



QUADRIVIUM

XIX¹

EDIZIONI E RISTAMPE DEL TRANSILVANO

I parte - Venezia, Giacomo Vincenti, 1593 (Roma, Biblioteca Lancisiana; Budapest, Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára; Washington. Library of Congress).

Venezia, Giacomo Vincenti, 1597 (Bologna, Civico Museo Bibliografico; London, British Museum).

Venezia, Giacomo Vincenti, 1612 (Bologna, Civico Museo Bibliografico; Paris, Bibliothèque du Conservatoire).

Venezia, Alessandro Vincenti, 1625 (Bologna, Civico Museo Bibliografico; Firenze, Biblioteca del Conservatorio e Biblioteca Nazionale Centrale; Venezia, Biblioteca Marciana; Glasgow, Library of University; Wolfenbüttel, Herzogliche Bibliothek).

II parte - Venezia, Giacomo Vincenti, 1609 (Bologna, Civico Museo Bibliografico; Augsburg, Stadtbibliothek; Berlin, Oeffentliche wissenschaftliche Bibliothek; Paris, Bibliothèque du Conservatoire).

Venezia, Alessandro Vincenti, 1622 (Bologna, Civico Museo Bibliografico; Firenze, Biblioteca del Conservatorio; Venezia, Biblioteca Marciana; Glasgow, University Library; Wolfenbüttel, Herzogliche Bibliothek).

G. DIRUTA, *Il Transilvano* [Ristampa anastatica dell'edizione di Giacomo Vincenti del 1593, con *Premessa* di Luisa Cervelli], Bologna, Forni, 1969 (*Bibliotheca musica bononiensis*, Collana diretta da G. Vecchi dell'Università degli Studi di Bologna. Sezione II, n. 132).

DAL RINASCIMENTALE « STUDIO DI MUSICA » AL MODERNO MUSEO DEGLI STRUMENTI MUSICALI

Brevi note per una storia del collezionismo (1)

I.

Voler descrivere le varie manifestazioni della tendenza umana verso il collezionismo e, in particolare, verso la passione di riunire presso di sé strumenti musicali può sembrare eccessiva presunzione, in quanto essa si può far rientrare nel gusto generico di collezionare cose belle — buone per la vista e per l'udito — che ha accompagnato l'uomo fin dalle più antiche epoche della civiltà. Dalla scintilla prima del collezionismo, che si può rintracciare oltre centomila anni fa nella preistoria, presso gli uomini di Neanderthal, i quali, nella « Grotta della jena » di Arcy-sur-Cure, avevano riunito pietre di forma strana, minerali, cristalli, conchiglie fossili, ecc. (2) (fenomeno a cui, in certo senso, si può assimilare il presunto collezionismo di certe conchiglie,

(1) La Bibliografia generale è la seguente: A. BERNER, *Instrumentensammlungen*, in: « Musik in Geschichte und Gegenwart », vol. 6, Kassel (etc.), 1957, col. 1296-1310. — E. DE BRICQUEVILLE, *Les collections d'instruments de Musique, aux XVI, XVII et XVIII siècle*, Paris, 1895. — F. W. GALPIN e G. L. LANGWILL, *Instruments, Collections of*, in: « Grove's Dictionary of Music and Musicians », vol. IV, pp. 509-515, 5^a ed., London, 1966. — G. KINSKY, *Musikinstrumentensammlungen in Vergangenheit und Gegenwart*, in: « Jahrbuch der Musikbibliothek Peters », für 1920 (27. Jahrg.), Leipzig, 1921, pp. 47-60. — H. RIEMANN, *Musiklexikon*, 12^a ed., Mainz, 1967, vol. III (Sachteil), pp. 405-406 (Instrumentensammlungen). — J. VON SCHLOSSER, *Raccolte d'arte e di meraviglie del tardo Rinascimento*, Firenze, 1974. - *Die Sammlung alter Musikinstrumente*, Wien, 1920. — F. H. TAYLOR, *Artisti, principi e mercanti*, Torino, 1954. — E. WINTERNITZ, *Musical instruments of the western world*, London, 1966. — Id., *Musicali strumenti*, in « Enciclopedia Universale dell'Arte », vol. IX, pp. 772-794. — Id., *Über Musikinstrumentensammlungen des Frühbarock*, in « Studia musico-museologica », Bericht über das Symposium « Die Bedeutung, die optische und akustische Darbietung und die Aufgabe einer Musikinstrumentensammlungen », Nürnberg-Stockholm, (1969?), pp. 6-30.

(2) S. ANGELETTI, *I mari e le conchiglie*, Milano, 1973, p. 17.

quali la *xenophora pallidula* del Giappone ⁽³⁾: esse accumulano su di sè altre conchiglie o granelli di sabbia, ma sono in realtà collezioniste solo a scopo mimetico) si giunge, con un enorme arco di tempo, ai fini intenditori ed amatori che, specie nell'epoca barocca, dedicarono vasta parte delle loro sostanze e del loro tempo alla realizzazione di raccolte di cui ancor oggi, nonostante lo scempio operato dai loro discendenti, indegni di sì illustri progenitori, si serbano concrete tracce in strumenti sopravvissuti o almeno vivo ricordo nelle descrizioni del tempo della loro gloria.

Nelle raccolte dell'antichità, di cui non si hanno molto dettagliate notizie, il carattere era del tutto particolare per quanto riguarda la figura del collezionista: il concetto di « *Schatzkammer* » (« camera del tesoro ») in un primo tempo sembra coincidere con quello di sepolcro (che ripete in senso statico e logicamente non più dinamico, quindi fuori del tempo, l'abitazione dei defunti: v. le presunte camere del tesoro degli eroi omerici e, dopo secoli e secoli, le tombe dei re guerrieri dell'epoca delle invasioni barbariche) ⁽⁴⁾; si identifica poi con quello di « Tesoro del tempo » e si concreta quindi con il senso del pubblico godimento dell'arte.

Secondo quanto giustamente rileva lo Schlosser « i tesori dei templi dell'antica Grecia si possono quindi considerare come i primi musei pubblici, accessibili ad ogni cittadino, di arte viva, nel senso di arte di un passato nazionale » ⁽⁵⁾; anche in Italia i templi « continuavano ad essere dei musei; ospitavano sempre opere d'arte e rarità della natura, generi entrambi che affluivano in enorme quantità in Roma e che spesso avevano caratteri di particolare esoticità. Si dice che il solo Cesare abbia deposto sei intere collezioni di pietre tagliate nel tempio di Venere genitrice. Plinio menziona tutta una serie di oggetti di inventario, appartenuti a santuari greci, classificabili nella categoria dei « *curiosa artificialia* », quelli che ritroviamo nelle più

⁽³⁾ S. ANGELETTI, *Op. cit.*, fig. 192. — A. FEININGER, *Conchiglie*, Milano, 1973, p. 252, tavv. 48, 51, 54, 55.

⁽⁴⁾ J. SCHLOSSER, *Raccolte d'arte*, cit., p. 13.

⁽⁵⁾ J. SCHLOSSER, *Raccolte d'arte*, cit., p. 15.

tarde *Wunderkammern*: specchi magici, rari strumenti musicali o chirurgici, e specialmente manufatti il cui valore era determinato dalla particolare artificiosità e artisticità (v. Friedländer, *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms*, 2ª ed., Lipsia, 1889, vol. II, p. 174) ⁽⁶⁾.

Delle collezioni del Medio Evo, se anche ve ne furono, si hanno poche notizie ⁽⁷⁾.

Una corte, il cui collezionismo sembra risalire alla fine del Medio Evo, è la famiglia de' Medici, a quanto risulta, almeno, dagli inventari stesi al tempo di Piero, padre di Lorenzo (1456 e 1463) e dopo la morte dello stesso Magnifico (1495) ⁽⁸⁾. In quest'ultimo documento si incontrano ben cinque organi, tutti di tipi specialissimi e particolari, degni di un amatore e di un intenditore quale doveva essere Lorenzo: due organi « di carta impastata », uno « di mano di maestro Castellano » ⁽⁹⁾, l'altro « fatto a chiocciola » ⁽¹⁰⁾, uno « *chon gravecordo* » (claviorgano?); un « organo di channa, a una channa per tasto, semplice »; « uno orghanetto a una mano, di stagno » (forse tre positivi ed un portativo, cioè l'organo che veniva tenuto a tracolla e suonato con la mano destra mentre la sinistra azionava la piccola manteceria).

Ma, oltre agli organi, anche altri strumenti erano in uso nella famiglia, quali i due liuti che si incontrano negli inventari del 1456 e del 1463, come pure « una spinetta a uso di forzerino di perle e rubini, valutata fiorini 300 », che si trova citata nell'inventario del 1495: oggetto di uso tutto femminile, che si riaffaccia ogni tanto nella storia degli strumenti musicali per piccole mani come i portagioie del '600 o i piccoli pianoforti-tavolini da toilette del '700 o astucci da lavoro diffusi nel primo quarto dell'800 o, infine, come i piccoli portagioie che suonavano

⁽⁶⁾ J. SCHLOSSER, *Raccolte d'arte*, cit., p. 19.

⁽⁷⁾ E. WINTERNITZ, *Musical instruments*, cit., p. 32.

⁽⁸⁾ E. MÜNTZ, *Les collections des Médicis*, Paris, 1888. — L. PARIGI, *Laurentiana*, Firenze, 1954, p. 20.

⁽⁹⁾ L. PARIGI, *Op. cit.*, p. 22. — R. LUNELLI, *L'arte organaria del Rinascimento e gli organi di S. Pietro in Vaticano dalle origini a tutto il periodo frescobaldiano*, Firenze, 1958, p. 7.

⁽¹⁰⁾ v. il dipinto di Cosmé Tura, « Madonna in trono col Bambino e Angeli » alla National Gallery di Londra.

automaticamente all'alzarsi del coperchio (con un meccanismo interno a cilindro e a pettine) nel corso del sec. XIX.

