

Un arciliuto di Michel Zelas (Genova 1656) fotografato e descritto da P. C. Remondini nel 1876*

di Maurizio Tarrini

Premessa

1. Le prime ricerche sulla storia della musica a Genova e in Liguria furono intraprese nel secolo scorso dallo storico ed archivista Cornelio Desimoni (1813-1899), che ne rese pubblici i risultati sotto forma di *letture* tenutesi nelle adunanze della sezione di Belle Arti nella Società Ligure di Storia Patria, rispettivamente nel 1865 e nel 1872.¹

Riconoscendo i limiti del proprio lavoro («Tutto ciò era un'ottima preparazione, ma null'altro che preparazione»), lo stesso autore ne auspicava la prosecuzione «con esperimenti accompagnati da opportune avvertenze» che potessero far «gustare altrui» le musiche dei periodi e degli autori precedentemente trattati.

L'avvocato Pier Costantino Remondini (Genova, 1829-1893),² che negli anni 1874-76 ricopriva la carica di Preside della Sezione di Archeologia in seno alla citata Società, avendo osservato come gli studi dell'amico e collega «facessero nascere il desiderio di udire un qualche saggio delle composizioni di alcuni fra i molti autori da lui fatti conoscere», si fece promotore di un'interessante quanto pionieristica iniziativa, cioè la pubblica esecuzione di musiche di autori liguri o attivi in Liguria nei secoli XIV-XVII preceduta da un commento introduttivo.

Tale impresa richiedeva una non comune,

profonda e specialistica preparazione filologico-musicale che il Remondini certamente possedeva.³ Egli si accinse quindi ad effettuare tutti i necessari studi preliminari e le trascrizioni musicali; inoltre curò la scelta e la preparazione dei cantanti e degli strumentisti. Nacquero così le «tornate musicali», ossia conferenze-concerto sulla storia musicale genovese che si tennero rispettivamente il 1° maggio 1875 e il 17 maggio 1876 (quest'ultima fu replicata il 26 maggio). Una progettata terza tornata «per cause da lui indipendenti» non ebbe più luogo.

Come per le letture del Desimoni, anche queste manifestazioni musicali - che ne costituiscono la continuazione e l'approfondimento, divenendone quindi parte integrante - si svolsero sotto il patrocinio della Società Ligure di Storia Patria. Tali eventi ebbero risonanza non solo in ambito locale, ma anche nella stampa nazionale.

L'esposizione di antichi strumenti musicali a Genova (1876)

2. Altrettanto singolare e di notevole interesse è la «piccola ma curiosa esposizione di strumenti antichi» che il Remondini allestì nel 1876, in occasione della seconda «tornata», riunendo cinque preziosi strumenti liberalmente messi a disposizione da alcuni membri della Società.

Tra questi strumenti c'era anche un arciliuto

costruito a Genova nel 1656 da Michel Zelas⁴ e appartenente al marchese Giuseppe Centurione, che lo aveva prestato al Remondini nell'estate del 1874. L'autore, il luogo e l'anno di costruzione dello strumento si ricavano da un cartiglio interno che il Remondini trascrisse con cura (cfr. doc. 1), rilevando anche particolarità delle corde e dell'accordatura (cfr. doc. 2). E siccome egli era anche un esperto ed appassionato cultore dell'arte fotografica per scopi scientifici, fotografò l'arciliuto in tre diverse posizioni (fronte, fondo, fianco). Copia delle fotografie fu poi inviata a Gustave Chouquet, allora direttore del Museo di strumenti musicali annesso al Conservatorio di Musica di Parigi (cfr. doc. 3), e a Gaetano Gaspari, bibliotecario del Liceo Musicale di Bologna, con i quali il Remondini era in corrispondenza. E proprio nella lettera al Gaspari (cfr. doc. 4) sopravvivono le uniche tre fotografie dell'arciliuto, del quale si sono poi perse le tracce. Esso infatti non risulta menzionato nei cataloghi dei più importanti musei e quindi non si può escludere che possa ancora trovarsi a Genova presso i discendenti del marchese Giuseppe Centurione, anche se le ricerche finora compiute in questo senso non hanno dato alcun risultato.⁵

Dello stesso liutaio è stato individuato un altro arciliuto nel Museo degli Strumenti Musicali del Conservatorio di Musica di Bruxelles: si tratta del n. 544, proveniente dalla collezione Tolbeque. Questo strumento è però differente da quello fotografato dal Remondini: ad esempio non è datato e, contrariamente a quanto è scritto nel catalogo,⁶ fu costruito a Venezia.⁷

Le trascrizioni di intavolature per liuto

3. Il Remondini non si limitò ad esporre l'arciliuto ma lo volle impiegare nelle esecuzioni musicali della seconda «tornata» (1876). Ci fu

però un inatteso imprevisto: «al povero arciliuto si staccò la cordiera poco prima del concerto e si supplì con una chitarra» (cfr. doc. 5): è questa l'ultima notizia rintracciata sullo strumento, che fu poi presumibilmente restituito al proprietario, e da allora non se ne seppe più nulla.

