere più decorosa l'organizzazione musicale contribuisce anche l'autorità civile. Nel 1216 il Comune destina alla cattedrale sei suonatori di tromba giunti dalla corte del Monferrato e nel 1391 i Salvatori del Porto e del Molo, i magistrati responsabili della manutenzione della cattedrale, incaricano fra Cristoforo *de Castronovo* della costruzione di un organo da collocarsi sul transetto in *cornu evangelii*. A questo periodo risalgono gli *exitus* della masseria i quali, sebbene i primi statuti capitolari non prevedano l'assunzione di un organista, riportano con una certa continuità i pagamenti a *pulsatores et cantores*. Sarà compito dei Padri del Comune, succeduti ai Salvatori del Porto e del Molo, garantire l'efficienza dello strumento e l'impiego di abili organisti. Anche il luogo dove i canonici e i cappellani si dispongono per cantare è oggetto di attenzione: nel 1514 la realizzazione del coro ligneo – con incisioni raffiguranti libri e strumenti musicali – è affidata ad Anselmo de' Fornari.

Nelle collegiate e nei monasteri il servizio liturgico è garantito principalmente dai cappellani e dai monaci: Salimbene da Parma ricorda i cantori attivi nel convento di S. Francesco di Castelletto – frate Martino e frate Enrico *de Bobio* – e secondo fonti del tardo Duecento la capacità di leggere e cantare è condizione indispensabile per entrare nel monastero di S. Siro. Talvolta il servizio liturgico si giova della presenza di cantori particolarmente esperti quale Robaldo, «cantore di Novara», che nel 1190 presta la sua opera in S. Maria di Castello e in S. Lorenzo e tiene scuola di canto. L'abbondanza dei libri corali inventariati – alcuni dei quali prodotti in centri scrittori locali – e i manoscritti musicali ancora oggi conservati nelle biblioteche capitolari e nei monasteri confermano l'importanza assunta dalla

musica nelle principali chiese di Genova e della Liguria. Piccola parte, comunque, di un più ampio patrimonio impiegato quotidianamente e formatosi lungo i secoli; l'evolversi delle situazioni religiose e liturgiche locali trova conferma nelle correzioni, aggiunte, integrazioni ed inserzioni di nuove carte. Il più antico documento musicale è l'antifonario conservato nella chiesa di S. Maria delle Vigne nel quale sono aggiunte inserzioni paraliturgiche ed extraliturgiche quali un tonario per l'apprendimento dell'arte musicale. Sebbene ascrivibile a un ambiente ecclesiastico e culturale diverso da quello genovese, nei secoli XII-XIII l'antifonario fu utilizzato nell'antica chiesa delle Vigne.

Se da una parte si assiste a un impegno volto a conferire decoro alla liturgia, l'introduzione di canti profani e di strumenti musicali diversi dall'organo porta presto a una corruzione denunciata dalle autorità religiose. Tale fenomeno riguarda inoltre e in particolare il repertorio devozionale, nel quale la contaminazione tra sacro e profano – anticipazione della pratica del travestimento spirituale o *contrafactum* particolarmente sviluppato a Genova nei secoli della Riforma Cattolica – trova importanti esempi. Al 1269 risale il canto di crociata *I Xzenejzi cum Maria*, scoperto da Giazotto nella biblioteca delle Missioni Urbane di Genova, il cui testo reca l'indicazione « Se canta supra sonum de straboto *Domne alantor me prend'amor* »; entro i primi decenni del secolo XIV va collocata la *Cantione de Beata Virgine* dell'Anonimo Genovese *Ave celi regina* da intonarsi « secundum sonum de l'Alegra Montanina ». Al Medio Evo sono infine riconducibili le prime laudi delle confraternite. Dei numerosi versi pervenuti non abbiamo la melodia, ma la presenza del canto trova conferma nella lauda *De Nativitate Beate Marie Virginis* che recita « Bem se demo alegrare en questa festa de Maria / E a so honor cantare canti de melodia ». Musica vocale e strumentale accompagnano poi le *cantegore*, canti religiosi a carattere paraliturgico ricordati soprattutto per Savona perché proibite dal sinodo diocesano del 1270, nonché le processioni delle *casacce*, con la ricca presenza di laudi e brani strumentali.

Verso la fine del secolo XV lo sviluppo della musica polifonica all'interno della liturgia e il diffondersi in Europa delle cappelle musicali portano la cattedrale genovese a dotarsi di un autonomo servizio corale. Nel 1494 il doge arcivescovo Paolo Campofregoso istituisce una cantoria con la quale intende assicurare alla cattedrale la continuità nel canto liturgico e un dignitoso servizio corale, nonché mettere le basi per la costituzione di una cappella per il canto polifonico. La cantoria poggia su una scuola e prevede l'impiego di un *cantor* e quattro *pueri* i quali vengono istruiti nel canto fermo

e in quello figurato. Per definire i termini tecnici Campofregoso affida l'incarico al Capitolo, il quale a sua volta delega Nicolò Fieschi. Le norme generali riguardano i doveri del *cantor* e dei fanciulli e le spettanze economiche: compito della cantoria è di partecipare quotidianamente, e soprattutto nei giorni festivi, alle funzioni diurne e notturne; compito del Capitolo è di provvedere al suo mantenimento, assegnare al *cantor* e ai *pueri* una stanza per abitazione e garantire ai fanciulli, soprattutto se poveri, vestiti e calzature idonee. A governare la nuova istituzione viene nominato fra Basilio *de Chunis* del convento di S. Bartolomeo degli Armeni, già superiore generale dell'ordine di san Basilio e procuratore del convento milanese. Sulla musica polifonica eseguita nella cattedrale e su quella interpretata dagli organisti nelle varie chiese cittadine sono possibili solo ipotesi tratte dalla conoscenza delle forme dell'epoca e della pratica esecutiva: messe e mottetti polifonici, elaborazioni strumentali di forme severe, forme di carattere libero ed improvvisativo dove possono emergere le qualità virtuosistiche dell'esecutore. Tra il 1477 ed il 1478 si dovettero ascoltare – dirette probabilmente dallo stesso autore – composizioni del lodigiano Franchino Gaffurio, chiamato a Genova da Prospero Adorno per dedicarsi all'insegnamento dell'arte musicale. Gaffurio rimane in città un solo anno componendo canzoni e madrigali d'occasione oggi perduti, ma i suoi insegnamenti dovettero interessare a lungo i Genovesi poiché tra i pochi libri musicali conservati nelle biblioteche cittadine vi sono i trattati del teorico lodigiano.

## 2. *Musica profana e strumentale*

«Genova accolse un'infinità di giullari, o buffoni, chiamati *ioculatores*». Così si esprime Arturo Ferretto ricordando i nomi di alcuni di essi provenienti da città e regioni diverse e attivi a Genova dalla fine del secolo XII. Ma Genova e la Liguria sono soprattutto meta prediletta dei trovatori che diffondono in Europa il gusto letterario elaboratosi negli ambienti cortigiani della Francia meridionale; basti pensare a Raimbaut de Vaqueiras che durante il viaggio verso la corte di Bonifacio di Monferrato sosta in città dove con ogni probabilità fa ascoltare i suoi canti. Alcuni decenni dopo, con l'attività di Percivalle Doria, Luca Grimaldi, Giacomo Grillo, ma soprattutto Bonifacio Calvo e Lanfranco Cigala, Genova diventa uno dei centri più importanti della produzione poetica provenzale. Sebbene non ci sia pervenuta nessuna delle loro melodie, la pratica musicale è senza dubbio presente: lo prova una rima di Cigala nella quale è dichiarato l'intervento di cantori:

«E·il mot chantan e·l chanz per acordansa». D'altronde è noto che la letteratura trobadorica costituisce un prodotto di poesia e musica praticamente inscindibili: «La strophe sans la musique est un moulin sans eau» afferma Folchetto di Marsiglia, il trovatore sulle cui origini genovesi ancora oggi si discute nonostante le preziose testimonianze. Petrarca nei *Trionfi d'amore* afferma che Folchetto «a Marsilia il nome ha dato et a Genova tolto» e Federico Fregoso, interrogato da Pietro Bembo sulla parte avuta dagli italiani che «scrissero e poetarono provenzalmente», sostiene che quantunque Folchetto «di Marsiglia chiamato fosse» ciò avviene «non perché egli avesse origine da quella città, che fu di padre genovese figliuolo, ma perché vi dimorò gran tempo».

Il crescente favore nei confronti della lirica provenzale e più in generale della musica profana trova nell'Anonimo Genovese un'aperta condanna che coinvolge l'abitudine di ascoltare musica profana piuttosto che recarsi alla spiegazione del Vangelo. Il poeta genovese inserisce riferimenti musicali legati ad avvenimenti popolari («zoghi e convii e jugorar / en instrumenti per sonar») e di corte («omi de corte e sonaor / con sivoreli e tanbor»), e individua nella morte dell'uomo il dramma dell'impossibilità di ascoltare musica: «Or son andai li lor tanbuti, / li xivoreli e li fraúti; / li strumenti e jugorai tuti / alantor son fatti muti [...] ni vego, in quello scoto, / usar solazo ni stramboto».

Numerosi sono gli atti pubblici con la registrazione di pagamenti a trombettieri *cum caramellis* e riferimenti a suonatori di tamburo e di viole, e numerose sono le cronache che riferiscono dell'impiego di canti e di suoni: nel 1244 Innocenzo IV fu accolto «turbis plaudentibus, tubis clangentibus, tympanis et cymbalis et diversis generibus musicorum sonantibus, pueris quoque cantantibus, et psallentibus». La presenza di strumenti musicali negli inventari di notai, sacerdoti ed insegnanti, evidenzia poi il loro impiego anche da parte dei privati i quali si dilettono a far vibrare le corde dei loro strumenti.

L'esistenza di una primordiale vita musicale a servizio del palazzo comunale è rintracciabile dai primi anni del secolo XIII quando i responsabili della città provvedono al decoro delle cerimonie religiose cittadine mediante l'assunzione di suonatori di viola, flauto e tromba fatti giungere appositamente dal vicino Monferrato. Agli inizi del secolo XV nella cappella è collocato un organo fabbricato da Benedetto Agnesia, ed una società di trombettieri, probabilmente a servizio del Palazzo, si riunisce in un locale situato

presso la chiesa della Maddalena. Per avere una vera e propria cappella musicale a servizio del doge occorre attendere ancora un secolo; nel frattempo in un pagamento del 1456, esaminato da Giazotto, sono segnalati i nomi di nove musicisti, alcuni di origine fiamminga. Tra essi *Antonius de Janua cantor magiscolae in palacio*, che Giazotto identifica in *Antonius Janue*, l'autore di pregevoli composizioni sacre nello stile di Dufay, conservate in una delle più importanti fonti di musica sacra della metà del secolo XV. La coincidenza dei due nomi nella stessa persona non è però automatica: Giulio Cattin ritiene infatti che l'espressione *Antonius Janue*, che si legge sui codici per lo più senza segni di abbreviazione (Firenze, Biblioteca Nazionale, Magl. XIX 112 bis; Firenze, Opera di S. Maria del Fiore, 21; Montecassino, Archivio dell'Abbazia, 871), non debba sottintendere «da Genova», indicazione che avrebbe dovuto esprimersi con *Januensis*. Un *Antonius de Janua* – sacerdote «conductus pro cantore ad docendum clericos» – è comunque attivo negli anni sessanta nella cattedrale di Ferrara, e forse in lui è riconoscibile il *cantor magiscolae in palacio* che opera a Genova alcuni anni prima.

Con il passaggio al secolo XVI la musica profana acquista sempre maggiore importanza. Si fa strada il riconoscimento sociale e artistico dell'esecutore vocale e strumentale che diventa uno dei personaggi centrali della vita delle corti rinascimentali. Baldassarre Castiglione nel *Cortegiano* scrive una delle pagine più significative al riguardo affidando ai genovesi Ottaviano e Federico Fregoso il discorso sulla musica. Il perfetto uomo di corte deve essere esperto nella musica e deve saper suonare vari strumenti perché in essi trova il sollievo dalle fatiche nelle corti, e perché con la musica «molte cose si fanno per satisfar alle donne, gli animi delle quali, teneri e molli, facilmente sono dall'armonia penetrati e di dolcezza ripieni». A Federico, cui è affidato il compito di provare l'efficacia della musica sull'animo umano ed esprimere il pensiero sullo stile del canto ritenuto più efficace, sono attribuite le parole più note, riferite alla superiorità del canto solistico:

«Bella musica parmi il cantar bene a libro sicuramente e con bella maniera; ma ancor molto più il cantare alla viola perché tutta la dolcezza consiste quasi in un solo, e con molto maggior attenzion si nota ed intende il bel modo e l'aria non essendo occupate le orecchie in più che in una sol voce, e meglio ancor vi si discerne ogni piccolo errore; il che non accade cantando in compagnia perché l'uno aiuta l'altro. Ma sopra tutto parmi gratissimo il cantare alla viola per recitare; il che tanto di venustà ed efficacia aggiunge alle parole, che è gran meraviglia» [Libro II].

Ed infine, parlando di musica strumentale, Fregoso dimostra una non comune conoscenza pratica e teorica sull'accordatura delle tastiere che «hanno le consonanze molto perfette e con facilità vi si possono far molte cose che empiono l'animo di musical dolcezza». Violini, liuti, chitarre sono gli strumenti prediletti dai Genovesi e sono quelli che troveremo impiegati sino al secolo XIX con musicisti di fama internazionale come Dalla Gostena e Molinaro, Paganini e Sivori.

## II. Secoli XVI-XVII

### 1. *Le cappelle polifoniche*

Riferimenti alla cantoria fondata nel 1494 da Paolo Campofregoso per la cattedrale di S. Lorenzo compaiono saltuariamente per circa venti anni per poi confondersi con quelli riguardanti la cantoria istituita da Lorenzo Fieschi, vescovo di Mondovì e *magiscola* della cattedrale: con la bolla di papa Leone X del primo dicembre 1517 ha inizio la storia della più importante cappella musicale genovese, che vedrà alla sua direzione importanti musicisti e contribuirà alla formazione di una scuola musicale genovese.

Secondo le disposizioni di Fieschi la cantoria è formata da sei sacerdoti per le parti di tenore, alto e basso, e otto *pueri*, per la parte del *cantus*, dotati di voce sonora e in grado di eseguire il canto monodico e figurato (1518-1519): in occasione delle principali liturgie, accuratamente elencate nei primi Ordineamenti, l'esecuzione polifonica alternata al canto gregoriano avrebbe infatti conferito maggiore solennità alle funzioni della cattedrale. Inizialmente la guida della cantoria è affidata a uno dei suoi membri, ma presto compare la figura del maestro di cappella il quale deve essere sacerdote o divenirlo entro un anno, poiché tra i suoi doveri vi è anche quello della quotidiana celebrazione della messa. Per dare stabilità e continuità al gruppo vocale il maestro di cappella ha inoltre l'obbligo del mantenimento di un ragazzo cui insegnare l'arte musicale. Nei decenni successivi le difficoltà legate al reperimento di cantori con le caratteristiche richieste sono superate grazie alla concessione di papa Clemente VII di assumere, con uno stipendio decurtato di un terzo, fanciulli non ancora istruiti nel canto (1525). Così le nomine a maestro di cappella del veronese Vincenzo Ruffo (1544) e dei piemontesi Andrea Festa (1552) e Antonio Dueto (1576) – tutti laici ad eccezione del Dueto – sono indicative della mancanza in Genova di sacerdoti o laici in grado di svolgere il compito di maestro di cappella e di insegnante.

Anche all'organo siedono esecutori non genovesi, ricordiamo il fiammingo Pietro *Van den Drieschese* e il parmense Orazio Briolano che all'impegno organistico svolto dal 1563 al 1601 unisce un'attività didattica prevalentemente tastieristica: la sua scuola è dotata di tre cembali, sei arpicordi e un organo. Nel frattempo l'attenzione per una liturgia in grado di rispondere alle esigenze e al decoro della cattedrale trova sostegno nel mecenatismo del canonico Bartolomeo Maineta e di Giovanni Senarega, fratello del futuro doge Matteo. Il primo nel 1523 dispone un lascito a favore di «un musico esperto nel suonar d'organo», il secondo con il testamento del 1579 dota la cattedrale di uno strumento da collocarsi in *cornu epistole*, di fronte a quello che a metà del secolo XVI era stato costruito dal bresciano Giovanni Battista Facchetti. Lo strumento, realizzato dal pavese Giuseppe Vitani, viene completato nel 1604.

La situazione cambia radicalmente negli anni ottanta del Cinquecento col ritorno a Genova di Giovanni Battista Dalla Gostena, musicista formatosi nella corte viennese alla scuola del fiammingo Filippo de Monte e che ora, con la nomina alla direzione della cantoria (1584) e l'attività di compositore ed insegnante, dà inizio al secolo forse più interessante della vita musicale genovese. Dalla Gostena ha una vita travagliata: nel 1584 prende gli ordini minori ma non raggiunge il sacerdozio; nel 1589 viene licenziato dall'incarico di dirigere la cantoria per motivi forse riconducibili a generiche incomprensioni a cui fa cenno nella dedica al *Secondo libro di canzonette*; quindi nel 1593 viene ucciso per cause delineate nel sottotitolo di una poesia a lui dedicata da Gabriello Chiabrera: «Gli amori lascivi condurne a fini infelici». Importanti sono i rapporti instaurati con personalità della cultura genovese – Angelo Grillo, Bernardo Castello e lo stesso Chiabrera – e soprattutto con l'allievo più famoso, il nipote Simone Molinaro, il quale in più occasioni dichiara la stima e la riconoscenza verso lo zio e la volontà di seguirne i precetti. Attraverso Molinaro l'insegnamento di Dalla Gostena passa ai più importanti musicisti attivi nelle cappelle musicali genovesi del Seicento.

Negli ultimi decenni del Cinquecento la musica composta a Genova o per Genova è essenzialmente profana e liutistica sebbene prodotta da musicisti attivi nella cattedrale. Canzonette e madrigali sono composti da Duetto, Dalla Gostena e Molinaro su testi poetici di Petrarca, Ariosto, Bembo, Strozzi e Guarini nonché su rime dei liguri Chiabrera, Ansaldo Cebà e Gio. Michele Zoagli. Soprattutto le liriche del Tasso assumono un particolare significato in quanto musicate solo o per la prima volta da autori genovesi. Si

nota inoltre l'attenzione per le liriche riferite alla corte ferrarese (in particolare al canzoniere dedicato a Lucrezia Bendidio) e al gruppo di ottave della *Gerusalemme liberata* che descrivono il palazzo di Armida, ottave ricche di riferimenti musicali che offrono al compositore molte occasioni per "dipingere" con i suoni parole e concetti. Decisamente contenuta la produzione sacra, limitata ad alcuni mottetti di Dalla Gostena, editi in raccolte di primo Seicento, e ad un volume di mottetti di Simone Molinaro. Per quanto riguarda la musica per liuto è d'obbligo il riferimento all'*Intavolatura* pubblicata nel 1599 da Molinaro e contenente anche pagine di Dalla Gostena; il valore di quest'opera e dei suoi aspetti costruttivi e stilistici è unanimamente riconosciuto.

Dagli inizi del secolo XVII la cattedrale si serve di forze locali. Ai due organi siedono Lelio Rossi – coadiuvato per un certo tempo dal nipote Michelangelo – e Giovanni Battista Strata, mentre la cantoria è affidata dal 1601 alle cure di Molinaro. Immediate sono le richieste che Molinaro inoltra ai Padri del Comune per ottenere un ampliamento dell'organico; anche in ambito sacro sono ormai irrinunciabili gli strumenti a fiato, già introdotti da Dalla Gostena ed impiegati soprattutto quando la cappella di Palazzo interviene nelle funzioni della cattedrale. Nel 1602 Molinaro suggerisce un complesso costituito da un insieme vocale-strumentale (quattro *pueri* per la parte del canto e nove cantori per quelle di alto, tenore e basso, con l'aggiunta all'organo di un cornetto e due tromboni) in grado di realizzare esecuzioni poliorali e concertanti.

Molinaro è una delle figure più interessanti del panorama musicale genovese: direttore della cantoria di S. Lorenzo e, come vedremo, di quella di Palazzo; proprietario della tipografia affidata a Francesco Castello ed operante a Loano dal 1617 al 1620; organizzatore di una scuola di musica ricordata anche per il favore ottenuto a Roma nel 1618 e lasciata in donazione al figliastro Giovanni Battista Aicardo; insegnante di allievi privati tra i quali il cantante Paolo Francesco Bordigone e il futuro maestro di cappella a Palazzo Giovanni Stefano Scotti. Molinaro inoltre è apprezzato compositore di musica sacra, profana e strumentale e favorisce la divulgazione delle opere dei musicisti genovesi, da quelle dello zio Dalla Gostena a quelle di Leonardo Levanto, Giovanni Battista Aicardo e Giacomo Antonio Peisano. Molinaro è poi editore dei *Sei libri di madrigali a cinque voci* di Carlo Gesualdo (Pavoni 1613), pubblicazione nota alla storia della tipografia musicale perché riporta in partitura – sistema di scrittura non ancora utilizzato con regolarità nel-

l'ambito della musica vocale – l'*opera omnia* profana del Principe di Venosa. Molinaro è consapevole dell'importanza di quanto sta realizzando: mettere in partitura composizioni polifoniche facilita la comprensione della tecnica costruttiva e stilistica e induce, secondo l'espressione dello stesso Gesualdo, « a meraviglia dell'arte sua ». Il risultato dell'operazione è una edizione pregiata e molto corretta sia nel testo che nella musica; essa fu probabilmente utilizzata nelle scuole genovesi contribuendo a diffondere lo stile tendente all'espressività e al cromatismo che ritroveremo nella produzione vocale e tastieristica di Michelangelo Rossi. Infine Molinaro è autore di *contrafacta* polifonici, termine che indica la trasformazione di composizioni profane in composizioni sacre mediante la sostituzione del testo: le sue *Fatiche spirituali* attestano una profonda conoscenza del repertorio madrigalistico, e, come i nuovi testi sono costruiti combinando liberamente frasi bibliche, devozionali o ecclesiastiche, così la musica è modificata liberamente ampliando o diminuendo i valori delle note, inserendo suoni al fine di rendere gli episodi melodicamente più interessanti e talvolta realizzando una nuova voce attraverso un'accurata redistribuzione del materiale musicale delle voci originali. Poche invece le notizie sulla sua vita: presi gli ordini minori, nel 1598 è tra i cappellani della Massa di S. Lorenzo, incarico dal quale è licenziato l'anno successivo forse perché non raggiunse lo stato sacerdotale; nel 1615 sposa Geronima de Franchi.

Con Molinaro, Rossi e Strata le possibilità esecutive si fanno più varie e complesse: i cambiamenti stilistici sono evidenti nelle composizioni che contemplano l'impiego del basso continuo da parte di numerosi strumenti che « ne' concerti vengono a sostentar le voci e far maggior pienezza et unione nella musica ». Per agevolare la realizzazione del basso continuo Strata fornisce suggerimenti utili ancora oggi per una corretta prassi esecutiva; in particolare raccomanda di fare attenzione « alle legature, alle quinte, o seste maggiore, o minore » e consiglia di non « toccarle » fino a quando non si sia certi che l'impiego di quegli intervalli non provochi dissonanza con le altre parti; lapidario conclude « più presto che scordare si servino del tacere ».

Sono questi gli anni di una più estesa partecipazione della cantoria alle manifestazioni civili che vanno dalla visita di personalità al Sacro Catino alle incoronazioni dogali. In questi casi la contemporanea presenza della cappella di Palazzo rende possibili esecuzioni a più cori e l'impiego di un maggior numero di strumenti concertanti. I segni di una importante crisi si riconoscono nel licenziamento di Molinaro avvenuto nel 1617 e in quello, a

distanza di un solo mese, del suo successore Giovanni Paolo Costa: difficile immaginare le cause che portano a questo rapido avvicendamento e alla preferenza accordata a Lorenzo Pecchieto, un musicista di cui ben poco si conosce. Per circa vent'anni inoltre non abbiamo notizie sulla formazione della cantoria; solo nel 1640 la nomina del conventuale Carlo Abbate sembra portare nuovo vigore, ma dalla metà del secolo XVII la cantoria attraversa un periodo sempre più difficile. Nonostante vi operino musicisti di valore come i milanesi Egidio Maria Biffi, autore di oratori, mottetti e delle *Regole per il contrappunto*, e Agostino Guerrieri, autore di *Sonate* per violino, il Seicento si chiude senza ritrovare lo splendore degli anni di Dalla Gostena e Molinaro.

L'esempio della cantoria di S. Lorenzo porta altre chiese cittadine a dotarsi di strumenti e cappelle musicali. Il desiderio di arricchire le funzioni religiose è spesso legato a occasioni devozionali: nella collegiata di Nostra Signora delle Vigne è per il culto di un'antica immagine della Madonna col Bambino che un gruppo di nobili istituisce un'apposita cantoria di musicisti attivi in altre cappelle cittadine, mentre nella chiesa della Maddalena è l'intitolazione di una cappella a Nostra Signora di Loreto che spinge Ottavio Centurione all'acquisto di un «organetto» da utilizzare nelle pratiche di devozione. Compositori di un certo rilievo operano nel convento di S. Francesco di Castelletto, dove nel 1615 è organista e maestro di cappella il vogherese Francesco Antonio Costa, autore di composizioni sacre e di una raccolta di *Madrigali e scherzi a voce sola*, e nella chiesa della Maddalena, curata dai padri somaschi, nella quale dal 1599 al 1603 è organista il bresciano Lodovico Beretta e dove, in periodi diversi, dimora Giovanni Battista Rossi, autore di scritti religiosi e filosofici ed importante teorico e compositore. Della sua produzione musicale solo l'*Organo de cantori* è legato a Genova: il trattato, edito a Venezia nel 1618 ma composto circa trent'anni prima, è dedicato al nobile Pietro Maria Gentile e contiene quattro canzoni strumentali omaggio ad altrettante famiglie dell'aristocrazia genovese: Gentile, Invrea, Serra, Grimaldi.

Nella chiesa di S. Ambrogio, nota come “chiesa del Gesù”, la presenza dell'organo e di una cappella musicale formata da «sedeci musici compresi in essi il maestro di cappella e tre *pueri*» è voluta dallo stesso promotore della costruzione della chiesa, Marcello Pallavicino. Ai fratelli del Pallavicino l'incarico di indicare i compiti dei musicisti, i tempi e i luoghi in cui avrebbero dovuto cantare, i rispettivi salari e il nome che avrebbe individuato la cappella musicale. La cappella, finalmente intitolata a sant'Agostino e alla beata Maria Maddalena, protettori dei genitori del Pallavicino, inizia

ad accompagnare la liturgia ben prima della sua ufficiale istituzione avvenuta nel 1619; a partire da questa data la chiesa, in virtù della sua contiguità con la cattedrale, è anche sede di solenni manifestazioni della Repubblica. Dalla metà del secolo XVII sono maestri di cappella Francesco Righi, Giovanni Maria Pagliardi e Pier Simone Agostini.

Anche i monasteri femminili svolgono un'intensa vita musicale, ricordata soprattutto per la raffinatezza delle esecuzioni: in S. Andrea si ascolta una monaca «che di gorga e di passaggi pretende di avvanzar tutte» e in S. Leonardo si ammira l'esecuzione vocale e strumentale di Laura Ferrabosco. Molte le cerimonie con l'impiego della musica, che in particolari occasioni si fa più ricca per la presenza di musicisti coi loro strumenti. All'interno dei monasteri vi sono vere e proprie scuole affidate a musicisti o a monache dotate e preparate che, in cambio dell'attività di insegnante, godono di condizioni particolari come l'esenzione dai lavori più umili e la possibilità di entrare in convento anche senza la dote. Non mancano infine compositori che dedicano le loro opere a monache genovesi, come le *Regole per il contrappunto* (Lucca 1711) dedicate all'allieva suor Teresa Violante Centurione da Antonio Filippo Bruschi, membro della Compagnia dei Musicisti, organizzatore e partecipe delle attività musicali cittadine.

Tra i movimenti religiosi che danno spazio alla pratica musicale ha particolare importanza a Genova la Compagnia della Dottrina Cristiana, il cui impegno è rivolto soprattutto ai fanciulli. Allo scopo di insegnare i primi rudimenti della fede, superando al contempo le incapacità di lettura tramite un apprendimento di tipo mnemonico, la Compagnia si avvale del canto. Occorre dunque una musica semplice che, benché polifonica, possa essere eseguita anche omofonicamente; occorrono testi strofici, in lingua italiana, strutturati in forme metriche simili in modo da consentire l'intonazione di un maggior numero di testi metricamente uguali. Da queste esigenze nasce la lauda polifonica la cui fortuna è legata al diffondersi delle scuole e alla pubblicazione dei libri della Dottrina Cristiana, molti dei quali corredati da semplici melodie. A questa produzione, simile a quella delle altre diocesi italiane, si affiancano pagine di invenzione testuale e musicale dovute all'interessamento del sacerdote Gerolamo Semino (*alias* Zanoni), il quale predispone numerosi testi – pubblicati in *Vita e Passione di N.S. Gesù Cristo* (Pavoni 1610) – da intonarsi sopra le coeve *Arie di musica* composte dallo Strata. Forme simili, ma esclusivamente monodiche, entrano a far parte dell'impegno religioso dei padri delle Scuole Pie; la testimonianza più viva è il

*Salterio di cento cinquanta laudi spirituali* edito a Genova nel 1675 a cura di padre Gabriele dell'Annunziata (al secolo padre Giovanni Francesco Bianchi), in cui si individuano melodie di origine profana. Infine un accenno alla musica nelle istituzioni caritative quali l'Opera voluta da Virginia Centurione Bracelli e l'Albergo dei Poveri. In esse il canto e il suono degli strumenti sono considerati mezzi importanti per la formazione spirituale e morale degli ospiti; per le due istituzioni Emanuele Brignole provvede alla costruzione di altrettanti organi.

Con il costituirsi di cappelle musicali nelle chiese cittadine e l'importanza assunta dalla cantoria della cattedrale la richiesta di musiche per il servizio liturgico si fa più pressante. L'impegno dei musicisti attivi in città è dunque di fornire composizioni che rispondano alle molteplici esigenze esecutive tenendo conto degli stili ormai consueti e delle caratteristiche delle cappelle a disposizione. Messe, salmi, litanie e mottetti polifonici o a voce sola, con o senza strumenti, sono composti da Strata, Giovanni Battista Aicardo, Leonardo Levanto, Giacomo Antonio Peisano, Francesco Antonio Costa, Andrea Bianchi, Giovanni Battista Rossi e Pagliardi, ma soprattutto da Molinaro.

## 2. *Musica per il doge*

La nascita della cappella musicale di Palazzo, intesa come un insieme di musicisti addetti stabilmente al servizio del doge e della Repubblica, risale alla metà del secolo XVI; l'8 giugno 1540 il Senato provvede infatti alla sua ufficiale istituzione pubblicandone i regolamenti.

La cappella, inizialmente formata da un ensemble di sei musicisti in grado di eseguire composizioni polifoniche e suonare «ogni sorta di strumento da fiato», deve intervenire in ogni evento gioioso o triste della Repubblica, salutare le autorità in visita a Palazzo, offrire giornalmente concerti sulla «ringhiera», accompagnare i cortei dogali, assistere alla quotidiana celebrazione della messa e partecipare alle più importanti cerimonie quali l'elezione ed incoronazione del doge. Nel rituale che tradizionalmente accompagna queste manifestazioni la musica «bella e copiosa di cornetti, tromboni e voci angeliche» conserva inalterata la sua simbologia; ad essa si chiede di essere espressione di solennità civile e religiosa, di accrescere la festa, lo spettacolo ed il prestigio della Repubblica.

L'interesse della Repubblica per questa istituzione è testimoniata dai successivi ordinamenti e riforme. Le novità più significative riguardano i

regolamenti del 1590: per la prima volta viene stabilita l'esistenza di un musico responsabile dello studio e della concertazione delle composizioni da eseguire, della custodia della stanza nella quale si effettuano le prove e della conservazione degli strumenti e dei libri acquistati dalla Camera. A lui è data l'autorità di concedere licenze e di segnare le assenze non giustificate, distribuendo tra i componenti la cappella musicale la metà delle somme trattenute ai musicisti assenti e tenendo per sé l'altra metà. L'esigenza di assicurare alla cappella maestri di rilievo e di grande esperienza è particolarmente sentita. Agli inizi dell'attività, quando si deve ricorrere ad assunzioni non genovesi, sono chiamati Ferdinando Pagano e Francesco Guami, già attivi alla corte di Monaco di Baviera ed in altre importanti cappelle italiane e straniere. Alla fine del 1595 l'incarico è affidato per circa trent'anni a Marco Corrado. Anche molti componenti della cappella provengono da altre città, ma è noto come lo scambio di musicisti fosse prassi comune in quanto consentiva di ricoprire ruoli sempre più prestigiosi e meglio retribuiti.

Col passaggio al nuovo secolo l'organico si amplia e raggiunge il numero di dodici esecutori, comprendendo voci (tra cui i *pueri*) e strumenti (ai fiati si aggiungono liuto, tiorba e violino). Ai musicisti eletti se ne possono aggiungere altri che operano gratuitamente in attesa che si liberi qualche "piazza". Anche se apparentemente il passaggio al nuovo secolo non sembra evidenziare novità di rilievo, la presenza di musicisti quali Molinaro (semplice "musico" dal 1608), Levanto, Aicardo e Giovanni Francesco Tagliavacca, rende la cappella seicentesca maggiormente qualificata rispetto a quella del secolo precedente; di questi musicisti infatti conosciamo anche un'attività compositiva.

Nel 1625 Molinaro è eletto alla guida della cappella; a ricoprire i ruoli nel frattempo rimasti vacanti sono nominati due musicisti-compositori, Giovanni Paolo Costa e Giacomo Antonio Peisano. La cappella è quindi ricca di personaggi importanti; tra questi il tenore Francesco Rubino, ricordato da Vincenzo Giustiniani per le qualità canore impiegate per allietare le conversazioni e le veglie che in Genova « più che altrove si costumano », e il liutista Gerolamo Gallo, proprietario di una scuola situata in piazza Banchi nella quale imparò a suonare il pittore Luciano Borzone, autore di un dipinto nel quale è forse individuabile il ritratto di Gerolamo Gallo in atto di suonare un arciliuto (tiorba), sulla cui tavola armonica si legge la sigla dell'autore dello strumento raffigurato: « MB », cioè Matteo Buchenberg. Con la morte di Molinaro, avvenuta nel maggio 1636, la direzione passa a Giovanni Paolo Costa e dopo di lui al fratello Giovanni Maria (1640), noto anche per l'impegno didattico svolto nei monasteri cittadini e per l'attività teatrale.

La vita musicale genovese della prima metà del secolo è dunque essenzialmente legata alle cappelle di Palazzo e di S. Lorenzo che in più occasioni operano unite, con non poche difficoltà di organizzazione per la contemporanea presenza dei due maestri e i difficili rapporti esistenti tra la Repubblica e la Chiesa genovese. Più volte i responsabili di Palazzo giungono ad esaminare l'opportunità che la cappella non partecipi alle funzioni in cattedrale quando vi interviene la cantoria di S. Lorenzo, ma la necessità che la cappella segua il doge e i senatori porta a precisare i ruoli dei rispettivi maestri. A distanza di anni assistiamo alla formulazione di decreti in parte contrastanti: ora si conferma l'obbligo di cantare insieme nei giorni di Pasqua, di Natale e della festa dell'Unione (1622), ora si ordina che la musica di Palazzo sia subordinata a quella di S. Lorenzo precisando però « che nel coro di detta musica di Palazzo non ci vada niuno a dar battuta, ma che sieno loro obbligati a starsene alla battuta che sarà data dal maestro di cappella del domo nel suo coro o sia nel organo » (1624), ora si affida al maestro di cappella di Palazzo il compito di « portare la battuta e precedere a qualsivoglia maestro di cappella in qualunque chiesa dove saranno li Serenissimi Collegi o vero il Serenissimo Senato solo » (1641). I componenti delle due cappelle inoltre si trovano uniti nella partecipazione alle processioni e in particolare a quella del *Corpus Domini* alla quale prendono parte tutti i musicisti della città.