Ancora un'occhiata all'inventario mediceo del 1456 e poi spiccheremo un salto di oltre un secolo. Nel citato elenco sono elencati:

- un « organo a due mani » (quindi « positivo »);
- un « organo fiammingo a una mano » (cioè « portativo »);
- una « rota doppia » (cithara, citara, cetera?);
- un'« arpa doppia di Fiandra »;
- un'« arpa nostrale »;
- un « liuto nostrale »;
- quattro « zufoli fiamminghi »;
- tre « zufoli nostrali »;
- tre « zufoli forniti d'ariento »; ecc.

Da questo inventario si compie un balzo fino a quello del 1700⁽¹¹⁾, per rimanere a Firenze e seguire la meravigliosa continuità di amatori dell'arte musicale quali i Medici; in quell'anno la Raccolta Medicea registra uno strumento nuovo, l'« arpicimbalo » di Bartolomeo Cristofori, cominciato nel 1698 e terminato due anni dopo, che sarà poi, con leggere modifiche e altro nome, il pianoforte, strumento dei tempi nuovi, frutto, si potrebbe dire, della collaborazione (tanto era viva la passione che li univa nel mettere a punto la nuova invenzione), tra il Cristofori e il gran principe Ferdinando, il quale lo aveva chiamato presso di sé a Firenze (forse già nel 1688 o l'anno seguente: è certo tuttavia che « Bortolo padovan » era già a Firenze nel 1690), dalla nativa Padova, dove lo aveva visitato ai primi del 1688⁽¹²⁾.

Nel 1716 viene effettuato un altro inventario, ma stavolta la scena è mutata: il grande patrono ed amico di Cristofori, il gran principe Ferdinando è morto, nel 1713, a soli 50 anni, ed è rimasto il freddo Cosimo III, suo padre, a dominare la scena

⁽¹¹⁾ V. GAI, *Gli strumenti musicali della Corte Medicea e il Museo del Conservatorio « Luigi Cherubini » di Firenze...*, Firenze, 1969, (inventario del 1700: pp. 6-24).

⁽¹²⁾ M. FABBRI, *L'attività fiorentina di Perti, Cristofori e Haendel*, in: « Chigiana », XXI, 1964, p. 172. — Id., *L'alba del pianoforte. Verità storica sulla nascita del primo cembalo a martelletti*, Milano, 1968, p. 7.

politica del granducato. Gli strumenti sono affidati a Bartolomeo Cristofori, che, tuttavia, continua infaticabile a lavorare e produce ancora altri pianoforti, fra cui i tre oggi superstiti, tutti costruiti dopo la morte di Ferdinando (del 1720: oggi a N. York; del 1722: a Roma; del 1726: a Lipsia), mentre di quelli costruiti prima⁽¹³⁾, compreso il famoso « arpicimbalo », si è perduta ogni traccia.

A questo punto, conviene abbandonare i Medici per ritornare indietro, alla fine del sec. XV, di dove avevamo iniziato il nostro viaggio attraverso le collezioni di tutto il mondo.

Nel 1494, alla morte di Ferdinando I di Napoli, troviamo la sua collezione di strumenti di cui ci parla il Brandolini Lippi⁽¹⁴⁾; a Mantova, tra la fine del sec. XV e gli inizi del XVI, si erge una notevole figura di donna che domina per vari decenni la scena politica e artistica del suo tempo: Isabella Este Gonzaga (Ferrara 1474 - Mantova 1539). Essa aveva, per quanto riguarda gli strumenti musicali, un valido collaboratore in Lorenzo Gusnasco da Pavia, col quale tenne una fitta corrispondenza (egli abitava a Venezia, dove spesso cercava e trovava per lei gli oggetti più strani e disparati): per chiedergli di costruire per lei raffinati strumenti dalle linee eleganti e di materiali particolarmente pregiati. L'artista rispondeva da par suo alle richieste della marchesana ed è nota la fama che, grazie alle sue opere (clavicordi, cembali, organi, liuti, ecc.), circondava un tale uomo.

Una istituzione italiana che vanta una raccolta strumentale di antiche origini rinascimentali è l'Accademia Filarmonica di Verona con inventari già del 1569⁽¹⁵⁾; inoltre ricordiamo, tra le

⁽¹³⁾ S. MAFFEI, *Nuova invenzione d'un gravecembalo col piano e forte...*, in: « Giornale de' Letterati d'Italia », tomo V, Venezia, 1711, pp. 144-159. Il Maffei dice che il Cristofori ne aveva già « fatti tre, tutti riusciti perfettamente ». L'articolo del Maffei è stato pubblicato in: L. PULITI, *Cenni storici della vita del serenissimo Ferdinando dei Medici Granprincipe di Toscana e della origine del pianoforte*, in: « Atti dell'Accademia del R. Ist. di Musica di Firenze, 1874, pp. 85-93.

⁽¹⁴⁾ R. BRANDOLINI LIPPI, *De musica et poetica opusculum* (sec. XVI), ms. 805, Bibl. Casanatense, Roma, f. 16v.-18r.

⁽¹⁵⁾ G. TURRINI, *L'Accademia filarmonica di Verona... e il suo patrimonio musicale antico*, in: « Atti e memorie dell'Accademia di agricoltura, scienze e lettere di Verona », 1951.

altre, la raccolta dell'Accademia Filarmonica di Bologna (1666).

Una famiglia che lasciò notevoli tracce nella storia del collezionismo strumentale italiano è pure la Casa Estense (da cui Isabella Gonzaga proveniva, come sua sorella Beatrice, moglie di Ludovico il Moro, la quale aveva avuto dalle sapienti mani di Lorenzo Gusnasco un pregevole clavicordo, passato, dopo la sua immatura morte, a Isabella). La collezione formata in Ferrara dall'Arciduca Alfonso II d'Este (1533-1597) è ricordata anche da un illustre contemporaneo, Ercole Bottrigari⁽¹⁶⁾, che illustra con chiara esposizione la raccolta: « Ha l'Altezza sua due gran camere honorate, dette le camere de' Musici; perciocche in quelle si riducono ad ogni loro uolontade i Musici seruitori ordinariamente stipendiati di sua Altezza; i quali sono molti, & Italiani, & Oltramontani, così di buona uoce, & di belle, & gratiose maniere nel cantare, come di somma eccellentia nel sonare, questi Cornetti, quegli Tromboni, dolzaine, piffarotti; Questi altri Viuole, Ribechini, quegli altri Lauti, Citare, Arpe, & Clauacembali; i quali strumenti sono con grandissimo ordine in quelle distinti, & appresso molti altri diuersi strumenti tali usati, & non usati ». Prosegue poi specificando quali intende per strumenti « non usati » e dividendoli in due categorie: strumenti che « non siano per la loro antichità posti hora in opera, ma conseruati, per la forma loro diuersa da quella, nella quale si fanno ordinariamente hora, come è un Organo fatto à chiozzola⁽¹⁷⁾, ò diciamo à uoluta, ouero à uite, con le canne tonde di legno di Busso, di assai notabile grandezza, & misura tutto di un pezzo à guisa de' Flauti: come anco uogliono molti, che sia... tutto il corpo dell'Organo » e strumenti che « siano per la rarità loro quasi unici, si come un Clauacembalo grande, con tutti i tre generi Armonici, secondo la inuentione, & diuisione fatta di uentisei uoci Diatoniche in più di centotrenta corde con due tastami

⁽¹⁶⁾ E. BOTTRIGARI, *Il desiderio, ouero de' Concerti di varij strumenti musicali. Dialogo...*, Venezia, 1594, 2^a ed., Bologna, 1599, pp. 40-42. (Ristampa moderna: Berlino 1924). V. inventari in: E. VANDER STRAETEN, *La musique aux Pays-Bas*, t. VI, Bruxelles, 1882, p. 122 e in: L. F. VALDRIGHI, *Musurgiana*, I, Modena, 1879, pp. 26-30 (ristampa: Bologna, 1970).

⁽¹⁷⁾ Si veda l'organo citato negli strumenti di Lorenzo de' Medici e il dipinto ricordato sopra (a nota 10).

pieni di semituoni, o tasti negri doppij, & spezzati, da Don Nicola Vicentino, soprannominato l'Arcimusico »; egli informa che tale strumento « non uiene, se non di rado usato per la gran difficoltà, che è parte nell'accordarlo, & accordato nel mantenerlo, parte nel sonarlo » e subito dopo aggiunge che « il Luzzasco Organista principale di sua Altezza, lo maneggia molto delicatamente, con alcune compositioni di Musica fatte da lui à questo proposito solo ». Dopo aver dato alcune altre indicazioni su questi archicembali e arciorгани, il Bottrigari ribadisce che in quelle camere, ricche di strumenti e di musica, manoscritta e stampata (la vera « Musikkammer » nel senso più completo della parola), « gli strumenti tutti sono sempre ad ordine, & accordati da poter esser presi, & sonati ad ogni improuiso ». Ecco il vero senso del moderno concetto di museo musicale, cioè di strumenti considerati come cosa viva, che debbono vivere come strumenti veri e propri (funzione per cui furono creati e che costituisce la condizione insopprimibile per la loro sopravvivenza) e non come inerti cadaveri relegati in un silenzio di morte: è qui praticato e pienamente realizzato quel « Klingendes Museum », o museo sonoro, che è una delle più grandi vittorie della moderna concezione del « Museo vivo »; si può ora affermare che non si tratta tanto di una innovazione quanto di un felice ritorno all'antico e in particolare all'aurea struttura umanistico-rinascimentale che, tuttavia, andrà esaurendosi nei complessi ed oscuri meandri di gabinetti e bacheche od armadi costituenti la « Galleria » dell'epoca barocca, epoca in cui, del resto, comincia pure il fenomeno della dispersione delle collezioni che era iniziata virtualmente col sacco di Roma (1527).