Per quanto riguarda le musiche eseguite in quell'occasione, si hanno invece notizie più circostanziate ed anche le trascrizioni musicali.

Oggetto dell'attenzione e dello studio del Remondini furono alcune intavolature per liuto conservate nella Biblioteca Universitaria di Genova:⁸ le opere di F. Da Milano e di J. Gorzanis, ma soprattutto il *Thesaurus harmonicus divini Laurencini Romani* del Besard (1603). Di quest'ultima opera furono presentati tre brani per canto e liuto (*Libera me Domine; Mi parto, ah! sorte ria*, villanella a 3 v. di L. Marenzio; *Villanella* d'autore ignoto) ed una *Bergamasca* «eseguita sopra una mandora del secolo XVII ... e accompagnata dall'arciliuto».

P.C.Remondini e O.Chilesotti

4. All'epoca delle «tornate musicali» ed anche successivamente, Pier Costantino Remondini ebbe contatti epistolari con diversi studiosi italiani e stranieri. Oltre ai citati Gaetano Gaspari e Gustave Chouquet, negli anni 1886-89 fu in corrispondenza con Oscar Chilesotti (1848-1916):⁹ l'occasione fu determinata proprio dal comune interesse per il liuto e per il *Thesaurus harmonicus* del Besard.

Le analogie tra il Remondini e il Chilesotti sono molto significative, a cominciare dalla loro tradizionale formazione giuridica, terminata la quale proseguirono con gli studi musicali, per approdare poi alla ricerca ed all'approfondimento dello studio della musica antica e delle discipline ad essa correlate: la paleografia musicale e particolarmente, per entrambi, lo studio delle intavolature per liuto (e, per il

* Il presente articolo è estratto da 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*, atti del convegno di studi (Genova, Oratorio S. Filippo Neri, 8-9 aprile 1989), a cura di G. Buzelli, Genova, Associazione Ligure per la Ricerca delle Fonti Musicali, 1992, pp. 169-245.

1) Cfr. C. DESIMONI, «Saggio storico sulla musica in Liguria» e «Sulla storia musicale genovese». *Letture fatte alla Sezione di Belle Arti nella Società Ligure di Storia Patria (1865-1872)*, introduzione, testi, appendici e indici a cura di M. Tarrini, Venezia, Ed. Fondazione Levi, 1987 [1988] (*Supplemento a «Note d'archivio per la storia musicale»*, n.s., V, 1987).

2) Per le notizie biografiche, cfr. C. DESIMONI, «Saggio ...» cit., pp. 61-66.

3) Per questo motivo egli può essere annoverato a pieno titolo tra i pionieri della musicologia in Italia.

4) Si tratta certamente di un membro della famiglia Sellas, originariamente Seelos, un cognome nordtirolese (cortese comunicazione del dott. J. H. van der Meer in data 26 dicembre 1989). Notizie dei Seelos si leggono in S. TOFFOLO, *Antichi strumenti veneziani. 1500-1800: quattro secoli di liuteria e cembalaria*, Venezia, Arsenale Editrice, 1987, pp. 84-86.

5) Alla richiesta di informazioni indirizzata alla Princ. Vittoria Centurione Scotto in data 2 dicembre 1992, non è seguita alcuna risposta.

6) Cfr. V.-CH. MAHILLON, *Catalogue descriptif & analytique du Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles [...] Numéros 1 à 576. Deuxième édition*, Gand, Librairie Générale Ad. Hoste, 1893, p. 479 (n. 544).

7) Si ringrazia N. Meeûs, conservatore del Museo, e J. Tilmans, collaboratore scientifico, per l'invio delle fotografie dello strumento e per il confronto con quelle dello strumento genovese (comunicazione privata in data 5 maggio 1993).