Nel frattempo la cappella, dal 1637 divenuta Reale, ha modificato le sue caratteristiche. Ai concerti di cornetti e tromboni si affiancano esecuzioni vocali sostenute da strumenti a pizzico e ad arco e destinate a rallegrare conviti e veglie nel Palazzo e nelle dimore predisposte per accogliere gli ospiti illustri. Emergono i cantanti Agostino Ponzello, Giovanni Francesco Tagliavacca e Paolo Francesco Bordigone, futuri interpreti delle opere di Cavalli e dei balletti di Lully alla corte di Luigi XIV, e i violinisti Marco Solimano, che il cardinale Mazarino progetterà di avere a disposizione in occasione delle nozze del re, e Martino Bitti, poi celebrato esecutore alla corte medicea e musicista « favorito » del principe Ferdinando.

A partire dalla metà del secolo la cappella del doge vive anni difficili: a riforme si succedono riforme per consentirne la sopravvivenza, si precisano meticolosamente i diritti e i doveri dei componenti, si licenziano musicisti anziani o attivi a Palazzo da numerosissimi anni per assumerne altri. La cappella prosegue tuttavia la sua attività: nel 1662 viene eletto Giovanni Stefano Scotto, quindi, nel 1674, Giovanni Andrea Costa, maestri di cappella dei quali non conosciamo attività compositiva.

Dall'aprile 1684 si perdono riferimenti alla cappella di Palazzo. Le occasioni nelle quali essa interveniva sono ora affidate a gruppi di musicisti, cantanti e strumentisti, assunti di volta in volta e la cui direzione è affidata al maestro di cappella della cattedrale, padre Gelasio Gherardi. È evidente l'attenzione delle autorità a privilegiare le occasioni che contribuiscono all'immagine della città e del suo governo. Lo confermano i concerti eseguiti nella Sala Grande in occasione delle incoronazioni dogali del 1695 e 1697 per i quali sono assunti quattro violini e tre strumenti per il basso continuo (trombone, violone e cembalo), mentre per la funzione in S. Lorenzo l'organico è ampliato con un complesso vocale formato da uno o due soprani, un contralto, due tenori e due bassi. Decisamente più ricca la compagine dell'ultima incoronazione dogale del secolo: il concerto è interpretato da otto violini, un violoncello, due violoni, un contrabbasso ed un clavicembalo, mentre la messa in S. Lorenzo vede una minore presenza di strumenti (quattro violini, un basso di viola e organo) ma un più consistente gruppo di voci: tre soprani, tre contralti, due tenori e un basso.

### *3. Feste e musica nei palazzi, nelle ville, sul mare*

La costruzione della villa del principe Doria a Fassolo, collocata in posizione strategica tra la collina e il mare, è segno della consapevolezza di quanto la sontuosità delle dimore sia efficace strumento di prestigio. Qui Andrea Doria si circonda di una vera e propria corte con una cappella musicale poi diretta da Vincenzo Ruffo e Giuseppe Guami. Sul suo esempio altri nobili costruiscono sontuose ville circondate da grandi giardini nei quali noti cantanti dello stile monodico realizzano raffinate esecuzioni musicali. A rendere possibile l'attuazione dei diversi progetti sono l'eccezionale fioritura economica e finanziaria seguita ai rapporti di Andrea Doria con Carlo V e le ricchezze accumulate in varie generazioni con i complicati intrecci matrimoniali e le vaste e continue attività commerciali. Genova cambia volto. Alla costruzione di nuovi edifici si affianca l'incarico di affrescarne le pareti, e i pittori raffigurano scene musicali talvolta legate ad avvenimenti familiari. Tra le più note quelle di Giovanni Carlone e Andrea Ansaldo che circondano le pareti del salone del primo piano della villa Spinola di San Pietro: un loggiato aperto dal quale si affacciano cantori e suonatori di cornetto, trombone, viole e liuti, probabile rappresentazione di scene del matrimonio di Pellina e Luca Spinola. Anche la presenza di Rubens e Van Dyck costituisce una irrinunciabile occasione per dar corpo a quadrerie con tele raffiguranti i membri

delle rispettive famiglie in atto di suonare: tra le più interessanti quella di Van Dyck (ca 1626) che “fotografa” Porzia Imperiale accanto alla figlia Maria Francesca nell’atto di suonare il cembalo.

Le famiglie più rappresentative nutrono grande interesse per la musica, che praticano e promuovono. Le lettere e le cronache dei musicisti e dei segretari di corte, i diari e le memorie dei viaggiatori sono spesso costellati di testimonianze significative. Nel 1548 la permanenza del principe Filippo di Spagna (il futuro Filippo II) nel palazzo del principe Doria a Fassolo è allietata da molti eventi musicali tra cui le esecuzioni dell’organista Antonio de Cabezón e quelle di Antonio *del cornetto*, famoso virtuoso prestatore per l’occasione dal duca Ercole II di Ferrara al cardinale Cristoforo Madruzzo. Nell’aprile del 1589 l’arrivo di Cristina di Lorena, in viaggio per Firenze dove sarebbe divenuta sposa di Ferdinando Medici, è salutato da un concerto di tromboni e cornetti che dalla loggia del cortile del palazzo di Giovanni Battista Doria diffondono una «dolcissima armonia et piacere a tutti». Nel 1607 nella villa Grimaldi di Sampierdarena, dove è ospite il duca Vincenzo Gonzaga, Francesco Rasi affascina gli ascoltatori con effetti sonori ricercati utilizzando l’irregolare conformazione del parco, e forse in questa occasione propone l’ascolto di brani dell’*Orfeo* di Monteverdi, da lui interpretato alcuni mesi prima a Mantova, e di arie tratte dalle sue *Vaghezze di musica*, la cui unica copia esistente è conservata nella Biblioteca Universitaria di Genova.

La musica è parte integrante delle feste e in particolare di quelle per il carnevale organizzate dalla nobiltà cittadina in cui cortei di giovani mascherati, a piedi o a cavallo, si recano ora nell’uno ora nell’altro palazzo per partecipare alle veglie e alle danze che si protraggono fino a notte inoltrata con straordinario concorso di dame in ricchissimi costumi. Di questa vita cittadina abbiamo una singolare testimonianza musicale: Vincenzo Ruffo, in omaggio alle donne della città, nel 1560 pubblica i *Madregali alla zenoese*, composti su versi in dialetto di Paolo Foglietta. Testimonianza di questa vivacità sono ancora le *Canzonelle* di Gasparo Fiorino dedicate a centocinquanta dame genovesi. È curioso che proprio queste canzonelle e le motivazioni espresse nella dedica alla giovane Giulia Lomellini – «prendere diletto, o leggendo o cantando» perché «l’armonia non men dolce che stravagante, le apporranno continuamente infinito piacere» – diventino oggetto di aspra critica da parte di Giovanni Giovenale Ancina, sacerdote di san Filippo Neri, il quale trasforma queste rime amorose in composizioni spirituali.

Genova dunque è una città che dà grande importanza e spazio al divertimento. In questo contesto risulta significativa la lunga lettera indirizzata da Piero Strozzi a Giulio Caccini quando nel 1595 quest'ultimo decide di lasciare Firenze e accettare la proposta di un gruppo di nobili genovesi disposti a provvedere uno stipendio per la sua sola presenza in Genova. La lettera dell'amico, mosso dal desiderio di evitare questa fuga, delinea un efficace quadro della città: a Genova si è soliti eseguire serenate, organizzare banchetti, balli, trattenimenti e conversazioni accompagnati da gradevole musica. Per questo Caccini, anche se stanco per le continue esecuzioni, avrebbe dovuto essere sempre presente per intonare le sue melodie al suono del liuto e della tiorba, e non avrebbe avuto tempo e forza per dedicarsi alla composizione.

Se un gruppo di nobili è disposto a patrocinare la permanenza di Caccini, altre personalità sviluppano nelle proprie dimore una società da salotto, elegante, intellettuale e raffinata. Per i Brignole Sale i rapporti con la musica sono testimoniati a partire dall'ultimo ventennio del secolo XVI, quando ai giovani della famiglia sono impartite lezioni per le quali sono registrati acquisti di libri (Gerolamo Frescobaldi) e strumenti (un concerto di otto viole « coi suoi archi », una tiorba e un liuto). La famiglia, sensibile al nuovo e al bello, apre i suoi palazzi e le sue ville affinché divengano punto di incontro per gli artisti, gli intellettuali e i letterati più rappresentativi: basti ricordare l'ospitalità offerta a Francesca Caccini il cui canto rallegra i comuni amici, tra i quali Chiabrera. Anche da queste esperienze accademiche viene stimolata in Anton Giulio quella molteplicità di interessi che lo porta a costanti e profondi contatti con il mondo musicale non solo genovese. Non ci è noto l'iter dei suoi studi – tra gli insegnanti forse Giovanni Paolo Costa – né se questi abbiano riguardato la musica vocale piuttosto che quella strumentale o compositiva. Certo è che nei suoi scritti egli tratta con dimestichezza i fatti storici (il racconto dell'assassinio perpetuato da Gesualdo), si dimostra profondo conoscitore di tecniche e stili compositivi e di costume (puntuali i riferimenti all'impiego di « durezza », « note false » e « note nere », e numerosi gli accenni ai balli tra i quali la Ciaccona, dichiarata non adatta alle dame perché tra i « balli sì capricciosi »), e nei suoi *Appunti* segnala rapporti con strumentisti come il liutista napoletano Andrea Falconieri e con cantanti quali Leonora e Adriana Basile. La presenza musicale pervade la sua attività letteraria: dalle canzonette contenute nell'*Instabilità dell'ingegno* – sei delle quali saranno effettivamente musicate da Giovanni Felice Sances, Carlo Milanuzzi e Pier Paolo Sabbatini – a *Il pianto d'Orfeo*, l'*Intermedio* musicale rappresentato a Palazzo nel 1642 insieme a *Il fazzoletto* di Francesco Maria

Marini. Tra gli interpreti – attori dilettanti ma in possesso di capacità musicali per poterne interpretare i brani cantati – dovette esserci anche il nobile Agostino Pinello, grande amico di Anton Giulio e allievo, insieme al fratello Filippo Maria, di Giovanni Maria Costa. Gli interessi della famiglia Brignole Sale per la musica e i musicisti proseguono nei decenni successivi (significativi i rapporti con il compositore Pier Simone Agostini e il violinista-compositore Carlo Ambrogio Lonati, insegnante della figlia Paola) e culminano nei festeggiamenti organizzati in preparazione delle nozze di Paola con Carlo Spinola, celebrate il 6 luglio 1681 nella chiesa della Maddalena. Notissimo è il *Barcheggio*, composto da Alessandro Stradella ed eseguito come «divertimento in marina» su un palco galleggiante sulle acque del porto di Genova nel giugno 1681, ma notizie musicali riguardano anche il banchetto nuziale, allietato dall'esibizione dei cantanti *Andreino*, Federico Generoli, Giovanni Buzzoleni, Giacomo Filippo Cabella e degli strumentisti Domenico Rena (liuto), Giovanni Battista Rossi e Martino Bitti (violini), un anonimo esecutore di cornetto, Paolo Geronimo Busso (violone) e Paolo Ravara (organo).

Il *Barcheggio* di Stradella è certamente il più noto nella storia della musica, ma questa forma di spettacolo è molto frequente nella vita aristocratica genovese. Il barcheggio è vissuto come divertimento per coloro che tra merende, giochi, conversazioni, canti e suoni costeggiano le rive del mare per raggiungere le spiagge delle ville amiche. Rimane memoria del barcheggio cui partecipò il doge Geronimo Assereto e al quale assistette dalla spiaggia di Sampierdarena il duca Vincenzo Gonzaga, e di quello del 9 settembre 1668 offerto da Gio. Francesco Pallavicino alla moglie, con «Li musichi [...] tirati sopra una gran piatta, che veniva circondata da feluche che servivano le Dame e Cavaglieri che furono regalati d'otto pacchi di dolci, oltre rinfreschi di vini, sorbetti, ed acque gelate». Il barcheggio è inoltre vissuto come spettacolo da quanti dalle spiagge applaudono e ricevono in dono grandi quantità di frutta, pesche, pere damasche, meloni «che pareva pioversero dal cielo». Considerato divertimento tipico di Genova, il barcheggio diventa oggetto di ragionamento e discussione. Anton Giulio Brignole Sale negli *Appunti* annota che la musica è «più proporzionata al mare che alle veglie», perché nel mare vivono le sirene e i delfini, «amici della musica», e nelle *Instabilità* pone in discussione la tesi se sia «trattenimento più nobile e più dilettevole il barcheggio o la veglia». Riferimenti a questo divertimento ritornano con tutt'altro significato nelle opere che Anton Giulio scrive dopo aver abbracciato lo stato religioso. L'uomo ora guarda a questo spettacolo con occhio diverso.

Così, se nella realtà umana «con filuchette abbiamo raso barcheggiando le pendici di Fassuolo, e del Molo nuovo», nella realtà spirituale «è bella Impresa oltre le mete Erculee spingerci per Oceani maestosi con Galeoni».

Il *Barcheggio* composto da Stradella è l'ultimo lavoro scritto dal compositore prima di essere ucciso a Genova, nella centrale piazza Banchi, il 25 febbraio 1682. Una tragica fine per un musicista che era giunto a Genova negli ultimi giorni del 1677 e aveva trovato l'entusiastica ospitalità di molti nobili e soprattutto di Franco Imperiali Lercaro e dei principi Doria. A distanza di quasi cento anni si ripete quanto si era verificato con Giulio Caccini: anche questa volta un gruppo di aristocratici genovesi, aveva proposto a Stradella di fermarsi in città almeno per due o tre anni senza alcun obbligo « [...] solo che di stare in Genova ».

#### 4. *Musica e teatro*

Gli esordi dell'opera in musica a Genova sono legati all'«*hosteria* del Falcone», nel Cinquecento vera e propria locanda nella quale è concessa licenza di rappresentare commedie, spesso con interventi di suono, canto e ballo. Il suo acquisto da parte di Gabriele Adorno (1602) e la successiva trasformazione in vero e proprio teatro sono l'inizio di una lunga storia che, comprendendo in seguito altri teatri, giunge sino ad oggi.

Sulla storia delle prime opere in musica a Genova sussistono ancora molti dubbi (Remo Giazotto riferisce l'esecuzione de *Il sacrificio dell'amor paterno* di Lelio Rossi nel 1625 e dell'*Orfeo* di Monteverdi in data anteriore al 1646), ma a partire dagli anni quaranta del Seicento il teatro Falcone utilizza compagnie di musicisti che percorrono l'Italia diffondendo l'opera in musica. Nel giro di pochi decenni il Falcone diviene l'unico teatro cittadino per la rappresentazione del repertorio che si sta diffondendo in Italia e in Europa sul modello economico ed artistico del teatro d'opera veneziano, l'opera «mercenaria». Non conosciamo lo spettacolo rappresentato nel 1644 dai Febiarmonici, ma è importante cogliere che Genova è uno dei luoghi preferiti dalle compagnie «mercenarie» che nel 1645 rappresentano *Delia sposa del sole* di Francesco Manelli e l'*Egisto* di Cavalli. Negli anni successivi si ascoltano il *Pastor regio* di Benedetto Ferrari, la *Finta pazza* di Francesco Sacrati (1647) e il *Giasone* di Cavalli (1651). Come è implicito nella stessa realtà di opera «mercenaria», dai primi contratti tra il proprietario del teatro e le compagnie di cantanti emergono situazioni simili a quelle di altre città: specificazione del diritto per la famiglia del proprietario ad avere l'ingresso

libero e usufruire di un palchetto, preoccupazione che il numero delle recite sia sufficiente a coprire le spese, decisione che le spese dei danni eventualmente arrecati al teatro siano a totale carico della compagnia di musicisti.

Il teatro, completamente rinnovato, si inaugura nel 1652 con gli *Amori di Alessandro Magno e di Rossane* di Francesco Lucio, spettacolo affascinante per lo splendore delle luci, la ricchezza degli addobbi, l'abbondanza delle scene e l'abilità dei cantanti. A partire dall'anno successivo ha inizio un periodo nel quale alle riprese di drammi già ascoltati in altre città si affianca una produzione tipicamente genovese. Due i librettisti: Francesco Maria Frugoni, la cui *Innocenza riconosciuta* è dedicata ai «Serenissimi Collegi della Gloriosa Repubblica di Genova», e Giovanni Andrea Spinola (noto con lo pseudonimo di Giovanni Aleandro Pisani), autore dell'*Ariodante* e degli intermezzi *Gli incanti d'Ismeno*, dell'*Europa* e de *La perfidia fulminata da Sansone*, quest'ultima scritta in collaborazione con Giuliano De Mari e Agostino Viale. Due i musicisti di cui conosciamo con certezza la paternità della partitura: Francesco Righi, maestro di cappella della chiesa di S. Ambrogio, compositore dell'*Innocenza riconosciuta* (1653) e Giovanni Maria Costa, maestro a Palazzo, autore della partitura dell'*Ariodante* e de *Gli incanti d'Ismeno* (1655). Se nulla possiamo dire delle musiche, non essendo pervenute, alcune considerazioni possono essere fatte sul libretto dell'*Ariodante* del quale possediamo tre esemplari non identici. Le novità riguardano soprattutto le parti in dialetto nelle quali ricorrono termini musicali (*toccadina, canzuin, strambotti*) ed onomatopeici (*tracche, tran tran* per imitare il suono del *chittarrin*), parti che vengono ampliate nella versione prevista per l'anno successivo e che saranno tradotte in italiano nell'edizione de *Il Cuore in volta* del 1695. Risultano inoltre interessanti le parole della premessa con le quali Spinola risponde anticipatamente «A chi legge per sindacare»: nel dichiarare che i versi «son per Musica» Spinola precisa che «chi compone, perché si canti, no'l fà, perché s'applauda alla sua penna, mà alla voce del Cantatore. Chiarezza, e purità: tanto basta». La presenza genovese, anche se di adozione, riguarda inoltre *Le vicende d'amore ovvero Eritrea* (1655), libretto già musicato da Cavalli che ora, secondo le consuetudini dell'epoca, è adattato «all'uso del Paese dove al presente si trova». Le parti aggiunte di musica, composte «in poco d'hore concesseli di quiete da studij più gravi», sono del conventuale Egidio Maria Biffi, «Maestro di Theologia in Genova». È questa la prima notizia sulla presenza a Genova del musicista di Desio che opererà in città per più di trent'anni, ed è l'unica che lo vede impegnato in campo teatrale. Diversa la situazione di *Eliogabalo* e *La costanza di Rosmunda*, due prime

assolute rappresentate al Falcone nel 1670; l'autore, Pier Simone Agostini, a Genova da circa un decennio, era stato maestro di cappella nella chiesa di S. Ambrogio.

Il 7 luglio 1677 il Falcone è dato in locazione per nove anni a un gruppo di aristocratici impegnati a ristrutturarlo e a costruire «il terzo suolo di palchetti» per «il sfogo della gente ordinaria». La gestione musicale è affidata al compositore e violinista milanese Carlo Ambrogio Lonati che mette in scena l'*Amor stravagante*. Anche per quest'opera, già ascoltata a Roma col titolo *Amor per vendetta ovvero L'Alcasta*, il testo predisposto per Genova è «accresciuto di quelle vaghe prerogative che possono renderlo del tutto accetto», e Lonati, che considera Genova «centro de virtuosi», contribuisce alla realizzazione musicale accompagnandolo «interrottamente in qualche parte della musical tessitura di Celebre Compositore». Alla rappresentazione è probabilmente presente Stradella, giunto negli ultimi giorni del 1677 invitato da «alcuni cavaglieri» a trascorrervi il carnevale. Stradella, testimone per alcuni anni delle opere rappresentate al Falcone, costituisce una fonte di informazioni utili a fare luce su aspetti altrimenti sconosciuti: nei primi giorni del 1678, per esempio, sulle scene del Falcone è proposto *Amor per destino*, opera già rappresentata a Venezia col titolo di *Antioco*, per la quale Stradella informa l'amico Polo Michiel di aver collaborato a reggere l'orchestra e a preparare i cantanti mentre la musica è stata interamente ricomposta da Lonati.

Le notizie più interessanti riguardano le tre prime assolute di Stradella. *La forza dell'amor paterno* è eseguita quindici volte tra il 10 novembre e il 26 dicembre 1678, sempre con «tanta sodisfazione di questi cavalieri» (cioè i locatari); *Le gare dell'amor eroico*, messa in scena nei primi giorni di gennaio, ottiene «fortuna indicibile» perché – come scrive il compositore – durante il carnevale vi è maggior «concorso» di pubblico «né si può alle volte recitare per lo strepito dell'applausi»; *Il trespolo tutore*, «opera ridicola, ma bellissima», risulta particolarmente gradita perché a Genova «hanno molto genio alle cose ridicole». La rappresentazione di quest'ultima opera è realizzata da una «compagnia de' musici esquisita» tra i quali il genovese Giacomo Filippo Cabella, cantante apprezzato da Stradella per la bellezza della voce. Il periodo successivo è ancora ricco di attività. Stradella è impegnato nella programmazione della stagione di carnevale 1679-1680 e a inviare nuove composizioni all'amico veneziano Michiel e al duca di Bracciano Flavio Orsini, e con l'avvicinarsi dell'estate 1681 il suo impegno è rivolto al citato *Barcheggio* e al progetto di «un'operetta di spada, e cappa [...] da fare in villa, e in mare».

L'opera, voluta dai duchi Spinola di San Pietro e Doria, da Goffredo De Marini, Francesco Maria Spinola e Francesco Serra, costituisce un importante antecedente dell'abitudine di allestire opere nelle proprie ville che caratterizzerà la seconda metà del secolo XVIII.

Nel repertorio rappresentato sulle scene del Falcone, nel frattempo passato in proprietà a Eugenio Durazzo, compaiono intanto i lavori di apprezzati musicisti che apriranno il nuovo secolo: Carlo Pallavicino, Giacomo Antonio Perti, Carlo Francesco Pollarolo, Bernardo Sabadini e Francesco Gasparini.

### 5. *Cappelle musicali liguri*

Una fervida attività musicale contraddistingue dalla fine del secolo XII la cattedrale di Savona. La figura del *cantor* è testimoniata dal 1197, e l'istituzione di tale carica capitolare induce ad ipotizzare l'esistenza di una pratica musicale stabilizzata della quale mancano testimonianze dirette. A questo periodo risalgono anche i più antichi frammenti e codici liturgici con notazione musicale, tra i quali un graduale per la comunità francescana (fine secolo XIII, con aggiunte dei secoli XVII-XVIII) oggi conservato nell'Archivio Vescovile di Savona. Acquistato nel 1370 per la cattedrale di Santa Maria di Castello di Priamàr, il graduale contiene anche le norme per la copiatura dei libri liturgici francescani ed alcune informazioni sulla prassi esecutiva del canto dell'Ufficio. Sempre al XIV secolo risalgono le prime notizie sull'esistenza di un organo e di libri liturgici, forse provvisti di notazione musicale. La nascita di importanti cappelle musicali – ricordiamo che a due papi liguri si devono rispettivamente la Cappella Sistina e la Cappella Giulia – determina la costituzione di una analoga istituzione per la cattedrale di Savona: nel 1528 Bartolomeo Della Rovere, nipote di Sisto IV, fonda una cappella musicale « pro honore et augmento divini cultus ac pro honore Reipublice Saonen-sis » e, con atto rogato l'anno successivo, affida il giuspatronato al nipote Clemente con facoltà di nominare e licenziare i cantori e compiere gli atti necessari a garantire un migliore assetto giuridico. I compiti della cantoria e del maestro di cappella sono affini a quelli della cattedrale genovese e delle altre istituzioni liguri. Fino alla metà del Seicento a musicisti sconosciuti si avvicendano altri di notevole importanza: il veronese Vincenzo Ruffo (1542), il sarzanese Andrea Bianchi (1624-1626) e il genovese Giovanni Maria Costa (1629), maestri che copriranno ruoli analoghi anche in altre cappelle liguri. Le notizie sull'organico, forse analogo a quello della cattedrale genovese (sei-otto sacerdoti per le parti di alto, tenore e basso ed altrettanti *pueri* per

la parte del canto), sono tutt'oggi scarse; importanti informazioni sulla musica eseguita derivano invece dalle composizioni pervenute – in particolare un libro di messe di Palestrina (1590), i *Salmi* per Compieta a cinque voci di Ruffo, il *Cantico di Simeone* di Andrea Festa e un libro di musica di Diego Ortiz – e dall'inventario del Capitolo del 1643 dove sono elencate messe ed improperii di Palestrina, magnificat di Cristóbal de Morales, mottetti di Salvatore Sacco, arie e «cantiones» di Fabio Costantini, litanie, inni e mottetti di «diversi autori». A sostegno del canto dell'Ufficio e della cantoria polifonica il Comune garantisce la costruzione, l'accordatura e la manutenzione dell'organo nonché la nomina dell'organista il quale è tenuto a suonare e ad occuparsi dei piccoli lavori di manutenzione dello strumento. Tra gli organisti due genovesi, Lelio Rossi e Giovanni Maria Costa. Nel 1663 alcune difficoltà ed incomprensioni determinano un arresto dell'attività musicale che riprende dieci anni dopo grazie ad un nuovo intervento dei Della Rovere.

I primi dati relativi alla vita musicale ad Alassio risalgono alla prima metà del secolo XVI quando sono registrate le spese per l'organista e per le riparazioni all'organo, elementi che inducono ad anticipare per lo meno di alcuni decenni l'impiego di questo strumento. Da questo momento è possibile ricostruire con sufficiente continuità la successione degli organisti, dei maestri di cappella e talvolta anche dei cantori e degli strumentisti. Si tratta di musicisti nativi di Alassio o provenienti dalle città vicine (Albenga, Diano, Oneglia, Ventimiglia, Monaco), ma talvolta anche dalle più lontane Milano e Torino. Dal 1603 all'organo si affianca il cornetto, strumento comunemente impiegato come sostegno o sostituzione delle voci acute, la cui introduzione sottintende per le voci gravi l'intervento del trombone. Delle spese è incaricato il Comune, ma ad esse partecipa la comunità, sensibile a quanto abbellisce le sacre funzioni. Anche per Alassio è possibile ipotizzare il repertorio eseguito attraverso l'inventario del sacerdote Giovanni Merega (1663) che registra oltre 120 libri degli autori più noti del Cinque-Seicento tra i quali i liguri Andrea Bianchi («6 libri di musica intitolati *Vesperì soavi e treni*») e Molinaro («4 libri di musica intitolati *Simone Molinaro*»).

Verso la fine del secolo XVI altre città del ponente ligure si arricchiscono di notizie musicali. A Noli nel 1571 il vescovo Massimiliano Doria destina un legato per il mantenimento di quattro cappellani «musicisti esperti e idonei» per servire agli uffici della cappella di S. Paragorio. Ad Albenga il vescovo Vincenzo Landinelli indice un sinodo (1618) che diviene punto di riferimento anche per gli aspetti musicali presi in considerazione: obbligo

dei canonici di partecipare al canto dell'Ufficio, disposizioni circa l'ammissione a far parte del Capitolo che deve essere condizionata da un esame di idoneità, norme relative all'insegnamento del canto gregoriano e della musica figurata in seminario con conseguente obbligo dei seminaristi di prestare la loro opera nella cattedrale, invito ai seminaristi a non eseguire musica profana. Il fondo musicale della Biblioteca Capitolare conserva messe di Palestrina e anonime (*Nasce la pena mia, Beatae Virginis in Sabato, Si placet, Brevis, Tentolora*), il *Canticum B. Mariae Virginis* di Giovanni Animuccia (1568), mottetti, magnificat, antifone mariane, versetti per compieta, inni in vari toni. La fama raggiunta dal santuario di Nostra Signora di Misericordia a Savona è riconoscibile nella tempestività con la quale Giovanna Colonna, moglie di Andrea II Doria e cognata del duca di Tursi, incarica il genovese Giorgio Spinola di far costruire un organo (1614) simile a quello della chiesa di S. Benedetto a Fassolo di Genova. Il patrocinio della famiglia Doria riguarda inoltre la vicina Loano, feudo imperiale della famiglia, dove per alcuni anni è attiva la tipografia di Francesco Castello, di proprietà di Molinaro. Il musicista ha probabilmente il progetto ambizioso di dare alla musica genovese nuovi e più importanti sbocchi. Qui infatti tra il 1615 ed il 1617 la tipografia pubblica i *Madrigali a cinque voci* di Molinaro, la *Passio Domini Nostri Iesu Christi* e i *Madrigali de diversi autori*, importante raccolta di *contrafacta* curata da Gerolamo Cavaglieri, e i *Vesperi* di Andrea Bianchi. La tipografia non ottiene però il successo sperato: allo scadere del 1617 Molinaro rivolge formale richiesta di trasferimento al principe di Massa, e nel 1619 vende l'officina a Francesco Castello.

Nel levante ligure le più antiche testimonianze musicali riguardano la cattedrale di S. Maria di Sarzana, per la quale già dal 1450 si parla di libri di canto fermo donati al Capitolo da Filippo Calandrini, finanziatore di una serie di lavori nella stessa chiesa. Al 1461 risalgono invece le prime notizie sull'organo che alla fine del secolo è suonato dal sacerdote Zanetino de Bernucci. Seppur con alcuni vuoti, l'attività musicale è documentata per tutto il Cinque-Seicento poiché Sarzana, sede del vescovo di Luni, necessita di un servizio liturgico prestigioso e continuativo. Tra i nomi più noti quelli di Benedetto e Giovanni Domenico Spinone, Girolamo Milleville, Giuliano Bandini, Giovanni Andrea Molinari, Andrea Battaglini e soprattutto Andrea Bianchi, che opera nella cattedrale della città natale (1614-1622) con l'obbligo di servire alla vigilia della festa di sant'Andrea anche nella chiesa ad esso dedicata.

Per la cattedrale di La Spezia, anch'essa intitolata a S. Maria, il succeder-si dei maestri di cappella e degli organisti testimonia una presenza musicale

significativa, avvalorata dal desiderio, anche se non sempre realizzato per difficoltà finanziarie, di avere al proprio servizio musicisti di valore. Nel 1614 per esempio Bianchi chiede un compenso che non consente la sua assunzione, mentre nel 1622 è eletto organista il figlio Giovanni Battista. A partire dal 1625, con la nomina di Giovanni Battista Conti, vengono definiti i criteri di assunzione degli organisti – scelti mediante l'ascolto di una « prova d'arte » – e i relativi obblighi, come la manutenzione dello strumento e il divieto di farlo suonare da altre persone. La Spezia è comunemente ricordata per aver dato i natali al francescano Giovanni Agostino Casoni che a Genova, nel convento di S. Maria della Pace, costruisce una tipografia con la quale pubblica un *Hymnarium* (1646) e un *Psalterium romanum* (1656). Casoni è inoltre autore del *Manuale choricanum* (Genova, Farroni, 1649) nel quale sono contenute alcune composizioni sacre.

Le prime notizie sulla musica nella chiesa di S. Giovanni Battista di Chiavari risalgono al 1495 quando il sacerdote Luca Torre lascia « lire 6 » *pro officiis canendis*. Alla metà del Cinquecento Giacomo Scherlino è chiamato ad insegnarvi il canto. Nella cattedrale l'uso dell'organo è testimoniato dal 1597, ma nel 1603, per ovviare alle continue riparazioni, viene deliberata la costruzione di un nuovo strumento, dal 1607 al 1611 suonato da Andrea Bianchi. La possibilità di realizzare esecuzioni accurate è comunque legata al mecenatismo di Giovanni Giorgio Costaguta, figlio del nobile genovese Vincenzo, che incarica il fratello Francesco Maria di definire i regolamenti riguardanti l'ufficiatura della chiesa. Nel 1631 Francesco Maria, abate della chiesa di S. Giovanni Battista, esegue le ultime volontà del fratello; tra i *Capitoli* alcuni riguardano i cantori, l'organista e il maestro di cappella. La cantoria, diretta dal maestro di cappella, si dispone accanto all'organo mentre il coro dei canonici, guidato dal *corista*, è collocato accanto all'altare « nel coro di sotto ». Poiché i due cori talvolta agiscono contemporaneamente è necessario che i due maestri concordino « quello [che] si averà da cantare in Musica [cioè in polifonia], o con l'organo, e quello di canto fermo », specificando comunque che il *corista* e il maestro di cappella sono responsabili ognuno del proprio gruppo e che l'organista « ubbidirà a tutte e due secondo li bisogni ». Il maestro di cappella deve inoltre « far musica al meglio che potrà » nelle feste principali e in quelle alle quali intervengono le autorità, utilizzando anche quanti « si diletmano di cantare » e gli allievi ai quali insegna su ordine della famiglia Costaguta. Altre disposizioni riguardano le modalità esecutive riconducibili alla prassi dell'*alternatim*. Il testo viene cantato dai due cori alternando la polifonia (la *Musica*) al gregoriano (*canto*

*fermo*); nel caso manchi il primo coro esso deve essere sostituito dalle elaborazioni organistiche della medesima melodia, mentre il testo è recitato a bassa voce o più semplicemente sottinteso.

Se le cappelle musicali sono una ricchezza che solo alcune delle chiese liguri possono permettersi, diversa è la situazione dell'organo la cui presenza, ritenuta indispensabile per accompagnare le funzioni liturgiche, è generalmente diffusa nelle chiese, collegiate, monasteri e oratori. È impossibile scorrere in questa sede la serie di organari attivi in Liguria, ci limitiamo ad accennare alla dinastia dei Roccatagliata, famiglia di Santa Margherita Ligure che dalla seconda metà del Seicento opera in campo cembalo-organario su tutto il territorio ligure. Iniziata con Tomaso I Roccatagliata, l'attività prosegue sino alla fine del secolo XIX comprendendo le famiglie Ciurlo e De Ferrari e coinvolgendo vari membri delle stesse famiglie.

## 6. In Italia e in Europa

Lo spazio significativo riservato ai compositori genovesi nel mercato editoriale europeo del Cinque-Seicento attesta il grado di diffusione della musica genovese in Italia e in Europa. Madrigali di Duetto e Molinaro sono inseriti in antologie dei « più eccellenti autori » edite nei Paesi Bassi e in Danimarca (*Symphonia angelica, Il vago alboreto, Florida, Giardino novo*); messe e mottetti di Dalla Gostena, Molinaro, Strata e Andrea Bianchi entrano in antologie di grande diffusione in Germania in quanto utilizzate nelle scuole e nelle chiese (*Sacrae symphoniae, Promptuarium musicum, Promptuarium armonicum, Deliciae sacrae musicae*); madrigali di Molinaro sono tradotti in tedesco e per agevolarne la diffusione sono accolti in apposite pubblicazioni (*Erster Theil lieblicher welscher Madrigalien*); mottetti di Molinaro e Giovanni Paolo Costa sono conosciuti attraverso le raccolte di *contrafacta* curate da Geronimo Cavaglieri (*Nova metamorfosi*) e dallo stesso Molinaro (*Fatiche spirituali*). Il livello di diffusione trova inoltre conferma nella consistenza dei fondi archivistici e delle biblioteche di chiese, monasteri e corti in cui incontriamo i nomi e le opere di musicisti genovesi appartenenti alle rispettive cappelle, e la produzione di altri genovesi le cui opere venivano acquistate per arricchire il repertorio. Significativa testimonianza è la presenza genovese in raccolte manoscritte compilate per il servizio liturgico e per quello cortese delle principali cappelle musicali europee. Lo provano infine le ristampe realizzate anche a distanza di anni dalla morte dei rispettivi autori. Singolare la raccolta di *contrafacta* di Johann Degen, pubblicata a

Bamberg nel 1631, nella quale, dopo quasi mezzo secolo dalla sua composizione, si rintraccia il madrigale di Dalla Gostena *Obimé lasso*, trasformato in *Veni Domine*. Al di là della loro funzione immediata, tali importanti volumi e antologie furono un potente mezzo di diffusione della musica e dello stile italiano (e per quanto ci riguarda, genovese) in Inghilterra, nei Paesi Bassi, in Danimarca, Germania, Francia, Polonia, Ungheria.

La ricchezza della vita musicale genovese trova riscontro nell'attività di cantanti, strumentisti, maestri di cappella e compositori che si muovono attraverso le piccole e grandi corti italiane ed europee presso le quali adempiono ai compiti più svariati e per le quali pubblicano le loro composizioni. Nell'impossibilità di seguire tali movimenti e riferire nomi e ruoli di musicisti che lasciano Genova proprio negli anni in cui i «forestieri» vengono a ricoprire ruoli anche di prestigio, ci limitiamo ad accennare ad alcuni musicisti di cui ci sono pervenute composizioni musicali e che sono stati attivi essenzialmente o per lungo tempo fuori della loro città.