A questo proposito è interessante gettare un'occhiata al panorama filologico, anzi alla fitta boscaglia della terminologia e della tipologia dei vari luoghi di raccolta costituiti, con caratteristiche diverse, nei paesi europei tra Rinascimento e Barocco, e concretati in definizioni ben espresse specie dalla lingua tedesca⁽¹⁸⁾. Dalla medievale « Wunderkammer » (o « camera delle me-

⁽¹⁸⁾ Codificate da Joachim von Sandrart nella sua « Deutsche Akademie » (1679) e da Gaspar F. Neickel, autore di un primo trattato generale di museografia, edito nel 1727. v. F. H. TAYLOR, *Op. cit.*, pp. 145-147.

raviglie») si diramano quattro tipi principali, indicati come « Schatzkammer » (« camera del tesoro »), riservata a cose preziose, « Raritätenkammer », contenente oggetti rari, « Galleria », formata da cabinets (stipi intarsiati) e da armadi con curiosità (sopra i quali venivano appesi, alle pareti, dei quadri), « Studio-Museum », comprendente rarità varie ed una biblioteca. A questi tipi principali e generali se ne aggiungevano altri più specialistici, quali, per le scienze naturali, la « Naturalienkammer », o « Naturalienkabinet », che abbracciava i tre regni della natura (animale, vegetale, minerale) e, per l'Antiquariato e l'arte in generale, la « Kunstkammer » o « Antiquitätenkabinet ». Nel campo più specificamente musicale possiamo citare la « Musikkammer », che, in effetti, doveva essere proprio del tipo di quelle di Ferrara illustrate nel « Desiderio » del Bottrigari, cioè una o più stanze in cui erano raccolti strumenti e composizioni musicali (stampate o manoscritte) per andarvi a « far musica » e la « Instrumentenkammer » riservata ai soli strumenti; altro tipo, come una sezione musicale della « Kunst- o Wunderkammer », detta pure « Studio di musica », era quello in cui gli strumenti venivano conservati per la loro bellezza. Tuttavia, come ha ben notato E. Winternitz, una netta divisione fra le due non può essere tracciata perchè spesso strumenti belli da vedere, cioè da esposizione, venivano usati per esecuzioni ⁽¹⁹⁾ (realizzazione concreta del rinascimentale motto « Rendo lieti ad un tempo gli occhi e 'l core »). A questa terminologia si può riallacciare l'attività, che spesso degenerava in mania accaparratrice ed esibizionistica, di vari sovrani dell'età barocca, come Alberto V di Baviera, il quale aveva messo insieme un « cabinet » di 4.000 pezzi ⁽²⁰⁾ per cui aveva investito forti somme, lasciando infine un debito di 2.360.000 fiorini con la banca dei Fugger ⁽²¹⁾.

In Spagna, dopo una lunga tradizione da cui si rileva l'interesse delle case regnanti per strumenti e strumentisti, interesse visivamente documentato, fra l'altro, dalle stupende miniature

⁽¹⁹⁾ E. WINTERNITZ, *Musical instruments*, cit., p. 32.

⁽²⁰⁾ E' descritto nel primo catalogo stampato di Museo, il « Museum Theatrum » (*Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi*) pubblicato a Monaco nel 1576 per incarico di Alberto V di Baviera († 1579).

⁽²¹⁾ F. H. TAYLOR, *Op. cit.*, p. 139.

delle Cantigas de S. Maria, raccolte sotto Alfonso il Savio (1252-1284) ⁽²²⁾ (che dimostrano come egli tenesse alla sua corte musicisti arabi, cristiani ed ebrei, immortalati appunto nei codici delle Cantigas come suonatori dei loro tipici strumenti), si passa attraverso i regni di Giacomo II (1291-1327), di Alfonso III (1327-1337), di Giovanni I di Catalogna Aragona († 1395), di Alfonso V il Magnanimo, re di Aragona, IV di Catalogna, I di Napoli (1416-1458) (che già nel suo palazzo di Barcellona — 1415 — aveva organo, exaquier, chitarra, salterio, arpa, ecc. e che fece di Napoli un centro culturale ed artistico di prim'ordine), per giungere al ricco inventario steso nel 1503 nel castello di Segovia, sotto Isabella di Castiglia († 1504) ⁽²³⁾.

Sempre in Spagna troviamo la collezione della regina Maria d'Ungheria († 1558), trasportata (dai Paesi Bassi) in Spagna nel 1555 e di là trasmessa poi, per testamento, in gran parte a Lisbona (1559) ⁽²⁴⁾; il ricco « instrumentarium » raccolto a Madrid dal re Filippo II (1555-1598) ⁽²⁵⁾, ed, infine, la notevole collezione di cembali costituita a Madrid dalla regina Maria Barbara di Braganza († 1758) ⁽²⁶⁾, la quale, per testamento, lasciò tre strumenti (fra cui uno a « martellino », quindi un pianoforte) a Carlo Broschi detto Farinelli, a sua volta collezionista appassionato di rari strumenti ⁽²⁷⁾.

Un altro importante collezionista passato alla storia per i suoi strumenti fu il re d'Inghilterra Enrico VIII (1509-1547),

⁽²²⁾ H. ANGLÈS, *La música de las Cantigas de Santa Maria del Rey Alfonso el Sabio*, III, Barcelona, 1958, pp. 453-457. — Id., *La música à Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona, 1935, pp. 79-106 (e, in particolare, p. 85).

⁽²³⁾ H. ANGLÈS, *Die Instrumentalmusk bis zum 16. Jahrh. in Spanien*, in « Natalicia musicologica Knud Jeppesen septuagenario collegis oblata », Oslo (ecc.), 1962, p. 152-153 ss. — F. PEDRELL, *Emporio científico e historico de organografia musical antigua espanola*, Barcelona, 1901, pp. 91 ss.

⁽²⁴⁾ v. inventari in: E. VANDER STRAETEN, *Op. cit.*, t. VII, Bruxelles, 1885, pp. 439-449.

⁽²⁵⁾ E. VANDER STRAETEN, *Op. cit.*, t. VIII, Bruxelles, 1888, pp. 298-299 (inventario del 1607); pp. 312-322 (inventario del 1602).

⁽²⁶⁾ v. inventario in: R. KIRKPATRICK, *Domenico Scarlatti*, Princeton, New Jersey, 1955, p. 361.

⁽²⁷⁾ R. KIRKPATRICK, *Op. cit.*, p. 362.

musicista ed esecutore egli stesso, che nei suoi castelli (Westminster, ecc.) aveva raccolto 373 pezzi di alto pregio ⁽²⁸⁾.

Fra le collezioni delle corti tedesche che hanno avuto una importanza di primo piano nel campo degli strumenti musicali possiamo ricordare quella dell'arciduca di Sassonia con l'*Instrumentarium* della Hofkapelle di Weimar (1570) ⁽²⁹⁾, la raccolta di 43 strumenti a tastiera del principe-elettore sempre di Sassonia, a cui si affianca l'altra sua « *Instrumentenkammer* » con archi e fiati (1593) ⁽³⁰⁾; l'« *Instrumentarium* » per la Hofkapelle di Kassel riunito dal Langravio di Hessen (inventari: 1573, 1613, 1638) ⁽³¹⁾; l'« *Instrumentenkammer* » formata dall'arciduca Carl von Steiermark († 1590) a Graz ⁽³²⁾; ancora: l'« *Instrumentarium* » per la Hofkapelle di Berlino, messo insieme da Johann Georg I. von Brandenburg ⁽³³⁾, e quello di Stuttgart costituito dal duca Ludwig der Fromme von Württemberg (1568-1593) ⁽³⁴⁾, per finire con la cospicua collezione raccolta dall'arciduca Ferdinand von Tirol († 1596) nel castello di Ambras presso Innsbruck ⁽³⁵⁾. Nel quadro degli scambi commerciali del secolo XVI le Corti tedesche importavano strumenti da Venezia e l'Italia commissionava a co-

⁽²⁸⁾ F. W. GALPIN, *Old English instruments of music*, London, 1910, pp. 292-300.

⁽²⁹⁾ A. ABER, *Die Pflege der Musik unter der Wettinern und wettinischen Ernestinern*, Bückeburg-Leipzig, 1921, pp. 107-150 ss.

⁽³⁰⁾ M. FÜRSTENAU, *Beiträge zur Geschichte der königlich Sachsischen musikalischen Kapelle*, Dresden, 1849.

⁽³¹⁾ E. ZULAUF, *Beiträge zur Geschichte der Landgräfliche Hess. Hofkapelle*, Hassel, 1902, pp. 31, 115, 132 ss. — CHR. ENGELBRECHT, *Die Hofkapelle des Landgrafen Carl von Hessen-Kassel*, in « *Zeitschrift des Vereins für Hessische Geschichte und Landeskunde* », LXVIII, 1957.

⁽³²⁾ J. SCHLOSSER, *Die Sammlung*, cit., p. 195.

⁽³³⁾ C. SACHS, *Musik und Oper am Kurbrandenb. Hof.*, Berlin, 1910, pp. 205 ss.

⁽³⁴⁾ G. BOSSERT, *Die Hofkapelle unter Eberhard III*, in « *Württembergische Vierteljahreshefte für Landesgeschichte* », N.F. XXI, 1912, pp. 133 s. — J. SITTARD, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württemberg. Hofe*, Stuttgart, 180, I, pp. 26 s.

⁽³⁵⁾ J. SCHLOSSER, *Die Sammlung*, cit., p. 11 ss. — F. WALDNER, *Zwei Inventarien aus dem XVI. und XVII. Jahrh. über hinterlassene Musikinstrumente und Musikalien am Innsbrucker Hofe*, in « *Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der DTÖ (Denkmäler der Tonkunst in Österreich)* », IV, Leipzig-Wien, 1916, pp. 128-133.

struttori di Norimberga trombe e tromboni, mentre i modelli veneziani erano noti anche in Inghilterra ⁽³⁶⁾.