8) Cfr. *Catalogo delle opere musicali [...] Città di Genova, R. Biblioteca Universitaria*, a cura di R. Bresciano, Parma, Officina Grafica Fresching, s.a. [1929] (*Pubblicazioni dell'Associazione dei Musicologi Italiani*, serie VII, puntata 1).

9) Il breve carteggio è pubblicato in M. TARRINI, *Pier Costantino Remondini* cit., pp. 234-237.

Remondini, anche quelle per tastiera), al punto da renderne familiare la pratica sullo strumento.¹⁰ A tutto ciò si deve aggiungere una buona conoscenza delle principali lingue straniere, mezzo indispensabile per poter intrattenere rapporti al di fuori del ristretto ambito nazionale, dove entrambi ebbero corrispondenti. Nel 1886 il Chilesotti pubblicava nella «Gazzetta Musicale di Milano» un articolo sul Besard.¹¹ Poco dopo, il Remondini gli rispondeva sullo stesso periodico complimentandosi per il lavoro che «da oltre dieci anni» lui stesso si era proposto di fare, ma che non aveva più portato a termine; nello stesso tempo, però, manifestava il suo dispiacere per il fatto che il Chilesotti - parlando appunto del libro del Besard - avesse lasciato «quasi supporre che a noi genovesi fosse quell'opera sconosciuta».¹² Dalla replica del Remondini si ricavano ulteriori notizie sulle manifestazioni musicali del 1876 e sui preparativi. Si viene così a sapere che in quell'occasione egli lesse «una lunga relazione anche sul volume di cui in oggi si è occupato tanto bene e tanto lodevolmente il dott. Chilesotti». Di questa «lunga relazione» sul *Thesaurus* non è stata però trovata traccia nel suo archivio;¹³ essa potrebbe invece essere ancora conservata nell'Archivio della Società Ligure di Storia Patria tra i documenti della Sezione di Archeologia, che attualmente sono in corso di riordinamento e quindi non ancora accessibili

agli studiosi. Forse questa «relazione» è da identificarsi col «discorso di 48 facciate» redatto appunto per la seconda «tornata» e di cui il Remondini fa cenno in una sua lettera al Gaspari del 19 maggio 1876 (cfr. doc. 5). Alla lettera del Remondini seguì ancora una precisazione del Chilesotti.¹⁴ La corrispondenza riprese poi qualche anno dopo in forma privata. Nel 1889 il Remondini lo informava di aver inviato all'editore Ricordi una «critica ... un po' troppo brusca e minuziosa» all'opuscolo sul Besard,¹⁵ ma Ricordi non si decideva a pubblicarla e quindi ne aveva chiesto la restituzione. E poiché gli «parea d'aver scoperto realmente qualche cosa» che era sfuggito al musicologo basanese, gliel'aveva inviata direttamente «in forma amichevole e privata, come si dee fare fra persone che si occupano degli stessi studi e che a vicenda si stimano».¹⁶

Con il ringraziamento del Chilesotti si chiude il carteggio tra i due studiosi. L'uno proseguì la sua attività di ricerca incentrata principalmente sul liuto e la sua musica, l'altro invece si dedicò agli studi sul canto gregoriano e alla riforma dell'organo in Italia.

Se la notorietà del Chilesotti perdurò anche dopo la sua morte (1916) e fino ai giorni nostri, non si può dire altrettanto del Remondini, scomparso nel 1893, il cui nome rimase legato soprattutto alla riforma organaria e al movimento ceciliano.

10) Al riguardo, il Remondini ricordava in una lettera pubblicata nel 1886 (cfr. la successiva nota 12 del presente articolo) come lo studio di «altri volumi di antica musica non meno preziosi del *Besardus*» conservati «in Genova all'Università ed altrove», gli avesse reso «passabilmente famigliare (parlo d'allora) [cioè oltre quattordici anni prima, ndr] l'esecuzione, così sull'organo che sulla chitarra accordata come si accordava il liuto, della musica scritta in intavolatura»

11) Cfr. O. CHILESOTTI, «Di Giovanni Battista Besardo e del suo *Thesaurus Harmonicus*», in «Gazzetta Musicale di Milano» XLI (1886), n. 25 (20 giugno), pp. 1-3.

12) Cfr. P. C. REMONDINI, «Ancora di G. B. Besardo e del suo «*Thesaurus Harmonicus*», in «Gazzetta Musicale di Milano», XLI (1886), n. 31 (1 agosto), pp. 231-232.