Giovanni Battista Pinello de Gherardi, nobile genovese, appartiene a quella categoria di musicisti che, sintetizzando nella loro prima formazione la consuetudine alle forme italiane e la sensibilità a quanto di significativo avviene oltralpe, finiscono per staccarsi dal luogo di origine e aderire a un mondo musicale di cui diventano parte integrante. Dopo un primo contatto in qualità di tenore con la cappella bavarese a Landshut (1569), residenza di Guglielmo, figlio del duca di Baviera Alberto V, negli anni settanta Pinello è cantore a Vicenza e Padova, quindi a Innsbruck alla corte di Ferdinando, conte del Tirolo e arciduca d'Austria, e, nel 1580, a Praga a servizio dell'imperatore Rodolfo II. Il peregrinare da una cappella musicale all'altra trova una sosta alla fine del 1580 con la nomina a *Kapellmeister* alla corte di Sassonia (Dresda) di Augusto I, dove rimane per quattro anni. Abbandonata la corte per mettere fine alle accuse inconsistenti mossegli dai musicisti locali, Pinello torna a Praga dove viene nuovamente assunto come cantore nella cappella imperiale e dove svolge ben presto anche l'incarico di direttore dei pueri (*Capellsingerknaben-praeceptor*). Pinello rimane a Praga fino alla morte avvenuta nel 1587. Nella sua produzione musicale si distinguono in particolare i postumi *Muteta quinque vocum* nei quali le voci sono arricchite con fioriture, insolite nella musica sacra ma logiche nell'aderenza quasi madrigalistica alla parola; è il contributo del Pinello *tenorist*, che annota ciò che in realtà il cantore esperto e sensibile esegue estemporaneamente. Tali indicazioni, scritte per esteso per un ambiente forse non del tutto avvezzo a tale facilità improvvisativa, diventano per noi fonte preziosa per la prassi esecutiva.

Un atteggiamento musicale simile, ma nei riguardi dello stile fiorito del primo Seicento, compare in molte pagine di Bernardino Borlasca, compositore che le uniche notizie documentate indicano *Vicekapellmeister* e poi *Konzertmeister* nella cappella dell'arciduca di Baviera, Massimiliano I di Wittelsbach dal 1611 al 1625. Numerose le informazioni musicali evidenziate nelle opere a stampa (*Ardori musicali*) e manoscritte (*Fioretti musicali*), opere che, considerate nel loro insieme, funzionano come un vero e proprio trattato sulla vocalità contemporanea per ricchezza e varietà di figurazioni « affettuose » e virtuosistiche, distribuite tra le parti in imitazione o in ardui parallelismi. Per quanto riguarda la prassi esecutiva, l'*Avvertimento nel cantare* premesso agli *Ardori musicali* – di soli due anni posteriori agli storici *Avvertimenti* di Frescobaldi – contiene notevoli analogie con le novità che la prassi esecutiva tastieristica aveva mutuato dal moderno madrigale: « dar larghezza di misura, come talvolta affrettarla, e soprattutto far intendere distintamente le parole ». L'« affetto » della parola deve essere estratto dall'atteggiamento virtuosistico ed espresso proprio attraverso l'elasticità agogica, non più legata semplicemente alle proporzioni musicali, bensì al senso delle parole.

Sull'onda del successo della musica italiana, il virtuoso di canto e liuto Pietro Reggio dalla metà del secolo XVII viaggia per l'Europa trovando lavoro nei centri più importanti: prima cantante e liutista presso la regina Cristina di Svezia, poi membro del coro della corte di Francia, giunge finalmente a Londra dove, come racconta Samuel Pepys nel suo *Diario*, si esibisce in case private accompagnandosi con la tiorba. I suoi *Songs*, pubblicati proprio a Londra nel 1680 e ristampati numerose volte, ne attestano il grande successo, ulteriormente confermato dalle tante copie manoscritte ancora oggi conservate in biblioteche europee. La sua attività di insegnante è provata infine da *The Art of Singing*, edito a Londra nel 1677 e ritenuto disperso fino al 1995, anno in cui l'unica copia rinvenuta è stata venduta da Sotheby's.

Poche le notizie su Giovanni Antonio Guido, violinista e compositore genovese che a Parigi è al servizio del duca d'Orléans divenendone « maître de la musique ». Nel 1704 Jean-Laurent Le Cerf de la Viéville nella *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* lo include tra i maggiori violinisti italiani. Guido è autore di mottetti, sonate per violino solo e del *Concerto de trompettes, hautbois, cors de chasse, et les choeurs de toute la symphonie* rimasto manoscritto.

In contesti e situazioni diverse operano Michelangelo Rossi e Giovanni Maria Pagliardi. La partecipazione di Michelangelo Rossi all'annuale festa di

Santa Croce a Lucca nel 1616 è la prima notizia su uno dei musicisti più illustri che la storia della musica genovese ricordi. Con Michelangelo, che a questa data ha circa 14 anni, giungono a Lucca lo zio Lelio e un gruppo di musicisti, forse appartenenti alla cantoria della cattedrale genovese. Negli anni successivi Rossi è ancora a Genova e collabora con lo zio, organista della cattedrale, quindi la sua attività prosegue essenzialmente a Roma alle corti del cardinale Maurizio di Savoia, del principe Taddeo Barberini e di papa Innocenzo X (per due anni è anche organista nella chiesa di S. Luigi dei Francesi), con un breve intermezzo alle corti di Modena e Ferrara. Compositore, organista e violinista, dai contemporanei è ricordato soprattutto in quest'ultima veste; sorprende pertanto che nella sua produzione musicale non compaiano pagine per questo strumento. Di Michelangelo Rossi conosciamo due melodrammi, *Erminia sul Giordano* (libretto del cardinale Giulio Rospigliosi, 1633) e *Andromeda* (libretto di Ascanio Pio di Savoia, 1638), due libri di madrigali a cinque voci la cui audacia cromatica sembra testimoniare la conoscenza della citata edizione di madrigali di Gesualdo, due arie per soprano e basso continuo e un libro di *Toccate e correnti per organo e cembalo* (alcune ricche di splendido cromatismo) la cui diffusione – come attestano le copie manoscritte conservate in biblioteche austriache e inglesi – superò i confini dell'Italia. Giovanni Maria Pagliardi opera nella sua città per un più ampio periodo di tempo: nel 1660 compone l'oratorio *L'innocenza trionfante* e dal 1662 al 1667, mentre è maestro di cappella nella chiesa di S. Ambrogio, pubblica cinque mottetti per diversi organici comprendenti ampie sezioni virtuosistiche. Dagli anni settanta è a servizio del Granduca di Toscana Cosimo III per la cui corte compone arie e cantate. Per festeggiare le nozze del Principe Ferdinando – di cui era stato insegnante di “canto e di suono” – con Violante Beatrice di Baviera Pagliardi nel 1689 scrive la festa teatrale *Il greco in Troia*. Nel frattempo si mette in evidenza a Vienna con musiche per una commedia di Calderón eseguite in occasione del compleanno della regina Marianna di Spagna, sorella di Leopoldo I (1671) e, alcuni anni dopo, con una ripresa di *Numa Pompilio* rappresentata per il compleanno dell'Imperatore. Per l'attività in campo teatrale – le sue opere sono rappresentate in prima assoluta a Venezia e a Firenze ma riprese anche fuori Italia – Pagliardi è indicato quale «celebratissimo per la sua rara virtù in tal professione nelle parti tutte d'Europa».

Un accenno a Claudio Cocchi e Carlo Abbate, minori conventuali. Del primo non conosciamo alcuna attività nella sua città natale. Le poche notizie derivano dai frontespizi e dalle dediche delle sue opere sacre: nel 1626 è

musico del cardinale Franz Dietrichstein a Nikolsburg (odierna Mikulov in Moravia) e svolge un incarico non precisato nella parrocchia di S. Marco di Litovel; dal 1627 al 1630 è maestro di cappella a Trieste, quindi a San Severino nelle Marche, Avignone ed Assisi; infine, nel 1632 a Milano nella chiesa di S. Francesco. Anche Carlo Abbate è «sacellano e musico» del cardinale Dietrichstein, ma contemporaneamente è insegnante di canto nel seminario Lauretano dove viene educato un gruppo di nove fanciulli. Compositore e teorico, dalle sue *Regulae contrapuncti* (1629) apprendiamo che il trattato è stato scritto per l'insegnamento musicale ai musicisti nei seminari di Vienna e Oslovan, borgo situato poco distante da Brno e feudo del conte d'Althan cui è dedicato.

La dimensione europea della cultura musicale genovese è infine attestata dall'aristocrazia che si fa protettrice di artisti chiamati ad operare presso di sé. È il caso della famiglia del genovese Cosimo Pinelli che a Napoli assume il fiammingo Filippo de Monte come precettore dei figli: tra questi il giovane Vincenzo che a Padova aprirà la sua abitazione alle più vaste esperienze culturali ed artistiche. In altri casi segue il cammino artistico dei musicisti con il patrocinio dei loro lavori. Le opere dedicate alla nobiltà genovese sono veramente numerose: ci limitiamo a ricordare l'incoraggiamento di Stefano Gentile al giovane Orlando di Lasso, che gli dedica il primo libro di composizioni a quattro voci, e l'aiuto e protezione prestati da Giovanni Grimaldi e Ottavio Spinola a Filippo de Monte, che fa loro omaggio del *Terzo* e del *Duodecimo libro di madrigali a cinque voci*.

### III. Secoli XVIII-XIX

#### 1. *Il violino a Genova*

«Lego il mio violino alla Città di Genova onde sia perpetuamente conservato». Sono le ultime volontà espresse da Paganini nel testamento del 27 aprile 1837. Oggi il prezioso strumento, un Guarneri del Gesù, è esposto a palazzo Tursi in via Garibaldi. Fu consegnato al Comune dal figlio Achille il 4 luglio 1851 alla presenza dei violinisti Giovanni Serra e Filippo Bolognesi, chiamati per riconoscere lo strumento «su cui costantemente videro suonare» Paganini. La cassetta che lo conteneva venne aperta il 10 gennaio 1854 alla presenza di Angelo Mariani e Camillo Sivori il quale, «dopo averne riconosciuta l'identità, eseguì alcuni brani de' suoi pezzi favoriti». Accanto a «Il mio Cannone violino» – come Paganini chiamava affettuosamente il suo stru-

mento – è collocata la copia costruita dal liutaio francese Jean-Baptiste Vuillaume, ceduta da Paganini a Sivori e dagli eredi di quest'ultimo alla città di Genova. L'immagine dei due violini uno accanto all'altro è segno del rapporto tra Paganini e Sivori, ed emblema del violino a Genova.

« Il Sivori, a creder mio ci serberà la scuola di Paganini », scrive Luigi Tocca-  
gni sulla « Gazzetta privilegiata di Milano » dell'11 settembre 1840 e l'anno  
successivo la « Gazzetta di Genova » parla di Sivori come della « tradizione  
vivente dell'unico Paganini ». A pochi mesi dalla morte del grande violinista  
(Nizza, 27 maggio 1840) le espressioni usate dalle due gazzette –  
« scuola » e « tradizione » – introducono uno dei capitoli più interessanti e  
controversi della storia musicale genovese; se infatti nel 1865 lo storico  
Cornelio Desimoni sostiene l'evidenza della « nostra scuola di violino » e  
indica in Sivori il rappresentante vivente di tale scuola, oggi essa è ancora  
oggetto di studio. Le difficoltà partono dallo stesso Paganini il cui atteg-  
giamento nei confronti dello strumento e del modo di suonarlo, volutamente  
misteriosi, ha sempre suscitato grandissimo interesse. Dopo ogni accademia  
compaiono recensioni, schizzi, satire, vignette che ne esaltano la grandezza  
e talvolta ne ridicolizzano gli atteggiamenti. I violinisti cercano di imitarlo,  
studiano i suoi movimenti, lo seguono in decine e decine di accademie per  
poterne scoprire il « segreto ». Paganini è consapevole di tutto questo e  
quando viene a conoscenza che nel Conservatorio di Parigi s'insegnano « gli  
Armonici di Paganini, ed altre cose » afferma perentorio che « se non avranno  
un mio metodo che farò col tempo perderanno il tempo » (Francoforte, 15  
novembre 1830). Un nuovo accenno alla volontà di pubblicare la sua musica  
e di scrivere un metodo per violino viene fatto da Parigi il 3 giugno 1832 in  
una lettera all'amico Luigi Guglielmo Germei:

« Tutta la professione [= i violinisti] nonché i maestri di cappella mi pregano di dare alle  
stampe la musica ed attendono pure con impazienza il metodo per sapere, o almeno ac-  
quistare la conoscenza onde trattare il violino; il che farò a Genova erigendo una stam-  
peria per diramare all'Europa la mia musica da me corretta ».

E ancora, il 27 novembre 1835, scrive da Parma a Filippo Zaffarini:

« Vi dirò esser mia precisa intenzione di pubblicare fra non molto le mie composizioni  
tali e quali stanno, e di aggiungervi un metodo onde possano prestarsi ad una certa quale  
esecuzione [...] ».

Altre proposte – in particolare la ristrutturazione dell'orchestra ducale di  
Parma – e grossi problemi di salute gli impediscono però di realizzare il  
progetto.

Non possiamo tuttavia dimenticare alcune saltuarie “occasioni di insegnamento”; più che a lezioni vere e proprie dobbiamo pensare a rapporti didattici, consigli, suggerimenti: i frequenti spostamenti legati alla carriera di virtuoso gli impediscono di svolgere un regolare e duraturo insegnamento. Anche se è difficile identificare gli allievi, poiché una miriade di notizie spesso in contrasto tra loro si succedono nella stampa e negli scritti dello stesso violinista, alcuni nomi possono essere segnalati. A Lucca agli inizi dell'Ottocento, secondo la lettera di Bartolomeo Quilici a Lazzaro Rebizzo, Paganini dà lezioni al violoncellista Angelo Torre, dedicatario di *Tre Duetti* per violino e violoncello, al primo contrabbasso Francesco Bandettini « con fargli adottare un nuovo metodo », e ai violinisti Agostino Dellepiane e al « Sig. Giovannetti », per i quali scrive appositamente della musica. Le gazzette gli attribuiscono inoltre come allievi Caterina Calcagno, Agostino Robbio, allievo anche di Sivori all'Istituto di Musica, e Giacomo Filippa, quest'ultimo disconosciuto dallo stesso Paganini con le parole « vi dirò di non essere egli mai stato mio scolaro ». Di un insegnamento impartito a Niccolò (Nicola) De Giovanni parla Francesco Regli nel 1860, affermazione che sembra trovare conferma nel *Metodo teorico-pratico di Niccolò De Giovanni per ben fare sul violino gli armonici semplici, trillati e doppi*. Paganini riconosce invece il violoncellista napoletano Gaetano Ciandelli – « ed io come vostro Maestro andrò superbo della vostra gloria » – e soprattutto Camillo Sivori, del quale scrive: « l'unico che può chiamarsi mio scolaro ».

Anche se Paganini non ha fondato una scuola e non ha pubblicato metodi, aspetti della sua didattica sono noti attraverso la testimonianza di Sivori che a distanza di anni ricorda lo studio quotidiano delle scale e degli esercizi scritti « frettolosamente e con una grafia contratta, come se detestasse scrivere qualcosa di così semplice proprio per il suo allievo ». Ne sono prova poi i *Cantabili e Valtz* e le *Sonatine* per violino e chitarra (M.S. 45, 124-129), composti per il « Camillino » e pedagogicamente corredati di arcate e diteggiatura e ordinati secondo difficoltà progressive « tanto riguardo al possesso dell'istrumento, quanto per formare l'anima del Camillino ». Sono queste le composizioni che, insieme alla *Sonata con variazioni* per violino, viola, chitarra e violoncello (M.S. 132), il 15 marzo 1824 mettono alla prova l'allievo in un'accademia privata nella quale Sivori suona il violino, Paganini la chitarra, Agostino Dellepiane la viola e Pietro Casella il violoncello. Un cast importante: Dellepiane, violinista dell'orchestra di Lucca con Paganini, che gli aveva dedicato le *Sei sonate per violino e chitarra* op. 2 (M.S. 26), diverrà insegnante di Sivori accompagnandolo nella prima tour-

née attraverso l'Europa; Casella è il capostipite di una famiglia di musicisti tra i quali il figlio Cesare, anch'egli violoncellista, e il nipote, il noto compositore Alfredo Casella.

Altrettanto complesso è individuare una scuola, o forse meglio una « tradizione violinistica » prepaganiniana. Gli elenchi dei musicisti chiamati dai Padri del Comune a partecipare alle annuali processioni del *Corpus Domini* costituiscono un'importante testimonianza di questa tradizione che dalla metà del Cinquecento giunge alla metà del secolo XIX. Per il periodo compreso tra gli anni venti e i settanta del Settecento, decenni immediatamente precedenti alla comparsa di Paganini, conosciamo i nomi di più di settanta violinisti, nomi che individuano una tradizione tipicamente genovese – si tratta di violinisti legati da parentela o discepolato – ma arricchita di apporti « forestieri », come nel caso del lucchese Filippo Manfredi (allievo di Pietro Nardini) che a Genova insegna a Giovanni Battista Serra e Giuseppe Romaggi il quale, a sua volta, sarà primo violino dell'orchestra della Cappella Nazionale di Lucca, la stessa di cui faranno parte Agostino Dellepiane, Paganini e il fratello di questi Carlo.

In questa realtà si inserisce "l'allievo Paganini": appresi i primi rudimenti dal padre, il giovane Niccolò trova i suoi insegnanti proprio in due violinisti presenti nelle citate processioni, Antonio Maria Cervetto e Giacomo Costa dal quale riceve trenta lezioni in sei mesi. A distanza di anni Paganini sostiene che l'insegnamento di Costa sia stato ininfluenza sul suo modo di suonare: « i principi » di Costa – afferma Paganini – erano « spesso contrari a natura » e pertanto « io non accondiscendevo a far mio il suo modo di tirare l'arco ». È evidente l'insofferenza verso una tecnica che non intende fare propria, ma la lunga tradizione violinistica genovese – Paganini sostiene per esempio di aver molto imparato dal genovese Francesco Gnecco – ha certamente influito sulla sua passione per lo strumento e sulla tenace volontà di raggiungere sonorità sorprendenti. Il suo viaggio a Parma per studiare con Rolla avrà apparentemente scarso seguito. L'impostazione e la formazione violinistica di Paganini sono piuttosto legate ad anni di studio individuale intenso, che produrranno una tecnica nuova e strabiliante – non certo priva di legami con la scuola violinistica italiana – perpetuata in Sivori e nei suoi discepoli.

## 2. *Musica strumentale*

La predilezione di Genova per il violino e per la musica strumentale trova conferma nelle numerose « Accademie vocali ed instrumentali » realiz-

zate in città. Fin dal Settecento queste sono basate sul principio della varietà, che si compie attraverso la partecipazione di più virtuosi e l'alternanza di brani per orchestra, composizioni per strumento solista, arie e duetti d'opera. Elemento comune sono il rilievo dato al canto e agli autori allora più in voga, nonché la parallela proposta strumentale di fantasie, variazioni e pot-pourri su celebri motivi d'opera. L'interesse del pubblico, rivolto quasi esclusivamente all'interprete principale che spesso conclude l'accademia con le pagine più spettacolari e avvincenti, porta le gazzette ad annunciare e a recensire l'evento indicando la presenza del virtuoso senza fornire indicazioni sugli autori e sulle composizioni in programma. Questa abitudine, generalizzata in Europa nel primo Ottocento, coinvolge anche la struttura stessa dell'accademia offrendo all'ascolto singoli movimenti di opere strumentali quali sinfonie e concerti. Più dettagliate sono le informazioni riportate sui manifesti, ma la loro sostanziale genericità non sempre consente di riconoscere le composizioni effettivamente eseguite.

La consuetudine delle accademie mette in gioco opportunità di varia natura: l'interprete si fa conoscere ed applaudire e, se anche il riscontro economico non è immediato, va incontro a una carriera più remunerativa; il pubblico assiste a spettacoli basati sulla eccezionalità e varietà e trascorre serate galanti; l'impresario realizza un guadagno supplementare a quello delle rappresentazioni teatrali dal momento che l'accademia è utilizzata anche come riempitivo in caso di stagioni incomplete, come intermezzo al posto del ballo o tra due farse in un atto. La richiesta di accademie è consistente, ad esibirsi sono spesso gli strumentisti dell'orchestra cittadina, ma numerose sono le presenze di artisti provenienti da altre città. Grande entusiasmo suscitano inoltre le accademie effettuate da giovani e giovanissimi alla ricerca dei primi importanti successi. Molti i genovesi: nel 1794 il dodicenne Paganini esordisce nell'oratorio di S. Filippo Neri e nella chiesa di N. S. delle Vigne; l'anno successivo nell'oratorio di S. Ambrogio il giovane Domenico Colpe esegue un concerto di violino; nel 1807 alla Sala Giustiniani la tredicenne Benedetta Delle Piane dimostra «un'agilità sorprendente, ed una intelligenza che farebbe onore anche a più provetti professori»; nel 1811 al teatro Sant'Agostino è la volta della quattordicenne Caterina Calcagno; nel 1816 ancora al Sant'Agostino esordisce con un concerto di flauto il figlio del fagottista Lorenzo Lasagna, di dieci anni; nel 1825 Camillo Sivori, nell'«età di circa 9 anni», si fa ascoltare nell'oratorio di S. Filippo mentre due anni dopo, prima di partire per la tournée europea, «in età ancora fanciullesca», dimostra i «suoi rari talenti sul violino» tenendo nel teatro di Corte (il Falcone) un'accademia a beneficio dei poveri.

L'attenzione per i giovani talenti accompagna le cronache di ogni epoca; anche Paganini è attento alla carriera dei giovani virtuosi suoi concittadini: Sivori innanzi tutto, e due strumentisti ricordati coi diminutivi di Calcagnina e Filippino (quest'ultimo è forse Filippo Bolognesi che, interrotta la carriera concertistica, si occuperà della vendita di strumenti rimanendo in contatto con Paganini fino agli ultimi anni della sua vita. In qualità di «professore di musica ed espertissimo in fatto di strumenti armonici», nel 1851 Bolognesi è chiamato a testimoniare l'autenticità del *cannone*). Ma in questo mondo di «violinisti della statura di un clarinetto che suonano come Paganini», negli anni settanta dell'Ottocento oltre all'entusiasmo e all'ammirazione si fa strada la preoccupazione. Che ne sarà di questi *novelli Mozart*? «raramente, passando all'età matura, continuano a far parlare di sé», e vi è anche chi esprime un pensiero controcorrente: «A costo di tirarmi addosso gli anatemi di tutti, confesso che preferirei ci fosse una celebrità in meno, e veder la Gemma Luziati rubiconda, allegra, spensierata, un folletto, insciente di sé, come son tutte le bimbe della sua età».

Sebbene per la musica strumentale Genova sia in genere considerata fuori dal circuito delle città che garantiscono vantaggi economici e la possibilità di stabilire utili contatti, a partire dai primi decenni dell'Ottocento è una piazza ambita dai violinisti i quali ritengono che un successo ottenuto a Genova, patria di Paganini, possa essere garanzia per il loro futuro (ancora oggi si vive questo clima in occasione del *Premio Paganini*). I giornali non mancano di proporre gli opportuni confronti e sottolineare le qualità tecniche ed espressive che richiamano quelle del grande virtuoso. Accanto alle accademie di violino, certamente le più numerose, le preferenze del pubblico si orientano verso il violoncello, il mandolino, l'arpa, la chitarra e il pianoforte, ma soprattutto verso gli strumenti a fiato, che annoverano ottimi esecutori negli strumentisti delle orchestre dei teatri della città, spesso appartenenti agli stessi gruppi familiari: il fagottista Lorenzo Lasagna e il figlio Davide flautista, i fratelli clarinettonisti Giovanni Battista e Vincenzo Gambaro, la famiglia Corbellini con i fratelli Lorenzo e Michele, trombisti, e lo zio Giuseppe, cornista.

Tra Sette e Ottocento le sedi preferite per le accademie sono le sale dei teatri Falcone e Sant'Agostino, ma molte esecuzioni hanno luogo nelle chiese, negli oratori e, soprattutto, nella Sala Giustiniani. Dai primi decenni dell'Ottocento questa sala, definita familiarmente dai genovesi «Festone dei Giustiniani», è la più nota e frequentata perché accoglie accademie di musica e di poesia, giochi di destrezza, feste e balli mascherati. Per le feste del 1804 Paganini compone le *Sei nuovissime alessandrine* (M.S. 131) per due violini, clarinetto, due corni e basso contenenti le danze di maggiore gradimento

nel periodo a cavallo tra i due secoli: minuetti, alessandrine, perigordini, valzer, scozzesi e contraddanze inglesi. Anche Lorenzo Lasagna compone *Sei alessandrine* presumibilmente per un'occasione simile, esse sono impostate sulle stesse danze il cui successo, dovuto tra l'altro ai legami con gli ideali rivoluzionari, è tale da doverle regolare stabilendone meticolosamente successione e durata (1798). Tra le tante sale adibite ad esecuzioni musicali si segnala anche la Sala di Emulazione Filarmonica, voluta da Paganini nel 1803. L'idea è ambiziosa poiché con essa il violinista desidera promuovere un « dilettevole trattenimento » e « formare ed ampliare il numero degli amici dell'armonia ». Benché il progetto non abbia avuto seguito, resta il valore di una proposta che scopre l'inedito aspetto di Paganini quale promotore di eventi culturali che non lo vedono protagonista assoluto.

Non mancano poi le cerimonie commissionate dai Deputati alle Scuole Civiche di Genova, dal Real Collegio e dai padri delle Scuole Pie per celebrare la consegna dei premi agli allievi più meritevoli. In questi casi vengono eseguite cantate perché – come ricorda Giambattista Spotorno – hanno un maggior impatto sul pubblico e da esso sono maggiormente gradite. Analogamente, la cantata è la forma musicale preferita per le feste in onore di personalità illustri: tra tutte quella composta dal marchese G.B. Crosa, ascoltata nel Real Collegio in occasione del passaggio da Genova di Vittorio Emanuele I e Maria Teresa. Per le feste civili e religiose, per quelle realizzate sull'acqua, lungo le strade e nelle case patrizie vengono ingaggiate orchestre e bande che agiscono e interagiscono tra loro; nel periodo francese queste compagini rafforzano il proprio ruolo e modificano il loro repertorio: le « allegre sinfonie » e i « giulivi concerti » sono sostituiti da arie patriottiche.

Accanto alle accademie pubbliche altrettanto importanti sono quelle promosse privatamente dall'aristocrazia genovese che continua a manifestare grande interesse per la musica. Prosegue l'impegno di assicurare ai figli una valida formazione musicale nell'ambito di un'educazione artistica completa: nella seconda metà del secolo XVIII Gian Luca Durazzo studia il violoncello e Giuseppe Maria il cembalo; i giovani Brignole Sale sono affidati a Luigi Cerro e Gaetano Isola, che per rendere più accattivante l'apprendimento organizza accademie per l'« esercizio dei ragazzi » con l'intervento di musicisti appositamente stipendiati. I Durazzo, i Pallavicino, gli Spinola, i Brignole Sale fondano biblioteche nelle quali la sezione musicale, se non particolarmente ampia, ha caratteristiche originali per la presenza di manoscritti di opere rare e talvolta uniche. Le indagini sulla biblioteca Brignole Sale hanno evidenziato per esempio le *Regole per l'accompagnamento con bassi numerati e fughe* e l'*Imitazione*

per cembalo di Francesco Durante, la *Raccolta di esercizi per il canto all'uso del vocalizzo con discorso preliminare* di Gerolamo Crescentini, due dei tre *Concerti* per pianoforte con accompagnamento di violini, viola e violoncello dedicati da Luigi Cerro «alla contessa Brignole» e, dello stesso autore, la cantata a due voci *Pastorelle non piangete* dedicata ad Anton Giulio [III] e Anna Pieri in occasione delle loro nozze (1783). Notevole è l'interesse dell'aristocrazia per il teatro, luogo e occasione di presenza a feste patriottiche e spettacoli operistici, con il consueto consumo di «pan di Spagna e sorbetti». Delle opere rappresentate in questo periodo ci sono pervenuti alcuni libretti e rare partiture come quelle dell'*Armida* di Ferdinando Bertoni (Sant'Agostino, carnevale 1786) e di *Adelasia ed Aleramo* di Simone Mayr (1809). Ma è soprattutto all'interno di ville e palazzi che l'aristocrazia dà vita a vere e proprie stagioni teatrali, testimoniate dalle partiture appositamente copiate e in qualche caso appositamente composte. A partire dal 1783 nella villa Brignole Sale della Torrazza, località dell'entroterra genovese, si realizzano accademie strumentali e spettacoli teatrali tra i quali la «burlata bufa» *Le donne rivali* di Cimarosa. Alcuni anni dopo la consuetudine di rappresentare opere teatrali prosegue a Voltri dove si allestiscono *Le gelosie villane* di Giuseppe Sarti, con intermezzi comici in italiano, francese e genovese, e *Il convito* di Domenico Cimarosa. In quest'ultima rappresentazione gli interpreti sono «signori dilettanti», tra cui Anton Giulio e Luigi Sauli, e alcuni «nobili», tra i quali la padrona di casa Anna Pieri, che recitano farse in lingua francese e in dialetto genovese. Al cembalo il maestro di cappella Gaetano Isola che guida l'orchestra; le prime parti sono affidate a Giovanni Battista Serra (violino), Domenico Suardi (violoncello) e Valentino Délai (oboe). Nel 1788, sempre nel teatrino di Voltri, si assiste a *Il nuovo Don Chisciotte* del cremonese Francesco Bianchi e all'*Isola dei portentosi* della cui composizione è incaricato Gaetano Isola.

Lo stretto legame della nobiltà con la musica è dimostrato soprattutto dalle accademie tenute negli ampi saloni delle dimore genovesi anche da artisti di fama europea. Nel palazzo di Ferdinando Spinola si ascolta il violinista Antonio Lolli (1788) e in quello di Luigi Lomellini l'arpista Aline Bertrand (1832); nella sala di palazzo Centurione in piazza Fossatello si esibiscono il violoncellista Cesare Casella (1841), i violinisti Robbio e Filippa, il pianista e compositore Carlo Andrea Gambini (particolarmente apprezzato da Paganini, Rossini e Mazzini) e il chitarrista Luigi Legnani (1842). Ricordiamo ancora due accademie molto note e significative per le personalità coinvolte. Il 27 novembre 1796 Rodolphe Kreutzer, che «ha già riscosso l'ammirazione di alcune case private», tiene un'appaldata accademia nel palazzo di Bendinelli Negrone

in piazza Marini alla presenza della moglie di Napoleone. La permanenza a Genova di «Madama Gioseppina de la Pagerie Bonaparte» è allietata da una cena offerta da Anton Giulio, durante la quale vengono presentati «pezzi teatrali coll'accompagnamento di scelti strumenti» eseguiti da «vari signori dilettranti in mezzo al più sensibile gradimento e applauso», e da un intrattenimento nel palazzo di Vincenzo Spinola in Carignano che prevede l'intervento di una «doppia orchestra di strumenti». A più di quarant'anni di distanza, il 10 luglio 1838 nel palazzo De Mari in piazza S. Lorenzo, ha luogo l'accademia di Franz Liszt. Nonostante la preoccupazione che i Genovesi, oppressi dal gran caldo dell'estate, potessero preferire «i freschi venticelli della sera» all'Acquasola o in Carignano, «la rinomanza del sig. Liszt vinse il partito, e le belle e dolci passeggiate furono martedì sera lasciate in abbandono da sceltissime e intelligentissime persone, che in bel numero intervennero a quest'accademia istrumentale e vocale» per applaudire «la forza, e l'agilità della sua mano» e il meraviglioso modo con cui «crea le più astruse difficoltà» e «la disinvoltura onde le vince». «Quel caos improvviso, per così dire di tante voci che si destano al tocco di sì abile mano, – prosegue l'articolista – collimano tutte a un immaginoso accordo, che fa prova di una intelligenza e di un'arte somma». All'accademia partecipano anche il maestro Giuseppe Novella e Camillo Sivori che già dieci anni prima, a Parigi, aveva preso parte ad un'accademia del giovane Liszt.

Tra Sette e Ottocento la figura che a Genova si distingue per il mecenatismo e la promozione musicale è quella del marchese Gian Carlo Di Negro. Numerosissimi i musicisti che, con poeti, scrittori, pittori, storici e politici, sono ospiti del palazzo in via Lomellini e, dagli inizi dell'Ottocento, nella Villetta. Tra i più importanti ancora Kreutzer che, secondo la testimonianza di Pietro Isola posta in nota al carne *Una de felici aure* (1835), nel 1796 ha la possibilità di conoscere e ascoltare il giovanissimo Paganini. Nel 1835, nella Villetta i cui viali sono ornati con i busti di personaggi noti, è inaugurato quello di Niccolò Paganini mentre «lietissime sinfonie facevano echeggiar l'aere dei più armoniosi concerti», e negli anni successivi si ascoltano, tra i tanti, il violoncellista Massimiliano Bohrer, i violinisti Giacomo Filippa e Domenico De Giovanni, la cantante Adelaide Gambaro e il clarinettista Ernesto Cavallini.

Nonostante la generale passione per il melodramma sembri oscurare ogni altro genere musicale, le accademie accompagnano ininterrottamente la vita musicale genovese fino alla fine del secolo XIX. Il favore e l'entusiasmo che caratterizza questo tipo di spettacolo diventano incontenibili quando è Paganini ad esibirsi. Non sono molte le accademie di Paganini a Genova: dopo gli esordi del 1794-1795 trascorrono quasi vent'anni prima che nel 1814 sia nuo-

vamente ascoltato, ormai famoso, dai concittadini. Paganini, a Genova ancora nel 1815 quando partecipa alle feste in onore dei Reali dirigendo la cantata di Filippo Grazioli e un concerto per violino con «una magnifica orchestra» appositamente ampliata di «una nuova fila di ottimi professori», vi tornerà nuovamente nel 1824, nel 1827 e, al rientro dalla tournée europea, nel 1834. In queste occasioni il pubblico, che lo ha seguito attraverso le cronache dei giornali, vive momenti di grande entusiasmo. Scrive la gazzetta genovese dopo il concerto del 14 maggio 1824:

«Paganini è comparso. Le sue prime note eccitarono l'ammirazione e la sorpresa; successe a questa l'entusiasmo, e la sala echeggiò di applausi. Ci sarebbe impossibile il far comprendere con parole quale espressione, quali suoni inuditi egli tragga dal suo meraviglioso strumento [...] né l'orecchio, né gli occhi possono seguitare la volubilità, la rapidità della mano e delle note, onde ne risulta una specie d'incanto in chi lo guarda e lo ascolta».

Paganini aveva eseguito *Non più mesta accanto al fuoco* (M.S. 22) per violino e orchestra – variazioni su un tema della *Cenerentola* di Rossini – e il *Pot-Pourri* (M.S. 24) per la sola quarta corda con accompagnamento d'orchestra. Al ritorno in patria Paganini ha a disposizione un repertorio più ampio: i Concerti per violino e orchestra – particolarmente eseguiti il *Primo* in Mi bemolle maggiore (M.S. 21) ed il *Secondo* in si minore (M.S. 48) con la famosa «Campagna» –, le variazioni su temi rossiniani, ma soprattutto *O mamma mamma ca* (M.S. 59), noto anche come il «Carnevale di Venezia», e il *Capriccio a violino solo* «*Nel cor più non mi sento*» (M.S. 44) sul tema della *Molinara* di Paisiello. Analogamente accade per Sivori, che con Paganini condivide il successo e il merito di aver compreso la grandezza del genio di Beethoven con decenni di anticipo rispetto ai loro concittadini. Le accademie genovesi di Sivori sono molto numerose e comprendono repertori virtuosistici e cameristici: oltre alle composizioni sue e di Paganini, nei primi anni di attività si rivolge soprattutto al repertorio della scuola violinistica sette-ottocentesca (Rode, Rolla, Mayse-der, De Bériot), per poi dedicarsi a Mozart, Beethoven, del quale nel 1877 esegue il Concerto in re op. 61, e Mendelssohn, di cui interpreta più volte il Concerto in mi minore op. 64.