A queste collezioni reali si può bene aggiungere quella dei Fugger, ricca famiglia di banchieri amanti dell'arte; l'inventario della « *Musikkammer* » di Raymond Fugger junior (1528-1569) in Augsburg, steso nel 1566, comprende ben ottantatré numeri, che contraddistinguono altrettanti liuti o famiglie di liuti (3-4 membri) più otto strumenti a tastiera (su otto tre erano fatti a Venezia) ⁽³⁷⁾. A giudicare dai nomi dei costruttori (quali i celebri liutai tedeschi Tieffenbrucker, Maler, Schönfeld, Unverdorben, ecc.) erano tutti pezzi di grande valore musicale e di grande pregio artistico, dati anche i materiali con cui erano costruiti (ebano, avorio, legni esotici e rari). Ma l'inventario (« *Verzeichnuss* ») del 1572 (3 anni dopo la morte di R. Fugger), è ancora più favoloso: riporta oltre 150 liuti, 227 strumenti a fiato, 10 a tastiera, 20 ad arco.

Ricordiamo ancora due privati cittadini che, fuori d'Italia, vantano meriti collezionistici, e poi rientreremo in patria per rimanervi, prima di passare ad una breve panoramica internazionale dei tempi moderni.

Dei due il primo è un medico svizzero, Felix Platter (1536-1614), della cui raccolta pubblicò l'inventario Karl Nef ⁽³⁸⁾, e il secondo è Jean Baptiste Dandeleu di Bruxelles, i cui strumenti sono elencati in un inventario pubblicato dal Vander Straeten ⁽³⁹⁾.

Ed ora riprendiamo la via dell'Italia. Qui ci viene incontro, anzitutto, la Raccolta messa insieme dal marchese Pio degli Obizzi nel castello del Catajo presso Padova (seconda metà del secolo XVI). Questo importante nucleo, ricco di pregevoli rarità stru-

⁽³⁶⁾ A. BAINES, *Woodwind instruments and their history*, London, 1957, p. 242.

⁽³⁷⁾ A. SANDBERGER, *Verzeichnuss Rayd. (Raimund) Fuggers Instrument und Musica 1566*, in « *Bemerkungen zur Musikgeschichte der Städte Nürnberg und Augsburg. DTB (Denkmäler der Tonkunst in Bayern)* », V, 1, Leipzig, 1904, pp. L-LI. — B. A. WALLNER, *Ein Instrumentenverzeichnis am dem 16. Jh.*, in « *Festschrift A. Sandberger* », München, 1918. — R. SCHAAL, *Die Musikinstrumenten - Sammlung von Raimund Fugger d. J.*, in « *Archiv für Musikwissenschaft* », XXI, 1969.

⁽³⁸⁾ In « *Sammelbände der Internat. Musik-Gesellschaft* », X, 544.

⁽³⁹⁾ *Op. cit.*, I, 31.

mentali, passato a Tommaso degli Obizzi († Padova 1805) e quindi agli Estensi di Modena, si trova oggi (coi suoi 289 pezzi) al Kunsthistorisches Museum di Vienna, insieme alla Collezione di Ambras (323 pezzi) e a quella della Soc. Amici della Musica di Vienna. L'ottimo catalogo pubblicato da J. Schlosser nel 1920⁽⁴⁰⁾ ne fa la storia e la descrizione, tranne che per la parte degli Amici della Musica, catalogata a parte⁽⁴¹⁾ ed unita più di recente (1938).

Un breve accenno, senza dettagli di inventari o di descrizioni, ad alcuni « studi di musica » esistenti a Venezia nel sec. XVI lo troviamo nella celebre opera di Francesco Sansovino:

« ... abbiamo diversi studi di musica con stromenti e libri di molta eccellenza, de' quali è notando lo studio del Cavalier Sanuto, figliuolo già di Gian Francesco, a S. Giovanni Decollato e lo studio del predetto Catarin Zeno, nel quale, fra l'altre cose, si vede un organo, che fu di Matthias Rè d'Ungheria, tanto armonico e perfetto e di tanto prezzo, che i suoi lo conditionarono per testamento che non uscisse giammai di quella famiglia⁽⁴²⁾. E similmente nobilissimo quello di Luigi Balbi causidico a S. Maria Zobenigo. Perchè oltre agli stromenti che vi sono in qual si voglia maniera, sono perfetti et in si fatta quantità, che sono stimati di molta valuta. Et quello di Agostino Amadi è singolare concisia che vi sono stromenti non pure alla moderna, ma alla Greca ed all'antica in numero assai grande »⁽⁴³⁾.

A questi « studi » veneziani del cinquecento affiancheremo quello, dei primi del seicento, di Antonio Goretto († c. 1640),

⁽⁴⁰⁾ Die Sammlung, cit.

⁽⁴¹⁾ E. MANDYCZEWSKI, *Zusatz - Band zur Geschichte der k.k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*, Wien, 1912. Musikinstrumente: pp. 154-158.

⁽⁴²⁾ E' un organo positivo, con canne di carta, costruito da Lorenzo Gusnasco (ricordato a proposito di Isabella Gonzaga) e che l'ultimo discendente della famiglia Zen, Zenone, lasciò, con testamento del 9 luglio 1873, al Museo Correr di Venezia, dove tuttora si trova. La notizia che fosse di Mattia Corvino è inesatta in quanto Mattia Corvino morì nel 1490 e quest'organo è del 1494. — v. L. CERVELLI, *Un prezioso organo del '400 alla ricerca della sua voce perduta*, in « Bollettino dei Musei Civici veneziani », 1969, n. 4, pp. 20-36. — M. TIELLA, *L'organo di Lorenzo da Pavia*, ivi, 1972, n. 1-12, pp. 26-52.

⁽⁴³⁾ E. SANSOVINO, *Venezia città nobilissima e singolare descritta*, Venezia, 1581, p. 138.

amico di Claudio Monteverdi e di Alessandro Piccinini, in Ferrara⁽⁴⁴⁾.

Dopo questo accenno, ahimè troppo vago e conciso, abbiamo un lauto compenso incontrando, a Milano, gli strumenti del museo creato da Manfredo Settala (1600-1680)⁽⁴⁵⁾, detto « l'Archimede milanese »; egli studiò a Pavia e poi a Siena; conosceva varie lingue e fece molti viaggi; quando fu costretto dalla malferma salute ad una vita di maggior riposo, si dedicò a formare il suo Museo, in analogia e in corrispondenza con le collezioni di Ferdinando Cospi a Bologna e di Atanasio Kircher a Roma. Il Museo era situato nella Canonica della Collegiata di S. Nazaro (di cui Manfredo era canonico), in Via del Pantano (forse al n. 26). Si trattava di stanze « piene di 100 e più rari, e peregrini Instrumenti musicali da esso in gran parte composti, & inventati, quali tutti dal medemo musicalmente vengono ritoccati ». La raccolta è molto interessante in quanto è ricca di pregevoli pezzi, d'invenzione e di costruzione dello stesso Settala. Per non citare tutti i ritrovati, suscettibili di richiami e di analogie con strumenti conservati in vari musei d'Europa, ne ricorderemo uno in modo particolare. Nel Catalogo latino esso viene presentato così: « Quinque caui buxi in magnam fistulam desinentes cerebroso tono organum referente, opus industriosum eiusdem [Septalij] »⁽⁴⁶⁾ e nel catalogo italiano viene detto « Vna zampogna, ò armonia di flauti à cinque canne di busso tutte à suono diuerso capriciosissime, quali hanno la regola principale, in 4. in 5. in 3. & 8. opera del medemo Signore »⁽⁴⁷⁾; inoltre esso viene illustrato anche dal P. Atanasio Kircher con le seguenti parole: « Misit non ita pridem ad me Praenob. ac ingeniosissimus Vir D. Manfredus Septalius amicus sincerissimus aliud exoticum instrumentum fistulare, cuius iconem hic exhibemus; constat 5

⁽⁴⁴⁾ A. PICCININI, *Intavolatura di liuto e chitarrone*, Bologna, 1623, p. 8.

⁽⁴⁵⁾ P. M. TERZAGO, *Museum Septalianum... Manfredi Septalae patritii mediolanensis industriosi labore constructum*, Dertonae, 1664, pp. 285-189. — P. F. SCARABELLI, *Museo ò Galeria adunata dal sapere e dallo studio del Sig. Canonico Manfredo Settala nobile milanese...* Tortona, 1666, pp. 363-368. — v. pure: *Storia di Milano*, Milano, Fondazione Treccani degli Alfieri per la Storia di Milano, 1966, vol. XI, pp. 435 ss.

⁽⁴⁶⁾ P. M. TERZAGO, *Op. cit.*, p. 286, n. 14.

⁽⁴⁷⁾ P. F. SCARABELLI, *Op. cit.*, p. 365.

fistulis quorum 3ABC axi FG insertae, relique duae DE intra axem videntur circumagi, quis tamen proprie eius usus sit comperire non licuit »⁽⁴⁸⁾. Di questo strumento (catalogato ora come « flûte harmonique » ora come « flûte polyphonique »), esistono in due Musei, altrettante copie (Bruxelles, Musée du Cons.: n. 1117; N. York, Metrop. Mus., Crosby Brown Coll., Cat. n. 1844), ma l'originale (almeno, un originale, poichè il Settala non ne sarà certo rimasto sprovvisto, inviandone un esemplare al Kircher, e se ne sarà certo fatto un altro per sé) si trova al Museo Civico di Bologna, nel fondo antico di strumenti del Liceo Musicale (inv. n. 1781): esso corrisponde al disegno che si trova nei manoscritti Campori alla Bibl. Estense di Modena e a quello stampato del Kircher, mentre un altro esemplare, immortalato da Evaristo Baschenis (insieme con un altro strumento Settala, una specie di ocarina costruita in una mandibola di animale) in un suo quadro oggi nella Collezione privata Vincenzo Polli di Milano, presenta qualche differenza, pur essendo uguale nella forma e nel numero dei flauti.