13) L'archivio privato di P. C. Remondini dall'agosto 1990 è depositato presso la Biblioteca Franzoniana di Genova, cfr. M. TARRINI, *Una nuova fonte per lo studio della storia dell'organo e della musica sacra in Italia: Il fondo musicale «P. C. Remondini» nella Biblioteca Franzoniana di Genova*, in «Informazione Organistica», V (1993), n. 1, pp. 2-6.

14) Cfr. O. CHILESOTTI, Ancora (2.o) di G. B. Besardo e del suo «*Thesaurus Harmonicus*», in «Gazzetta Musicale di Milano», XLI (1886), n. 33 (15 maggio), p. 246.

15) Si tratta dell'articolo già apparso sulla «Gazzetta Musicale di Milano», ripubblicato separatamente da Ricordi nel 1888.

16) Cfr. M. TARRINI, *Pier Costantino Remondini* cit., p. 236-237. Tale «critica» non risulta conservata nell'Archivio Remondini, né in quello del Chilesotti, i cui documenti sono stati riordinati in epoca recente, cfr. Oscar Chilesotti, *Diletto e scienza agli albori della musicologia italiana. Studi e ricerche*, Firenze, Leo S. Olschki, 1987 (Studi di musica veneta, 12).

DOCUMENTI

1. Foglietto manoscritto senza data; grafia di Pier Costantino Remondini (Genova, Biblioteca Franzoniana: Archivio Remondini: Arch.V.112).

+ /Michel Zelas alla Stella/ in Genova/ 1656./
Copia dell'etichetta che sta entro alla tiorba del marchese G. Centurione imprestatami nella state del 1874.

2. Foglietto manoscritto senza data; grafia di Pier Costantino Remondini (Genova, Biblioteca Franzoniana: Archivio Remondini: Arch.V.113).

Corde del liuto Centurione

Nel manico:

La	6	12 - 3a di v[iolonce]llo sottile
		11 - id. id.
Re	5	10 - 3a di v[iolonce]llo sottile assai
		9 - 3a di violino
Sol	4	8 - 4a di violino
		7 - 2a di violino grossa
Si	3	6 - 2a violino sottile
		5 - 2a violino sottile
		4 - 2a cant. violino
Mi	2	3 - cant. violino
		2 - cantino chitarra sottile
La	1	1 - cantino chitarra sottile

Bassi:

Sol (o Lab ?)
Fa
Mi
Mib
Do
Sib

3. Lettera di Gustave Chouquet a Pier Costantino Remondini, 13 aprile 1876 (Genova, Biblioteca Franzoniana: Archivio Remondini: E.II.199).

Conservatoire National de Musique et de Déclamation

Paris, le 13 avril 1876

Monsieur,

je crains que vous n'ayez coneu une trop favora-

ble opinion de mon faible savoir, mais je vous remercie d'avoir bien voulu vous adresser à moi et je vous suis reconnaissant des trois photographies que vous m'avez envoyées.

Les questions que vous me posez, monsieur, m'ont toujours paru difficiles à résoudre; aussi dans mon Catalogue n'ai-je point donné l'accord du théorbe ni de l'archiluth. Le Père Mersenne qui me semble une autorité en pareille matière n'est pas très explicite à ce sujet; de la lecture attentive des chapitres qu'il a consacrés au luth et aux instruments congénères, n'est-il pas permis de conclure que les virtuoses de son temps accordaient le théorbe et la basse de luth à leur plus grande convenance, c'est-à-dire selon le caractère, le ton et les difficultés des morceaux qu'ils jouaient?

Je pense donc qu'il n'y a rien à reprendre à l'accord que vous avez adopté, et je crois aussi que vous pouvez recourir à des cordes filées sans qu'on soit en droit de vous critiquer. Les cordes filées étaient connues et employées au XVI^e siècle. Sainte Colombe les a introduites en France vers 1670 pour les violistes, et avant lui on en faisait usage en Italie. Je crois que les guitaristes et les luthistes s'en servaient aussi, bien que j'aie en vain cherché la date où ce genre de cordes est devenu commun. Si je réussis à découvrir qui l'a popularisé, j'aurai soin de vous en informer.

Aujourd'hui je me borne à vous mander que votre instrument ressemble à s'y méprendre à celui de notre Musée portant le n.° 145; le nôtre seulement est à filets d'ébène et la longueur totale du manche n'est que de 60 centimètres. Notre n.° 144 a un manche long de 79 centimètres, ce qui, à très peu de centimètres près, est la longueur du manche de votre archiluth. La *largeur* des trois manches est absolument la même.