La possibilità di ascoltare grandi interpreti internazionali è tuttavia eccezionale, ancor più raramente vengono proposte le opere strumentali dei grandi autori e, se accade, non sempre viene indicato di quale composizione si tratti. Nel 1829 un'accademia del giovane Sivori prevede una non meglio precisata «Sinfonia a piena orchestra del Maestro Beethoven»: non siamo in grado di riconoscere di quale sinfonia si tratti, ma questa occasione rappre-

senta per Genova la prima esecuzione pubblica e dichiarata di una composizione del Grande di Bonn.

La situazione risulta diversa se ci si rivolge alla schiera di amatori che coltivano la musica con passione e competenza. Molti Genovesi sono in grado di suonare la chitarra (pensiamo per esempio a Mazzini), il mandolino “alla genovese”, il violino, la viola, il violoncello; e molti sono i dilettanti che amano fare musica per interpretare i classici. Esempio di rilievo è Luigi Guglielmo Germi, «dilettante» nel senso più alto del termine e amico di Paganini, il quale gli dedica le *Variazioni sul Barucabà* per violino e chitarra (M.S. 71) e sei dei quindici *Quartetti* con chitarra (M.S. 36-41). Germi nel 1838 approfitta dei viaggi dell'amico concertista per sollecitare l'acquisto di composizioni di Mozart e Spohr delle quali è in grado di specificare elementi che denotano un'approfondita conoscenza del repertorio cameristico. Una richiesta riguarda in particolare «il quintetto di Mozart in sol minore scritto nella circostanza della morte di sua madre», precisazione necessaria visto che «sul medesimo tuono ne esistono due»: Paganini, che conserva vivo il desiderio di suonare con gli amici genovesi, non solo invia le partiture richieste ma allega la collezione completa dei quartetti e dei quintetti di Beethoven. Non è pensabile che un patrimonio musicale di questa importanza giunto nelle mani di Germi rimanga inutilizzato. La sua casa è aperta a molti musicisti genovesi coi quali esegue soprattutto i quartetti degli autori classici; il 20 agosto 1839 Germi scrive a Paganini e lo ringrazia a nome di Giovanni Serra e Camillo Sivori per i quartetti di Haydn acquistati e inviati loro. La lettera chiude con l'espressione «son pur belli»: per Genova è preparato il terreno che porta al rinnovamento della musica strumentale.

Una svolta significativa in campo strumentale si verifica intorno alla metà dell'Ottocento. I segnali sono percepiti dal collaboratore della «Gazzetta Musicale di Milano» che nel 1842 evidenzia l'emergere di «cultori della bell'arte» tra i quali Sivori, Gambini, Giovanni Serra, Antonio Costa e Giuseppe Novella. Molti i fattori che a Genova contribuiscono a dare la giusta importanza alla musica strumentale in anni in cui non si interrompe il predominio operistico, ma il rinnovamento si realizza soprattutto grazie all'intervento dei privati che si sostituiscono all'aristocrazia. Nel 1847, nell'indicare «la bella e numerosa collezione di musica antica e moderna» posseduta dal maestro Adolfo Pescio, Gambini per esempio parla dell'accademia privata alla quale aveva partecipato il violinista Domenico De Giovanni e non manca di ricordare che nell'abitazione di Pescio «risuonano di frequente gli alti e poetici concetti di un Beethoven nel genere strumentale da camera». Alcuni anni dopo lo stesso

Gambini esprime l'augurio che Genova «ci inviti a trattenimenti ove la buona musica classica e specialmente il genere così detto da camera abbia il suo culto e il suo altare».

Nella prima metà del secolo XIX a coltivare nelle loro case la musica strumentale erano stati musicisti genovesi come Novella, Gambini e Pescio; a partire dagli anni Cinquanta a questa diffusione contribuiscono anche il direttore d'orchestra Angelo Mariani, i maestri Angelo Francesco Lavagnino e Giuseppe Bossola. Fondamentale tuttavia è il ruolo di Sivori: sempre atteso per le esecuzioni violinistiche, Sivori porta a Genova l'esperienza acquisita nelle tournées europee e il grande amore per i classici dei quali esegue composizioni con orchestra e da camera. È Sivori che con Gambini, Mariani e il violoncellista Luigi Venzano partecipa ai concerti promossi dalla Società del Tunnel che, a partire dal 1858 introduce «l'uso di eseguire musica classica cioè trio e quartetti de' migliori autori». Se ricordiamo il pesante giudizio espresso da Berlioz – «i genovesi come tutti gli abitanti di città commerciali, sono molto indifferenti all'arte» (*Mémoires* del viaggio italiano del 1831-1832) – ci pare di poter cogliere nella Società del Tunnel, voluta da un gruppo di giovani negozianti ed aperta a soci e invitati, una sorta di riscatto dei commercianti genovesi e della stessa Genova.

A partire dagli anni sessanta è determinante l'impegno dei musicisti che con numerose iniziative consentono a un nuovo e più ampio pubblico di avvicinarsi ad un repertorio impegnativo, ascoltare i grandi autori del presente e del passato e i grandi interpreti italiani e stranieri. Joseph Alfred Novello, membro della famiglia di editori e musicisti inglesi ma di origine italiana, a partire dal gennaio 1867 trasforma la villa di Carignano in sede di esecuzioni musicali e organizza le Mattinate musicali, chiamate anche Mattinate Lavagnino dal nome del maestro che con lui le ha ideate. L'intenzione è di proporre cicli di concerti contenenti le pagine più importanti della letteratura musicale: brani vocali sacri e profani di Haendel, Cherubini, Mozart, Paisiello, Cimarosa, Weber, Schumann, Mendelssohn; capolavori della letteratura strumentale classica e romantica – tra le quali le sonate per violino e pianoforte di Mozart e Mendelssohn, i quartetti e i trii di Beethoven – e composizioni strumentali di autori genovesi come la *Fantasia* per violoncello di Venzano. Particolare attenzione viene data alla musica del passato: l'8 dicembre 1869 è organizzato un concerto storico con ascolti che spaziano dal «secolo sesto» di Gregorio Magno al «decimo ottavo» di Cimarosa. Le Mattinate in casa Novello suscitano un vivo interesse negli esponenti della cultura genovese e influiscono sull'attività artistica della città; anche la stampa appoggia l'iniziativa e, nel di-

chiarare che la musica classica sta «per gettare profonde radici fra noi», annuncia la costituzione di un'orchestra che al teatro Paganini, sotto la direzione di Bossola, farà conoscere i capolavori sinfonici. Lavagnino dal canto suo istituisce anche una Società del Quartetto che prevede una scuola e mattinate musicali per soci promotori e «esecutanti».

Nel 1869 una nuova e fondamentale iniziativa trova l'appoggio di Bossola: il marchese Spinola destina parte del palazzo di salita Santa Caterina a «luogo di ritrovo pei cultori della musica». Nasce la Sala Sivori, «tempio dedicato al genio musicale» intitolato al più grande strumentista genovese vivente. La «Gazzetta di Genova» del 23 ottobre aveva sottolineato il clima culturale genovese che aveva portato a questa apertura:

«La musica classica, quella che vuol essere udita da intelligenti, senza il prestigio di decorazioni e di sceneggiamenti drammatici, è stata fino ad ora costretta ad errar come nomade da sale troppo private a teatri troppo pubblici, senza dimora appropriata, fuori di quell'ambiente che ispira il raccoglimento ed impone reverenza».

Eppure, l'interesse della parte più colta della popolazione e i concerti promossi da Lavagnino e Bossola dimostrano che da tempo

«qui fra noi si sanno discernere le vere gemme artistiche dalle inorpellate produzioni dovute a depravazioni di gusto, oppure alla moda di un giorno [...] [mentre] le grandi composizioni dei più celebrati maestri Italiani e Tedeschi erano, e sono ancora pel momento, apparizioni irregolari, specie di comete o nebulose senza tempo e senza punto fisso».

Per questo si allestisce una sede dove «quanto di bello è stato scritto e si scriverà, in fatto di musica, troverà quivi un campo adatto a manifestarsi in tutto il suo splendore». La sala è inaugurata il 29 dicembre con un concerto della durata di quattro ore preceduto da un discorso di circostanza tenuto dal critico Flores D'Arcais; il programma, diretto da Mariani, prevede la partecipazione di Sivori, del pianista-compositore Luca Fumagalli e dei cantanti Teresina Del Signore e Diaz De Soria; i brani eseguiti sono tra loro molto diversi e delineano la futura politica culturale della Sala, presentare i classici e i romantici senza dimenticare gli autori contemporanei e offrire uno spazio ai compositori genovesi. Accanto a pagine vocali il programma prevede la sonata *Kreutzer* di Beethoven, il *Konzerstück* di Weber, due brani sinfonici eseguiti da un'orchestra di cinquanta elementi (una «Sinfonia» di Venzano e *Les Joyeuses commères de Windsor* di Otto Nicolay), una *Fantasia* di Sivori, e il concerto per violino in mi minore di Mendelssohn. Nella sala, attiva sino alla fine del secolo, vengono proposte pagine cameristiche e sinfoniche tra le più importanti e significative e sono ospitati grandi concertisti. Nel 1870 il violinista Emil Sauret, accompa-

gnato dall'orchestra diretta da Bossola, si cimenta nella *Fantasia sul Faust* di Wieniawski, nella *Polonaise* di Vieuxtemps e nella *Fantasia sull'Otello* di Ernst, mentre il fratello Alphonse esegue al pianoforte un *Notturmo* di Chopin e un *Capriccio* di De Bériot (figlio). Quattro anni dopo il pianista russo Anton Rubinstein desta «le più grandi sorprese per la precisione, l'agilità, la forza, la delicatezza, tutte le varietà insomma delle gradazioni musicali». Non mancano infine gli incontri monografici: nel 1871 un concerto in onore di Beethoven e nel 1885 quello per il bicentenario della nascita di Bach.

Con l'avvicinarsi del quarto centenario della scoperta dell'America, Genova programma importanti manifestazioni. Il comitato organizzatore promuove esposizioni e congressi scientifici; esecuzioni corali (*Inno a Colombo* di Enrico Zambelli è eseguito da 800 bambini); rappresentazioni teatrali (*Otello*, diretto da Mancinelli e interpretato da Francesco Tamagno, e *Rigoletto*); concerti (nel Salone dell'Esposizione Mancinelli dirige il suo ballo *Isora di Provenza* e di Ettore Perosio la cantata *Apoteosi di Colombo* per soli coro e orchestra); concorsi corali (pezzo d'obbligo il *Canto del marinaio italiano* di Nicolò Massa), bandistici e mandolinistici/chitarristici (la commissione di quest'ultimo è presieduta da Camillo Sivori e vede la partecipazione di tre gruppi genovesi e uno di Oneglia).

Un'ampia messe di proposte coinvolge dunque la vita musicale genovese del secondo Ottocento, eppure l'avvicinamento del pubblico alla musica strumentale fu un processo lento e faticoso per il persistere di difficoltà nell'ascolto di lavori di grande impegno compositivo. Nell'aprile del 1854 la *Terza* sinfonia di Beethoven – proposta nella direzione di Mariani – è considerata «monumentale e difficile», nel 1892 l'esecuzione della *Quinta*, prevista nell'ambito delle feste colombiane e diretta al Carlo Felice da Luigi Mancinelli, fu realizzata alla presenza di un pubblico scarso, e la sottoscrizione per la prima genovese della *Nona*, sebbene tra i primi firmatari vi fossero Verdi e Sivori, non ebbe seguito. Per l'ascolto della musica strumentale il “testimone” passerà alla Giovine Orchestra Genovese che, fondata nel 1912 per coltivare la “musica seria” ed indirizzare l'itinerario della musica verso mete di maggior impegno, organizzerà concerti nei quali i Genovesi continueranno ad ascoltare grandi compositori e grandi interpreti.

### 3. *Il melodramma*

Il Settecento si apre a Genova con l'inaugurazione del teatro Sant'Agostino, fatto costruire da Niccolò Maria Pallavicino sulle macerie di un'area distrutta dalle bombe di Luigi XIV. Inaugurato nel 1702, probabilmente con

*Flavio Cuniberto* (libretto di Matteo Noris dedicato al doge e ai Collegi), il teatro è aperto a classi sociali differenti; munito di due ingressi – la «porta grande» per la nobiltà e la «porta piccola» per il popolo – permette l'accesso ai cinque ordini di palchi con biglietti dal prezzo differenziato. Nel 1770 il teatro viene comprato da Marcello Durazzo che lo amplia ulteriormente aggiungendo due palchi per fila e un sesto ordine, più economico, chiamato *pollajo*; in questa nuova veste è inaugurato nel carnevale 1790-1791 con l'opera buffa *Il falegname* di Cimarosa. Accanto al Sant'Agostino la rappresentazione di opere continua anche nel più vecchio teatro Falcone, venduto dagli Adorno ai Durazzo nel 1680 e per il quale ora sono necessarie ristrutturazioni e rinnovamenti: dopo due anni di chiusura il teatro riapre nel 1705 con *Il più fedel fra i Vassalli* di Francesco Gasparini. Il Falcone rimane proprietà dei Durazzo sino al 1824 quando viene acquistato dai Savoia insieme al palazzo di famiglia. Il piccolo teatro delle Vigne, già esistente dal secolo precedente, svolge nella prima metà del Settecento un'attività poco intensa ma molto seguita dal pubblico, attratto dalla modica spesa dei biglietti e dai contenuti spesso licenziosi dei lavori rappresentati. Il teatro arricchirà la sua produzione quando verso la fine del secolo passerà ai Durazzo, famiglia che ha avuto un ruolo fondamentale nella storia dell'opera in musica a Genova. Nel secolo XIX sarà essenzialmente un teatro di burattini.

La vitalità produttiva, la gestione dei singoli teatri e i problemi connessi alla loro contemporanea attività evidenziano ben presto la necessità di disciplinare i rapporti tra il proprietario e l'impresario o tra i componenti di uno stesso appalto. Nel corso del secolo si assiste pertanto al definirsi di decreti che, se a volte sembrano ripetitivi e per certi aspetti banali, in realtà sono volti a chiarire e definire situazioni attinenti all'intero mondo teatrale nei suoi aspetti istituzionali, artistici e di costume. La convenzione stipulata per il Sant'Agostino nel 1702 evidenzia i tempi entro i quali, agli inizi del secolo, si allestiscono gli spettacoli. Giovanni Battista Bonassoli, in società con Giovanni Battista Faveto, il 10 novembre viene incaricato di cercare i musicisti per l'imminente stagione di carnevale. Bonassoli si impegna a costituire la «compagnia» entro il 18 dicembre per poter predisporre la copiatura delle parti e la loro distribuzione ai cantanti che devono inaugurare la stagione il 26 dicembre. Nel 1705 la gestione del Falcone, ampliato con l'aggiunta di un quarto e quinto ordine, viene affidata a Giacomo Maggi il quale nel contratto con Eugenio e Geronimo Durazzo specifica i criteri con cui intende organizzare le stagioni dei successivi cinque anni. Particolare attenzione è rivolta alla stagione di autunno, per la quale Maggi si impegna a rappresentare opere «grandiose

e pompose» inframezzate da balli. Per la realizzazione degli spettacoli deve scritturare quattro musicisti e un maestro di cappella, mentre l'orchestra deve essere formata da quattro violini primi, quattro secondi, quattro viole, un violone, un violoncello, due cembali e un oboe. Le nuove esigenze, determinate dalla contemporanea attività dei due teatri, inducono nel 1706 i rispettivi proprietari a regolarne l'apertura con un'alternanza biennale, in un'ottica imprenditoriale che porta ad impedire la concorrenza. La decisione – forse la più antica delle regolamentazioni teatrali, che verrà confermata dal Senato ancora nel 1766 – si rivela efficace: anche Goldoni, a Genova nel 1736, ha modo di verificarne la validità e di lodare l'impresario Francesco Bardella, «uomo di spirito, di condotta e di intelligenza» che contratta «colle Compagnie de' Commedianti, e procura di scegliere le migliori». Nuovi regolamenti appaiono nel 1765: la partecipazione alle prove generali degli spettacoli è consentita solo a quanti sono già in possesso di un biglietto, viene ribadito il divieto di variare il prezzo concordato, mentre la qualità artistica dei lavori è garantita dall'obbligo di far approvare preventivamente la formazione delle compagnie di musicisti e di ballo. Infine nel 1772 si definisce il rapporto tra una Società di Magnifici Cittadini, impegnata ad operare con propri capitali, e il Governo che interviene istituendo la Direzione degli spettacoli. Nasce l'Impresa dei Teatri di Genova favorita innanzi tutto dal divieto di aprire nuovi teatri senza averne ottenuto il permesso. Tra i punti stabiliti l'impegno della società di affittare i tre teatri cittadini, di garantirne la gestione alternativamente o unitamente se necessario, e di rispettare le norme di assegnazione dei palchi prevedendo che alcuni restino liberi per la vendita serale, al fine di consentire a più persone di assistere agli spettacoli e «goderne a vicenda». Accade infatti, come denuncia un «biglietto di calice», che non sia possibile condurre la famiglia a teatro poiché il numero dei palchi è uguale a quello dei loro proprietari, nella platea è impedito l'ingresso alle donne e nel *pollaio* è sconsigliato portarle per gli strapazzi che riceverebbero. Specifiche disposizioni riguardano il prezzo dei biglietti, differenziato sulla base del genere rappresentato («Opere serie in musica», «Commedie francesi», «Opere buffe in musica», «Opere pastorali in musica» e «Commedie italiane») e se comprensivo del ballo. Un'ulteriore dichiarazione precisa l'obbligo di allestire trenta recite di opere serie «divise in due opere» ed altre trenta di opere buffe a loro volta divise «in due o più opere».

Per quanto volti a regolamentare essenzialmente aspetti economici, i decreti lasciano trasparire una forte e condivisa passione per il teatro in musica. L'elevato numero di «biglietti di calice» dedicati a questo argomento testimonia il coinvolgimento del pubblico: si disapprova l'abitudine di assi-

stere allo spettacolo tra chiacchiere, battiti di mani e fischi e si manifesta la preoccupazione per l'uso indiscriminato dei palchi, divenuti luoghi di conversazioni, giochi, visite e soprattutto spuntini, con pericolo di incendio dovuto all'impiego di « fuochi per cene ».

Più interessanti i riferimenti alle consuetudini musicali. Nel 1724, nel lamentare la richiesta di ripetere arie e duetti che protraggono l'opera « sino alle hore sei di notte », un senatore sollecita provvedimenti e ricorda il decreto con il quale era stata decisa la chiusura del teatro entro l'orario stabilito « o finita, o non finita l'opera ». Il Senato interviene, proibisce tali ripetizioni e pone guardie a controllo della situazione. Ciononostante la richiesta di *bis* continua anche nei decenni successivi: troppo grande è l'entusiasmo per il virtuosismo. Nella prima metà del secolo si esibiscono a Genova importanti virtuosi tra i quali Gioacchino Conti (*Giziello*), Innocenzo Baldini, Carlo Scalzi, Michele Salvatici e il genovese Giovanni Paita. Genova è molto esigente nella ricerca degli interpreti, ed è forse questa attenzione che, all'inizio del secolo, la porta ad essere considerata una piazza importante nel panorama italiano: il capitolato d'appalto del teatro Ducale di Milano (1717) nella scelta degli artisti consiglia che « le prime parti siano di quelle che avranno recitato ne' teatri di grido », e tra questi nomina quello di Genova. Tra i compositori preferiti Alessandro Scarlatti, Tomaso Albinoni, Giovanni Bononcini, Carlo Francesco Pollarolo, Antonio Caldara, Antonio Vivaldi, Baldassarre Galuppi, ma soprattutto Francesco Gasparini. Per numerosi decenni non si conoscono opere di autore genovese, l'unico compositore attivo in città è il lucchese Vincenzo Chiocchetti, di cui tra il 1724 ed il 1736 vengono rappresentate almeno sette opere, prevalentemente su libretto di Metastasio.

A partire dagli anni settanta il fervore per il melodramma trova riscontro negli « Avvisi ». Il succedersi degli annunci e delle relazioni teatrali arricchisce le conoscenze sul repertorio rappresentato ma le cronache, rivolte essenzialmente a segnalare l'affluenza del pubblico e il successo degli interpreti, troppo spesso lasciano in ombra i meriti o i demeriti del compositore. È questo uno degli aspetti più spinosi della storia del teatro settecentesco: l'attenzione per il compositore è talmente limitata che il suo nome è spesso ommesso anche sui manifesti e sui libretti pur appositamente stampati per le singole rappresentazioni. Complicano ulteriormente la situazione e contribuiscono a far correre il rischio di incorrere in false attribuzioni le numerose messe in musica dei drammi di Metastasio da parte di compositori differenti, l'abitudine del *pastiche* (come *Il trionfo di Clelia* del 1763), la prassi di indicare con più titoli la stessa opera (*Li due fratelli pappamosca-La finta principessa*) e di non rispettare

la partitura originale aggiungendo arie provenienti da altri melodrammi o composte appositamente (prassi che coinvolge anche i genovesi Gaetano Isola e Francesco Gnecco). Tra le consuetudini più apprezzate vi è quella di inserire all'interno dell'opera seria il ballo, spettacolo sempre gradito per la ricchezza scenografica e l'abilità dei virtuosi ballerini, i cui nomi sono generalmente riportati sui manifesti e all'interno dei libretti. Raramente invece è indicato il compositore; tra i pochi nomi noti quelli dei genovesi Giuseppe Saettono (ballo per *Il fanatico burlato* di Cimarosa, 1787) e Francesco Gnecco (ballo per la *Lodoïška* di Mayr, 1797). Ricostruire il repertorio eseguito e dipanare le incertezze di attribuzione è dunque possibile solo attraverso il confronto di tutte le fonti – partiture e singole arie, libretti, annunci e recensioni dei giornali – talvolta fortunatamente arricchite di postille manoscritte.

Accanto all'opera seria, divenuta esibizione accademica di arie facilmente intercambiabili, si assiste al crescente interesse per l'opera buffa caratterizzata ora dall'importanza assunta dai pezzi d'insieme e dal più approfondito studio dei personaggi. A trionfare sono le opere di Paisiello, Cimarosa e Anfossi, ma hanno particolare fortuna anche i lavori di Gnecco (*Auretta e Masullo*, *Il nuovo galateo*, *Pigmalione*, *I due sordi*, *Clementina e Roberto*) spesso rappresentati sulle scene cittadine in prima assoluta. Appare strana dunque la situazione della sua opera più famosa, *La prova d'un'opera seria*, per la quale permangono dubbi sulla prima recita genovese. L'opera, rappresentata alla Scala nel 1805, sarebbe giunta a Genova nello stesso anno per la stagione di autunno. Tuttavia, anche se il libretto reca questa data, la sua effettiva esecuzione è posta in dubbio dal fatto che sulla «Gazzetta di Genova» non compaiono l'annuncio e la conseguente recensione; solo nel 1820, a dieci anni di distanza dalla morte dell'autore, l'opera trova accoglienza certa sul palcoscenico del Sant'Agostino. *La prova d'un'opera seria* è la fortunata elaborazione della farsa in un atto *La prima prova dell'opera* «*Gli Orazi e Curiazi*» (Venezia 1803) che Gnecco compose su libretto di Giulio Artusi. Pur conservando il contenuto fondamentale, che si configura come “teatro nel teatro”, l'opera contiene notevoli diversità rispetto alla farsa veneziana: viene meno il gioco dell'autoironia che aveva portato il librettista ad autocitarsi e a far esplicito riferimento all'autore della musica, e la messa in scena de *Gli Orazi e Curiazi* di Cimarosa è sostituita con l'allestimento di una generica opera seria, *Ettore in Trebisonda*. Autore del nuovo intreccio, ampliato in melodramma giocoso in due atti, è Gnecco stesso il quale sviluppa le situazioni già oggetto di satira dagli inizi del secolo ma evidentemente ancora attuali: prime donne che litigano per la difficoltà delle arie o perché non adatte alle loro caratteristiche vocali, aggiunta di

arie di baule, impresari che lamentano il poco guadagno e l'impossibilità di gestire lo spettacolo, libretti e musiche rielaborati, tagliati, ricostruiti, un'orchestra svogliata, un coro assente.

Dall'ultimo ventennio del secolo, con l'apertura dei teatri di villeggiatura, le iniziative si moltiplicano. Nelle stagioni estive e autunnali si attivano il San Francesco d'Albaro (per il quale è previsto un servizio di carrozze da e per Genova) e il Crosa Larga e il Nuovo di Sampierdarena; i cartelloni propongono i successi del Falcone e Sant'Agostino, ma talvolta allestiscono spettacoli nuovi. Tra questi l'*Elisir d'amore* di Donizetti, applaudito in prima genovese al Nuovo (1833) e ripreso sempre con successo negli altri teatri. Per rispondere al desiderio di divertimento e offrire la possibilità di assistere agli spettacoli anche a quanti abitano fuori città, nel 1790 è stabilita l'apertura pomeridiana del Sant'Agostino.

Con la caduta della Serenissima Repubblica di Genova anche il teatro subisce importanti cambiamenti: le rappresentazioni vengono sostituite con « arie patriottiche » e nel luglio del 1797 al Sant'Agostino è allestito un melodramma patriottico su libretto di Gaspare Sauli e musica di Gaetano Isola; presumibilmente nello stesso anno, in occasione della recita a beneficio della cantante Teresa Bertinotti, viene eseguito l'« Atto lirico-patriottico » *Il trionfo della libertà*, con poesia « del tutto nuova » e musica di Luigi Degola. Nel 1798 altro *Trionfo della libertà* musicato da Giacomo Siri e rappresentato dagli « accademici concordi » del seminario arcivescovile. Nuovi cambiamenti riguardano il palco del doge, occupato dagli uomini del nuovo governo della Repubblica Democratica Ligure, e le dediche dei libretti non più indirizzate « alle nobilissime Dame e nobilissimi Cavalieri » ma rivolte « al rispettabilissimo pubblico » o « ai cittadini liberi ».

Col passaggio al nuovo secolo anche l'opera seria acquista maggiore dignità: gradualmente scompaiono i soprannisti e i vecchi intrecci metastasiani, il coro ritorna sulle scene con autorevolezza, l'orchestra si arricchisce di nuovi strumenti tanto che, se per le opere giocose del 1772 l'organico orchestrale prevedeva ventuno strumenti (dieci violini, due viole, violone, violoncello, tre contrabbassi, due oboi e due corni da caccia), quello del 1814 ne comprende trentadue (quattordici violini, due viole e due violoncelli, flauto, oboe, fagotto, trombone, due clarini, due corni, due trombe e quattro bassi) e quello del 1825 ben quarantotto (sedici violini, quattro viole, due violoncelli, sei bassi, tre clarini, tre flauti, quattro corni, due fagotti, due trombe, due oboi, tre tromboni, un "rollante"). Non si tratta di organici immutabili: orchestre me-

no numerose si troveranno ancora, ma è certo che questa tendenza porterà a grandi cambiamenti e alla necessità di avere a disposizione un'orchestra stabile. Accanto ai nomi di Cimarosa e Paisiello i cartelloni propongono ora quelli di Paër, Zingarelli e soprattutto Mayr le cui numerose opere sono accolte con favore di pubblico e critica. Su tutte *La rosa bianca e la rosa rossa*, in prima assoluta al Sant'Agostino nel carnevale del 1813. È un vero trionfo; perfino l'orchestra, tanto frequentemente criticata, riceve questo significativo elogio:

« La nostra orchestra, sia che la presenza d'un tanto maestro ispiri, o tenga in soggezione i professori, sia che ciò debba realmente attribuirsi a questa benedetta musica, la nostra orchestra, dicevo, non si è mai tanto distinta, né mai ha brillato tanto. L'autore ha saputo far risaltare il merito di ciascheduno, ed ha messo in gioco principalmente gli eccellenti nostri strumenti da fiato ».

Il recensore non cita i nomi, ben noti al pubblico genovese: si tratta di Lorenzo Lasagna, Giovanni Battista Gambaro, Lorenzo e Michele Corbellini.

Rossini viene proposto per la prima volta a Genova nel carnevale del 1814 al Sant'Agostino con *Tancredi*. Forse fu l'indisposizione della protagonista Adelaide Malanotti, ma l'opera non conquista il pubblico che invece è letteralmente ammaliato dall'*Italiana in Algeri*, messa in scena nell'autunno dello stesso anno al San Francesco d'Albaro. Ha inizio anche a Genova il periodo all'ingegno di Rossini per la frequenza degli allestimenti di quasi tutte le sue opere e di quelle di altri musicisti, dai grandi Donizetti, Bellini, Pacini o Mercadante che fanno propria la sua eredità, ai minori che lo imitano, come Vincenzo Fioravanti ed Errico Petrella. L'entusiasmo per Rossini non viene meno e il suo primato rimane incondizionato fino all'affermazione dell'opera verdiana.

Con la fine del Settecento il Falcone e il Sant'Agostino, nonostante gli interventi di restauro, pongono gravi problemi di sicurezza. Da più parti si discute sulla necessità di edificare un nuovo teatro destinato ad ospitare grandi spettacoli, divenire il centro della vita sociale e facilitare il controllo sul pubblico. Tuttavia, se sulla necessità di costruire un nuovo teatro non vi sono incertezze, lunghi dibattiti riguardano la sua ubicazione (individuata in piazza San Domenico) e la struttura architettonica per la quale viene scelta la soluzione a palchetti. Le discussioni che avevano animato la fase di progettazione continuano anche dopo il gennaio 1825, quando la Direzione dei Teatri approva il progetto dell'architetto Carlo Barabino: a fronte della necessità di reperire i mezzi per la costruzione, si decide di intraprendere la vendita dei palchi, che vengono acquistati dalle più importanti famiglie. I lavori iniziano nel marzo del 1826 ed immediatamente alcuni musicisti espri-

mono il desiderio di ottenere la commissione dell'opera di inaugurazione. Tra questi un certo Fournier il quale chiede l'appoggio di Paganini per offrire gratuitamente a Genova la sua opera seria *Il duca di Carmagnola* ed è disposto a modificarne, se necessario, il libretto e la musica.

Le cose, è noto, andarono diversamente. Il teatro, intitolato a Carlo Felice presente con la famiglia all'inaugurazione del 7 aprile 1828, si apre con *Bianca e Fernando* di Bellini. Il libretto di Domenico Gilardoni è per l'occasione rielaborato da Felice Romani: poeta, letterato, giornalista e già «librettista principe» di molti compositori. Romani è autore anche delle altre due opere programmate per l'inaugurazione, il *Cristoforo Colombo* di Francesco Morlacchi e *La regina di Golconda* di Gaetano Donizetti, nonché dell'*Inno al Re*, sempre di Donizetti, intonato all'inizio dello spettacolo. Quale fu il successo di *Bianca e Fernando* possiamo apprenderlo dai tre articoli dedicati all'evento dalla «Gazzetta di Genova». Il 9 aprile l'intento è di magnificare l'inaugurazione, ricordare la presenza dei sovrani, sottolineare l'impegno dei cantanti (Adelaide Tosi, Giovanni David e Antonio Tamburini) e dei ballerini; il 12 aprile si evidenzia il gradimento per la musica il cui stile è tale «che più si sente e più se ne scoprono e se ne gustano i pregi»; il 3 maggio infine si torna a parlare della musica ritenuta di «una originalità sorprendente», nella quale si ammira «lo slancio di una fantasia effervescente». Conosciamo inoltre il pensiero di Bellini da una lettera all'amico Florimo: «L'opera ha fatto l'effetto desiderato. [...] La musica e i cantanti fecero l'effetto suscettibile di questa occasione; [...] il pubblico rimase molto contento [...] ed il Re mandò un suo ciambellano a ringraziare il maestro ed i cantanti». Uniche note negative il prezzo dei biglietti e l'orchestra per la quale Bellini afferma: «è un orrore; con me andava non tanto male, ma col primo violino, che, sebbene bravo, non è tanto pratico, fanno delle grandi coglionerie». Il giudizio negativo riguarda dunque più l'orchestra che Giovanni Serra, definito dallo stesso Bellini «bravissimo contrapuntista [ma] *criticone*».

Nei due decenni successivi il Carlo Felice adempie frequentemente agli obblighi di ospitalità e rappresentanza per la Corte: Genova infatti è la seconda capitale del regno di Sardegna. A dominare sono i cantanti (tra i quali Alessandra e Luigi Duprez, Giovanni David, Amalia Schutz, Giovanni Cartagenova) e la scenografia, affidata a Michele Canzio. I cartelloni sono ancora essenzialmente all'insegna di Mercadante, Pacini, Bellini e Donizetti, ma è soprattutto Rossini ad ottenere un successo incondizionato e ad essere visto come termine di paragone per ogni opera che si ascolta la prima volta. Questi due esempi riportati dalla «Gazzetta di Genova»: per *La regina di Golconda*

(maggio 1828) di Donizetti il giornale sottolinea il pericolo «che gli orecchi avezzi alle divine melodie di Rossini mal si appagassero della musica di un autore diverso» e per *La dama bianca* (1829) di François-Adrien Boïeldieu, pur giudicata «di stile naturale e vivace», osserva che «per esser ottimo» dovrebbe ricevere «le ispirazioni nel cielo nativo dell'armonia, vogliam dire nella patria di Rossini e suoi pari». Solo Bellini è applaudito senza confronti per i «tanti pregi» e per la «vena di originalità così rara a di nostri» (*Il Pirata*, 1830). Nel recensire la *Norma* (1833) la «Gazzetta di Genova» scrive: «Dopo il *Pirata*, la *Straniera*, i *Capuleti* e i *Montecchi*, si sarebbe creduto che fosse impossibile rintracciare melodie più dolci, più possenti a significare la parola, a far vibrare le più intime fibre del cuore [...] Ma il vero genio è una sorgente che non si esaurisce sì facilmente, e quello appunto di Bellini ne ha offerto una nuova prova solenne nella *Norma*».

La maggior parte del repertorio ascoltato consiste essenzialmente di riprese. Tra le opere nuove, accolte con riserva, *Il Crociato in Egitto* (1830) di Meyerbeer, il cui successo è legato ai cantanti; a loro infatti si deve la possibilità di far godere una musica «che presenta insieme e tante difficoltà e tanti pregi». La difficoltà ad accettare repertori non italiani è evidente nella critica persino al rossiniano *Le comte Ory* (rappresentato in lingua italiana nel 1830):

«Il genio musicale di Rossini, genio tutto italiano, ha voluto tentare uno sforzo a piegarsi al gusto degli uditori di una nazione che non fu mai maestra in punto di musica, e tanta è l'abbondanza e l'ingegno della feconda sua vena, che felicemente riuscì nell'ardito e bizzarro esperimento [...]. Certo che nessuno oserà porre quest'opera al confronto né del Barbierre di Siviglia, né della *Gazza ladra* e di altra qualunque del medesimo autore».

Abbastanza numerosi i lavori proposti dalla fine del Settecento dai compositori genovesi o liguri – Isola, Anfossi, Gnecco, ma anche Luigi e Giocondo Degola, Antonio Costa, Antonio Granara, Luigi Lamberti, Maurizio Sciorati ed Emanuele Borgatta – per i quali la critica, evidentemente un pò campanilista, loda incondizionatamente o giustifica le manchevolezze con l'inesperienza o lo scarso valore del libretto. Anche gli interventi di «a solo» orchestrali, se effettuati da genovesi, sono sottolineati dalla cronaca: «Un a solo di violoncello, che serve d'introduzione alla grande aria della Schutz», il giornale sta recensendo la *Gabriella di Vergy* (1832) di Mercadante, «è eseguito dalla mano maestra del nostro Casella con tanta dolcezza e soavità di espressione, che il voto generale ne richiede ogni sera la ripetizione».