Quello che è molto interessante esaminare, nello strumento del Museo bolognese, è il marchio a fuoco: esso è stato letto MANIKE dal Valdrighi⁽⁴⁹⁾ e da altri al suo seguito⁽⁵⁰⁾, mentre invece va letto « MANFRE » (abbr. per Manfredo); sotto ad esso, il cognome, Settala, è rappresentato dalle sette ali (Sett'ala) racchiuse nello stemma, che porta la seguente arma: « troncato: nel 1° d'oro all'aquila di nero, rostrata, membrata e coronata del campo; nel 2° di rosso a sette semivoli sinistri d'oro, ordinati 3,3 e 1 »⁽⁵¹⁾. Ecco così spiegato un marchio che pareva misterioso e indecifrabile, mentre era semplicemente la firma del grande erudito milanese, inventore e costruttore, amatore e collezionista di strumenti e cose rare.

⁽⁴⁸⁾ A. KIRCHER, *Musurgia universalis*, tomo I, Roma, 1650, lib. VI, pp. 505-506.

⁽⁴⁹⁾ L. F. VALDRIGHI, *Nomocheliurgografia antica e moderna, ossia Elenco di fabbricatori di strumenti armonici...*, Modena, 1884, n. 4296 a p. 23 della V aggiunta. (Ristampa mod. Bologna, 1967).

⁽⁵⁰⁾ L. G. LANGWILL, *An index of musical wind-instrument makers*, 3° ed., Edinburg, 1972, p. 102.

⁽⁵¹⁾ V. SPRETTI, *Enciclopedia storico-nobiliare italiana*. Appendice. Parte II, Milano, 1935, p. 588.

Molto probabilmente l'esemplare settaliano del Kircher fu acquisito dal Padre G. B. Martini per le sue collezioni di Bologna (oltre la ricchissima biblioteca egli raccoglieva certo anche strumenti, ma non si sono ancora trovate esatte documentazioni in merito nei suoi manoscritti). E che sia questo lo strumento inviato dal Settala al Kircher si può avere forse una prova nel fatto che, passando la collezione del Kircher al Collegio Romano, dove fu riordinata nel 1693 dal P. Filippo Bonanni, che ne compilò poi un primo catalogo⁽⁵²⁾, lo strumento non si trova in tale catalogo nè nelle pubblicazioni successive, dovute sempre al P. Bonanni, riguardanti lo stesso Museo, forse ancora riordinato ed ampliato⁽⁵³⁾.

Evidentemente, dopo la morte del Kircher vi fu una prima dispersione e vari pezzi scomparvero dal Museo Kircheriano: uno tra essi fu forse lo strumento ora citato. Dell'itinerario percorso da questo strumento nulla si può dire: si può tuttavia affermare che è senza dubbio opera del Settala e che le varie riproduzioni, disegnate a mano o stampate, lo fanno ritenere quello stesso donato dall'inventore e costruttore al P. Kircher. Del resto è noto lo spirito di ricerca, sagace ed instancabile, del Padre Martini e non meraviglia, quindi, il pensare che egli si sia potuto procurare un pezzo di tale rarità.

Passiamo ora ad un'altra interessantissima raccolta di strumenti, questa volta meccanici, messa insieme, a Roma, da Michele Todini.

Questo ingegnossissimo studioso inventò e costruì vari strumenti meccanici, coi quali formò un Museo, di cui stese una specie di catalogo nella « Dichiarazione della Galleria armonica » (Roma, Tizzoni, 1676). Sul Todini non si hanno molte notizie biografiche⁽⁵⁴⁾, ma su quelle poche è bene fare qualche rettifica. Come data di nascita si suppone il 1625 e per la morte il 1689 (a Roma?; secondo il Fétis, sarebbe, invece, andato in Francia, dove sarebbe morto; secondo altri sarebbe vissuto a Roma dal 1650 al 1700 c. La data del suo arrivo a Roma, dalla natia

⁽⁵²⁾ *Musaeum Kircherianum*, cit., Romae, G. Plachi, 1709.

⁽⁵³⁾ *Gabinetto armonico pieno d'istromenti sonori...*, Roma, 1722.

⁽⁵⁴⁾ v. S. MARTINELLI, *Todini, Michele*, in « Musik in Geschichte und Gegenwart », vol. 13, Kassel (etc.), 1966, col. 448-449.

Saluzzo in Piemonte, va invece anticipata di 15 anni circa, e questo possiamo affermarlo con sicurezza: basta leggere con un po' di attenzione la « Dichiaratione » per vedere, a pag. 38, la notizia: « nel corso di quarant'anni in circa, che sono in Roma »; sottraendo i 40 anni dal 1676, anno di stampa della « Dichiaratione », si arriva intorno al 1636 e non al 1650. La « Galleria » era ordinata, già nel 1673 ⁽⁵⁵⁾, in tre stanze della casa del Todini, all'Arco della Ciambella (tra piazza Torre Argentina e il Pantheon), poi ridotta in una stanza nel Palazzo Verospi al Corso (eretto ai primi del '600 da Onofrio Longhi, rimodernato nel 1906 e oggi Sede del Credito Italiano), dove, effettivamente ancora esiste una sala con affreschi di Sisto Badalocchio (distaccati da una sala del pianterreno) raffiguranti scene col mito di Polifemo e Galatea, il che fa ritenere che colà fosse appunto esposto il clavicembalo dorato, sorretto da tritoni e ninfe marine uscenti dalle onde, con le statue di Polifemo (che, seduto su una roccia, suonava una sordellina, o musetta) e di Galatea, cembalo che oggi è conservato al Metropolitan Museum di New York e di cui un modellino in terracotta dorata si trova al Museo degli Strumenti Musicali antichi di Roma.

Anche gli strumenti contenuti in questo gruppo (sordellina e cembalo) erano meccanici, come tutti gli altri del Museo, creati dall'ingegno del Todini, ed egli chiama questo complesso la « macchina di Polifemo e Galatea ». Questo pezzo di rara bellezza è l'unico che si conosca come proveniente dalla Galleria armonica: degli altri ci rimangono solo i disegni ed il rimpianto per cose molto rare durate troppo poco. Ancora nel 1732, quando il Walther pubblicava il suo *Musicalisches Lexicon*, la « Galleria » era visibile e forse audibile, ma già nel 1770 il Burney, che pure vi era accorso, richiamatovi dagli elogi di cui erano pieni i resoconti dei viaggiatori, non aveva potuto nulla ascoltare perchè un certo Cicerone, custode e illustratore della Galleria medesima, già molto vecchio, era morto da poco ⁽⁵⁶⁾.

⁽⁵⁵⁾ A. KIRCHER, *Phonurgia nova*, Campidonae, 1673, pp. 120 ss.

⁽⁵⁶⁾ J. G. WALTHER, *Musicalisches Lexikon oder musicalische Bibliothek*, Leipzig, 1732, p. 610. — CH. BURNEY, *The present state of music in France and Italy: diario di martedì 20 nov. 1770*, p. 392 della 2ª edizione, vol. III, London 1773.

Ancora qualche accenno a collezioni sei-settecentesche e poi concluderemo questa breve disamina con un panorama sulle collezioni moderne.

A Venezia il procuratore Marco Contarini riuniva una collezione ricca di importanti opere di costruttori rinascimentali italiani (1676; 1681), che poi, passata alla famiglia Correr, fu smembrata e dispersa in vari musei stranieri, specie a Bruxelles ⁽⁵⁷⁾.

A Bologna Ferdinando Cospi (1606-1686) costituì il Museo Cospiano ⁽⁵⁸⁾, annesso a quello del famoso Ulisse Aldrovandi, e lo donò alla sua città, per cui, nel 1743, doveva costituire uno dei fondi principali del futuro Museo Civico. Nel Cap. VII del Catalogo vengono descritti gli strumenti musicali: si tratta di un salterio-ventaglio, di una siringa di Pan, di vari flauti, di un fagotto, di un serpentone, di un corno d'ottone, di un corno di cuoio cotto, di una tromba: in tutto dodici pezzi molto rari e pregevoli, tra cui emerge il n. 10, « corno antico di cuoio cotto, con l'arme gentilizie de' Bentivogli, e Ranuzzi Famiglie principali di Bologna », strumento che ancor oggi è ammirato per la sua bellezza, nelle raccolte del Museo Civico bolognese ⁽⁵⁹⁾.

A Roma moriva nel 1740 il Card. Pietro Ottoboni (che era nato a Venezia nel 1667, nipote del papa Alessandro VIII), vero mecenate della musica, intorno a cui gravitava il mondo teatrale e musicale dalla fine del Seicento alla prima metà del Settecento: egli proteggeva i musicisti (stipendiando, fra gli altri, Corelli e Costanzi), organizzava fastose rappresentazioni nel suo Palazzo della Cancelleria (per cui componeva egli stesso il testo poetico) e solenni funzioni sacre, accompagnate da grandiose esecuzioni musicali. In effetti la sua attività di appassionato raccoglitore non si limitava al campo musicale, di cui era tuttavia uno dei

⁽⁵⁷⁾ Inventario pubblicato da M. FÜRSTENAU, *Eine Sammlung musikalischer Instrumente in Venedig*, in « Monatshefte für Musikgeschichte », VI (1874), pp. 103-107.

⁽⁵⁸⁾ E' descritto nel catalogo di Lorenzo Legati (« Museo Cospiano ») stampato a Bologna nel 1677; gli strumenti musicali sono elencati da p. 220 a p. 223 (Cap. VII).

⁽⁵⁹⁾ v. *Per un museo medievale e del rinascimento*, Catalogo della Mostra tenuta a Bologna, Museo Civico, settembre-ottobre 1974, Bologna, 1974, foto a p. 71 (n. 34 del catalogo).

massimi protagonisti del suo tempo: sono noti la sua famosa Biblioteca, passata alla Biblioteca Vaticana, la sua raccolta di arazzi disegnati da Rubens, le sue ricche collezioni di medaglie, di monete e di quadri.