J'appelle votre instrument un archiluth (de petite dimension) parce que, pour classer les instruments de cette famille, je trouve simple et logique de se guider d'après la forme du manche. Le manche des luths est à angle droit; celui des théorbes présente une double courbe [segue disegno, ndr] celui des basses de luths est planté à plat, droit et fort long, et la distance entre le cheviller supérieur et le cheviller des cordes les plus aiguës est quelquefois considérable. Cette distance varie singulièrement. Quant au *chitarrone*, on le confond d'ordinaire avec l'archiluth; mais le P. Mersenne dit que le *guiterron* (chitarrone) était à dos plat et non à coquille. Etait-ce une basse de guitare? J'incline à le penser.

Maintenant, monsieur, j'appelle votre attention

sur l'auteur de votre archiluth. L'étiquette est-elle manuscrite et porte-t-elle Zelas ou Selas? L'I est-elle barrée? Ce Michel Zelas serait-il un frère, un fils ou un neveu du célèbre Matteo Sellas établi à Venise dans la première moitié du XVII^e siècle? Matteo Sellas avait pour enseigne *Alla Corona*; Michel Zelas, *alla Stella*: ce sont là des analogies singulières. Comme à cette époque-là l'orthographe des noms propres était irrégulière, je suis porté à voir dans votre auteur un proche parent du luthier vénitien. Faut-il conclure du Z que ces Sellas étaient d'origine allemande et s'appelaient primitivement Zeller? Tout est problème difficile à résoudre dans cette science qui commence à peine et qu'on appelle l'histoire de la facture instrumentale.

Je m'applaudis, monsieur, d'être entré en relation avec un savant de votre mérite et je vous prie d'agréer l'assurance de ma haute considération.

Gustave Chouquet

4. Lettera di Pier Costantino Remondini a Gaetano Gaspari, 28 aprile 1876 (Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale: senza segnatura).

[...]

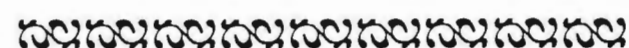
Dell'arciliuto mi prendo la libertà di farle vedere una grama fotografia che ne ho fatto io perché me ne dicesse il suo parere il signor Gustave Chouquet del Conservatorio di Parigi. Io gli domandai se era proprio un arciliuto o una teorba, e se poteva armarlo con corde fasciate nei bassi, giacché quelle di minugia mi danno debolissimo suono, e non posso adoperarle più grosse non permettendolo i fori dei bischeri del ponticello. Mi rispose che adoperassi pure le *cordes filées* giacché Sainte Colombe le introdusse in Francia verso il 1670 e in Italia si conoscevano assai prima, e qualificò lo strumento un *archiluth de petite dimension* e somigliantissimo a quello che porta il n. 145 del Catalogo da lui pubblicato. [...]

Alla lettera sono accluse tre fotografie (formato mm. 63 x 131) raffiguranti l'arciliuto di Michel Zelas in tre diverse posizioni (fronte, fianco, fondo).

5. Lettera di Pier Costantino Remondini a Gaetano Gaspari, 19 maggio 1876 (Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale: senza segnatura): si tratta della relazione sullo svolgimento della seconda "tornata musicale" (17 maggio 1876).

[...] Cercai di disporre l'udienza meglio che potei, persuadendola a dimenticar per poco la musica presente, e diedi qualche relazione sulla musica e i musicisti genovesi, ma tralasciai tutto quanto avea scritto sulla forma delle antiche composizioni, sulla notazione, sui volumi che avevamo avuti, sulle edizioni genovesi, e sulla storia musicale del '500, per non andar troppo per le lunghe; parlai degli strumenti e diedi qualche spiegazione del programma; [...] Il mio discorso che dovea essere di 48 facciate, rimase così di sole 20! [...]