Il 9 gennaio 1841, con il debutto genovese di *Oberto conte di S. Bonifacio* di Giuseppe Verdi, ha inizio un rapporto che va al di là della rappresentazione

delle sue opere sui palcoscenici cittadini. Verdi vive a lungo a Genova – abita all’hotel Croce di Malta, quindi a palazzo Sauli-Pallavicino in Carignano ed infine a palazzo Doria a Fassolo – e stabilisce con la città un profondo legame. Genova, d’altronde, guarda a lui con simpatia e venerazione: nel 1855 intende dedicargli il teatro che dopo il suo rifiuto prenderà il nome di teatro Paganini, e nel 1867 lo insignirà della cittadinanza onoraria. Verdi a sua volta non dimentica la città che lo ospita e nel suo testamento destina 50.000 lire alle istituzioni benefiche. Le notizie sulla prima verdiana a Genova non sono molte: « *Oberto* – dichiara l’Autore – non ha destato quel fanatismo che destò a Milano », e la cronaca genovese, mentre si sofferma a parlare de *La Vestale* di Mercadante e de *La figlia del reggimento* di Donizetti, sembra non accorgersi della rappresentazione del giovane operista. Diversa l’accoglienza riservata due anni dopo al *Nabucco*, l’opera nella quale si ammira il « dotto lavoro dell’orchestra » e che tiene gli ascoltatori « piacevolmente inchiodati nelle panche dal principio sino alla fine », e nel 1844 a *I Lombardi alla prima crociata*, il cui canto è giudicato « originale e di un far grandioso ».

Il riproporsi del repertorio consolidato di Pacini, Mercadante, Rossini, Bellini e Donizetti, nonché le novità verdiane (*Ernani*, *I due Foscari*, *Giovanna d’Arco*, *Attila*, *Macbeth*, *I Masnadieri*, *La battaglia di Legnano*, *Luisa Miller*) caratterizzano la metà del secolo XIX. L’interesse per il melodramma è vivissimo e assistiamo anche al tentativo di indirizzare la generale infatuazione verso argomenti che celebrano virtù e gesta religiose come la « melo-tragedia » *Santa Cecilia* (1845), probabilmente mai eseguita, il cui testo è pubblicato dal reverendo Nicolò Chiazzari.

A metà del secolo il Municipio di Genova istituisce l’Orchestra Civica per il servizio dei teatri. Se anche l’atto di fondazione e la pubblicazione del Regolamento sono del 1850, i primi progetti risalgono al 1839. Tante le motivazioni che spingono in questa direzione: l’esempio delle altre nazioni, la considerazione che « i nostri più valenti artisti » sono costretti ad abbandonare la città perché « mal saprebbero trovarvi la meritata sussistenza », la volontà di dare al Carlo Felice un’orchestra « che degnamente risponda alla magnificenza dell’edificio e alla fama che lo annovera fra i più gran teatri d’Italia » e possa smentire il giudizio di Berlioz il quale aveva asserito che « l’orchestra di Genova non secondava il nobile e maestoso insieme del Teatro Carlo Felice ». Tra le motivazioni c’è anche la speranza che « coloro, che per applicazione ed ingegno maggiore riusciranno a spingersi oltre i confini dell’usata maestria » potranno ottener ricchezza e fama come « insegnano gli esempi di un Paganini e

di una Malibran», e far sì che la Civica Amministrazione possa avvalersi in ogni circostanza di una buona orchestra senza spese ulteriori.

Dopo due anni dalla fondazione, Serra lascia la direzione dell'orchestra per dedicarsi all'Istituto di Musica; al suo posto viene eletto in ruolo stabile Angelo Mariani, il cui esordio genovese (15 maggio 1852) è riferito da Gambini con parole che individuano le qualità della sua direzione nel « colore, precisione, assieme ». In scena è l'*Ermani* di Verdi. Cinque giorni dopo, la direzione di *Roberto il diavolo* di Meyerbeer colpisce per il « colorito talmente diverso dall'esecuzione primitiva [è qui fatto riferimento all'esecuzione del 12 aprile da parte di Serra], che questo colossale e sempre gradito spartito apparve ancora più nuovo e sublime ». Mariani si inserisce attivamente nella riforma dell'orchestra voluta dal comune di Genova: introduce la "prova di lettura", necessaria per correggere i frequenti errori dei copisti e indispensabile nell'ottica della trasformazione del modo di dirigere, e contribuisce a definire la condizione professionale dello strumentista. L'orchestra – la cui formazione era determinata con contratti annuali, stagionali, mensili e a volte addirittura serali – è ora stabile e viene pagata dal Municipio. I suoi componenti sono assunti mediante concorso, ponendo così fine alle diatribe circa l'anzianità.

Sono anni significativi per Genova: Mariani è l'artefice del salto di qualità del maggiore teatro cittadino, è il primo direttore d'orchestra in senso moderno poiché riunisce in sé le due funzioni di concertatore e direttore ed introduce la direzione con la bacchetta. Grazie a lui il pubblico genovese ascolta il repertorio straniero di Meyerbeer, Flotow, Gounod, nonché opere di Verdi appena inaugurate in altri teatri. La nomina di Mariani segna dunque un momento fondamentale nella cultura musicale genovese e le trasformazioni da lui attuate si ripercuoteranno ben presto su altre orchestre italiane ed europee.

L'impegno di Mariani coincide con il cambiamento del melodramma italiano attuato da Verdi in direzione di una più intensa concezione drammatica. Non sempre però il pubblico e la critica sanno cogliere queste novità. Nel dicembre del 1852, in occasione della prima genovese del *Rigoletto* (forse sull'onda di una eccessiva preoccupazione per la moralità del libretto) si scrive:

« Rigoletto può per avventura essere molto avanti per la scienza musicale, ma per ispirazione, per originalità e spontaneità di canto esso ha molto da invidiare alle prime. Difettando molto la parte vocale, si fa maggiormente sentire l'eccesso di sonorità che finisce per guastare la vera scuola del canto italiano. Vi sono dei luoghi in cui gli strumenti muovono un'aspra guerra alla voce dei cantanti. Un uomo di tanto talento com'è il maestro Verdi dovrebbe accorgersi che gli effetti che ottiene riposano sopra un cattivo fondamento come sarebbe quello di far servire le parti vocali al lavoro d'orchestra ».

Anche per il *Trovatore* (1854) e la *Traviata* (1855), pur ascoltati con entusiasmo, viene sottolineata la scienza strumentale in grado di soddisfare gli « intelligenti » ma poco apprezzata da coloro che amano « il facile diletto e le deliziose sensazioni ». Per comprendere cosa si intenda con questa espressione è utile leggere la recensione a *Il matrimonio segreto* di Cimarosa nella ripresa del 1869 al teatro Paganini: « sembrò far rivivere, in fatto di musica, il gusto semplice dei nostri avi. È un'opera in cui l'orchestra priva affatto di strumenti fragorosi, lascia dominare il canto che è tutto pieno di facili e spontanee melodie ». Verdi, tuttavia, ha iniziato un cammino nel quale domina il nuovo rapporto tra le voci e l'orchestra e tra questa e la scena; il nuovo rapporto necessita di una direzione unica, autorevole e attenta a tutte le componenti. Verdi ha bisogno di un direttore come Mariani e Mariani per venti anni dirigerà le sue opere.

A dare vigore all'attività teatrale degli anni cinquanta contribuisce l'apertura di nuove sale che diverranno protagoniste di fermenti culturali. Nel dicembre 1852 apre il Colombo; l'anno successivo l'Apollo; quindi nel 1855 il Paganini. Sempre nel 1855 si apre l'Andrea Doria (futuro Politeama Regina Margherita) con un'accademia diretta da due personaggi il cui ruolo è fondamentale nella cultura musicale genovese: Gambini, che esegue la propria sinfonia *La battaglia di Inkermann*, e Giuseppe Novella che dirige il coro della scuola popolare. La presenza ligure prosegue negli anni successivi con opere di Serafino Amedeo De Ferrari (*Pipelé, Filippo II, Il menestrello*) e del savonese Vincenzo Noberasco (*Ginevra di Scozia*). Il decennio si chiude con l'inaugurazione del teatro Modena (1857) con *Tutti in maschera* di Carlo Pedrotti, diretta dal violinista Emanuele Preve.

Negli anni successivi, in corrispondenza del rallentamento della produzione di Verdi, anche la messa in scena dei suoi lavori si fa più rara a Genova. Nel dicembre del 1859 è rappresentata l'opera a lungo attesa ed ora calorosamente applaudita, il *Simon Boccanegra* nella sua prima versione. Nel frattempo il pubblico ha iniziato a mutare atteggiamento nei confronti della produzione straniera. Mariani, che già aveva proposto *Gli Ugonotti* e *Il profeta* (ambidue nel 1857) di Meyerbeer, ora concerta *Zampa* (1861) di Hérold – per la quale Mariani musica i dialoghi parlati – e *Alessandro Stradella* (1863) di Flotow. Seguono il *Faust* di Gounod (1864) e *L'Africana* (1866) di Meyerbeer, opera per la quale l'Impresa dei Teatri acconsente ad aumentare l'organico orchestrale e quello delle masse corali e danzanti.

Con Mariani si ha dunque l'opportunità di guardare al nuovo con occhio diverso e superare la diffidenza che spesso ha portato a clamorose incom-

prensioni; si ha la possibilità di rinnovare il repertorio, conoscere nuovi linguaggi e allontanarsi dal provincialismo nel quale si rischia di cadere. Ci sono tuttavia delle resistenze ben note a Mariani che, nel concertare l'*Amleto* di Franco Faccio (1865), esprime perplessità circa l'accoglienza da parte del pubblico e scrive che l'opera «non potrà mai avere una popolarità per la complicazione delle parti». La cronaca sottolinea «qualche breve frase», evidenzia la «declamazione strumentata» ed afferma che se questa è la volontà degli innovatori certamente si sta «inaugurando la musica dell'avvenire»: la non stroficità nel canto, il nuovo concetto di melodia, il succedersi di armonie dissonanti e il ruolo dello strumentale sono infatti gli aspetti più discussi per dimostrare il valore o meno della nuova musica. Ciò accade anche per *La forza del destino* (1866) la cui accoglienza mette in discussione la possibilità di musicare quel «guazzabuglio» del libretto di Piave, ma anche la fecondità melodica di Verdi qui ritenuta difettosa, mentre la parte strumentale è lodata per i «pezzi di squisitissimo lavoro». Anche *Un ballo in maschera* (1868), diretto da Mariani con un'orchestra arricchita negli archi (nove contrabbassi, sette violoncelli, otto viole) per enfatizzare il registro medio-basso sempre latente nell'orchestrazione tradizionale italiana, viene accolto come un'opera che, avendo subito l'influenza francese, non raggiunge il «livello del *Rigoletto*, del *Trovatore* e di molte altre opere».

Più volte la critica giornalistica discute sul melodramma del passato e dell'avvenire; anzi, con questo titolo, nel 1869 viene pubblicato un articolo dal quale emergono forti contraddizioni: la musica dell'avvenire è vista come un «succedersi d'armonie dissonanti o consonanti che hanno bisogno d'un centinaio di repliche per essere comprese» dagli «studiosi delle musicali discipline»; all'opposto la musica del passato è difficile da accettare perché costituita dal «succedersi di canzoncine quasi sempre accompagnate da un arpeggio che rende monotono il pezzo» e pertanto troppo semplice per un orecchio abituato «a dar tanta parte all'orchestra». L'argomento viene ripreso da Vincenzo Sassaroli in una lettera a Lauro Rossi (1871), mentre nelle *Considerazioni sullo stato attuale dell'arte musicale in Italia e sull'importanza artistica dell'opera Aida e della Messa di Verdi* (1876), Verdi e l'editore Ricordi sono accusati di monopolizzare la produzione operistica e musicale italiana. A spezzare la successione di opere dell'«avvenire», nel 1867 il cartellone del Carlo Felice propone il *Don Giovanni* di Mozart, già ascoltato senza successo nel lontano 1824. La cronaca anche questa volta registra un'accoglienza disastrosa, quindi si fa interprete di un'opinione evidentemente diffusa e apre un dibattito sulla musica che non è «di questi tempi». Scrive il «Corriere Mercantile»:

«Caspiterina! Ci vuole poco a vedere che l'anno corrente non è il 1787! E se questa fosse la musica dei nostri tempi, Rossini, Bellini, Verdi, Donizetti e Meyerbeer sarebbero ancora di là da venire».

Con la morte di Mariani (1873) la direzione dell'orchestra passa a Giovanni Rossi che la conserva fino al suo scioglimento (1879). A parte rare eccezioni – tra queste *Aida* (dicembre 1875), esaltata per «l'eleganza e la varietà delle melodie, la ricchezza dell'istrumentale, la perfezione del colorito locale» – sono anni difficili per il Carlo Felice. Lo individua il giornalista de «Il Turibolo» il quale, alla fine del 1876, osserva la mancanza di lavori «nuovi ed importanti» e sentenzia: «qui siamo in preda a un'apatia veramente deplorabile». Apice delle difficoltà è la controversia tra Comune e palchettisti con la conseguente chiusura del teatro per quattro stagioni. L'onore di mettere in scena importanti prime genovesi spetta dunque agli altri teatri. Nel 1880, a dieci anni dalla sua apertura, il Politeama Genovese rappresenta il *Lohengrin*, prima opera wagneriana a Genova; l'opera, diretta da Luigi Mancinelli, suscita interesse, critiche e articoli satirici. L'anno successivo Bossola dirige al Paganini la *Carmen* di Bizet (tra il pubblico Nietzsche che abita nella vicina salita Battistine), ed anche in questa occasione viene denunciata la mancanza del canto

«che per noi è una vera necessità e che ci fa inoltre sembrare barbaro quel genere di canto declamato, a frasi spezzate e contorte, rotte, che è una specialità quasi generale dei compositori stranieri, e purtroppo, oggidi di molti italiani giovani».

A cavallo tra i due secoli, si fa strada una nuova generazione italiana. Il 26 dicembre 1883 per la riapertura del Carlo Felice, Boito propone il *Mefistofele*, già ascoltato nel 1879; nel 1887 Puccini presenta *Le Villi* e il «Caffaro» evidenzia la «preziosa qualità [...] di avere in testa delle idee» perché, queste, «si hanno o non si hanno [...] né si acquistano studiando o ristiudando i punti, i contrappunti, armonie, disarmonie e sudando lungamente su quei geroglifici pieni di scienza e di veleno che sono le partiture wagneriane». L'anno successivo, a venti anni dalla prima, Gaetano Cimino dirige il *Don Carlos* (il cronista registra di aver notato «in un palco di prima fila, la testa espressiva di Camillo Sivori») e *Otello*. L'esecuzione non è accolta con grande entusiasmo e rinnova le discussioni circa la possibilità che Verdi si sia effettivamente ispirato a Wagner. Il recensore del «Caffaro» ritiene «distrutta la leggenda che nell'*Otello* Verdi abbia voluto ispirarsi alla scuola wagneriana», ma sottolinea la «notazione continua e rigorosa dell'accento drammatico per il canto, sciolto da ogni legge simmetrica», l'«avvicinarsi dei pensieri e degli affetti sul corso del dialogo, senza mai una ripetizione di parole che non abbia una

ragione di essere, senza la minima concessione alla virtuosità del cantante » e l'emancipazione « da ogni vecchia forma convenzionale per cui è bandita ogni divisione di pezzi », per concludere che Verdi non segue alcun innovatore ma ha accolto « completamente il concetto moderno del melodramma ». Intanto, dal 1891, sui cartelloni dominano Mascagni con *Cavalleria rusticana* (1891) e *L'amico Fritz* (1892), Catalani con *Loreley* e *Wally* (1892), Leoncavallo con i *Pagliacci* (1893) e Puccini con *Manon Lescaut* (1894).

Culmine delle manifestazioni per il quarto centenario della scoperta dell'America è la prima assoluta del *Cristoforo Colombo* di Alberto Franchetti-Luigi Illica, diretta la prima sera da Mancinelli e nelle repliche da Toscanini. L'opera, commissionata in un primo tempo a Verdi e ad Anton Giulio Barrili, ha larga eco sulla stampa nazionale. Possiamo ricordare infine il *Cristoforo Colombo* (parole e musica di Vittorio Penco) eseguito dagli allievi dell'Istituto « Vittorino da Feltrè » accompagnati dall'orchestra diretta da Giacomo Moretti, e le cerimonie religiose nella cattedrale con musiche di Pietro Masucco e Domenico Bellando. Anche Giovanni Battista Polleri per l'occasione compone il melodramma in un atto *Colombo fanciullo*, dedicandolo al marchese Gian Maria Cambiaso.

Dopo lo scioglimento dell'orchestra civica, sul podio del Carlo Felice si succedono diversi direttori alcuni dei quali attivi anche negli altri teatri della città; tra questi Arturo Toscanini, nato a Parma ma genovese di adozione. In lui Genova trova per alcuni anni a partire dal 1889 il direttore capace di guidare l'orchestra « alquanto scadente » del Politeama Genovese ed ottenere « un'interpretazione perfettamente omogenea e coerente, piena di calore e colore » (in scena la *Francesca da Rimini* di Antonio Cagnoni). L'anno successivo, al Politeama Regina Margherita, Toscanini dirige la *Mignon* di Thomas e la *Carmen* di Bizet per le quali riesce ad ottenere dall'impresario Daniele Chiarella l'aumento dei cori e la sostituzione di gran parte dell'orchestra. Il successo è unanimemente riconosciuto; il mensile « Il Trovatore » apprezza l'autorità del « piccolo autocrata » che pretende « il tempo necessario e i necessari elementi » e dichiara: « Ve ne fossero molti di questi Direttori di coscienza ed energia! ». Non c'è dubbio: con Toscanini la musica a Genova attraversa un momento di rinascita. L'esecuzione dell'*Amico Fritz* di Mascagni, di *Loreley* di Catalani e *Vindice* di Umberto Masetti (tutte in prima genovese nel 1892) consentono al maestro di far emergere le qualità di direttore-interprete e costringono Toscanini a concedere bis anche se ritenuti impropri poiché interrompono la continuità drammatica. Ancora un grande successo con il *Falstaff*

di Verdi che il 26 dicembre 1894 inaugura la stagione di carnevale, quindi, nel gennaio successivo, il trionfo del *Tannhäuser* di Wagner.

Una serie di grandi opere chiude il secolo XIX: nel 1896 al Carlo Felice si ascoltano *Guglielmo Ratcliff* e la *Cavalleria rusticana* di Mascagni seguita da *Sansone e Dalila* di Saint-Saëns, mentre al Politeama Genovese il pubblico applaude *La Bohème* di Puccini e *Andrea Chenier* di Giordano; nel 1898 *Le Cid* di Massenet e *Lakmé* di Delibes; nel 1899 *Fedora* di Giordano e quindi nel 1900 *Iris* di Mascagni e *La Walkiria* di Wagner, opera con la quale, a Genova, ha inizio l'esecuzione della Tetralogia che si concluderà nell'arco di undici anni.

L'annuncio della morte di Verdi (27 gennaio 1901) chiude definitivamente la vita teatrale genovese del secolo XIX. Raramente Genova è stata sede di prime assolute ed ancora più raramente di « prime » importanti e degne di entrare nella storia. Lo stesso Verdi, che pur amò Genova e a lungo vi dimorò non fece di Genova il trampolino di lancio di alcuna delle sue opere: neppure del *Simon Boccanegra* che forse ne avrebbe avuto diritto più di altre.

#### 4. *Musica sacra*

Nel giugno del 1874 l'avvocato Pier Costantino Remondini, appassionato cultore di musica sacra, è invitato al Primo Congresso Cattolico Italiano di Venezia: nell'impossibilità di partecipare personalmente, Remondini invia una lunga *Memoria intorno allo stato della musica sacra nel Genovesato*. Il quadro delineato corrisponde a quello denunciato per il resto d'Italia dai pochi eruditi che, a differenza dei musicisti professionisti, possiedono una vasta cultura musicale e sono costantemente al corrente di quanto avviene all'estero. Il documento da lui redatto offre uno spaccato delle consuetudini musicali ecclesiastiche della seconda metà dell'Ottocento: partendo dalla constatazione che « lo stato della musica religiosa è veramente *deplorabile* », Remondini passa in rassegna le principali cause di tale decadenza, dall'incompetenza del clero alla mancanza di musicisti preparati, dall'abuso di musiche teatrali durante le funzioni all'impiego in esse dell'orchestra. Una situazione molto simile emergeva già dal fantasioso dialogo tra un artista e un maestro di cappella riportato nel giornale « Pettegolezzi » del 1799: « Che scandalo! », afferma l'Artista, « La Chiesa in cui si faceva la musica diventava un teatro, e una folla di gioventù d'ambi i sessi spensierata, e ignorante non distingueva tra la Casa di Dio, e la sala di ballo: ciarle, tresche, buffonate, irriverenze, oscenità ». Anche il corrispondente della « Gazzetta Musicale di Milano », a Genova nel 1842 per conoscerne la vita musicale, avendo assistito

ad una messa in musica nella quale « ne' tempi *allegro* risentivasi in siffatta guisa del profano e più spesso della saltellante maniera di Ricci », scrive che

« non sarà mai detto che la espressione puramente teatrale e le melodie ed andamenti di genere buffo od all'eccesso brillante possano associarsi a' sacri testi senza che l'autore non abbia da incorrere nelle più acerbe critiche, mancando di quel rispetto che conviensi alla veneranda maestà del tempio ».

Il radicamento di questa realtà risale alla fine del secolo XVII, quando il generale cambiamento di forme e stili aveva coinvolto anche la musica da chiesa. Nonostante le polemiche dei sostenitori della purezza vocale, nelle cerimonie religiose alla polifonia si era affiancato con successo lo stile concertante che prevedeva l'alternanza o la concatenazione di sezioni diverse: episodi affidati al coro, sezioni strumentali e episodi solistici spesso arricchiti dall'intervento di strumenti concertanti. Queste novità formali e stilistiche determinano notevoli cambiamenti nella formazione delle cappelle musicali, con dirette conseguenze sulle condizioni professionali dei musicisti. In rispetto ai regolamenti le cappelle musicali continuano ad essere formalmente strutturate come coro polifonico, ma nella realtà si provvede a un ampliamento dell'organico con assunzioni provvisorie di cantanti, strumentisti e maestri di cappella. Questo stato di cose rende comprensibile il cambiamento di significato del termine « maestro di cappella » che non indica più un ruolo fisso svolto presso una determinata istituzione, bensì è riferito al musicista che in una determinata occasione dirige il gruppo vocale e strumentale appositamente costituito. Altrettanto accade per i musicisti: solo raramente essi appartengono ad una specifica cantoria, più spesso ruotano tra l'una e l'altra a seconda delle richieste. In molti casi – soprattutto quando si tratta di chiese con mezzi economici ridotti – anche i semplici cantori vengono assunti in qualità di maestri di cappella. Le possibilità di lavoro sono pertanto varie: appartenere a una cappella musicale garantisce stabilità, ma l'impiego in teatro offre la possibilità di raggiungere fama e ricchezza. Diretta conseguenza di questa situazione è che i musicisti coprono più ruoli, con forme di doppio e triplo lavoro non sempre conciliabili.

A partire dai primi anni del Settecento poche sono le chiese che hanno a disposizione un organista e una cappella musicale stabile. Tra queste la cattedrale per la quale, nonostante la documentazione frammentaria, conosciamo nomi di musicisti succedutisi nel corso di più di un secolo: gli organisti Giovanni Battista Bertollo, Antonio Maria Tasso, Giuseppe Leone, Antonio Maria Celle, Antonio Corsi, Domenico Bellando e i maestri di cappella Antonio

Maria Mangiarotti, Giacomo Costa, Giacomo Carbone, Stefano Viganego, Giuseppe De Vecchi, Angelo Tassorelli, Giuseppe Sivori e Luigi Lugaro. In più occasioni sono ricordati i giorni nei quali la cantoria deve intervenire, e nel 1807 è precisato che le funzioni oltre quelle citate «saranno a carico di chi le ordina»: un decreto del 27 aprile 1804 aveva infatti stabilito che il finanziamento della musica per le feste religiose nazionali doveva essere a carico del Magistrato dell'Interno. Testimonianze frammentarie riguardano i regolamenti: Giovanni Masutto scrive che dal 1741 vengono educati otto ragazzi, a servizio anche dopo la mutazione della voce, e in un manoscritto databile agli anni 1780-1790 si legge che «per la messa» i cantanti non devono essere meno di dodici, «ed i migliori», e che gli strumentisti, «questi pure i migliori», devono essere almeno diciotto oltre all'organista. A partire dagli anni trenta dell'Ottocento prendono parte alle esecuzioni della cattedrale anche gli allievi del Civico Istituto di Musica e, dal 1866, il direttore dell'Orchestra Civica Angelo Mariani riceve un compenso supplementare per il servizio in duomo. Infine, nel 1890, la patrona della cantoria, Marinetta Negri di Sanfront vedova Thellung de Courtelary, si accorda con l'arcivescovo Salvatore Magnasco e il Capitolo per «regolare in perpetuo la sostanza e il modo dell'adempimento della Cantoria» che viene affidata al seminario arcivescovile. Compito del maestro di cappella è di insegnare il canto fermo a tutti i chierici, mentre l'insegnamento del canto figurato è rivolto a dodici seminaristi scelti fra coloro che hanno «disposizione e capacità, regolandosi nella scelta in maniera da ottenere possibilmente tutte quelle gradazioni di voci che furono prescritte nelle antiche leggi fondamentali della Cantoria».

Il Sette-Ottocento si rivela più ricco di notizie in relazione alle festività eccezionali e a quelle in cui è prevista la partecipazione del doge. In queste occasioni la cattedrale esula dal ruolo esclusivo di centro della vita religiosa in cui si celebrano i misteri di Cristo e diviene sede di eventi spettacolari; la composizione e la direzione delle musiche viene commissionata a musicisti prestigiosi e ad eseguirla si chiamano cantanti e strumentisti di grido presenti in città per la rappresentazione delle opere o richiamati a Genova grazie alla memoria delle loro esibizioni nelle stagioni precedenti. Due esempi. Il primo riguarda le manifestazioni religiose collegate alla canonizzazione della beata Caterina Fieschi Adorno, avvenuta nel 1737: per l'occasione sotto i due organi vengono collocati due palchi «posticci», costruiti appositamente, sui quali trovano posto il primo coro dei cantanti ed il primo degli strumenti. I secondi cori – anche questi vocali e strumentali – si dispongono invece sui «soliti palchi della musica». I cori di strumenti sono formati da violini, oboe e bassi, questi ulti-

mi comprendenti strumenti ad arco e fagotto. I quattro cori prevedono ognuno il sostegno dell'organo; nel primo coro delle voci sono utilizzati due organi e due corni da caccia. Voci e strumenti appartengono in parte alle cappelle genovesi ma vengono assunti cantanti e strumentisti «forestieri» impegnati nello stesso periodo nei teatri genovesi. Ad essi si uniscono virtuosi di cui è impossibile stabilire l'identità con il solo nome di battesimo, ma il cui prestigio si intuisce dallo stipendio pattuito. Mancano indicazioni sulla musica eseguita e sul nome del compositore. Il secondo esempio si riferisce alla lunga storia delle incoronazioni dogali. Luogo dell'incoronazione è il palazzo Reale dove nella Sala Grande vengono eseguiti concerti strumentali, mentre il giorno successivo, nella cattedrale, ha luogo l'evento più atteso con la Messa «in musica» alla quale assiste l'intera città. Per le cerimonie di inizio secolo conosciamo organici e nomi degli esecutori. Per l'incoronazione di Federico de Franchi (1701) sono assunti il violinista genovese Martino Bitti e i cantanti dell'opera Giovanni Battista Roberti e Giovanni Buzzoleni. Bitti tornerà a Genova anche nel 1705 per l'incoronazione di Onorato Ferretti, mentre due anni dopo, insieme a quattro cantanti dell'opera, l'esecuzione è affidata a Tomaso Albinoni. I documenti non indicano le musiche eseguite, ma la notorietà di Bitti e Albinoni, violinisti-compositori, fa ritenere che nelle tre occasioni siano state eseguite loro musiche. A partire dalla seconda metà del secolo XVIII le feste per le incoronazioni dogali acquistano ulteriore importanza. Tuttavia i resoconti del cerimoniere di Palazzo e quelli riportati sugli «Avvisi» tacciono sui compositori e sulle forme impiegate pur segnalando l'esecuzione di «bellissima» e «scelta» musica «di voci, di fiato et organo» o ricordando che le composizioni sono interpretate da «numerossima orchestra» e realizzate «a spese della casa del serenissimo doge». Le eccezioni sono rare. Tra il 1765 e il 1792 conosciamo i nomi di quattro compositori ai quali è affidato il prestigioso incarico: il lucchese Lorenzo Mariani per le incoronazioni del 1765 e del 1792, Gaetano Isola per quelle del 1777 e 1787, Luigi Cerro e Francesco Gnecco rispettivamente per il 1781 e il 1790. L'attività di questi musicisti si svolge in diversi settori; sono maestri di cappella nelle chiese e negli oratori, musicisti a servizio della nobiltà e del teatro, insegnanti e, soprattutto, compositori di musica sacra, strumentale e teatrale.

Feste, novene e devozioni richiedono una consistente presenza di musicisti: bande musicali partecipano alle processioni delle casacce, «sceltissima orchestra» guidata dai più noti compositori genovesi solennizza le feste dei santi patroni con la partecipazione di virtuosi tra i quali primeggia il Senesino (Andrea Martini). L'abitudine di impiegare artisti di passaggio prosegue con

rinnovato interesse: accanto ai cantanti si esibiscono strumentisti e le funzioni religiose spesso si trasformano in vere e proprie accademie. Un accenno alle feste organizzate dai Brignole Sale nella cappella di famiglia alla Torrazza, dove Ridolfo nel 1752 aveva affidato al « pittore Brusco » (Lorenzo?) la realizzazione di un quadro raffigurante santa Teresa e copiato da un originale del « Cappuccino » Bernardo Strozzi. A partire dalla seconda metà del Settecento le feste in onore della santa prevedono fuochi d'artificio, danze e accademie, ma soprattutto funzioni religiose con la partecipazione di cantanti e strumentisti diretti da Luigi Cerro. Una particolare attività musicale riguarda la chiesa di S. Filippo Neri e il suo Oratorio che nel 1865 risulta dotato di « un piccolo ma scelto archivio musicale ». Qui tutti i musicisti della città si riuniscono per celebrare la festa della patrona santa Cecilia; qui il celebre soprano Carlo Scalzi coabita con i Padri e collabora – come risulta dai pagamenti – all'esecuzione degli oratori; qui negli anni cinquanta è organista Matteo Bisso e dal 1781 al 1793 è organista e maestro di cappella Gaetano Isola che già per la festa di san Filippo del 1780 aveva composto un *Confitebor* a più strumenti; qui soprattutto si eseguono gli oratori in musica. Dagli anni trenta del Settecento alla fine del secolo abbiamo notizia di una settantina di oratori con una intensità particolare nel 1736 e 1737. Tra gli autori emergono Francesco Durante, Baldassarre Galuppi, Niccolò Jommelli, ma soprattutto Vincenzo Chiocchetti, attivo a Genova anche come autore teatrale e maestro di cappella a servizio dei Brignole Sale e del collegio gesuitico. Degli oratori di Luigi Boccherini (*Gioas e Il Giuseppe riconosciuto*), Matteo Bisso (*Assalonne riconciliato col Padre*) e Pietro Alessandro Guglielmi (*Sisara e Debora e Il trionfo di Giuditta, o sia la Morte di Oloferne*) la biblioteca del Conservatorio di Musica N. Paganini conserva le partiture, mentre il libretto del *Trionfo di Davide* di Salvatore Rispoli, eseguito nell'oratorio filippino nel 1793, si trova nella biblioteca Universitaria di Genova. Tra gli argomenti preferiti dai padri Oratoriani quello riguardante la devozione a santa Caterina da Genova, legata alla sua canonizzazione e alla presenza nella chiesa di una cappella a lei dedicata. Ancora nel 1826 Luigi Degola, « maestro di cappella genovese », musica infatti il componimento sacro *S. Caterina di Genova*.

Quanto alla musica nella chiesa di S. Ambrogio fa fede la testimonianza di Cornelio Desimoni che nel 1865 descrive la cappella come « il più fiorente istituto musicale ecclesiastico » genovese: la cappella musicale vanta ventidue strumenti e tredici voci che nelle funzioni più solenni aumentano sino a raggiungere il numero di cinquanta. Desimoni sottolinea inoltre che l'impegno del patrono, il marchese Ignazio Pallavicino, è volto a « tener viva la bravura e

la buona tradizione» e a favorire l'arte «facendo archivio e tesoro della migliore musica, eccitando i compositori segnatamente concittadini ad arricchire col loro genio la patria». Tra i musicisti attivi dalla metà del secolo XIX citiamo l'organista Giuseppe Bossola, il maestro di cappella Nicolò Uccelli, i primi violini e direttori d'orchestra Angelo Mariani (che alla morte di Uccelli lo sostituisce come maestro di cappella) e Giuseppe Bacigalupo. Nel 1889 Giovanni Masutto fornisce informazioni sul repertorio musicale composto per la cappella. Incontriamo i genovesi Nicolò Uccelli, Serafino Amadeo De Ferrari, Carlo Andrea Gambini, Giuseppe Giuffra, Maurizio Sciorati, e autori legati alla città per le attività in essa svolte: Francesco Chiaromonte, Luigi Felice Rossi, Saverio Mercadante, Angelo Mariani e Placido Mandanici. Masutto segnala inoltre la presenza di composizioni di Pacini, Cherubini, Rossini, Herold, Mendelssohn, Weber, Donizetti, Verdi e Gounod. Verso la fine del secolo XIX la famiglia Durazzo-Pallavicino promuove «L'anno musicale», i cui concerti sono affidati alla direzione di Severino Noli e Giovanni Firpo.

##### 5. *Ricerca storica*

La relazione su «La musica storica in Genova», letta da Cornelio Desimoni nella «Tornata della Sezione Archeologica nella Società Ligure di Storia Patria» del 17 maggio 1876, chiude un ventennio che vede Genova emergere sulle altre città italiane per la ricerca storica musicale. Ad evidenziare tale primato è Gaetano Gaspari, direttore della biblioteca annessa al «Liceo Comunale di Musica in Bologna» che poche settimane prima, rispondendo a Pier Costantino Remondini, aveva scritto: «Malgrado lo sconfortante quadro ch'ella m'ha fatto del presente stato della musica, tutto sommato codesta nobilissima città [Genova] si trova in assai migliori condizioni di Bologna». Le citate «migliori condizioni» fanno riferimento al concerto di musica antica promosso da Remondini, ma comprendono anche l'insieme delle attività che Desimoni e Remondini sviluppano nell'ambito degli scopi della Società Ligure di Storia Patria, costituita a Genova nel 1857.

Desimoni, noto per i suoi studi storici per i quali ama definirsi «archeologo», ha il merito di aver avviato e portato avanti le prime indagini sulla musica a Genova e in Liguria con ricerche nelle biblioteche italiane e straniere (Venezia, Modena, Genova, Vienna, Monaco, Londra), esplorazioni negli archivi genovesi e consultazione dei repertori bio-bibliografici. Il frutto di queste indagini ha consentito di tracciare un profilo storico musicale che Desimoni rende noto attraverso quattro «letture» – due nel 1865 e due nel 1872 –

e una relazione conclusiva nel 1876, tenute a Genova nelle adunanze della sezione di Belle Arti della Società.

La storia della musica a Genova è individuata nelle sue linee generali a partire dal più antico compositore, *Johannes de Janua*, per proseguire attraverso le principali vicende delle cappelle musicali (in particolare quelle di S. Lorenzo e S. Ambrogio), della musica sacra e cameristica, della tipografia musicale e del teatro, per passare a notizie sugli organi, sui musicisti e sulle opere rinvenute. La scoperta di maggiore interesse riguarda i sedici volumi dell'intavolatura d'organo tedesca (sec. XVII) attualmente custoditi nel fondo Foà-Giordano della Biblioteca Nazionale di Torino di cui Desimoni dà notizia in una breve comunicazione in appendice alle letture del 1865, riservandosi di offrirne in seguito un'ampia descrizione. L'intavolatura, allora conservata nella biblioteca di Giuseppe Durazzo, era appartenuta all'ambasciatore genovese a Vienna Giacomo Durazzo, raffinato collezionista di stampe, direttore dei teatri viennesi, protettore di Gluck.