Ma quella che ci interessa in modo particolare è, naturalmente, la serie di strumenti musicali che figura nel lungo elenco dei suoi beni, compilato alla sua morte ⁽⁶⁰⁾. Si tratta di una lista di 16 pregevoli pezzi che egli teneva sparsi nelle sue case e che comprendeva anzitutto un organo con 12 registri, con mostra (cioè canne di facciata) di stagno, con tastiera d'avorio e cassa esterna di legno di noce tutta intagliata e dorata, che si trovava in una sala del Palazzo della Cancelleria, dove erano gli strumenti più pregevoli; ad esso seguono, sempre nella stessa dimora, dieci cembali, di cui citeremo alcune interessanti caratteristiche: anzitutto la composizione della tastiera, poichè quasi tutti sono « d'ottava stesa » (cioè non hanno più la prima ottava « corta ») ⁽⁶¹⁾; hanno 2-3 registri; due sono dipinti: uno (è una cassa vuota) da Gaspar Poussin e l'altro da G. P. Panini; l'unico nome di costruttore che s'incontra è quello di Giuseppe Mondini, imolese (autore di due cembali e di una spinetta elencati nell'inventario del 1700 degli strumenti della corte medicea), stimato cembalaro di cui riparleremo più avanti. Chiude l'inventario una spinettina piccola, lunga due palmi, tutta scordata, ma ciò non intacca il pregio della collezione, che rimane celebre e che onora la memoria del suo creatore, il cui finissimo gusto di intenditore ben si esprime nell'alta qualità di tutti gli altri strumenti da lui raccolti, anche in questo caso, da vero competente (come avevamo già rilevato a proposito di Alfonso II d'Este), cioè facendoli suonare e quindi vivere.

Dal secolo XVIII passiamo al XIX e al XX; qui « comincian le dolenti note » per le grandi collezioni e per i pezzi rari che, in un modo o nell'altro, prendono inesorabilmente la via dell'e-

⁽⁶⁰⁾ L'inventario è pubblicato da A. CAMETTI, *I cembali del Cardinale Ottoboni*, in « Musica d'oggi », VIII, 1926, n. 12, pp. 339-341, e poi parzialmente da R. KIRKPATRIK, *Op. cit.* (n. 26), p. 360.

⁽⁶¹⁾ G. KINSKY, *Kurze Oktaven auf besaiteten Tasteninstrumenten*, in « Zeitschrift für Musikwissenschaft », II, 1919, p. 67.

stero. La Collezione Estense del Catajo (Padova) — 121 pezzi di valore inestimabile — passò a Vienna, dove rimase dopo la Mostra Internazionale del 1892 a cui era stata inviata, e fu assorbita dalle collezioni imperiali di Francesco Giuseppe, dopo la morte dell'ultimo « Austria-Este », Francesco Ferdinando, a Sarajevo; la collezione Contarini-Correr di Venezia passò a Bruxelles e a Parigi; la collezione di pregevolissimi pezzi italiani (in gran parte anche medicei) riunita a Firenze da Alessandro Kraus (850 pezzi) passò a Lipsia; la collezione di L. Arrigoni, di Milano, passò a Bruxelles; la collezione di L. F. Valdrighi fu divisa tra Modena (oltre 90 pezzi) e Bruxelles (un preziosissimo gruppo di « cromorni »); una sua spinetta, opera di Marco Jadra del 1552, è oggi al Pitt Rivers Museum di Oxford; la collezione Landolci di Siena fu venduta all'asta a Parigi il 17.II.1891; un cembalo Ruckers del Torlini (Roma) passò a New York; il cembalo dorato della « Galleria armonica » del Todini, che oggi si trova a New York, era stato venduto in Francia (dove fece parte della collezione del visconte di Sartiges); qui lo acquistò un americano che lo rivendette a Mrs. Crosby Brown, la cui collezione passò al Metropolitan Mus. di New York; degli strumenti del Settala, che dovevano essere passati, per lascito, con tutto il Museo alla Biblioteca Ambrosiana, nel 1751, si è perduta ogni traccia; di quelli del Museo Kircheriano altrettanto. La collezione di Galpin, che pure avrebbe dovuto rimanere in Inghilterra, come tante italiane, sopra citate avrebbero dovuto rimanere in Italia, emigrò verso l'America, divenendo patrimonio del 'Museum of fine arts' di Boston. Un cembalo Taskin del 1774 fu venduto nel 1840 dal Principe Torlonia al Visconte di Powerscourt e da questo a sir Edgard Speyer di Londra (agli inizi del sec. XX); un pianoforte di Bartolomeo Cristofori, quello del 1720, fu ceduto dalla Sig.ra Mocenni Martelli di Firenze al Museo di New York, nel sec. XIX (1896). Infine, una delle ultime più clamorose fughe di capitali artistici in campo strumentale è quella di uno stupendo clavicembalo con sirena e colonne scolpite e dorate (impresa della famiglia dei principi Colonna) nonchè bellissime pitture di Gaspard Duguet, fatto a Roma nel '600, che passò nel 1945, come « anonymous gift », al Metropolitan Museum di New York. Il « cembalone » (del 1697)

di Carlo Grimaldi, oggi a Norimberga, faceva parte, forse fino a poco più di mezzo secolo fa, della collezione del conte G. Bernardini di Lucca, a cui ancora vari volumi di arredamento e storia della musica erroneamente lo assegnano.

Tuttavia, in mezzo all'indecoroso traffico che ha spesso portato lungi dal loro luogo naturale di elezione tanti capolavori d'arte nel campo degli strumenti musicali, si deve notare un altro movimento, salutare, questa volta, che ha spinto Paesi e Nazioni a incorporare private collezioni nelle raccolte statali per renderle oggetto di pubblico godimento in Musei specializzati: è il grande ritorno dei collezionisti privati sulla scena culturale ed artistica dei vari Paesi che chiude in attivo una partita apertasi con l'umanesimo ed il Rinascimento e che l'insipienza degli ultimi rampolli di illustri casate aveva lanciato allo sbaraglio e minacciato di completa dispersione. Sono ora divenuti collezionisti gli esponenti delle più varie categorie sociali: musicologi, fabbricanti di strumenti, strumentisti, cantanti, industriali, banchieri, canonici, medici, avvocati, ecc. ecc., riuniti da un'unica passione (che a volte sembrava divenire addirittura mania), per gli strumenti musicali, affascinanti non solo per i professionisti, ma per tutti gli spiriti sensibili e amanti del bello. Questo particolare aspetto dei collezionisti e delle loro personalità, le fisionomie delle collezioni e le sistemazioni dei musei pubblici sono stati finemente analizzati in un interessante articolo di C. Sachs ⁽⁶²⁾.

In effetti è fatale e sommamente auspicabile che ogni collezione privata passi poi ad un pubblico Museo per poter divenire patrimonio della società, la quale può, così, liberamente godere dei tesori accumulati dalla sagacia di qualche appassionato ricercatore (come il tenore Evan Gorga che, per avere un delizioso ribechino turco, fece ben tre viaggi a Vienna): per la collezione privata basta lo slancio del suo creatore a metterla insieme; per ordinarla secondo principi scientifici ed aggiornati, dal punto di vista musicale e museografico, occorre l'organizzazione di un Museo, che può corroborare il tutto con sussidi di documentazio-

⁽⁶²⁾ C. SACHS, *La signification, la tâche et la technique muséographique des collections d'instruments de musique*, in « Mousseion », VIII (1934), vol. 27-28, n. III-IV, pp. 153-184.

ne, materiati in archivi, biblioteche, discoteche e nastroteche, di classificazione e catalogazione affiancate da studi e ricerche, da restauri eseguiti a regola d'arte, anche sfrondando, talvolta, di leziose sovrastrutture non originali (che pure avevano colpito la fantasia del raccoglitore, non del tutto sprovveduto, ma non profondo intenditore) i pezzi collezionati con tanto amore e riportarli così alla loro primitiva purezza.

Citiamo ancora un caso tipico di dispersione: quello della Collezione di César Snoeck (2.150 pezzi) da lui stesso catalogata ⁽⁶³⁾: la maggior parte (oltre 1.000 pezzi) fu acquistata dal Kaiser Guglielmo II e destinata alla Hochschule für Musik di Berlino (Catalogo del 1894) ⁽⁶⁴⁾; altri 363 pezzi furono acquistati dal Barone di Stackelberg, direttore dell'orchestra imperiale di Pietroburgo, per conto dello Zar Nicola II (specialmente strumenti a corda e legni), ed oggi si trovano al Museo di Leningrado (ricco di oltre 4.000 pezzi); altri 437 pezzi, fiamminghi e olandesi, furono acquistati da un mecenate belga, Louis Cavens, ed oggi si trovano al Museo del Conservatorio di Bruxelles (numeri 2525-2961) ⁽⁶⁵⁾.

Forse proprio ad evitare alla sua ricca collezione una simile sorte, il tenore Evan Gorga resistette alla lusinghe di cospicue offerte da parte di miliardari americani, per farla rimanere in Italia, compiendo così un'alta opera di italianità, preziosa per il suo Paese e per la civiltà che non ha visto un'ennesima dispersione.

Con il folto nucleo di collezioni messe insieme dal Gorga, passate allo Stato con convenzione del 1949, siamo giunti all'ultima grande Raccolta rimasta nel nostro Paese, divenuta statale ed ora finalmente sistemata in una degna sede museale, che si avvia ad essere uno dei più grandi Musei del mondo di tal

⁽⁶³⁾ C. C. SNOECK, *Catalogue de la collection d'instruments de musique anciens ou curieux formée par C.-C. Snoeck*, Gand, 1894. — Id., *Catalogue de la Collection d'instruments flamands et néerlandais formée par C.-C. Snoeck*, Gand, 1903.