[...] Al povero arciliuto si staccò la cordiera poco prima del concerto e si supplì con una chitarra. [...]



errata correge

Nello scorso numero del bollettino ci sono stati segnalati alcuni errori di battitura dei quali ci scusiamo coi lettori.

a pag. 7, punto 3 colonna di destra: "J.van den Hove; passemezzo ..." si legga "J.van den Hove; o un passemezzo...".

a pag. 12 colonna di destra "... per mantenere inalterate le tonalità originali in favore dell'accordatura." si legga "... per mantenere inalterate le tonalità originali o, viceversa, rinunciare alle tonalità originali in favore dell'accordatura."

a pag. 13 "...Imamura mostra" si legga "Imamura motiva".

a pag. 13 "...diteggiatura, interessanti le indicazioni..." si legga "diteggiatura. Interessanti le indicazioni ...".

pag. 13 fine pagina, si aggiunga: Imamura esprime nelle sue scelte di diteggiatura. Raramente le posizioni proposte sono quelle più evidenti e tecnicamente immediate, dal momento che Imamura procede ...".

pag.14 "su 5, La su £ a vuoto" si legga "su 5, La su 3 a vuoto".

a pag. 14 "opere di sgravare" si legga "opere in questione di sgravare".



fig.1



fig.2

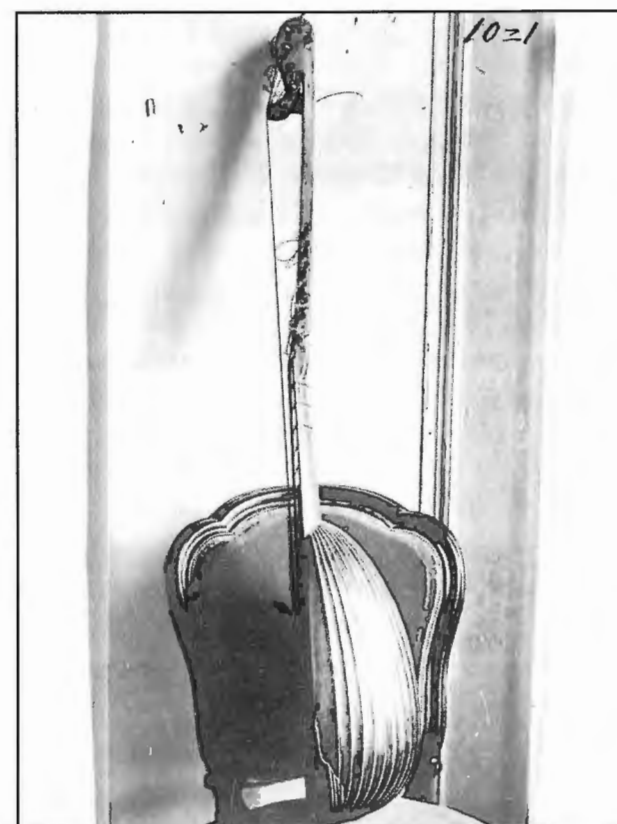


fig.3

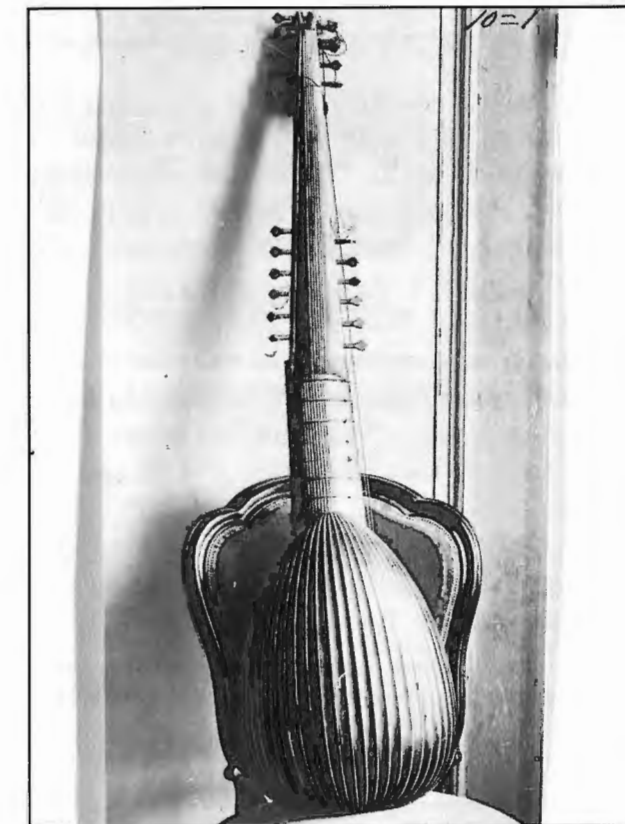


fig.4

Fig. 1: Avv. Pier Costantino Remondini (Genova, 1829-1893). Fig.2-3-4: Arciliuto di Michel Zelas (Genova 1656)