L'interesse per la storia della musica a Genova non si conclude con queste ricerche che lo stesso Desimoni considera « un'ottima preparazione, ma null'altro che preparazione » per studiare le composizioni rintracciate e proporle all'ascolto. Protagonista del progetto è l'avvocato Remondini, nel frattempo entrato a far parte della Società (1869). Nel biennio 1875-1876, in qualità di Presidente della Sezione di Archeologia, diviene infatti il promotore e il protagonista dell'iniziativa pionieristica di far eseguire musiche di autori liguri o attivi in Liguria nei secoli XIV-XVII. La prima tornata ha luogo nella biblioteca della sede della Società il 1° maggio 1875 ed è interamente dedicata alla musica del Trecento. Con la ballade *Ma douce amour* di *Johannes de Janua* vengono eseguite altre composizioni trecentesche, tra le quali una di Francesco Landino. Un lungo periodo ha impegnato Remondini nella preparazione del concerto. Il facsimile della ballade di *Johannes de Janua*, realizzato a colori su carta velina da un codice della Estense di Modena, gli perviene tramite il marchese Giuseppe Campori, corrispondente della Società modenese, ma occorre trascriverla e Remondini, pur in possesso di una preparazione paleografica e filologica musicale specifica, si confronta con studiosi italiani e stranieri, agevolato dalla conoscenza delle principali lingue straniere. Remondini contatta Gaetano Gaspari, Adolphe Gustave Chouquet, critico musicale e direttore del museo degli strumenti del Conservatorio di Parigi, Guerrino Amelli, della biblioteca Ambrosiana di Milano, e Julius Joseph Maier, musicologo tedesco e conservatore della sezione musicale della biblioteca di Monaco di Baviera.

L'ascolto delle composizioni è preceduto da una introduzione storica. Remondini ripercorre a grandi linee la storia della musica e accenna ai problemi della notazione antica soffermandosi su quella impiegata dal codice modenese – la notazione *mista* – per osservare che questo elemento porta a datare il codice alla seconda metà del Trecento.

Incoraggiato dal successo, Remondini si impegna a organizzare una seconda tornata, con un programma più ampio e vario dedicato alla musica vocale e strumentale del Rinascimento. Il 17 maggio 1876 alla Sala Sivori si ascoltano pagine vocali e strumentali legate alla città di Genova: *Mi piace star in vita* di Dalla Gostena, *Vezzosi augelli* di Molinaro, un «madrigale alla zenoese» di Ruffo, un *Ricercare* di Francesco da Milano e un *Passamezzo* di Giacomo Gorzanis da «Libri di intavolatura di liuto» conservati nella biblioteca Universitaria di Genova, e la «Toccata del 2° tono» di Giuseppe Guami, trascritta da Remondini dalla citata intavolatura d'organo tedesca. L'iniziativa ottiene il consenso del pubblico e della stampa locale e nazionale, e Remondini scrive: «In conclusione, s'è fatto poco, s'è fatto male ma qualche cosa s'è fatto che malgrado il principio giustissimo esser meglio far nulla che far male pure son lieto si sia fatto perché è pur verissimo che il *meglio* è spesso il nemico del *bene*». In occasione di questa seconda tornata viene allestita una piccola mostra di strumenti antichi di proprietà di collezionisti cittadini: un cembalo «Trasuntino» del 1560, un arciliuto del 1656, una cornamusa del 1669, una mandola e un mandolino.

Gli interessi per la musica portano Remondini ad essere attivo in vari campi e a coprire una posizione di primo piano nell'ambito del movimento per la restaurazione della musica sacra e per la riforma dell'organo, noto come *Cecilianesimo*. A partire dal 1878 intraprende infatti un'altra impresa pionieristica, quella di visitare gli organi antichi e moderni e redigere schede descrittive, primo tentativo attuato in Italia di schedatura scientifica degli organi. L'interesse per l'organo prosegue in una serie di articoli pubblicati tra il 1874 e il 1880 soprattutto su «Il Cittadino» e la «Musica Sacra» di Milano, e con la pubblicazione nel 1879 di *Intorno agli organi italiani*. Nel 1880 partecipa a Milano al Primo Congresso della Generale Associazione Italiana di S. Cecilia dove legge un lungo discorso su *L'organo considerato come strumento liturgico* e una relazione su *La riforma dell'organo in Italia*. Da questo momento Remondini diventa punto di riferimento per organari e organisti. Segno della posizione di rilievo da lui assunta sono le composizioni per organo a lui dedicate tra cui la *Sonata* (1879) in tre parti di Nicola A. Couturier (i temi delle tre parti sono «cavati» dai nomi di tre figlie di

Remondini: Angela, Paolina e Chiara), il *Pezzo per organo* di Lorenzo Perosi (1890), la *Rêverie*, compresa tra le *Compositions caractéristiques pour grande-orgue* di Filippo Capocci (1890) e l'opera di carattere più strettamente liturgico, *L'organista accompagnatore* di Giovanni Battista Polleri (1891).

## 6. *L'insegnamento della musica*

Genova viene a conoscenza della fondazione della Scuola gratuita di Canto il 12 dicembre 1829 quando sulla «Gazzetta di Genova» è pubblicato l'annuncio ufficiale con l'indicazione dell'obbiettivo da raggiungere: «formare alunni per la musica vocale» perché la mancanza di buoni cantanti per le esecuzioni sacre e profane della città e «il non sentir che raramente a citare con distinta lode un virtuoso, o una virtuosa di canto, genovese» è senza dubbio dovuto all'assenza di una scuola. All'intento di preparare cantanti per i cori del teatro Carlo Felice si unisce dunque quello di formare veri e propri virtuosi; si comprende allora perché il fondatore della scuola, Antonio Costa, abbia avvertito l'urgenza di un insegnamento vocale piuttosto che strumentale. Nonostante le critiche indirizzate all'orchestra in occasione della prima di *Bianca e Fernando* – «Poteano ben dieci giusti salvare dall'ira celeste una città generalmente colpevole; sette sonatori *giusti* non salvano un'orchestra, ove abbondino gli stonatori, dall'ire di una platea» – Genova ha una tradizione strumentale che la «Gazzetta di Genova» ricorda con queste parole: «Non è a dirsi lo stesso per l'esecuzione della musica istrumentale, che non pochi ottimi ne abbian veduti fiorire fra noi, e alla gloria di Genova basta, e basterà sempre un Paganini».

L'annuncio della prossima apertura della scuola è il punto di arrivo di una serie di trattative condotte da Costa con istituzioni e privati. Costa, ispettore del palcoscenico al Sant'Agostino e al Carlo Felice, e apprezzato compositore, ottiene una sovvenzione pubblica e il coinvolgimento di patrizi genovesi – alcuni dei quali già promotori di accademie private, quali Di Negro e Brignole Sale – che, oltre a impegnarsi finanziariamente, lo affiancano nella gestione della scuola e nella programmazione e attuazione dei pubblici «Esperimenti». Il risultato più importante riguarda il contratto con l'impresario dei teatri di Genova, Giacomo Filippo Granara, che «per facilitare una sì vantaggiosa intrapresa, nonché per maggiormente incoraggiare da canto suo coloro che fossero intenzionati ad applicarsi allo studio suddetto» si impegna a utilizzare gli alunni nei cori delle opere a partire dalla successiva stagione di carnevale. In realtà l'impegno di Granara è più ampio e prevede per gli allievi migliori la possibilità di essere assunti come seconde o prime parti. Il progetto è allet-

tante poiché la partecipazione alla scuola è gratuita e le esecuzioni in teatro sono compensate a seconda dei ruoli svolti. Vantaggi dunque per gli allievi, ma tutto questo avrebbe contribuito al «decoro della patria». Il successo dell'iniziativa è immediato: alla scuola giungono centoventisette domande di iscrizione delle quali solo venticinque sono accettate vista la severità degli esaminatori. Tra gli allievi ammessi il dodicenne Michele Novaro, nipote del pittore e scenografo Michele Canzio, e futuro autore dell'*Inno* di Mameli.

La scuola apre il 2 gennaio 1830 ed inizia i suoi corsi nella sede vicina alla chiesa di N.S. delle Grazie «in cima la scalinata che porta in piazza del Molo». L'insegnamento del canto è affidato a Natale Abbadia, incaricato anche del coro, e a Tommaso Ricci che nel 1834 scrive per i ragazzi dell'istituto i *Solfeggi a 3 voci* attualmente conservati nella biblioteca del Conservatorio N. Paganini. L'insegnamento del basso continuo è svolto dal direttore della scuola. Entro pochi mesi il coro degli alunni è in grado di affiancare l'orchestra della città. L'occasione è la commemorazione del marchese Ettore D'Yenne, presidente della Direzione dei Teatri Civici e Protettore della Scuola. Nel luglio 1830 nell'oratorio di S. Filippo Neri, di fronte a un pubblico accorso numeroso e con la direzione di Nicolò Uccelli e Giovanni Serra, viene eseguita la «tanto famosa sequenza di Mozart» (*Messa da Requiem*). Nel novembre, per la festa di santa Cecilia, patrona della scuola, viene realizzato il primo pubblico «esperimento» con la distribuzione dei premi agli allievi più meritevoli.

Nel 1831 all'insegnamento vocale si affianca quello strumentale per offrire ai giovani impossibilitati a proseguire lo studio del canto – o per la mutazione della voce o «per malattia, o altra ragione» – l'opportunità di studiare strumenti «de' quali abbiamo in Genova maggior penuria, e di alcuni siamo anche privi». Da questo momento la scuola modifica la sua denominazione in «Istituto di Musica - Scuola gratuita di canto e strumentale». Nonostante sia ancora presente la dicitura «gratuita» le difficoltà finanziarie hanno reso necessaria una modifica: pur conservando il previsto numero di posti gratuiti, ora si introduce la possibilità di ammettere un numero superiore di allievi disposti a garantire una «leggera elargizione».

In questi primi anni di attività gli insegnamenti comprendono gli strumenti ad arco e a fiato, il canto e, per i corsi superiori, il «bel canto». A queste classi si uniscono quelle di «drammatica», «basso continuo» e «istruzione sulla cattolica cristiana dottrina» evidenziando, in questa prima fase, l'assenza di insegnamenti culturali. Solo nel 1843 saranno aggiunte le classi di umane lettere (si decide tra l'altro di bandire il dialetto genovese), calligrafia e aritmetica. Le attività della scuola comprendono inoltre la parte-

cipazione alle funzioni religiose che si tengono nella cappella con l'esecuzione di musiche talvolta composte appositamente, come il *Kirie e Gloria* di Luigi Venzano per soprano, tenore e basso (1839-1840). Tra gli insegnanti i violinisti Carlo Sampietro, Agostino Dellepiane e Camillo Sivori, il violoncellista Giuseppe Vassallo e, per il canto, Giuseppe Corbellini, che per l'attività didattica scrive i dodici *Solfeggi scolastici* (1841) e la *Raccolta di solfeggi per voce di soprano, elementari e progressivi*.

I numerosi regolamenti, le relazioni, i decreti e i manifesti legati all'istituzione evidenziano come essa sia fortemente radicata nella realtà. La scuola è innanzi tutto professionale e deve rispondere alle esigenze della città; ecco allora il riferimento alle necessità del teatro che non dovrà più ricorrere all'assunzione di forestieri, al decoro delle sacre funzioni «per cui vengono ammaestrati degli individui appartenenti allo stato ecclesiastico», alla necessità di procurare alle giovani desiderose di entrare in monastero «un mezzo più facile per essere ammesse [...], con poca o nessuna spesa», all'importanza di formare un'orchestra e una banda e di fornire una preparazione che consenta ai giovani di sostenere le parti mancanti delle bande cittadine. Anche gli obblighi degli alunni rientrano nella prospettiva della vita musicale cittadina; i ragazzi sono tenuti a cantare e suonare in teatro, sulle cantorie della cattedrale di S. Lorenzo e della chiesa di S. Ambrogio e a tutte le pubbliche funzioni per le quali fosse ritenuta necessaria la loro presenza.

Nel 1834 l'istituto si trasferisce nell'ex monastero delle Grazie in salita Mascherona, dove oggi è la Casa Paganini. La nuova sede è dotata di ambienti più ampi, di una cappella per le funzioni religiose e di un salone. I pubblici "esperimenti", ora più frequenti, sono per gli allievi l'occasione per cimentarsi e provare le proprie capacità. Per ottenere le opportune sovvenzioni vengono sottolineati i risultati raggiunti; nel 1839 i «Protettori deputati» dell'Istituto mettono in evidenza i successi della scuola: ventiquattro allievi sono stati assunti dalle orchestre e dalle cantorie, ventisei nei cori del teatro, sette nei teatri fuori Genova, otto come prime e seconde parti anche fuori Genova, diciannove nelle Regie Bande e tre (allieve) nelle Sacre Corporazioni. Anche i fogli genovesi recensiscono positivamente i risultati della scuola e sempre indicano il successo ottenuto dal coro o dal complesso bandistico formatosi all'interno della classe dei fiati. Non mancano inoltre di segnalare i successi ottenuti fuori della città di Genova: Robbio e Bacigalupo, allievi di Sivori, il violoncellista Luigi Venzano, i virtuosi di canto Adelaide Rossetti, prima donna al teatro di Brescia, Luigia Abbadia e Antonio Picasso primo musicista e primo tenore a Sassari, e Francesco Leonardi, primo basso ad Alessandria.

Anche il pubblico genovese usufruisce dei risultati della scuola ascoltando le esecuzioni effettuate all'interno dell'istituto e in altre prestigiose sedi. Molte le occasioni in cui sono eseguite pagine di grande impegno quali *La creazione* di Haydn (1837), *Elisir d'amore* di Donizetti e *Clementina e Roberto* di Gnecco (1838), il *Barbiere di Siviglia* (1839) e lo *Stabat Mater* di Rossini (1842); molte quelle in cui le musiche furono appositamente composte dai musicisti attivi a Genova: ricordiamo il *Coro d'omaggio al barone Niccolò Paganini* (1835) e l'*Inno al M. Vincenzo Bellini* per cori, orchestra e banda (1836) di Nicolò Uccelli, il *Credo* scritto per la funzione di san Luigi del 1839 e il *Duetto buffo* in dialetto genovese di Antonio Costa.

Già nel 1836 Antonio Costa aveva pensato di inserire nella sua scuola una classe per i non vedenti, e per realizzare il progetto si era rivolto ad Antonio Brignole Sale a Parigi, affinché lo mettesse a conoscenza dei metodi usati nel Conservatorio di quella città. Il progetto non ebbe seguito e solo nel 1869 all'interno dell'« Istituto dei Ciechi » saranno istituite classi di contrabbasso, organo, pianoforte, armonio, flauto, violino e canto.

Alla morte di Antonio Costa (7 gennaio 1849) la scuola rimane chiusa per poco più di un mese, quindi il 13 febbraio il presidente dell'istituto, marchese Nicolò Sauli, annuncia la riapertura sotto la direzione provvisoria dell'impresario Francesco Sanguineti. Il cambio di guardia è l'occasione per il Comune di elaborare un progetto per assumere la gestione della scuola; nel dicembre 1849, infatti, viene istituito il « Civico Istituto di Musica ». Tra i primi atti la delibera di acquistare dalla vedova di Costa gli strumenti musicali e i libri ancora in uso. È questa la base della formazione dell'attuale biblioteca del Conservatorio N. Paganini alla quale nel frattempo si sono unite la collezione di cinquanta volumi di musica moderna donata nel 1833 « da uno fra gl'Ill.mi Sig. Protettori » e il *corpus* di più di trecento spartiti lasciati da Giovanni Battista Assereto nel 1842. Altre donazioni arricchiranno il patrimonio librario della biblioteca che attualmente conserva circa duecento lettere di Paganini e una collezione di cimeli del violinista.

I vent'anni di direzione di Giovanni Serra, eletto nel 1852 (nel frattempo la scuola era stata guidata per alcuni mesi da Placido Mandanici), sono caratterizzati da crescenti difficoltà economiche, dalla formulazione di decreti e controdecreti, ma anche da importanti novità sul piano didattico e artistico. Serra introduce le classi di teoria e solfeggio, pianoforte principale, cultura letteraria e, di sua iniziativa, quella di contrappunto e composizione che tuttavia non è approvata dall'autorità municipale. Serra progetta inoltre i criteri per

lo svolgimento degli esami e, in linea con quanto si verifica nella cultura musicale cittadina, favorisce la musica da camera curando particolarmente le esecuzioni quartettistiche e proponendo l'ascolto dei capolavori della letteratura specifica: lo stesso Serra compone quartetti di cui uno è dedicato all'allievo Camillo Sivori. Anche parte delle sue composizioni è destinata all'attività didattica, tra queste il coro *Sciogliam ad un fervido inno d'amore* (1854), la *Marcia per strumenti a fiato con accompagnamento d'orchestra* (1856), i *Vari esercizi per due voci di soprano* e i *Solfeggi a 3 voci*. La scuola, trasferita nel 1866 nei locali dell'Oratorio di S. Filippo, annovera ora insegnanti dei quali conserviamo composizioni destinate all'attività didattica: di Venzano (violoncello) le *Variazioni per violoncello* (1853), di Adelaide Gambaro (canto), cognata di Saverio Mercadante, il coro *Vaghi concetti* (1855), di Lorenzo Lasagna (fagotto) il *Concerto per due fagotti*, di Giuseppe Verme (violino) gli *Esercizi*, i *Duetti* e i *Duetтини* per violino e per violino e violoncello.

Nel 1872 Serra chiede di essere collocato a riposo. In attesa della nuova nomina, il Comune crea una commissione allo scopo di studiare il riordino dell'istituto «in relazione ai bisogni di Genova e alle condizioni dell'arte». Il nuovo regolamento, approvato il 14 agosto 1873, prevede la riduzione delle classi di pianoforte da tre a due – una elementare e l'altra di perfezionamento – la sostituzione della classe di «bel canto» con quella corale per ambo i sessi, e la soppressione delle classi di declamazione e di lingua italiana, ritenute superflue in quanto il loro apprendimento è possibile in altri istituti.

L'entrata in vigore del nuovo regolamento coincide con la nomina di Serafino Amedeo De Ferrari, direttore d'orchestra e compositore di melodrammi, il cui nome è stato suggerito da Verdi. De Ferrari non può accettare l'inopportuna trasformazione e soppressione di alcune classi volute dall'amministrazione, e per quasi dieci anni promuove un susseguirsi di progetti. Tra questi, quello letto da Remondini l'11 luglio 1881 presenta un quadro della situazione e delle aspettative di quanti, con De Ferrari, gestiscono il Civico Istituto. Viene osservato innanzi tutto il cambiamento delle motivazioni che avevano portato alla nascita della scuola. Poiché non c'è più bisogno di provvedere all'orchestra e al coro del teatro, l'esistenza del Civico Istituto trova ragione nel «fine nobilissimo» di istruire nella musica «coloro che, avendovi buone disposizioni, non hanno i mezzi per sopperire alla spesa di un serio corso di studi». È necessario pertanto conservare il mantenimento dell'istituto perché la musica è «fra le arti belle altamente educatrice del cuore». Inoltre, in previsione dell'introduzione dell'insegnamento del canto corale anche nelle scuole civiche, è necessario che gli insegnanti ad esso preposti siano

adeguatamente preparati. L'apprendimento degli allievi non deve avvenire « *come i pappagalli*, o come or più elegantemente si dice, *per imitazione* », ma deve essere fondato sulla capacità di leggere la musica. D'altronde, se diverse sono le motivazioni per le quali è giusto finanziare l'istituto, diversi debbono essere gli insegnamenti impartiti. Remondini evidenzia la necessità di modificare l'insegnamento del canto corale – da « modellarsi sopra quello di Germania di Francia d'Inghilterra del Belgio, nelle quali s'insegna a cantare a più parti e leggere specialmente la musica, non già a ripetere ad orecchio qualche coro d'opera, più o meno conosciuto, per l'accademia finale » – e di inserire la classe di organo perché, come accade in ambito protestante, gli organisti troverebbero impiego nelle nostre chiese se fossero adeguatamente preparati. Ritiene poi importante un corso di armonia in quanto è vergognoso che gli alunni dopo otto o nove anni di studio non siano in grado di rilevare un errore di stampa, analizzare un pezzo di musica o rispondere alle domande degli scolari, mentre discute sulla opportunità di diminuire il numero delle classi di pianoforte in quanto gli allievi, e soprattutto le allieve, pur non appartenendo a famiglie bisognose, vengono a studiare gratuitamente per diletto e con la prospettiva di essere un giorno maestre di pianoforte « con probabile danno » per chi studia, paga, insegna ed imparerà. Viene infine ribadita la necessità della scuola corale, la scuola

« che più d'ogni altra tende ad ingentilire i costumi del popolo e meno facilmente può dai privati venir coltivata; quella che distoglie gli operai dalle taverne e, per mezzo della poesia associata al canto, può loro ispirare i più nobili sentimenti; quella che non richiede concorso di strumenti costosi e che dalle più colte nazioni è ritenuta come un potente mezzo di educazione ».

Nel progetto viene anche affrontata la necessità di acquistare libri di musica ed opere didattiche e storiche per la biblioteca che, a sua volta, dovrà essere aperta uno o due giorni la settimana.

La relazione di Remondini non viene neanche esaminata; solo nel 1884 si avranno il ripristino della classe di canto e la creazione della classe di armonia teorico-pratica, preannuncio quest'ultimo della successiva cattedra di composizione.

Passeranno alcuni anni prima che le cose cambino. A De Ferrari succedono Vincenzo Noberasco (1885), pianista, compositore e direttore d'orchestra, e Carlo del Signore (1896); quindi l'anno successivo Giovanni Battista Polleri, già organista della chiesa dell'Immacolata e attivo nella riforma della musica sacra. Con lui l'istituto raggiunge una elevata efficienza artistica:

vengono riprese le esercitazioni di musica da camera e istituite le cattedre d'organo (1904), di arpa (1905) e storia e estetica musicale (1906). In questi stessi anni l'istituto viene dichiarato sede di esame per il conferimento del diploma di abilitazione all'insegnamento del canto corale nelle scuole normali (1903) e, con delibera del 6 aprile 1904, la Giunta comunale vota unanimamente di intitolare il Civico Istituto a Niccolò Paganini.

L'insegnamento della musica non si esaurisce nell'impegno del Civico Istituto, alcune iniziative didattiche sono già presenti sul territorio ed altre vengono gradualmente a crearsi. Tra le più note quelle legate alla diffusione popolare del canto corale di matrice melodrammatica, la Società Filarmonica di Genova fondata nel 1851 da Giuseppe Novella e, soprattutto, la Scuola Corale Popolare diretta da Michele Novaro. Quest'ultima, che per i suoi risultati si troverà contrapposta al Civico Istituto, è attiva già nel 1865 ed accoglie allievi anche in tenera età e d'ambo i sessi, con l'intento di istruirli nelle difficoltà dell'arte musicale. L'insegnamento prevede metodi differenziati a seconda dell'età, ed è da evidenziare il metodo utilizzato per i bambini basato su un sistema di scrittura ideato da Jean-Jacques Rousseau (deve trattarsi del «*Projet concernant de nouveaux signes pour la musique*» proposto nel 1742) e perfezionato dal matematico Pierre Galin (1786-1821), dal teorico Aimé Paris (1798-1866) e dal pedagogo Émile Chev   (1804-1864). Il metodo, chiamato «*Meloplasto*», consiste nell'utilizzo di numeri al posto delle note con l'aggiunta di segni molto semplici: puntini per le diverse ottave, barre diagonali per le note alterate e cifre per le pause. Nei decenni successivi la scuola di Novaro svolger  un'intensa attivit  proponendo composizioni tratte dal repertorio operistico e di ispirazione patriottica, ma anche rappresentazioni teatrali quali *L'ajo nell'imbarazzo* di Donizetti nel 1873 e, l'anno successivo, *O mego pe forsa* dello stesso Novaro su libretto di Nicol  Bacigalupo: forse l'unico esempio di teatro musicale in dialetto genovese del secolo XIX.

## 7. *Musica vocale e strumentale in Liguria*

La ricchezza musicale che ha caratterizzato i secoli precedenti prosegue nel Sette-Ottocento coinvolgendo quasi tutte le chiese della Liguria, desiderose di emulare le chiese pi  importanti. Nella diocesi di Chiavari le festivit  religiose promosse dalle confraternite sono numerose e, poich  molte chiese ed oratori non sono dotati di mezzi propri, si assiste al prestito fra parrocchie di piccoli organi, presumibilmente portativi. In particolari occasioni, inoltre, l'intervento musicale   arricchito dal contributo di cantanti e «suonatori di violino

e oboé». Più importanti le celebrazioni nel santuario di Nostra Signora dell'Orto per le quali sono chiamati da Genova noti violinisti e assunti i più importanti musicisti attivi in città. Si ricordano in particolare le feste organizzate in occasione dell'Incoronazione dell'Immagine (1769) con musica composta dal maestro «Daglié» e quelle delle annuali ricorrenze dell'Apparizione e dell'Incoronazione celebrate nel 1869 con le musiche dirette dai «maestri Chiarella, Serra, Gandolfi e Deferrari». Testimonianze musicali riguardano inoltre le processioni del *Corpus Domini* e di san Giovanni, sempre accompagnate da concerti musicali formati da suonatori obbligati ad intervenire coi loro strumenti. A Sarzana, soprattutto per la festa del Preziosissimo Sangue, si organizzano veri e propri concerti che coinvolgono i musicisti della cappella del duomo, gli strumentisti e i coristi del teatro degli Impavidi e, per le parti di rinforzo, i dilettanti di musica. In queste occasioni viene costruita sotto la cantoria una struttura in legno per far posto ai numerosi musicisti. Le composizioni ancora conservate nel monastero Agostiniano della SS. Annunziata di Savona attestano la ricca vita musicale praticata grazie anche alla presenza di due monache compositrici, Paola Costanza Sansoni e Maria Cristina de Veri. Per questa comunità religiosa Luigi Lamberti – che nel monastero ha due nipoti – scrive musica sacra e pezzi per cembalo destinati alle attività didattico-ricreative.

È tuttavia nelle cattedrali e nelle collegiate che l'intervento di importanti musicisti e compositori consente di realizzare esecuzioni di rilievo. Il cambiamento di stile, dovuto all'influenza della musica teatrale, investe infatti anche le cappelle musicali liguri; ai cantori, sostenuti dall'organo e da singoli strumenti a fiato, si affiancano cantanti-virtuosi ed una vera e propria orchestra che rendono possibile l'esecuzione di composizioni concertanti.

A Savona, dove nella prima metà del Settecento il posto di maestro di cappella della cattedrale è occupato in successione da Giovanni Maria Carosio, Giovanni Andrea Valentini e Giovanni Falasca, nella seconda metà del secolo opera Giovanni Lorenzo Mariani che conserva l'incarico per circa quarant'anni consentendo alla cantoria di acquistare la stabilità a lungo desiderata e alla città di prendere nuovo vigore musicale. Mariani, membro dell'Accademia Filarmonica di Bologna, giunge in Liguria alla fine del 1753 e già l'anno successivo è ammesso alla savonese *Colonia degli Arcadi Sabazi* per la quale compone testi poetici, cantate e sinfonie. Nel lungo periodo di attività a Savona, all'impegno di maestro di cappella e di compositore, Mariani unisce quello di insegnante, formando numerosi allievi tra i quali Lamberti e Gnecco. Fondamentale è l'interesse per i libri di musica trasmessogli a Bologna dal suo insegnante, pa-

dre Giovanni Battista Martini; tra le edizioni del Cinque-Seicento elencate da Mariani in occasione di una donazione a padre Martini è possibile individuare esemplari oggi sconosciuti ed altri attualmente conservati nel Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna. Alla morte di Mariani la direzione della cantoria passa all'allievo savonese Luigi Lamberti, pianista, insegnante e compositore. Lamberti è autore di musica sinfonica, sacra e per pianoforte, nonché delle *Scale numerate e figurate di basso continuo* scritte appositamente per i suoi allievi. Nel 1798, forse per contrasti con alcuni membri della cantoria, Lamberti abbandona l'incarico, opera per breve tempo ad Alassio e quindi si trasferisce a Parigi (1806) dove pubblica musiche per pianoforte dedicate alla principessa Paolina, sorella di Napoleone, e dove forse scrive il concerto per mandolino, due violini e basso. Dal 1819 Lamberti è nuovamente a Savona e, quasi annualmente, compone cantate celebrative per i trattenimenti letterari nel collegio delle Scuole Pie. Nel secolo XIX l'attività musicale della cattedrale prosegue sotto la direzione di Francesco Ferro, Carlo Sampietro, Ambrogio Astengo, Vincenzo Maria Noberasco e Antonio Forzano. Per la devozione a N.S. di Misericordia del santuario di Savona Lamberti scrive l'inno *Nunc iuvat cantus* (1820) e nel 1836, per l'anniversario dell'apparizione, Giovanni Serra compone l'inno per due tenori e basso *Maria Mater gratiae*.

Con il trasporto dell'organo sopra la porta principale della collegiata di S. Ambrogio (1709) e con la sua ristrutturazione (1711) conforme alle esigenze del nuovo repertorio musicale si apre per Alassio un periodo caratterizzato dalla presenza di organisti e maestri di cappella provenienti da altre città. Dagli inizi del Settecento si succedono Federico Maurizi da Finale Emilia, Felice e Giuseppe Gherardeschi da Pistoia, Antonio Tonelli (De' Pietri) da Carpi e Giovanni Battista Zingoni da Firenze, mentre nei primi anni dell'Ottocento incontriamo, anche se per breve tempo, il savonese Lamberti e i genovesi Giacomo Siri e Luigi Cerro. I contratti di assunzione, più dettagliati dalla metà del Settecento, prevedono la separazione del ruolo di organista da quello di maestro di cappella, la specificazione delle festività alle quali intervenire, l'obbligo dell'insegnamento e la possibilità di servirsi di musicisti dilettanti locali. Dalla seconda metà del Settecento le esecuzioni della cappella polifonica si avvalgono della collaborazione dei cappellani della collegiata e dei dilettanti di musica costituiti in Accademia Filarmonica. Quest'ultima interviene solo fino al 1855, anno in cui il Consiglio comunale ne proibisce la partecipazione alle funzioni religiose preoccupato che il suo intervento conferisca « un aspetto profano ed indecoroso anziché conciliare il raccoglimento e la divozione ».

Il contributo della musica strumentale emerge in Liguria in relazione alle feste di carnevale e ai balli la cui tradizione risale al secolo XVI. Ad Alassio è testimoniato l'uso di cembali, spinette, chitarre, liuti, violini e persino di un piccolo organo. Già dai primi decenni del Seicento i documenti relativi a Tommaso Massabò e al figlio Giovanni Battista, «musicisti e suonatori di più strumenti», attestano la loro partecipazione a esecuzioni realizzate nelle piazze, a balli e festini pubblici e privati, a serenate e mattinate organizzate da giovani innamorati, a lezioni di danza. Per queste attività i due musicisti si avvalgono di numerosi strumenti musicali (quattro chitarre spagnuole, quattro liuti, un violino, una spinetta, nove *pinfari* cioè *sigarelli*) e di un patrimonio di ben centocinque libri di musica. Luigi Romana, oltre a due cembali, tre chitarre e un liuto, possiede i drammi musicali *La Genevieva*, *Il Sansone*, *Sant'Alessio* e *L'Eritrea*. Con gli inizi del secolo XVIII, per ovviare agli inconvenienti determinati durante le feste di carnevale, si costituisce l'Accademia dei Languidi allo scopo di offrire ai giovani un mezzo utile e «conveniente all'aumento della virtù, alla conservazione della quiete e agli avanzamenti ancora nelle lettere umane». I Capitoli dell'Accademia evidenziano il ruolo del Principe, incaricato di sovrintendere ai balli, al carnevale e alle serenate e di assumere strumentisti e controllare che il carnevale si svolga senza incidenti. I notabili della città si impegnano a scritturare per tutto il periodo di carnevale suonatori di strumenti ad arco e a percussione, provenienti da Savona, Albenga e Finale.

Spettacoli allestiti da compagnie di girovaghi sono testimoniati a Chiavari dai decreti del Senato che vietano «qualsiasi sorte di commedia, festini, balli, maschere». Nonostante questi divieti, le feste e i balli continuano a svolgersi con l'apporto anche di importanti musicisti. Nel 1751 la partecipazione di Francesco Cabona porta all'invenzione del ballo «appellato Chiavarina» che viene danzato nelle feste carnevalesche tenute nel teatro cittadino. Le amministrazioni comunali, sempre attente al regolare svolgersi di tali manifestazioni, proclamano di volta in volta limitazioni e divieti che culminano agli inizi del 1799 con la pubblicazione di nuovi e più precisi Regolamenti; come per Genova viene stabilito l'ordine delle danze – alessandrina, chiavarina, carmagnola, sairà, carmine, monacò, libertà, perigordino, minuetto, prussianetta, pertilje e salt'in barca – e fissata la loro durata. Nelle case private (per il 1792 si ricordano quelle di Stefano Celle e Giacomo Simonetti) si partecipa alle «feste del bastone» i cui balli, dalla fine del Seicento, sono vietati perché considerati volgari ed immorali. Anche gli spettacoli teatrali trovano sede nei palazzi privati. L'esempio più significativo risale al 1810 quando Giovanni Battista Vissey organizza nella sua abitazione l'ope-

retta buffa *Emilia e Franval* della quale aveva composto « i pezzi più significativi della musica » ed era stato il principale esecutore e « maestro di cappella ». Nel recensire l'opera la « Gazzetta di Genova » parla « di un genere affatto nuovo, e strettamente legato ai principj della vera musica imitativa », gli stessi principi dei quali nel 1811 Vissey, nativo di Portovenere, scrive da Chiavari a Carlo Gervasoni nelle « Osservazioni sopra l'espressione del canto ».

La formazione di accademie filarmoniche – o più semplicemente filarmoniche, società e bande – è comune a molte città liguri. Il fenomeno è particolarmente gradito alle amministrazioni locali poiché consente di disporre di un maggior numero di musicisti e, di conseguenza, di ridurre le spese per l'assunzione di professionisti, spesso provenienti da altre città. Le amministrazioni comunali pertanto predispongono il sostegno delle filarmoniche e la nomina di maestri di musica che istruiscano gli allievi di strumento e di canto, segnalino le eventuali inadempienze, collaborino alle rappresentazioni teatrali assumendo se necessario la direzione della piccola orchestra, si prestino per le funzioni pubbliche e private alle quali è interessata la città, arricchiscano il repertorio fornendo nuove composizioni, arrangiamenti e trascrizioni, e si occupino della musica per le funzioni nelle chiese del Comune.

A Finalborgo la formazione di un gruppo di dilettanti è presente dal 1818 quando è progettata una serie di rappresentazioni di opere buffe, mentre a Finalmarina nel 1829 la Società Filarmonica affida alla « Gazzetta di Genova » il bando per la ricerca di un « esperto professore maestro di cappella ». L'intento culturale ed educativo è evidente ed è espresso negli statuti del 1847: l'accademia è « istituita per promuovere le cognizioni musicali, togliere la gioventù dall'ozio, accrescere lustro alle pubbliche funzioni, e procurare a' cittadini un onesto e piacevole trattenimento ». Questa politica culturale dà i suoi frutti. A Finalborgo i filarmonici sono ricercati per accademie, feste da ballo e rappresentazioni teatrali; nel 1845 si allestiscono *l'Empirico e il Masnadiero* di Giovan Battista Oldoini e tre anni dopo si portano sulle scene del Teatro Aycardi *Gemma di Vergy* e *Il Furioso all'isola di San Domingo* di Donizetti.

Ad Alassio l'Accademia Filarmonica compare ufficialmente nel 1736 quando, con la nomina a maestro di cappella della collegiata di S. Ambrogio, ad Antonio Tonelli è affidata anche la sua direzione con l'obbligo di occuparsi dei dilettanti di musica, redigere copia delle composizioni e curare le prove da svolgersi nella sua abitazione due volte alla settimana. Si tratta dunque di un gruppo strumentale – dilettanti di canto sono citati nei precedenti contratti con Federico Maurizi e Giuseppe Gherardeschi – pronto per esibirsi in ogni occasione: funzioni liturgiche, processioni delle confrater-

nite, accademie e festeggiamenti in onore di personalità illustri. Oltre alla rappresentazione di *Lucio Vero* (1741) di Tonelli, si ricordano i festeggiamenti del 1808 in onore di Napoleone con messa in musica, processione, esecuzioni musicali per le strade e la rappresentazione di un'opera lirica, e nel 1821 il solenne *Te Deum* intonato per celebrare l'ingresso in Torino del nuovo re Carlo Felice. Dal 1845 all'interno dell'Accademia, divenuta nel frattempo Società Filarmonica, si verificano tensioni che portano ad una spaccatura quando alcuni membri della «banda militare urbana» chiedono di prestare il servizio «come militi della guardia nazionale». Dopo lunghe discussioni il 18 giugno 1852 si stabilisce la nascita della nuova banda civica con impegno di partecipare alle prove settimanali e prestare ogni servizio richiesto. L'incarico della sua direzione è affidato a Serafino Olivieri.