⁽⁶⁴⁾ v. M. STEMPER, *Die grösste Musikinstrumenten - Sammlung*, in « Die Woche », n. 33 del 16 agosto 1902, p. 1565.

⁽⁶⁵⁾ v. MAHILLON, *Catalogue descriptif et analytique du Musée instrumental (historique et technique) du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*, 4° vol., Gand, 1900, p. 333.

genere. Era così ricco il patrimonio della collezione musicale di Gorga (occorre specificare « musicale », perchè Gorga aveva formato ben 30 collezioni, degli oggetti più svariati, anche se quella musicale era la sua prediletta) che il Museo si sarebbe potuto chiamare « Museo Gorga », se il fondo del Museo si fosse limitato a strumenti raccolti dal celebre tenore; ma il Museo aveva compiti e programmi più vasti: doveva raccogliere e salvare, acquisire ed offrire all'ammirazione di tutti, altre immortali opere d'arte che avevano illustrato il campo degli strumenti musicali, e così furono realizzati importanti acquisti in tutta Italia. Tra gli acquisti più notevoli va messo in rilievo quello di un gruppo di strumenti appartenuti a Benedetto Marcello. La collezione consta di 30 pezzi (2 a tastiera, dei sec. XVII e XVIII, e 28 a fiato, tutti del sec. XVI) di alto pregio e di grande rarità. Eccone un sintetico elenco: un cembalo verticale (o « clavictherium ») italiano, della seconda metà del '600, con coperchio dipinto ad olio (pittura raffigurante un grande vaso con fiori), un pianoforte costruito dall'inventore stesso, Bartolomeo Cristofori nel 1722. E' l'unico pianoforte del Cristofori rimasto in Italia e uno dei tre conservati in tutto il mondo (gli altri due sono: uno, del 1720, al Metropolitan Museum di New York, e l'altro, del 1722, al Museo dell'Università di Lipsia). Esso porta la scritta: « BARTHOLOMAEVS DE CHRISTOPHORIS PATAVIVS INVENTOR FACIEBAT FLORENTIAE / MDCCXXII. » La tastiera, che ha un ambito di quattro ottave do-do, può essere spostata grazie ad un accorgimento (in ted. « Verschiebung ») che consente ai martelletti di percuotere « una corda », anzichè due, per volta, riducendo, così, della metà il volume sonoro (spostamento che si trova prescritto con l'indicazione appunto di « una corda » nelle sonate per pianoforte di Beethoven e che i costruttori di pianoforti a coda applicheranno al pedale del « piano »); 4 flauti dolci bassi ed un flauto dolce tenore con marchio a fuoco a « piedi di coniglio » (!!); un sordone; 4 flauti traversi (uno marcato C. RAFI, uno M. RAFI e 2 anonimi); 5 cornetti diritti marcati HIE. S; 6 cornetti curvi (3 più grandi, marcati pure « a piedi di coniglio » e 3 più piccoli); 7 « cornamuti torti » (o « cromorni »), firmati dal celebre costruttore Jorg Weier di Memmingen, in Baviera, e datati 1524.

Altre importanti e recenti acquisizioni sono: la famosa arpa Barberini, del primo '600, di grande importanza storica (per la

famiglia che l'ha posseduta), artistica (per le sculture lignee dorate che l'adornano) e musicale (in quanto, con un'armatura di tre ordini di corde riusciva a dare le note cromatiche anche senza l'ausilio dei pedali, che non erano stati ancora inventati), e poi vari organi e cembali dipinti, trovati in varie città d'Italia, ecc.

Agli acquisti vanno aggiunti i doni, che arricchiscono, con ritmo crescente, il patrimonio del Museo: fra essi ricordiamo due interessanti harmoniums enarmonici, un pianoforte a coda di « Anton Walter und Sohn », viennese, degli inizi dell'800 ed un pianoforte verticale Pleyel con facciata ed alettoni dorati, pitture e puttini musicanti, disegnato dall'Arch. Claret (1840), che apparteneva al principe Giovanni Torlonia e si trovava nella sala di Psiche nel Palazzo Torlonia in Piazza Venezia, a Roma, demolito nel 1902.

Per chiudere con accenni concreti e descrittivi questo primo breve excursus nel mondo delle collezioni, ci soffermeremo ora brevemente su alcuni pezzi del Museo di Roma, tutti provenienti da collezioni private (in testa a tutte, naturalmente, la Gorga, e poi da fondi di case private di Torino, Venezia, ecc., e precisamente sui cembali e sulle spinette più importanti che oggi si trovano nel Museo Romano. Ma prima di iniziare questa rapida rassegna non sarà inutile tracciare un profilo biografico del massimo esponente del collezionismo italiano di questi ultimi tempi.

Evan (non nome straniero ma semplicemente abbreviazione di Evangelista) Gorga nacque a Brocco (Caserta) nel 1865; debuttò come tenore al Teatro Comunale di Cagliari il 1° gennaio 1895; il 28 settembre cantava al Teatro Costanzi di Roma nell'opera *I Lombardi alla prima Crociata* di G. Verdi, ma la sua gloria esplose il 1° febbraio 1896 al Teatro Regio di Torino, con la prima della *Bohème* di Puccini, per cui egli fu scelto da Toscanini e da Puccini stesso quale primo Rodolfo; l'opera fu ripetuta per ventiquattro sere con enorme successo e pure a Genova, nell'ottobre, fu replicata 23 volte. Ma il delirio delle folle non lo travolse: egli aveva nel sangue la passione per il collezionismo e a questo si dedicò incondizionatamente, abbandonando la sua fulgida carriera lirica, nel 1899. Da allora ogni

suo sforzo, attività e pensiero sono per le sue raccolte e per i vari programmi sociali, miranti ad una rinascita dell'arte lirica, da lui elaborati in un fascicoletto, oggi introvabile, stampato a Roma nel 1928 ed intitolato appunto « Per la rinascita dell'arte lirica italiana e sua espansione all'estero »; ne fece due edizioni, entrambe illustranti le varie proposte concrete che egli formulava per la realizzazione del suo grande sogno, l'opera « Evan Gorga », costituita da:

- 1) grande Collegio Lirico (che doveva accogliere giovani di ambo i sessi dotati di buona voce ma di scarsi mezzi);
- 2) Teatro Massimo italiano;
- 3) Accademia Musicale italiana, con auditorio per esecuzioni corali, strumentali e vocali.

A questo programma artistico di vasta portata sociale, ma di impronta forse troppo ideale, non andava disgiunto un grande spirito pratico, che proponeva, per il Collegio, un tipo di Convitto, e, accanto al Teatro, un Albergo per gli Artisti (e, si noti, entrambi con temperatura uniforme per escludere le correnti d'aria così micidiali per i cantanti). Tuttavia, in una delle due edizioni del fascicoletto, egli pubblicò l'elenco sommario delle sue 30 collezioni; le quali comprendevano affreschi e stucchi; mosaici e smalti; armi preistoriche; arnesi per arti e mestieri, per lavori femminili e per la scrittura; pesi e misure; avori; giocattoli di tutti i tempi; antiche lapidi ed iscrizioni; maioliche; marmi; oggetti casalinghi e per cucina; oggetti da viaggio; cimeli del Risorgimento; oggetti interessanti la sanità; ferri chirurgici antichi (che hanno costituito il nucleo iniziale del Museo della storia della Medicina), materiale di antiche farmacie, ecc.; oggetti per fumatori: pipe, bocchini, tabacchiere, ecc.; oggetti per toletta di tutti i tempi; terrecotte: statue, vasi, bozzetti, ecc.; piombi (e bronzi): statuette, sigilli, ecc.; porcellane; giuochi; oggetti da illuminazione; disegni e stampe; fossili. Tra queste, come la prediletta, emergeva la raccolta di strumenti musicali, che era già ricca di oltre 2.000 pezzi (il complesso delle collezioni si aggirava sui 150.000 pezzi) e che doveva diventare il nucleo iniziale e fondamentale del nuovo grande Museo con cui finalmente l'Italia si è affiancata alle grandi Nazioni che da tem-

po avevano aperto i loro Musei pubblici di strumenti musicali, quasi sempre partendo da collezioni private.

Per il Museo di Parigi ricordiamo la Collezione Clapison; per Bruxelles quelle di Fétis, Tagore, Tolbecque, Correr, Snoeck e Mahillon; per Berlino quelle di De Wit e di Snoeck; per Vienna le due raccolte di Ambras e del Catajo già citate; per New York quella di mrs. Crosby Brown; per Lipsia le raccolte De Wit, Heyer, Kraus e Ibach; per Basilea quelle di Paul Sacher e di Otto Lobeck; per Norimberga quella del dr. Rück e quella della Casa Neupert.

Passiamo ora a tracciare una breve rassegna dei clavicembali del Museo Romano, provenienti da collezioni private — anzitutto quelli della fondamentale e ricchissima Raccolta Gorga. Il più significativo, dal punto di vista storico, è un cembalo costruito nel 1537 a Lipsia da Hans Müller, cembalo che risulta essere il più antico cembalo tedesco esistente al mondo⁽⁶⁶⁾; lo segue, per importanza, il cembalo traspositore (a due tastiere, mentre il cembalo Müller, pure traspositore, è ad una sola tastiera) di Johannes Ruckers, del 1637⁽⁶⁷⁾, costruito esattamente un secolo dopo; su questi due pezzi non ci soffermiamo perchè già illustrati in altra sede (v. note 66 e 67); due cembali di bell'aspetto e di copertura piuttosto rara, in pelle con fregi dorati, sono decorati anche da pitture nell'interno del coperchio; cominciamo dal primo, senz'altro il più interessante: è firmato « G. A. » sul primo tasto (forse Giacomo o Giovanni Alari?) ed è datato 1630, ma nel 1830 fu ridotto a pianoforte, anzi, ad un essere ibrido, con i saltarelli rovinati perchè divenuti assurdi martelletti; perfino il cavalletto a due piedi sotto la tastiera fu modificato in quanto nei due montanti furono introdotte due bacchettine (oggi diremmo « tondini ») di ferro che venivano azionate dai piedi mediante apposite leve situate nelle basi e che servivano (forse) ad alzare una fila di smorzi posta sopra le

⁽⁶⁶⁾ « Conservato a Roma il più antico clavicembalo tedesco ». I. L. CERVELLI, *Presentazione e premessa per un restauro*. — II. J.H. VAN DER MEER, *Contributi alla storia della costruzione del clavicembalo in Germania*, Roma, Edizioni Palatino, 1967.