### 8. *Il melodramma in Liguria*

Lungo il Settecento le rappresentazioni teatrali in musica sono rare in Liguria, ma a partire dall'ultimo ventennio del secolo, sebbene non sempre testimoniate direttamente per la rarità dei libretti e soprattutto delle partiture, le iniziative melodrammatiche si moltiplicano con atteggiamenti spesso simili e con la ripresa degli stessi autori e titoli. Ne sono testimonianza il settecentesco *Indice dei teatrali spettacoli* – che a partire dal 1778 segnala preziose indicazioni sui teatri di Sarzana, Savona, Sanremo, Novi, Nizza, Alassio – e la costruzione di nuovi teatri, spesso realizzati su edifici religiosi secolarizzati o abbattuti. A promuovere tali edificazioni sono gli aristocratici e i borghesi, mossi dal desiderio di avere a disposizione luoghi di esibizione sociale ed espressione di passione popolare. Dalla fine del Settecento infatti i teatri si caratterizzano come luoghi dello spettacolo e degli avvenimenti più significativi della collettività: rappresentazioni teatrali, feste, balli e manifestazioni patriottiche. Analogamente a quanto si verifica a Genova, nel tardo Settecento si assiste in Liguria a un progressivo interesse per l'opera buffa di Cimarosa, Paisiello, Sarti, Fabrizi, Rossini e, dagli inizi del nuovo secolo, per le partiture di Bellini, Pacini, Donizetti. Verso la metà del secolo XIX, sulla spinta degli ideali risorgimentali, si attua il trionfo della musica verdiana; sono proprio le opere di Verdi le preferite per inaugurare i teatri costruiti dalla metà dell'Ottocento: il Civico di La Spezia (*Ernani* 1846), il Chiabrera di Savona (*Attila* 1853), il Cavour di Imperia (*Un ballo in maschera* 1871), il Sociale di Camogli (*Ernani* 1876), il Civico Principe Amedeo di Sanremo (*Un ballo in maschera* 1876), ed ancora il Politeama Duca di Genova di La Spezia (*Aida* 1880). Negli ultimi anni dell'Ottocento la diffu-

sione del cinema provoca il declino di molte sale teatrali, meno importanti o periferiche, destinate ad essere trasformate in funzione delle nuove esigenze.

La musica nelle rappresentazioni teatrali savonesi risale alla fine del secolo XVI con le esibizioni della Compagnia dei Gelosi cui appartengono Francesco Andreini e la giovane moglie Isabella, ma sino agli anni settanta del secolo XVIII, nonostante l'intermezzo *Chi tutto vuole aver nulla possiede ovvero il Tutore fallito* (1752) di Giovanni Battista Zingoni e alcune opere teatrali recitate presso gli Scolopi durante il carnevale, non si hanno notizie di una vera e propria attività teatrale in musica poiché manca un'istituzione teatrale stabile. La prima testimonianza è legata a un «biglietto di calice» del 1776 col quale è denunciata l'assurdità di spendere per «gente ricca e oziosa» (così sono indicati i fruitori degli spettacoli teatrali) il denaro destinato dal patrizio Gerolamo Sacco «a vantaggio pubblico e così di ricchi e di poveri». Ciononostante, due anni dopo, l'*Indice dei teatrali spettacoli* riporta i titoli delle opere rappresentate al teatro Sacco tra il 1778 ed il 1795: *I due baroni di Rocca Azzurra e Giannina e Bernardone* di Cimarosa, *I due fratelli Pappamosca* di Felice Alessandri, *La moglie capricciosa* di Vincenzo Fabrizi, *La scuffiara*, *La molinara* di Paisiello e *Gli equivoci per somiglianza* di Pietro Alessandro Guglielmi. Col passaggio all'Ottocento il crescente interesse per il melodramma e l'ambizione dei ceti dirigenti di disporre di luoghi che rispondano alle loro esigenze di prestigio e rappresentatività determinano la crisi del settecentesco teatro Sacco e l'impulso a realizzare una struttura più capiente e con una più moderna funzionalità. Si costruisce il teatro Chiabrera per il quale il regolamento, benché provvisorio, stabilisce l'organizzazione dell'orchestra, dei cori e del ballo, definisce il numero delle prove e il livello e le capacità dei cantanti. L'orchestra e i cori sono reclutati di volta in volta, e accanto a professionisti di valore siedono i musicisti dilettanti. Inaugurato il primo ottobre 1853 con *Attila* di Verdi e il ballo *La spiritina* di Luigi Astolfi (in realtà il teatro doveva inaugurarsi con *Ginevra di Scozia* del savonese Vincenzo Noberasco, ma l'invidia di alcuni consiglieri comunali impedì lo spettacolo che giunse al Chiabrera solo nel 1857), il Chiabrera inizia un'attività di spettacoli d'opera, concerti, veglioni e feste che continua ancora oggi con notevole successo. Le cronache segnalano un'appassionata partecipazione del pubblico che interviene con fischi e clamorose dimostrazioni; si tratta spesso di disordini dovuti all'intemperanza degli spettatori ma talvolta giustificati da spettacoli deludenti come la rappresentazione del *Trovatore* nel 1856.

La tradizione operistica a Finale, già viva negli ultimi decenni del Settecento quando è rappresentato *Il convito* di Cimarosa (1786), si stabilizza a

partire dal nuovo secolo. Nel 1803 un gruppo di cittadini di Finalborgo, considerato che il teatro «contribuisce di molto all'istruzione della gioventù, ed a formare i buoni costumi», decide di costruirne uno nei locali del collegio Aycardi (già oratorio degli Scolopi). Ha inizio un'attività teatrale rivolta a un pubblico sempre più numeroso ed esigente, che sarà intensa per tutta la prima metà dell'Ottocento. A Finalmarina, invece, intorno alla metà del secolo amministratori e rappresentanti della classe più agiata e colta (*Società dei palchettisti*) decidono la costruzione di «un monumento» che serva alla formazione morale ed intellettuale delle classi «meno favorite dalla fortuna» che debbono «essere servite da quelle che furono dalla medesima privilegiate». Il teatro, dedicato a Camillo Sivori, è inaugurato la sera del 20 dicembre 1868 con un concerto del violinista accompagnato al pianoforte da Cesare San Fiorenzo. I giornali, nel dare relazione della manifestazione, si soffermano a descrivere l'esecuzione di Sivori che «col suo magico violino commosse ed entusias mò l'uditorio che lo fece segno di una indescrivibile ovazione».

A Sarzana la prima testimonianza riguardante l'opera in musica risale al 1765 quando Giuseppe Rossi, affittuario del teatro di proprietà della famiglia Durazzo, intende rappresentare due opere buffe per una serie di quindici recite ciascuna. A partire dal 1779, con *Le gelosie villane* di Giuseppe Sarti e *Il geloso in cimento* di Pasquale Anfossi, l'*Indice dei teatrali spettacoli* fornisce notizie delle opere rappresentate. Negli anni 1788-1791 si ascoltano i lavori di Sarti (*La calzolaia di Strasburgo*, *Fra i due litiganti il terzo gode*), Cimarosa (*I due baroni di Rocca Azzurra*, *Gli tre amanti alla prova*, *Li due supposti conti*), Francesco Bianchi (*La villanella rapita*), Giovanni Valentini (*Il matrimonio in contrasto*), Luigi Caruso (*I due fanatici per la poesia*) ed Antonio Salieri (*La scuola dei gelosi*). La tradizione teatrale sarzanese è dunque anteriore alla costruzione del teatro degli Impavidi voluta agli inizi dell'Ottocento da alcuni cittadini costituiti in società per «educare i costumi, per rilassare gli animi, per emulare le virtù». Il teatro, inaugurato il 9 settembre 1809 con *Astuzia contro Astuzia* di Pietro Carlo Guglielmi (libretto di Bernardino Mezzanotte), troverà apprezzabile continuità nelle stagioni di carnevale e di autunno degli anni successivi. Ricordiamo *Lo sposo senza moglie* di Cimarosa (1810), la *Griselda* di Paër (1811), la *Gazza ladra* e la *Cenerentola* di Rossini (1824 e 1827) ed *Elisa e Claudio* di Mercadante (1827). A questi seguiranno ancora lavori di Rossini, Bellini, Pacini e Donizetti. L'orchestra è normalmente formata da musicisti forestieri, ma nel 1836 si avrà un'orchestra stabile costituita dal primo violino, un certo «Foghel» di Modena, e formata da una quindicina di elementi. Per il 1840 è nota l'attività di Antonio Maglioni, autore di *Elisa di Montaltieri*.

L'esistenza del teatro «della Ballona» a Chiavari è documentata dal 1770 quando «si principiò a riattare il vecchio oratorio di S. Antonio sotto la vallo-na». Per molto tempo l'attività del teatro è nota solo attraverso le domande di autorizzazione rivolte al Senato genovese che nel 1777 aveva stabilito l'obbligo di chiedere licenza per poter aprire nuovi teatri pubblici e effettuare le recite. Da questa documentazione risulta una certa regolarità di programmazione soprattutto nel periodo di carnevale, nel mese di luglio in occasione delle feste di Nostra Signora dell'Orto e, più sporadicamente, in autunno. Mancano tuttavia i titoli delle opere e i nomi dei loro autori. Le uniche notizie – riferite da altre fonti – riguardano un certo Santini che nel 1780 è «il primo comico che habbia fatto opere in musica nel teatro di Chiavari», ma soprattutto un pagamento effettuato nel 1789 per la copiatura della *Griselda* e, nel 1802, la rappresentazione de *Il Feudatario* di Domenico Sigismondi, opera eseguita con l'apporto di «quei dilettanti, che suonano, e cantano a beneficio dello spedale, e dei poveri». Nel 1802 ha inizio l'attività del Teatro Nuovo che si serve di un'orchestra di professionisti affiancati da «dilettanti di musica vocale e strumentale». Di alcuni di questi conosciamo i nomi per gli anni 1814-1815: Giobatta e Luigi Botto (tenori), Antonio Daneri (basso), Vincenzo Bottino, Giovanni Raggio, Tomaso Questa, Tomaso Repetto (violini) e Pietro Chiarella (organo). Trasformato da Angelo Argiroffo nel 1826, il teatro – ora denominato Civico – propone l'ascolto di opere per le quali sono assunte «Compagnie dei virtuosi di canto» mentre l'orchestra è formata da strumentisti locali o appositamente giunti da Genova. Dal 1828 i nomi degli strumentisti che ricorrono con maggiore frequenza sono quelli di Pietro Chiarella (maestro di cappella al cembalo), Andrea Restori (primo violino e direttore d'orchestra), Pietro Casella (primo violoncello al cembalo) e Giacomo Bancalari (primo flauto), interpreti tra l'altro delle rossiniane *Il turco in Italia* (1828), *Il barbiere di Siviglia* e *La gazza ladra* (1829). I periodici non mancano di sottolineare il generale gradimento per le qualità vocali dei virtuosi e l'abilità dell'orchestra. Nel 1831 il «Regolamento per l'Amministrazione e buon governo del Teatro» dispone ordinamenti simili a quelli degli altri teatri; dal punto di vista musicale si evidenziano atteggiamenti comuni nella prassi operistica ottocentesca: obbligo di eseguire quanto viene suggerito nelle prove, necessità di precisare che ogni parte deve essere cantata come scritta e concertata alla prova poiché non è consentito aggiungere o togliere parole che possano alterare il senso, divieto di eseguire pezzi concertati che non siano riportati dagli spartiti, obbligo per l'orchestra di attenersi a quanto viene suggerito dal maestro di cappella e dal primo violino il quale è responsabile dell'intera ese-

cuzione. Un avvertimento particolare riguarda il maestro di cappella e il violoncello che lo accompagna i quali «arrivando il momento di cantare dopo i recitativi [...] dovranno avvertire col solito colpo d'archetto il primo violino, che in egual modo ne porgerà avviso all'intera orchestra». Le stagioni teatrali del secolo XIX proseguono anche a Chiavari con i lavori prediletti di Rossini, Bellini, Donizetti, Mercadante e Vaccai ai quali dalla metà del secolo si aggiunge Verdi. Nel secondo Ottocento compaiono sulle scene anche autori stranieri tra i quali Halévy (*L'ebreo errante* 1869), Bizet (*Carmen* 1892), Gounod (*Faust* 1892), Auber (*Fra Diavolo* 1894), Gomez (*Il Guarany* 1898), Thomas (*Mignon* 1899) e, con l'inizio del Novecento, i capolavori di Puccini (*Bohème*, *Manon Lescaut*), Leoncavallo (*Pagliacci*) e Mascagni (*Amico Fritz*).

Un accenno infine ad un musicista di fama europea: Pasquale Anfossi, nato a Taggia nel 1727 e formatosi a Napoli, operò a Venezia, Parigi, Londra ed infine a Roma. Autore di musica sacra e strumentale, Anfossi è noto soprattutto per gli oratori e le opere serie e comiche eseguite nei maggiori teatri italiani ed europei. Lo stesso Mozart scrive appositamente alcune arie da inserire nel *Curioso indiscreto* e *Le gelosie fortunate*. Il rapporto tra i due musicisti è confermato inoltre dalla *Contraddanza* per flauto, oboe, fagotto, due corni ed archi (K 605a) per la cui composizione Mozart utilizza temi tratti dal *Trionfo delle donne* di Anfossi.

### Nota bibliografica

Sono qui citati gli studi dai quali sono tratte le notizie utilizzate per l'elaborazione del testo e ai quali si rinvia per l'indispensabile ampliamento dei singoli argomenti, della bibliografia e della documentazione archivistica. Avendo affrontato solo parte del complesso panorama musicale della città e della regione, prima delle indicazioni bibliografiche dei singoli capitoli o paragrafi sono segnalati alcuni dei testi fondamentali, soprattutto se relativi ad aspetti non esaminati. La nota bibliografica segue lo svolgimento dell'elaborato; all'interno dei paragrafi la bibliografia dei singoli argomenti segue l'ordine cronologico; quando i lavori hanno fornito elementi per più capitoli o per più sezioni degli stessi, essi sono ripetuti ma indicati in forma abbreviata.

Per un quadro generale si segnalano i testi di L.T. BELGRANO, *Delle feste e dei giochi dei Genovesi*, in « Archivio Storico Italiano », XIII (1871), pp. 39-71, 191-221; XIV (1871), pp. 64-118; XV (1872), pp. 417-477; XVIII (1873), pp. 112-137; L.M. LEVATI, *I Dogi di Genova dal 1699... [al 1797] e vita genovese negli stessi anni*, Genova 1912-1916; ID., *Dogi biennali di Genova dal 1528 al 1699*, Genova [1930]; N. BANCHERO, *Cattedrale di San Lorenzo in Genova. Organi-Organari-Organisti*, Genova 1936 (dattiloscritto nell'Archivio Capitolare di S. Lorenzo); R. GIAZOTTO, *La musica a Genova nella vita pubblica e privata dal XIII al XVIII secolo*, Genova 1951; G. BERTAGNA, *Arte organaria in Liguria*, Genova 1982; C. DESIMONI, « Saggio storico sulla musica in Liguria » e « Sulla storia musicale genovese ». *Lecture fatte alla Sezione di Belle Arti nella Società ligure di Storia Patria (1865-1872)*, Introduzione, testi, appen-

dici e indici a cura di M. TARRINI, Venezia 1987 [1988] (*Supplemento* a «Note d'archivio per la storia musicale», n.s., V, 1987); M. TARRINI, *La ricerca nelle regioni: Liguria*, in *Le fonti musicali in Italia. Studi e ricerche*, Roma 1987, pp. 152-168; *Il cammino della Chiesa genovese dalle origini ai nostri giorni*, a cura di D. PUNCUH («Atti della Società Ligure di Storia Patria», n.s., XXXIX/2, 1999); *Una dinastia di organari: i Roccatagliata-Ciurlo-De Ferrari di Santa Margherita Ligure (secoli XVII-XX)*, a cura di M. TARRINI e G. BERTAGNA, Atti della giornata di studio in occasione del bicentenario della morte di Tommaso II Roccatagliata (1798-1998) Santa Margherita Ligure, 3 ottobre 1998, Genova-Savona 2000.

Importante la consultazione delle enciclopedie musicali più recenti, utili anche per i singoli autori: E. NEILL, *Genova*, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti* (DEUMM), Lessico, Torino 1983-84, II, pp. 332-333; C. BONGIOVANNI, *Genova*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrg. L. FINSCHER, Kassel 1995, III, coll. 1263-1270; M.R. MORETTI, *Genoa*, in *The New Grove Dictionary of Music*, ed. by S. SADIE, London 2001, 9, pp. 655-657.

Altrettanto utile la consultazione dei cataloghi di fondi librari: *Genova. Biblioteca dell'Istituto Musicale "N. Paganini". Catalogo del Fondo antico*, a cura di S. PINTACUDA, Milano 1966; G. PIUMATTI, *Catalogo delle opere di musicisti liguri esistenti presso la Biblioteca del Conservatorio "N. Paganini" di Genova*, Genova 1975; M. TARRINI, *Tre sconosciute edizioni musicali del XVII secolo*, in «Liguria», 58/8-9 (1991), pp. 13-15; *La musica dei Libri. Opere musicali dei secoli XIII-XIX della Biblioteca Universitaria di Genova. Catalogo*, a cura di O. CARTAREGIA, C. FARINELLA, G. GRIGOLETTI, Genova 1996, con saggi di A. DE FLORIANI, *La miniatura nei manoscritti musicali della Biblioteca Universitaria di Genova*, pp. VII-XVII e G.E. CORTESE, *I pentagrammi di Giano. Confronto fra la storia musicale genovese e il fondo della Biblioteca Universitaria di Genova*, pp. XIX-XXX; *Inventario delle musiche manoscritte e a stampa dell'Archivio Spinola di Genova* (dattiloscritto di M. TARRINI, 1982-83); *Inventario dei manoscritti musicali del fondo Brignole Sale* (dattiloscritto presso la Biblioteca Civica Berio).

## I. Secoli XIII-XV

A. FERRETTO, *Contributo alla storia del teatro in Liguria. Le rappresentazioni sacre in Chiavari e Rapallo*, Genova 1898; M. PEDEMONTE, *I primordi della musica ligure*, in «Giornale Storico e Letterario della Liguria», VII (1931), pp. 325-338; R. GIAZZOTTO, *La musica a Genova* cit.; A. DE FLORIANI, *Le miniature dei corali di Santa Maria di Castello a Genova*, in «La Berio», XV/1 (1975), pp. 30-41; EAD., *Miniature del secolo XV nei codici dell'Archivio Capitolare di S. Lorenzo a Genova*, *Ibidem*, XXIV/1-2 (1984), pp. 5-106; EAD., *I corali miniati della Biblioteca della Società Economica di Chiavari*, *Ibidem*, XXVII/2-3 (1987), pp. 5-85; C. DESIMONI, «Saggio storico sulla musica in Liguria» cit.; F. TOSO, *Letteratura genovese e ligure. Profilo storico e antologia, I-II: Il Medio Evo*, Genova 1989; A. DE FLORIANI, *La miniatura nei manoscritti musicali genovesi e liguri tra la fine del XIII e gli inizi del XVI secolo*, in *Musica a Genova tra Medio Evo e Età Moderna*, a cura di G. BUZZELLI, Atti del convegno di studi Genova, 8-9 aprile 1989, Genova 1992 (*Studi e Fonti per la Storia della Musica in Liguria*, 1), pp. 21-44.

### 1. Musica sacra e devozionale

Cattedrale di S. Lorenzo: D. CAMBIASO, *L'anno ecclesiastico e le feste dei santi in Genova nel loro svolgimento storico*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», XLVIII (1917), pp. 452-470; *Franchino Gaffurio*, a cura di A. CARETTA, L. CREMASCOLI, L. SALAMINA, Lodi 1951;

D. PUNCUH, *L'Archivio Capitolare di San Lorenzo ed il suo nuovo ordinamento*, in « Bollettino Ligustico », 8 (1956), pp. 13-20; ID., *I più antichi statuti del Capitolo di San Lorenzo di Genova*, in « Atti della Società Ligure di Storia Patria », n.s., II/2 (1962), pp. 17-76; *Liber privilegiorum Ecclesiae Ianuensis*, a cura di D. PUNCUH, Genova 1962 (Fonti e studi di storia ecclesiastica, I); G. BERTAGNA, *Arte organaria in Liguria* cit.; V. POLONIO, *Il risveglio della cultura musicale a Genova fra Quattro e Cinquecento: la ristrutturazione della cantoria di San Lorenzo*, in *L'età dei Della Rovere* (« Atti e memorie della Società Savonese di Storia Patria », n.s., XXV, 1989), pp. 33-55; F. TOSO, *Letteratura genovese e ligure* cit.; M.R. MORETTI, *Musica e costume a Genova tra Cinquecento e Seicento*, Genova 1990; F. TOSO, *La letteratura in genovese. Ottocento anni di storia, arte, cultura e lingua in Liguria, I: Il Medio Evo*, Genova 1999.

Su Johannes de Janua: N. PIRROTTA, «*Dulcedo*» e «*subtilitas*» nella pratica polifonica franco-italiana al principio del '400, in « Revue Belge de Musicologie », II (1948), pp. 125-132; R. GIAZOTTO, *La musica a Genova* cit.; U. GÜNTHER, *Das Manuskript Modena; Biblioteca estense, α M. 5.24*, in « Musica Disciplina », XXIV (1970), pp. 17-67; M.P. LONG, *Francesco Landini and the florentine cultural élite*, in « Hearly History of Music », III (1983), pp. 83-99; U. GÜNTHER - Y. PLUMLEY, *Johannes de Janua*, in *The New Grove Dictionary of Music* cit., 13, p. 142.

Sulle collegiate e i monasteri: SALIMBENE DE PARMA, *Cronica*, a cura di F. BERNINI, Bari 1942; *Liber privilegiorum Ecclesiae Ianuensis* cit.; A. BASILI, *La crisi del monastero di san Siro di Genova (secolo XIII)*, in *Miscellanea di storia ligure in memoria di Giorgio Falco*, Genova 1966 (Università di Genova. Istituto di Paleografia e Storia medievale, Fonti e Studi XII), pp. 113-119; A. BOLDORINI, *Un antifonario inedito del secolo XII*, in « Renovatio », XIV (1979), pp. 91-94, 248-254, 384-392; G. MILANESE, *L'antifonario di Santa Maria delle Vigne. Stato degli studi e prospettive di ricerca*, in *Musica a Genova tra Medio Evo e Età Moderna* cit., pp. 11-19.

Sul repertorio devozionale: V. CRESCINI - G.D. BELLETTI, *Laudi genovesi del sec. XIV*, in « Giornale Ligustico », X (1883), pp. 321-353; P. ACCAME, *Frammenti di Laudi sacre in dialetto ligure antico*, in « Atti della Società Ligure di Storia Patria », XIX (1887), pp. 547-572; G. ROSSI, *Glossario medioevale ligure*, Torino 1896; F.L. MANNUCCI, *L'Anonimo Genovese e la sua raccolta di Rime (sec. XIII-XIV)*, Genova 1904; *Le rime volgari dell'Anonimo Genovese*, Introduzione - Testo - Note e Glossario a cura di L. COCITO, Genova 1966.

## 2. Musica profana e strumentale

A. FERRETTO, *Musica e strumenti musicali nell'antichità*, in « Il Cittadino », Giovedì 8 aprile 1926; F. BRANCIFORTI, *Il canzoniere di Lanfranco Cigala*, Firenze 1954; F. PETRARCA, *Canzoniere, Trionfi, Rime varie e una scelta di versi latini*, a cura di C. MUSCETTA e D. PONCHIROLI, Torino 1958; P. BEMBO, *Prose della volgar poesia*. Introduzione di C. DIONISOTTI-CASALONE, Torino 1931; G. REESE, *La musica nel Medioevo*, Firenze 1960; F. TOSO, *La letteratura in genovese* cit.

Su Antonius de Janua: R. GIAZOTTO, *La musica a Genova* cit.; G. CATTIN, *Un processionale fiorentino per la Settimana Santa. Studio liturgico-musicale su Ms. 21 dell'Opera di S. Maria del Fiore*, Bologna 1975 (Testi drammatici medievali. A. Latini, 4); E. PEVERADA, *Vita musicale nella Chiesa ferrarese del Quattrocento*, Ferrara 1991; M. KANAZAWA, *Janue Antonius*, in *The New Grove Dictionary of Music* cit., 12, pp. 814-815.

Sul passaggio al secolo XVI: *Il libro del Cortegiano, con una scelta delle opere minori di Baldesar Castiglione*, a cura di B. MAIER, Torino 1981<sup>5</sup>.

## II. Secoli XVI-XVII

### 1. Le cappelle polifoniche - 2. Musica per il doge

V. GIUSTINIANI, *Discorso sopra la musica de' suoi tempi [1628]*, in A. SOLERTI, *Le origini del melodramma*, Torino 1903; F. PODESTÀ, *Gli organisti del Comune di Genova*, in «Giornale Storico e Letterario della Liguria», IX (1908), pp. 97-105; A. FERRETTO, *Genova città di "canti e di suoni"*. *La Musica nei secoli XV e XVI*, in «Il Cittadino», 14 maggio 1926; ID., *La musica a Palazzo nel Secolo XVI*, *Ibidem*, 9 giugno 1926; ID., *Organo e organisti a Genova nei secoli XV e XVII*, *Ibidem*, 28 agosto 1926; ID., *La musica di Palazzo e i musicisti nella prima metà del secolo XVII*, *Ibidem*, 17 dicembre 1926; R. GIAZZOTTO, *La musica a Genova* cit.

Più recenti gli studi contenenti notizie sui diversi argomenti: A.F. IVALDI, *Spigolature del barocco musicale genovese (Musicisti e cantanti a Genova nel sec. XVII)*, in «La Berio», XXII/3 (1982), pp. 71-81; C. DESIMONI, «Saggio storico sulla musica in Liguria» cit.; M.R. MORETTI, *Gli eredi del Calenzani, tipografi musicali del secolo XVII, ed il Salterio di Cento Cinquanta Laudi Spirituali*, in «La Berio», XXVIII/3 (1988), pp. 20-39; V. POLONIO, *Il risveglio della cultura musicale* cit.; M.R. MORETTI, *Musica e costume a Genova* cit.; EAD., *Simone Molinaro maestro di cappella di Palazzo: contributo per una nuova biografia*, in *Musica a Genova tra Medio Evo e Età Moderna* cit., pp. 45-83; G. BUZZELLI - G. COSTA, *Attività musicale alla chiesa del Gesù nel primo Seicento. Il periodo genovese di Willem Hermans*, *Ibidem*, pp. 85-116; G.E. CORTESE, *Iconografia musicale nei pittori genovesi del Cinque/Seicento*, *Ibidem*, pp. 145-167; D. CALCAGNO, G.E. CORTESE, G. TANASINI, *La scuola musicale genovese tra XVI e XVII secolo. Musica e musicisti d'ambiente culturale ligure*, Genova 1992; D. CALCAGNO, *Musiche e musicisti per i Gesuiti in Liguria tra XVI e XVIII secolo*, in *I Gesuiti fra impegno religioso e potere politico nella Repubblica di Genova*, Atti del convegno internazionale di studi Genova, 2-4 dicembre 1991, a cura di C. PAOLOCCI («Quaderni Franzoniani», V/2, 1992), pp. 177-208; ID., *Musica e musicisti per la Consolazione fra XVII e XX secolo*, in *Gli Agostiniani a Genova e in Liguria tra Medioevo ed Età Moderna*, Atti del convegno internazionale di studi Genova, 9-11 dicembre 1993, a cura di C. PAOLOCCI (*Ibidem*, VII/2, 1994), pp. 471-504; *Intorno a Giovanni Battista Dalla Gostena. Aspetti della musica a Genova e in Europa tra Cinque e Seicento*, a cura di G. BUZZELLI, Atti del Convegno di studi Genova, 25-26 novembre 1994, Genova 1998; M.R. MORETTI, *Niccolò Paganini e i musicisti genovesi alla festa di S. Croce a Lucca nei secoli XVI-XVII*, in «Quaderni dell'Istituto di Studi Paganiniani», (2000), n. 12, pp. 59-65; EAD., *Ruolo degli archivi genovesi nella ricostruzione della vita musicale della città tra Cinque e Seicento*, in *Canoni bibliografici*, a cura di L. SIRCH, Atti del convegno internazionale IAMLIASA Perugia, 1-6 settembre 1996, Lucca 2001, pp. 337-358; EAD., *Musici per le incoronazioni dogali di primo Settecento a Genova*, in *Studi in memoria di Giorgio Costamagna*, a cura di D. PUNCUH («Atti della Società Ligure di Storia Patria», n.s., XLIII/1, 2003), II, pp. 629-658.

Sui musicisti (aspetti biografici e compositivi) si veda M.R. MORETTI, *Simone Molinaro e la tipografia Francesco Castello di Loano*, in «La Berio», XXXII/1 (1992), pp. 3-58; EAD., *Intorno ad alcuni madrigali genovesi su versi del Tasso*, *Ibidem*, XXXVI/1 (1996), pp. 58-73; C. DI FABIO, *Il ritratto di Gerolamo Gallo, musico della Cappella Ducale di Genova e altre aggiunte al catalogo di Luciano Borzone*, in «Bollettino dei musei civici genovesi», XVIII/52-53-54 (1996), pp. 47-63. Si vedano inoltre i saggi pubblicati in *Intorno a Giovanni Battista Dalla Gostena* cit.: M.R. MORETTI, *Intorno a Giovanni Battista Dalla Gostena: cento anni di musica a Genova*, pp. 1-54; R. LINDELL, *Discepolo di Filippo di Monte*, pp. 55-64; F. TAPELLA,

*Le intavolature di musiche vocali di Giovanni Battista Dalla Gostena nell'opera di Simone Molinaro, suo nipote e discepolo*, pp. 65-78; P. GARGIULO, *Contributi di Dalla Gostena al repertorio sacro genovese*, pp. 79-94; C. BONGIOVANNI, *Tradizione musicale delle Lacrime di San Pietro di Luigi Tansillo: Antonio Dueto (1594) e Orlando di Lasso (1595)*, pp. 95-114; G. BUZZELLI, *Documenti per la storia dell'organaria in Liguria nel secolo XVII*, pp. 115-119. Si consulti infine G.E. CORTESE - G. TANASINI, *Simone Molinaro*. Con il regesto dei documenti d'archivio a cura di D. CALCAGNO, Genova 1999; M.R. MORETTI, *Simone Molinaro e Giovanni Paolo Costa nelle raccolte di contrafacta di Geronimo Cavaglieri (1605, 1610)*, in *Composizioni di Simone Molinaro e Giovanni Paolo Costa nell'intavolatura di Pelplin e nelle raccolte di Geronimo Cavaglieri*, a cura di M.R. MORETTI, Genova-Savona 1999, pp. 45-164.

### 3. Feste e musica nei palazzi, nelle ville, sul mare

M.R. MORETTI, *Musica e costume a Genova* cit.; EAD., *Intorno a Giovanni Battista Dalla Gostena* cit.; EAD., «*In lode et gloria d'alcune signore et gentildonne genovesi*»: Gasparo Fiorino e l'aristocrazia genovese, in *Villanella Napolitana Canzonetta. Relazioni tra Gasparo Fiorino, compositori calabresi e scuole italiane del Cinquecento*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, a cura di M.P. BORSETTA e A. PUGLIESE, Arcavacata di Rende - Rossano Calabro, 9-11 dicembre 1994, Vibo Valentia 1999, pp. 405-430; EAD., *Anton Giulio Brignole Sale, poeta per musica*, in *Anton Giulio Brignole Sale, un ritratto letterario*, a cura di C. COSTANTINI, Q. MARINI, F. VAZZOLER, Atti del convegno Genova, 11-12 aprile 1997 (Quaderni di Storia e Letteratura, 6), Genova 2000, pp. 83-101.

### 4. Musica e teatro

Bibliografia generale: G.A. SPINOLA, *Il cuore in volta, e 'l cuore in scena, saggio di lettere, e poesie, e componimenti drammatici*, Parte I e II, Genova 1695; R. GIAZZOTTO, *Il Melodramma a Genova nei secoli XVII e XVIII secolo*, Genova 1941; ID., *La musica a Genova* cit.; A.F. IVALDI, *Gli Adorno e l'hostaria-teatro del Falcone di Genova (1600-1680)*, in «*Rivista Italiana di Musicologia*», XV/1-2 (1980), pp. 87-152; *Il Teatro Carlo Felice di Genova. Storia e progetti*, catalogo della mostra del 1985, a cura di I.M. BOTTO, Genova 1986; A.F. IVALDI, *Teatro e società genovese al tempo di Alessandro Stradella*, Atti del Convegno di studi «Alessandro Stradella e il suo tempo» Siena, 8-12 settembre 1982, a cura di C. GIANTURCO e G. ROSTIROLLA («Chigiana», n.s., XXXIX, 1988), pp. 447-574; M.R. MORETTI, *Musica e costume a Genova* cit.; R. IOVINO, I. MATTION, G. TANASINI, *I palcoscenici della lirica. Dal Falcone al Carlo Felice*, Genova 1990; C. SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, Cuneo 1990-1994; A.F. IVALDI, *Genoa*, in *The New Grove Dictionary of Opera*, S. SADIE ed., London 1992, pp. 377-379; R. IOVINO, I. ALIPRANDI, S. LICCIARDELLO, K. TOCCHI, *I Palcoscenici della lirica. Cronologia dal Falcone al nuovo Carlo Felice (1645-1992)*, Genova 1993.

Teatro Falcone: *Amor stravagante. Dramma per musica da recitarsi nel Teatro del Falcone*, Genova 1677; L. BIANCONI - T. WALKER, *Production, consumption and political function of Seventeenth-century opera*, in «*Early History of Musica*», IV (1985), pp. 209-296; *Alessandro Stradella (1639-1682). A Thematic Catalogue of his Compositions*, Compiled by C. GIANTURCO and E. MCCRICKARD, Stuyvesant, NY 1991; C. GIANTURCO, *Alessandro Stradella, 1639-1682: his life and music*, Oxford 1994; A.F. IVALDI, *Dialetto genovese e dramma per musica nel 1655*, in «*Nuova Rivista Musicale Italiana*», 4 (1995), pp. 607-628; M.R. MORETTI, *Intorno a Giovanni Battista Dalla Gostena* cit.

## 5. Cappelle musicali liguri

Bibliografia generale: M. TARRINI - A. POZZO, *Gli antichi organi della diocesi di Savona e Noli*, Savona 1980; G. BERTAGNA, *Arte organaria in Liguria* cit.; R. AIOLFI, *Il teatro a Savona. 1583-1984*, Savona 1984; G. BERTAGNA - S. RODI, *Gli antichi organi della diocesi di Ventimiglia-San Remo*, Savona 1985; M. TARRINI - G. BERTAGNA, *Due organi di Giovanni Heid(er): parrocchiale di Laigueglia (1647) e Monastero della SS. Annunziata di Savona (1651). Documenti d'archivio*, in « Atti e memorie della Società Savonese di Storia Patria », n.s., XXXVII (2001), pp. 215-231; M. TARRINI, *Organari del Rinascimento in Liguria: I - Giovanni Torriano da Venezia*, in « L'Organo », XXXVI (2003), pp. 107-225.