⁽⁶⁷⁾ J.H. VAN DER MEER, *Flämische Cembali in italienischem Besitz*, in « Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte », III (1966), pp. 115-119.

corde (oggi perduta). Ma di questo strumento che molto probabilmente verrà ripristinato come clavicembalo (non per voler contraddire le conclusioni di Curt Sachs ⁽⁶⁸⁾, ma perchè era, come cembalo, estremamente interessante), vale la pena di illustrare la vera natura originale, cioè quella con cui fu costruito nel 1630.

La tastiera si presenta con sei tasti tagliati (essi furono unificati nel 1830, ma nella parte posteriore sono visibili le suture e i rifacimenti) quindi con una parziale enarmonia; sistemazioni simili si incontrano anche in altri cembali, all'incirca della stessa epoca ⁽⁶⁹⁾.

Un altro cembalo (forse un po' più recente) pure ricoperto di pelle e con pitture all'interno del coperchio, ha la tastiera più semplice.

Un cembalo, della prima metà del '600, tutto dipinto, con fregi all'esterno e paesaggi dipinti all'interno (acquistato qualche anno fa da una collezione veneziana), presenta anch'esso una situazione molto interessante, in quanto si avevano pure qui alcuni tasti enarmonici. Lo strumento non è firmato, ma sul 1° tasto si trovano le iniziali « G. B. - C », il che potrebbe forse essere interpretato come firma di Giuseppe De Bonis (detto il Cortonese perchè nativo di quella città « Giuseppe Buoni da Cortona » o « Giovanni Battista Boni Cortenesi ») ⁽⁷⁰⁾.

Un altro cembalo, della seconda metà del seicento, pure molto bello e con stupende decorazioni pittoriche (puttini e ghirlande di fiori all'esterno; scena del salvataggio del piccolo Mosè dalle acque e paesaggi all'interno del coperchio) fu ritoccato e modificato sia nella decorazione lignea (furono aggiunte cornici

⁽⁶⁸⁾ C. SACHS, *Art. cit.*, (nota 61), p. 163, caso 6/c.

⁽⁶⁹⁾ V. MAHILLON, *Op. cit.*, 3 vol., pp. 169-171. — M. MERSENNE, *Harmone universelle*, Paris, 1636, Livre 4 des instr., pp. 215-216. (Ristampa mod. Paris, 1965, vol. 3).

⁽⁷⁰⁾ V. GAI, *Op. cit.*, pp. 12-13, c. 50: sotto il nome di Giuseppe De Bonis figura nell'inventario medicco del 1700 un cembalo del 1681; anche il Pinaroli parla di Giuseppe De Bonis; invece i due cembali conservati a Yale e a Bruxelles (1617 e 1619) portano « Gio. Battista ». Le distanze degli anni e la diversità dei nomi indurrebbero a pensare a due diverse persone (forse, padre e figlio?), a meno che non si tratti di un caso di particolare longevità e di nome « intercambiabile ». Su questo argomento v. pure le opere citate alla nota precedente. Ad ogni modo per i cembali sopra citati v. pure: D. BOALCH, *Makers of the harpsichord and clavichord 1440-1840*, 2ª ed., Oxford, Clarendon Press, 1974, pp. 17, 26 e 222.

intagliate e dorate, furono cambiati i piedi) che nella parte fonica.

Nei magazzini del Museo, in attesa di restauro, si trova un altro cembalo Gorga, pure della seconda metà del '600, il quale presenta, tra i tasti aggiunti nell'ampliamento della tastiera, due tasti presi da altri cembali (evidentemente smantellati): uno a firma « Girolamo Zenti 1660 » e l'altro a firma « + Giacomo Ridolfi 1664 ». Interessante incontro di due firme celebri, in cui la seconda è quella di un illustre costruttore che si firmava « Hieronymi de Zentis discipulus »: fatto singolare che potrebbe far ritenere possibile che la confezione di questo cembalo fosse avvenuta in un luogo d'incontro dei due cembalari maestro-discipolo, forse magari nel laboratorio dello Zenti, insigne cembalario viterbese, il quale, fino al 1666, lavorava a Roma, di dove si sarebbe poi trasferito a Londra nel 1668.

Un cembalo fuori del comune, anzi assai raro se non unico nel suo genere, è un cembalo verticale, chiamato in Germania col nome letterario di *clavicytherium*, (già nella collezione di Benedetto Marcello) della seconda metà del '600, italiano, dalla eccezionale forma simmetrica, (detta « ad modum mitrae episcopalis ») forma che si ritrova nel cembalo verticale costruito da Martinus Kaiser per Leopoldo I sul finire del 1600, conservato nel Kunsthist. Museum di Vienna.

Un altro interessantissimo pezzo, del fondo Gorga, è un piccolo clavicembalo pieghevole da viaggio, decorato con figurine colorate (cosiddetta « arte povera »), costruito da Carlo Grimaldi, che lavorava a Messina alla fine del sec. XVII. In tutto il mondo si conoscono solo altri sette esemplari di questo tipo di strumento, detto pure « clavecin brisé » e questo è l'unico italiano.

Il francese Jean Marius ottenne per venti anni — il 18 settembre 1700 — dal re di Francia Luigi XIV il brevetto reale per la costruzione e vendita dello strumento, di cui si proclamava inventore, ma un passo della « *Polyanthea technica* » di Giampietro Pinaroli ⁽⁷¹⁾ attribuisce a Giuseppe Mondini (sec. XVII), l'invenzione dei « cembali piegatori »: poichè il Marius non era

⁽⁷¹⁾ Roma, Bibl. Casanatense, f. 160v del vol. III (1732).

alieno ad « assimilare » altrui ritrovati, come fece per il pianoforte, vantandosi di averlo inventato lui, si può pensare anche che di questo strumento l'ispirazione gli fosse venuta durante qualche suo fruttuoso viaggio in Italia.

Di altri due cembaletti Gorga, uno italiano del 1725, molto semplice, del tipo definito « false inner-out » (cioè, di quelli che fingono di avere l'astuccio) da F. Hubbard nel suo volume ⁽⁷²⁾, ma di una buona sonorità, con la tastiera dal solito ambito di 4 ottave, di cui la prima corta, e l'altro, pure italiano, con la prima ottava corta e spezzata ⁽⁷³⁾ e pitture « trompe l'oeil » sul coperchio (carte da gioco strappate, fogli di musica, ecc.), faremo appena menzione.

Tra le spinette del fondo Gorga conservate nel Museo di Roma ne vanno ricordate in modo speciale alcune. Due pentagonali, del tipo che si può definire arpicordo ⁽⁷⁴⁾, di cui una particolarmente interessante perchè costruita da Giovan Francesco Antegnati, della celebre famiglia di organari bresciani (prima metà del '500), una della metà del '500, opera di Johannes Karest di Colonia, che lavorava ad Anversa, una traversa e due rettangolari del '600, opere di Onofrio Guarracino, napoletano, una delle quali, rettangolare, è racchiusa in un astuccio decorato di belle pitture firmate da Nicola Casissa, allievo di Andrea Belvedere; citiamo ancora due spinettini, uno costruito da Lorenzo Daddi (Siena, 1686) e l'altro, in avorio, con graffiti riproducenti angeli musicanti, deliziosa opera di Giorgio Berneri da Trento (Roma, 1608).

In questa prima parte del nostro excurcus nel mondo delle collezioni le note descrittive ci hanno un po' presa la mano, ma ciò conferma l'importanza del collezionismo, qui rappresentato validamente dall'ultima grande Raccolta privata dei tempi mo-

⁽⁷²⁾ F. HUBBARD, *Three centuries of harpsichord making*, Cambridge, Mass., 1965, p. 20.

⁽⁷³⁾ G. KINSKY, *Kurze Oktave...* (cit. a n. 61) p. 72.

⁽⁷⁴⁾ L. CERVELLI, *Arpicordo: mito di un nome e realtà di uno strumento*, in « Testimonianze, studi e ricerche in onore di Guido M. Gatti, Quadrivium, XIV, 1973, pp. 187-195.

derni ⁽⁷⁵⁾ che, per il patriottismo del suo proprietario, ha permesso all'Italia di affiancarsi, con pur grande ritardo, ma con una sistemazione degna dei Paesi più avanzati, alle altre nazioni civili, nel campo museografico degli strumenti musicali.

Evan Gorga è scomparso da oltre vent'anni (è morto il 5 dicembre 1957) ⁽⁷⁶⁾, senza poter vedere realizzato quel Museo che era il sogno di tutta la sua vita: il suo spirito di appassionato ricercatore simboleggiato dal virgiliano « sic vos non vobis », che esprime l'ansia insaziabile del collezionista di tutti i tempi e si sublima nell'oraziano « non omnis moriar », rivive in quest'opera, degna del suo principale artefice, del suo Paese, a cui con tanto amore l'ha dedicata, e di tutto il mondo della cultura a cui essa si rivolge oggi, in memoria delle glorie passate, tesaurizzate per le venture generazioni.

Roma.

Luisa Cervelli

⁽⁷⁵⁾ L. CERVELLI, *Antichi strumenti in un nuovo Museo romano*, in « Strenna dei romanisti », 1975, pp. 106-113 (con bibliografia).

⁽⁷⁶⁾ D. GORGA SODERINI, *Evan Gorga e il suo grande Museo musicale*, in « Il mondo della musica », XIII (1975), n. 1, pp. 60-63.