Riviera di Ponente. Savona: F.E. SCOGNA, *La musica nel Duomo di Savona dal XVI al XVIII secolo*, in « Nuova Rivista Musicale Italiana », XV/2 (1981), pp. 259-270; ID., *Vita musicale a Savona dal XVI al XVIII secolo*, Savona 1982; M. TARRINI - A. DE FLORIANI, *Codici musicali dei secoli XII-XIII negli archivi e nella Biblioteca Civica di Savona*, in « Note d'archivio per la storia musicale », n.s., V (1987), pp. 7-34; M. TARRINI, *La cappella musicale della cattedrale di Savona istituita da Bartolomeo Della Rovere nel 1528*, in « Renovatio », XXIII/3 (1988), pp. 433-451 [I]; XXIV/1 (1989), pp. 145-160 [II]; ID., *Gli organi della Cattedrale, in Un'isola di devozione a Savona. Il complesso monumentale della cattedrale dell'Assunta*, a cura di G. ROTONDI TERMINIELLO, Savona 2001, pp. 286-293; V. RUFFO - A. FESTA, *Completorium cum quinque vocibus. Otto salmi e un cantico a cinque voci per l'ora di Compieta*, a cura di M. TARRINI, Genova-Savona 2004. Alassio: P. BROCCERO, *La musica ad Alassio dal XVI al XIX secolo*, in *La musica ad Alassio dal XVI al XIX secolo. Storia e Cultura*, Savona 1994 (Città di Alassio, *Quaderni di Storia Alassina*, 1), pp. 129-486. Noli: B. GANDOGLIA, *In Repubblica. Vita intima degli uomini di Noli studiata nell'archivio del Comune*, Finalborgo 1926, pp. 42-43. Albenga: A. BORZACCHIELLO, *Note Ingaune*, Albenga 1993. Santuario di Savona: M. TARRINI, *Un organo di Giorgio Spinola Vittani per il Santuario di N.S. di Misericordia a Savona (1613-14)*, in « Atti e Memorie della Società Savonese di Storia Patria », n.s., XXXVIII (2002), pp. 171-182. Loano: M.R. MORETTI, *Simone Molinaro e la tipografia Francesco Castello* cit.; EAD., *Simone Molinaro e Giovanni Paolo Costa* cit.

Riviera di Levante. La Spezia e Sarzana: M.R. MORETTI, *Notizie sulla tipografia musicale ligure dal XVI al XVIII secolo*, in « La Berio », XIV/3 (1974), pp. 17-41; I. ZOLESI, *Andrea Bianchi da Sarzana e la musica sacra nella chiesa di provincia del primo '600 in Italia*, in « Rivista internazionale di musica sacra », VIII/2 (1987), pp. 159-192; O. LACAGNINA - I. ZOLESI, *Diva Armonia. Musica Sacra e Profana del Levante Ligure dal XVI al XVIII sec.*, I, La Spezia 1992; S. CHIERICI, *Gli organi della cattedrale di Sarzana*, La Spezia 1994. Chiavari: C. GARIBALDI, *Della Storia di Chiavari*, [Genova] 1853; L. SANGUINETI, *N. Signora dell'Orto* cit.; C. GIANTURCO, *Evidence of Lay Patronage in Sacred Music in a Recently Discovered Document of 1631*, in « Journal of the Royal Musical Association », 113 (1988), pp. 306-313; F. RAGAZZI, *Una città a teatro. Teatri e spettacoli a Chiavari dal Cinquecento al Novecento*, Genova 1998; F. MACERA - D. MERELLO - D. MINETTI, *Gli organi della diocesi di Chiavari*, s.l. [Genova] s.a. [2000]. S. Margherita Ligure: M. TARRINI, *Un cembalo di Tommaso I Roccatagliata (1686) in una descrizione del 1879*, in « L'Organo », XXX (1996) [1997], pp. 277-282; *Una dinastia di organari* cit.

## 6. In Italia e in Europa

Sulla diffusione della musica genovese si veda M.R. MORETTI, *Musica e costume a Genova* cit.; A. SORRENTO, *Michelangelo Rossi, una figura originale nel panorama tastieristico del Seicento*,

in *Musica a Genova tra Medio Evo e Età Moderna* cit., pp. 117-143. Tra i lavori più recenti cfr. W. KIRKENDALE, *The Court Musicians in Florence during the Principate of the Medici. With a Reconstruction of the Artistic Establishment*, Firenze 1993, n. 157 (G.M. Pagliardi), pp. 417-431 e n. 159 (M. Bitti), pp. 432-437; M.R. MORETTI, *La musica e i Cybo: madrigali encomiastici per Marfisa d'Este*, in *Alberico I Cybo Malaspina Alberico I Cybo Malaspina. Il Principe, la Casa, lo Stato (1533-1623)*. Atti del Convegno di Studi Massa e Carrara, 10-13 novembre 1994, Modena 1995, pp. 285-305; A. SEARLE, *Manuscript and printed music*, in «Early Music», XXV/3 (1997), pp. 529-533; M.R. MORETTI, *Intorno a Giovanni Battista Dalla Gostena* cit.; D. CALCAGNO, *Musici-sti liguri a Roma e nel Lazio al tempo di R. Giovannelli*, in *Ruggero Giovannelli «Musico eccellentissimo e forse il primo del suo tempo»*, Atti del Convegno Internazionale di Studi Palestrina-Velletri 12-14 giugno 1992, a cura di C. BONGIOVANNI e G. ROSTIROLLA, Palestrina 1998, pp. 561-572; P. ANSELMINI - M.R. MORETTI - S. RODI, *Musiche genovesi in un manoscritto polacco del XVII secolo: l'intavolatura di Pelplin*, in *Composizioni di Simone Molinaro e Giovanni Paolo Costa* cit.; M.R. MORETTI, *Simone Molinaro e Giovanni Paolo Costa*, *Ibidem*; EAD., *Niccolò Paganini e i musicisti genovesi alla festa di S. Croce a Lucca* cit.

### III. Secoli XVIII-XIX

Per questo capitolo le fonti privilegiate sono i periodici gli «Avvisi» e la «Gazzetta di Genova» (spesso consultati direttamente) per i quali si rinvia rispettivamente a C. BONGIOVANNI, *Musica e musicisti attraverso gli "Avvisi" di Genova (1777-1797)*, in «La Berio», XXXIII/1 (1993), pp. 17-89 e L. GAMBERINI, *La musica strumentale nel 1800 a Genova. Fonti e Documenti*, Genova 1974; ID., *La vita musicale europea del 1800. Archivio Musicale Genovese, Genova 1979-1989*. Tra i periodici citiamo inoltre la «Gazzetta Musicale di Milano». Cfr. inoltre A. NERI, *Costumanze e sollazzi*, Genova 1883; L.M. LEVATI, *I Dogi di Genova dal 1669 al [1797]* cit.; M. PEDEMONTE, *I Settecentisti minimi. Matteo Bisso*, in «Rassegna Dorica», IV (1932), pp. 29-31; ID., *Musici-sti liguri*, in «Giornale Storico e Letterario della Liguria», n.s., VIII/1-2 (1932), pp. 280-287; ID., *Paganiniana. L'ambiente musicale genovese nel Settecento. La musica in Chiesa*, *Ibidem*, XIII (1937), pp. 244-248 (I), XIV/2 (1938), pp. 105-114 (II); ID., *Paganiniana. L'ambiente musicale genovese nel Settecento. La musica da camera*, *Ibidem*, XV/1 (1939), pp. 1-14 (estratto); ID., *Paganiniana. L'ambiente musicale genovese nel Settecento. Melodramma e oratorio*, *Ibidem*, XV (1939), pp. 217-223; XVI (1940), pp. 24-32; e A.F. IVALDI, *Théâtre et musique dans la «Gazzetta di Genova» de 1800 à 1814*, in «Periodica Musica», III (1985), pp. 8-18; M.R. MORETTI, *Niccolò Paganini e i musicisti genovesi alla festa di S. Croce a Lucca* cit. Segnaliamo infine gli atti del Convegno Internazionale *Paganini Divo e Comunicatore*, Genova, 3-5 dicembre 2004 (in corso di stampa); per la musica a Genova si veda: M.R. MORETTI, *Intorno a Paganini. Nuove acquisizioni sulla biografia e su alcuni cimeli paganiniani*; C. BONGIOVANNI, *Osservazioni sulla musica a Genova nell'età di Paganini*; M. BATTAGLIA, *Mosaico ottocentesco. Mazzini e Paganini tra musica, filosofia, lettere, memorie e due storiche chitarre*; M. BALMA, *La tradizione popolare fonte di ispirazione per Paganini*; A.M. SALONE, *La vicenda Paganini-Cavanna*; S. TERMANINI, *Ispirazioni ed echi paganiniani. Camillo Sivori davanti alle sue platee*.

#### 1. Il violino a Genova

Tra i testi tutt'oggi insostituibili per una corretta conoscenza di N. Paganini vanno ricordati A. CODIGNOLA, *Paganini intimo*, Genova 1935 e G.C. CONESTABILE, *Vita di Niccolò Paganini*, Nuova edizione con aggiunte e note di F. MOMPELLIO, Milano 1936. Tra i lavori più

recenti si segnalano: E. NEILL, *Epistolario*, Genova 1982 e *Niccolò Paganini il cavaliere filarmonico*, Genova 1990; M.R. MORETTI - A. SORRENTO, *Paganini a Parma e il giovane Verdi*, in *Giuseppe Verdi genovese*, a cura di R. IOVINO e S. VERDINO, Lucca 2000, pp. 61-74. Quanto alla musica di Paganini si consulti il *Catalogo tematico delle musiche di Niccolò Paganini*, a cura di M.R. MORETTI e A. SORRENTO, Genova 1982; di M.R. MORETTI e A. SORRENTO si segnalano inoltre gli aggiornamenti al Catalogo: *Nuove fonti sulla attività concertistica di Niccolò Paganini negli anni 1829-1830*, in «Note d'archivio per la storia musicale», n.s., V (1987), pp. 309-322; *Appunti per un aggiornamento del Catalogo Tematico dell'opera di Niccolò Paganini*, in «Quaderni dell'Istituto di Studi Paganiniani», n. 5 (1989), pp. 48-53; *Novità paganiniane*, *Ibidem*, n. 7 (1993), pp. 5-12; *Dall'Archivio Sivori nuovi autografi paganiniani*, *Ibidem*, n. 8 (1996), pp. 27-33; *Nuovi autografi paganiniani*, *Ibidem*, n. 12 (2000), pp. 9-16.

Per C. Sivori, i suoi maestri e i suoi allievi, nonché per la vita musicale genovese del secolo XIX lo strumento indispensabile è rappresentato da F. MENARDI NOGUERA, *Camillo Sivori. La vita, i concerti, le musiche*, Genova 1991. Seguono lavori che mettono a fuoco aspetti particolari: F. MENARDI NOGUERA - S. TERMANINI, *Il ritrovamento dell'archivio di Camillo Sivori. Nuove prospettive per l'indagine musicologica dell'Ottocento genovese ed europeo*, in «Quaderni dell'Istituto di Studi Paganiniani», n. 8 (1996), pp. 5-26; S. TERMANINI, *Alcune note sull'epistolario di Camillo Sivori*, *Ibidem*, n. 11 (1999), pp. 56-71; ID., «Andare in tournée»: *Camillo Sivori in Europa tra il 1827 e il 1841*, in *Paganini, Genova e la musica. Saggi in onore di Alma Brughera Capaldo*, a cura di G. ISOLERI, M.R. MORETTI, E. VOLPATO, Genova 2003, pp. 77-100; L. INZAGHI, *Camillo Sivori. Carteggi del grande violinista e compositore allievo di Paganini*, Varese 2004. Sulle musiche composte da Paganini per Sivori si veda inoltre: M.R. MORETTI - A. SORRENTO, *Dall'Archivio Sivori nuovi autografi paganiniani* cit. Per approfondire i rapporti con la scuola violinistica italiana si veda F. SFILIO, *Alta Cultura di tecnica violinistica*, Milano 1937 (nuova edizione con prefazione di Antonio Balletto: Varese 2002); G. DE MARTINO, *Giuseppe Gaccetta e il segreto di Paganini. La biografia del violinista che scelse di non essere il più grande*, Genova 2001; E. PORTA, *Niccolò Paganini e la scuola violinistica italiana*, in «Musica/Realtà», 68 (2002), pp. 53-68; C. PAVOLINI, *Francesco Sfilio e la tecnica paganiniana. Riflessioni su alcuni aspetti dell'opera didattica*, in «Quaderni dell'Istituto di Studi Paganiniani», n. 14 (2002), pp. 23-41.

Per il Settecento, i violinisti e i maestri genovesi di Paganini si vedano C. GERVASONI, *Descrizione generale de' Virtuosi Filarmonici italiani che sono fioriti dall'epoca gloriosa della nostra Musica fino al presente, in Nuova teoria di musica ricavata dall'odierna pratica*, Parma 1812; F. REGLI, *Dizionario Biografico*, Torino 1860, ID., *Storia del violino in Piemonte*, Torino 1863 e i lavori di C.M. RIETMANN, *Il violino a Genova*, Genova 1975; S. PINTACUDA, *La vita musicale a Genova nel tempo di Paganini*, in *Incontri con la musica di Paganini*. Atti del Seminario di Studi Paganiniani tenuto a Genova il 5 e 6 marzo 1982, Genova 1984, pp. 12-18; F. MENARDI NOGUERA, *Camillo Sivori* cit.; C. BELLORA, *L'opera strumentale di Filippo Manfredi*, in «Chigiana», n.s., XLIII (1993), pp. 231-245; M.R. MORETTI - A. SORRENTO, *Notizie biografiche sui primi maestri genovesi di Niccolò Paganini*, in *Paganini, Genova e la musica* cit., pp. 33-48 e M.R. MORETTI, *Per la storia della musica a Genova nel secolo XVIII*, *Ibidem*, pp. 103-126.

## 2. Musica strumentale

Per una visione generale è utile leggere C. GABANIZZA, *Beethoven a Genova nell'Ottocento*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», VI/3 (1972), pp. 338-371; S. MARTINOTTI, *Ottocento*

strumentale italiano, Bologna 1972, pp. 94-107; F. MENARDI NOGUERA, *Camillo Sivori* cit.; A. CANTÙ - G. TANASINI, *La lanterna magica. Ottocento strumentale nella vita pubblica e privata della Superba*, Genova 1991; C. BONGIOVANNI, *Aspetti di vita musicale settecentesca a Genova dall'epistolario di padre G.B. Martini*, in « La Berio », XXXV/2 (1995), pp. 49-74.

Aspetti particolari sono esaminati in *Per l'inaugurazione del busto di Nicolò Paganini nella Villetta Di Negro il 28 luglio 1835*, Genova 1835; *Cronache della Commemorazione del IV Centenario Colombiano*, Genova 1892; A. MASSA, *I fasti della Villetta Dinegro*, in « Gazzetta di Genova », (1914), n. 3, pp. 9-11; M. PANIZZARDI, *La Sala Sivori (1869-1880)*, *Ibidem*, (1921) n. 2, pp. 13-15; S. REBAUDI, *Vita genovese di altri tempi: il Festone dei Giustiniani*, in « Genova », XXI/2 (1941), pp. 3-20; H. BERLIOZ, *Mémoires*, in *L'Europa musicale da Gluck a Wagner*, a cura di F. D'AMICO, Torino 1950; R. PALUMBO MOSCA, *I "Novelli Mozart". Pubblico enfant-prodige a Genova nell'800*, in *Una cinquantina d'inverni. La Genova di Giuseppe Verdi e Giuseppina Strepponi*, a cura di R. IOVINO, R. BECCARIA e C. FARINELLA, Genova 2001, pp. 115-116; M.R. MORETTI, *Niccolò Paganini a Genova: 1803-1804*, in « Quaderni dell'Istituto di Studi Paganiniani », n. 13 (2001), pp. 38-47; F. MENARDI NOGUERA, « *Amami. Il tuo amico, Luigi Guglielmo Germin* », in *Paganini, Genova e la musica* cit., pp. 59-75; C. BONGIOVANNI, *Ferdinando Paër e la cantata di primo Ottocento*, in « Studi musicali », XXXIII/1 (2004), pp. 63-163: 79-81.

Per i fondi musicali e l'educazione dei giovani dell'aristocrazia genovese si veda: *Gli Archivi Pallavicini di Genova. I. Archivi Propri*. Inventario a cura di M. BOLOGNA, Genova-Roma 1994 (« Atti della Società Ligure di Storia Patria », n.s., XXXIV/1; Pubblicazioni degli Archivi di Stato, Strumenti, CXVIII), pp. 99-101; G. RUFFINI, *Libri della dimora degli Spinola*, in *Libri e Letture nella Dimora degli Spinola*, Genova 1996, pp. 65-118; D. PUNCUH, *Giacomo Filippo Durazzo e la sua biblioteca*, in *Giacomo Filippo Durazzo (1729-1812) Il bibliofilo e il suo "Cabinet de livres"*, Genova 1996; M.R. MORETTI, *Interessi musicali della famiglia Brignole Sale*, in *Erudizione e storiografia settecentesche in Liguria*, Atti del Convegno, Genova 14-15 novembre 2003, a cura di C. BITOSI (« Atti dell'Accademia Ligure di Scienze e Lettere », 2004, pp. 256-298); *Inventario delle musiche manoscritte e a stampa dell'Archivio Spinola* cit.; *Inventario dei manoscritti musicali del fondo Brignole Sale* cit.

### 3. Il melodramma

Ai lavori citati al Cap. II, par. 4 si aggiunga: A. COSTA, *Annuario dei Teatri di Genova dal 7 aprile 1828 al 15 dicembre 1844*, Genova 1844; C. DA PRATO, *Teatro Carlo Felice. Relazione storico esplicativa dalla fondazione e grande apertura (anno 1828) fino alla invernale stagione 1874-75*, Genova 1875; A. BROCCA, *Il Teatro Carlo Felice*, Genova 1896; A. FERREITTO, *Contributo alla storia del teatro in Liguria* cit.; E. FRASSONI, *Due secoli di lirica a Genova*, Genova s.d. (1980); M. BOTTARO, *Storia del teatro a Genova*, I, Genova 1982; F. RAGAZZI, *Teatri storici in Liguria*, Genova 1991; R. IOVINO, I. ALIPRANDI, *I palcoscenici della lirica. Dall'Impresariato all'Ente lirico. Il nuovo Carlo Felice*, Genova 1992; *Felice Romani. Melodrammi. Poesie. Documenti*, a cura di A. SOMMARIVA, Firenze 1996.

Teatri Falcone e S. Agostino: *Il trionfo della libertà. Trattenimento arcadico tenuto dagli Accademici concordi del seminario arcivescovile della ligure metropoli*, Genova 1798; A.F. IVALDI, *Una speculazione edilizia fra Sarzano e San Donato (1700-1702): l'origine del Teatro di Sant'Agostino*, in « La Berio », XVI/2 (1976), pp. 24-36; ID., *L'impresa dei teatri di Genova (1772). Per una gestione 'sociale' della cultura*, in « Studi musicali », VII (1978), pp. 215-236; A. RONCO, *Storia della Repubblica Ligure 1797-1799*, Genova, 1986; E. VILLA, *Genova lette-*

rata e giacobina, Genova 1990; A.F. IVALDI, *L'inaugurazione del Teatro di Sant'Agostino (1702) e l'impresario bolognese Cesare Bonazoli, in Il testo e la scena: Studi di storia del Settecento genovese*, Genova 1994, pp. 18-60; ID., *Dentro l'opera: meccanismi di gestione teatrale nel Settecento genovese*, in «Musica/Realtà», 49 (1996), pp. 111-132; M.R. MORETTI - G. SOLARI, *Sulla prima genovese de «La prova d'un'opera seria»*, inserto in «Liguria», 64/5-6 (1997), pp. I-II.

Teatro Carlo Felice e Orchestra Civica: V. BELLINI, *Epistolario*, a cura di L. CAMBI, Verona 1943; S. MARTINOTTI, *Angelo Mariani, direttore e musicista nel suo tempo*, in «Studi musicali», 2 (1973), pp. 315-339; E. FRASSONI, *Bianca e Fernando nella critica coeva*, in *Convegno di studi sull'opera «Bianca e Fernando» di Vincenzo Bellini*, Un convegno internazionale per i 150 anni del Teatro Carlo Felice, Genova 1980, pp. 111-136; R. IOVINO, *Verdi nella critica genovese dell'Ottocento*, in *Giuseppe Verdi, genovese cit.*, pp. 99-124; ID., *La critica verdiana: dai giornali genovesi dell'Ottocento*, *Ibidem*, pp. 125-158; A. ROSTAGNO, *Verdi e Mariani*, *Ibidem*, pp. 33-60; R. BECCARIA, *I periodici teatrali e musicali a Genova nell'Ottocento*, in *Una cinquantina d'inverni cit.*, pp. 101-107; C. FARINELLA, «Siano storie, oppur sian fole». *I libretti ottocenteschi della Biblioteca Universitaria di Genova*, *Ibidem*, pp. 108-111; R. IOVINO, *La critica musicale genovese nel secondo Ottocento*, in *Paganini, Genova e la musica cit.*, pp. 127-149. Sull'orchestra civica si veda inoltre Archivio Storico del Comune di Genova, Amministrazione Municipale 1860-1910: 1002 (36-38), anni 1825-1891.

#### 4. Musica sacra

M. TARRINI, *La «Memoria intorno allo stato della musica sacra nel Genovesato» di Pier Costantino Remondini (1874)*, in «Liguria», 58/3 (1991), pp. 9-14; D. CALCAGNO, *Musica e musicisti per la Consolazione cit.*

S. Lorenzo: G. MASUTTO, *Della musica sacra in Genova*, in *Della musica sacra in Italia*, Venezia 1889, III, pp. 140-147; C. BONGIOVANNI, *Il fondo musicale dell'archivio capitolare del duomo di Genova*, Genova 1990; G.E. CORTESE, *Messa per l'incoronazione del serenissimo Michel'Angiolo Cambiaso (1792)*, Genova 1997; M.R. MORETTI, *Feste e musica per l'incoronazione del doge di Genova*, in *Feste e musica per l'incoronazione del doge di Genova*, a cura di O. CARTAREGIA, C. FARINELLA, G. GRIGOLETTI, Genova 1998; EAD., *Per la storia della musica a Genova*, in *Paganini, Genova e la musica cit.*, pp. 103-126; EAD., *Musicisti per le incoronazioni dogali di primo Settecento a Genova cit.*, pp. 629-658. Per la cantoria di S. Lorenzo cfr. il saggio di M.R. MORETTI in preparazione.

S. Filippo: *Il trionfo di Davide. Componimento sacro per musica da cantarsi nell'Oratorio de' RR. Padri della congregazione dell'oratorio di S. Filippo Neri*, Genova 1793; *Santa Caterina di Genova. Componimento Sacro per Musica da cantarsi nell'Oratorio de' RR. PP. di S. Filippo Neri*, Genova 1826; Y. GÉRARD, *Thematic, Bibliographical and Critical Catalogue of the Works of Luigi Boccherini*, Londra 1969; D. CALCAGNO, *Contributo alla conoscenza della storia dell'Oratorio a Genova: l'attività dei Padri Filippini*, in «Civiltà musicale», V/3 (1991), pp. 53-72; ID., *L'attività musicale dei padri Filippini attraverso i fondi della Biblioteca Franzoniana*, in *La Congregazione di S. Filippo Neri. Per una storia della sua presenza a Genova*. Giornata di studio in occasione del IV centenario della morte di S. Filippo Neri, Genova, 15 novembre 1995, a cura di C. PAOLOCCI («Quaderni Franzoniani», X/2, 1997), pp. 127-148; R. COLI, *Luigi Boccherini*, Milano (1992); M.R. MORETTI, *Per la storia della musica a Genova*, in *Paganini, Genova e la musica cit.*, pp. 103-126.

S. Ambrogio: G. MASUTTO, *Della musica sacra in Genova* cit., pp. 148-154; C. DESIMONI, "Saggio storico sulla musica in Liguria" cit.; D. CALCAGNO, *Musiche e musicisti per i Gesuiti* cit.

## 5. Ricerca storica

M. TARRINI, *Pier Costantino Remondini e le «tornate musicali» della Sezione di Archeologia della Società Ligure di Storia Patria (1875-76)*, in *Musica a Genova tra Medio Evo e Età Moderna* cit., pp. 169-245; ID., *La fabbrica d'organi di William George Trice a Genova (1881-1897)*, Savona 1993; ID., *Documenti, manoscritti e pubblicazioni di interesse organario e organistico nel fondo «Pier Costantino Remondini» della Biblioteca Franzoniana a Genova*, in «L'Organo», XXXIII (2000) [2001], pp. 3-108.

## 6. L'insegnamento della musica

G. BANCHERO, *Istituto di Musica, in Genova e le due riviere*, Genova 1846, pp. 481-485; *Relazione della Commissione di sovrintendenza del Civico Istituto di Musica intorno al riordinamento degli studi nello Istituto medesimo*, Genova [1881]; S. PINTACUDA, *Il Conservatorio "Niccolò Paganini" di Genova. Storia e documenti dalle origini ai giorni nostri*, Genova 1980; ID., *La scuola gratuita di canto e strumentale a Genova*, in *Convegno di studi sull'opera "Bianca e Fernando"* cit., pp. 151-155.

## 7. Musica vocale e strumentale in Liguria - 8. Il melodramma in Liguria

Per la bibliografia generale cfr. Cap. II, par. 5.

Riviera di Ponente. Savona: M. TARRINI - I. VESCOVO, *Catalogo dei manoscritti musicali del Monastero della SS. Annunziata conservati nell'Archivio Vescovile di Savona*, in «Atti e Memorie della Società Savonese di Storia Patria», n.s., XV (1981), pp. 205-226; M. TARRINI, *Un elenco di edizioni musicali cinque-seicentesche in una lettera di Giovanni Lorenzo Mariani a Padre Martini (Savona, ca 1759)*, in «Rivista internazionale di musica sacra», XIX/1 (1998), pp. 89-110; ID., *Le lettere di Giovanni Lorenzo Mariani a Padre Martini nel Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna (1753-82)*, in «Atti e Memorie della Società Savonese di Storia Patria», n.s., XXXVI (2000), pp. 149-221. Su Allassio e i musicisti attivi anche a Savona si vedano i seguenti saggi tutti in *La musica ad Allassio* cit.: P. BROCCO, *La musica ad Allassio dal XVI al XIX secolo*, pp. 129-486; M. BIZZOCCOLI, *Antonio Tonelli e Federico Maurizi*, 489-504; C. BONGIOVANNI, *La carriera europea del tenore e compositore Giovanni Battista Zingoni (Firenze, 1718/1720 - Colligis, 1811)*, pp. 505-560; EAD., *Luigi Cerro: l'opera di un allievo di Padre Martini in terra ligure tra '700 e '800*, pp. 613-654; M. TARRINI, *Contributo alla biografia di Luigi Lamberti (Savona, 1766-1833)*, pp. 561-612. Finale Ligure: F. MENARDI NOGUERA, *I Teatri di Finale. Mostra documentaria, 15 dicembre 1990 - 6 gennaio 1991*, Finale Ligure 1990; ID., *Teatro e cultura a Finale tra Ottocento e Novecento (1803-1956)*, in *Storia di Finale*, Savona 2001, pp. 209-234 (rist. della II edizione del 1998, I ed. 1997); M. LAMMARDO, *Teatro musicale a Savona. L'intermezzo Chi tutto vuole aver nulla possiede ovvero Il tutore fallito di Giovanni Battista Zingoni*, in «Atti e memorie della Società Savonese di Storia Patria», n.s., XXXVIII (2002), pp. 183-225.

Riviera di Levante. Chiavari: A. COLTELLA, *Storia di N. S. dell'Orto*, Genova 1917; F. RAGAZZI, *Una città a teatro* cit. Su Anfossi: E. FRASSONI, *L'attualità del passato e Pasquale Anfossi*, in «La Berio», XXXIX/1 (1999), pp. 42-50.

## INDICE

### † *Franco Croce*, La letteratura dal Duecento al Quattrocento

1. Introduzione	pag.	5
2. Il Duecento. I poeti in provenzale	»	8
3. Jacopo da Varagine	»	12
4. L'Anonimo Genovese	»	14
5. Il Trecento e il Quattrocento	»	22

### *Simona Morando*, La letteratura in Liguria tra Cinque e Seicento

1. Il Cinquecento. La ricerca di un'identità tra storia e poesia	»	27
2. Un passaggio fondamentale: l'attesa del Tasso a Genova, l'Accademia degli Addormentati	»	36
3. Quale letteratura barocca per la Liguria?	»	39
4. Il secolo d'oro dei poeti: Chiabrera, Imperiale, Cebà, Grillo e altre voci notevoli	»	40
5. Il secolo d'oro dei prosatori: Brignole Sale, Marini, Assarino, Frugoni e altre voci notevoli	»	51
6. Il declino del secolo d'oro	»	61
Nota bibliografica	»	62

### *Franco Arato*, Il Settecento letterario

1. Arcadi e gesuiti	»	65
2. Le ragioni dell'erudizione	»	77
3. Poesia e filosofia	»	80
4. L'Arcadia in rivolta?	»	86
Nota bibliografica	»	91

*Federica Merlanti*, La letteratura in Liguria fra Ottocento e Novecento

I. L'Ottocento

1. Dalla Restaurazione all'Unità d'Italia	pag.	93
2. Anton Giulio Barrili	»	98
3. Remigio Zena	»	102
4. Fra simbolismo, <i>liberty</i> e crepuscolarismo	»	105

II. Il Novecento

1. « La Riviera Ligure » e i suoi poeti	»	108
2. I maestri del Novecento ligure	»	114
3. Dalla Liguria al mondo, e ritorno	»	128
4. L'altra storia: la Liguria e i suoi narratori	»	134
Nota bibliografica	»	141

*Giovanna Petti Balbi*, La cultura storica in età medievale

I. La memoria cittadina

1. Caffaro	»	148
2. I continuatori	»	155
3. Iacopo Doria	»	158

II. Dalla storia al mito

1. Iacopo da Varagine	»	162
2. Epigoni duecenteschi	»	166

III. L'ambiente umanistico-cancelleresco

1. Giorgio Stella	»	167
2. La pubblica storiografia nel Quattrocento	»	173

IV. Tra storia e propaganda

1. La pubblicistica	»	176
2. Iacopo Bracelli	»	178
3. Le altre voci	»	181

## V. La volgarizzazione della memoria cittadina

1. Agostino Giustiniani	pag. 184
Nota bibliografica	» 187

### *Fiorenzo Toso, Profilo di storia linguistica di Genova e della Liguria*

1. La formulazione retorica di una originalità	» 191
2. Una collocazione incerta	» 192
3. L'orizzonte prelatino e la romanizzazione	» 194
4. La frattura verso nord e il centro genovese	» 195
5. Il Duecento e l'affermazione del volgare	» 197
6. Il Trecento e <i>lo jairo vorgia çenoeyse</i>	» 200
7. Il Quattrocento tra <i>jairo vorgia</i> e lingua <i>italam nostram</i>	» 202
8. Una lingua del mare	» 204
9. Il Cinquecento e la ricerca della norma	» 205
10. Plurilinguismo e pluriglossia nel Seicento	» 208
11. Il Settecento da De Franchi al momento rivoluzionario	» 210
12. Una nuova espansione in oltremare	» 212
13. L'annessione al Regno di Sardegna e il regionalismo culturale	» 213
14. La diglossia ottocentesca	» 215
15. I progressi dell'italianizzazione e la reazione regionalista	» 217
16. Genovese e italiano nella società del Novecento	» 219
17. Gli ultimi decenni	» 221
Nota bibliografica	» 223

### *Bianca Maria Giannattasio, L'antiquaria e l'archeologia: mercanti e banchieri, curiosi e raccoglitori, ladri e uomini di scienze*

Premessa	» 231
1. Gli antefatti	» 231
2. L'antiquaria e l'erudizione: secoli XV-XVIII	» 233
3. L'Ottocento: la sopravvivenza dell'antiquaria e la nascita delle scienze archeologiche	» 242

4. Tra Ottocento e Novecento: verso le scienze archeologiche	pag.	249
5. Il Novecento: archeologia e scienze archeologiche	»	255
Nota bibliografica	»	261
<i>Rossella Pera</i> , Il collezionismo numismatico a Genova e in Liguria: alcuni aspetti	»	265
Nota bibliografica	»	295
<i>Oswaldo Raggio</i> , Dalle collezioni naturalistiche alle istituzioni museografiche		
Prefazione	»	309
1. Socialità aristocratica e collezioni naturalistiche	»	310
2. Le collezioni dell'Università: professori e « dilettanti »	»	325
3. Collezioni scientifiche e istituzioni museografiche: dal patronage privato al patrimonio pubblico	»	340
4. Positivismo naturalistico e patrimonio storico-artistico	»	352
Nota bibliografica e archivistica	»	365
<i>Maria Rosa Moretti</i> , Vita e cultura musicale a Genova e in Liguria (secoli XIII-XIX)		
I. Secoli XIII-XV		
1. Musica sacra e devozionale	»	379
2. Musica profana e strumentale	»	382
II. Secoli XVI-XVII		
1. Le cappelle polifoniche	»	385
2. Musica per il doge	»	391
3. Feste e musica nei palazzi, nelle ville, sul mare	»	394
4. Musica e teatro	»	398
5. Cappelle musicali liguri	»	401
6. In Italia e in Europa	»	405

### III. Secoli XVIII-XIX

1. Il violino a Genova	pag. 409
2. Musica strumentale	» 412
3. Il melodramma	» 422
4. Musica sacra	» 437
5. Ricerca storica	» 442
6. L'insegnamento della musica	» 445
7. Musica vocale e strumentale in Liguria	» 451
8. Il melodramma in Liguria	» 456
Nota bibliografica	» 460

#### *Franco Vazzoler*, Letteratura e spettacolo nell'età della Repubblica aristocratica

1. Dalla strada alla sala teatrale	» 471
2. Commedie e tragedie fra tentativi di moralizzazione e impegno civile	» 474
3. Chiabrera e il travestimento pastorale	» 477
4. Fra letteratura e teatro	» 480
5. Anton Giulio Brignole Sale e la sua cerchia: equivoci della politica ed equivoci della scena	» 482
6. Il trionfo del melodramma	» 484
7. L'attività teatrale nell'ambito del Collegio dei Gesuiti	» 486
8. Il Settecento	» 486
9. Il libro di teatro fra pratica della scena e lettura domestica	» 489
10. Epilogo	» 491
Nota bibliografica	» 492

#### *Eugenio Buonaccorsi*, Dalla scena della borghesia allo spettacolo della post-modernità

I. Scenari dell'Ottocento in Liguria	» 493
1. Il primo Ottocento	» 494
2. Intorno all'Unità	» 502

3. Il tardo Ottocento	pag. 531
-----------------------	----------

## II. Novecento fra tradizione e innovazione

1. L'esordio del secolo sotto il segno della tradizione	» 536
2. Un "grottesco" isolato	» 539
3. Un panorama frastagliato	» 540
4. La scena del secondo dopoguerra: il vecchio e i giovani	» 542
5. Anche gli autori svoltano: nuovo spiritualismo e dintorni	» 543
6. Tra neorealismo e realismo critico	» 547
7. Un mattatore rivaluta il dialetto	» 551
8. Storie di ieri per la Storia di oggi	» 555
9. L'avanguardia esiste	» 557
10. Un bilancio provvisorio	» 559
Nota bibliografica	» 562

*Franco Renzo Pesenti*, La scultura e la pittura dal Duecento alla metà del Seicento

## I. Dal Medioevo al Rinascimento

1. La scultura del Due-Trecento	» 567
2. La pittura del Due-Trecento	» 577
3. La scultura del Quattrocento	» 585
4. La pittura del Quattrocento	» 592

## II. Dal Manierismo al Barocco

1. La scultura del Cinquecento	» 604
2. La pittura del Cinquecento	» 614
3. La scultura della prima metà del Seicento	» 635
4. La pittura della prima metà del Seicento. Gli apporti esterni	» 641
5. La pittura della prima metà del Seicento. I pittori locali	» 656
Nota bibliografica	» 689

*Alessandra Cabella*, Scultura e Pittura del secondo Seicento e del Settecento

1. La Scultura	pag. 697
2. La Pittura	» 702
Nota bibliografica	» 711

<i>Caterina Olcese Spingardi</i> , La cultura figurativa a Genova e in Liguria dall'inizio dell'Ottocento alla seconda guerra mondiale	» 721
Nota bibliografica	» 733



**Associazione all'USPI**  
**Unione Stampa Periodica Italiana**

Direttore responsabile: *Dino Puncuh*, Presidente della Società  
Editing: *Fausto Amalberti*

---

Autorizzazione del Tribunale di Genova N. 610 in data 19 Luglio 1963  
Stamperia Editoria Brigati Glauco - via Isocorte, 15 - 16164 Genova-Pontedecimo