

PAGANINIANA

L'AMBIENTE MUSICALE GENOVESE NEL SETTECENTO

LA MUSICA IN CHIESA

Il repertorio delle cappelle genovesi nel settecento, come ci rivelano in parte le musiche radunate nella Biblioteca del Civico Liceo Musicale Pareggiato « Nicolò Paganini », deve essere stato ampio e sceltissimo. Si potrebbe anche dire che vi furono accolti i più bei nomi della musicalità europea del tempo, sebbene oggi alcuni tra i più significativi manchino all'appello.

Le vicende attraverso le quali la raccolta è giunta sino a noi, e la certezza che tale raccolta non è l'unica nè la maggiore ci confermano l'ipotesi, confortata da altri indizi, che molti degli assenti di oggi furono allora presenti e bene in evidenza.

Che la vastità e l'eccellenza del repertorio siano realmente funzioni della remota, assidua, intelligente preparazione artistica degli esecutori e dell'appassionata partecipazione del pubblico, dovrebbe essere senz'altro riconosciuto; ma riusciremo anche a trovarne qualche prova più convincente, o almeno cercheremo di dare un opportuno ed efficace risalto ai molteplici indizi su cui basano le varie ipotesi, segnalando di volta in volta le circostanze significative da cui l'indizio sboccia od è avvalorato.

Una prova di notevole importanza, perchè capace di rendere più convincenti le constatazioni successive, ce l'offrono i minuscoli e rari accenni alla musica in Genova, reperibili nelle memorie di viaggio compilate da forestieri, venuti a visitare l'Italia nel settecento. Trascrivo quelli che sono riprodotti nel noto studio del Roberti, pubblicato in « Rivista Musicale Italiana », anno VII e VIII.

Il padre domenicano Giovanni Battista Labat, che fu missionario alle Antille, ha visitato l'Italia nei primi anni del '700, ed ha narrato il suo viaggio nel volume « Voyages en Espagne et en Italie », Amsterdam, 1731. Egli ci racconta di aver assistito in Genova ad una messa solenne, la cui musica definisce « très savante ». Indubbiamente l'impressione che ne ha riportato deve essere stata molto profonda, perchè, rifacendosi a Lulli, esprime la sua convinzione che i francesi hanno imparato la musica dagli italiani. Ma anche l'esecuzione gli è rimasta bene impressa; infatti, dopo una

breve digressione sul timbro indefinibile della voce di soprannisti e contraltisti, constatata la loro meravigliosa agilità nelle « roulades », e conclude: « Il y avait nombre de voix fort bonnes, mais ce qui me parut meilleur ce fut la symphonie ».

Notevole in questo breve appunto l'accento ai virtuosi dell'ugola, che in Genova furono sempre molto apprezzati; ma più interessante l'apprezzamento conclusivo riguardante gli strumentisti genovesi, i quali, già all'inizio del settecento, avevano costituito un insieme la cui mirabile fusione era riuscita più convincente dello smagliante virtuosismo canoro.

Un identico parere esprime, molti anni dopo, il marchese d'Orbessan, venuto in Italia verso la metà del secolo. Nel suo volume « Mélanges historiques », pubblicato a Tolosa nel 1768, vi è un capitolo « Voyage d'Italie », dove, parlando della musica sentita a Genova, dice: « La symphonie de l'orchestre est plus brillante que de coutume ». Naturalmente il vocabolo sinfonia assume in ambedue i casi il significato preciso di fusione orchestrale, senza tuttavia escludere la presenza di solisti eminenti, i quali, essendo veri artisti, capivano che la loro eccellenza brillava tanto più fulgida, quanto più compatto riusciva l'insieme.

Infatti il Sig. Pierre Jean Grosley di Troyes, il cui viaggio si è compiuto tre anni prima di quello del marchese d'Orbessan, nelle sue « Lettres sur l'Italie » afferma che i violinisti genovesi suonavano « avec tous les harpègements et tous les demanchements », e che nelle chiese della Liguria « l'office a tout l'air d'un concert, chacun y chantant sa partie selon la portée de sa voix, et l'orgue formant par de sons pleins et soutenus la basse de toutes ces parties ». Ed anche questo si deve riconoscere un preciso riferimento alla perfetta fusione delle esecuzioni.

Infine il notissimo presidente Carlo De Brosses, che a Genova ha dovuto accontentarsi di sentire solamente un'umile orchestrina di teatro di prosa, ha trovato una frase densa di significato per confermare la mia interpretazione degli accenni precedenti. Egli ha scritto: « À Gênes j'ai commencé à goûter les plaisirs de la musique italienne », cioè a Genova ha cominciato a sentire esecutori perfetti di nobilissima musica italiana.

È vero, cotesti autori hanno serbato un ricordo incomparabilmente più vivo ed entusiasta della musica ammirata in altre città, in modo particolare di quella gustata a Venezia, a Roma, a Napoli, e per tali ambienti musicali hanno scritto pagine e pagine, accumulando notizie, dettagli, considerazioni, forse meno significative delle brevi frasi scritte per Genova, ma più ricche di spunti per il commento. Il fatto ha una spiegazione diversa e lontana dalla musica, che per ora è inutile indagare. Si potrebbe soggiungere che il barone di Montesquien ha lasciato scritto: « Les théâtres de Venise

ne valent pas plus que ceux de la plupart des autres villes », ma non è il caso di insistere in confronti poco simpatici. Ammettiamo pure che le altre città d'Italia, e particolarmente Venezia, Roma, Napoli siano state e siano ancor oggi più musicali di Genova, ma non neghiamo una musicalità spontanea, nobile, intensa, fervida anche a Genova. La strana similitudine di Pierre Jean Grosley: « L'Italie peut-être comparée à un diapason dont Naples tient l'octave », ha un suo preciso riferimento a tutta l'Italia, quindi anche a Genova e Liguria, che hanno sempre vibrato commosse ed entusiaste nell'immenso diapason italiano.

Un breve commento alle musiche di alcuni protagonisti nel repertorio delle cappelle genovesi potrà dare una base abbastanza solida alle ipotesi già formulate e a quelle che ci verranno suggerite da nuove concordanze probabili.

La serie degli autori eseguiti nelle chiese di Genova durante il secolo decimottavo si inizia coi nomi di Arcangelo Corelli, Antonio Vivaldi, Nicolò Porpora, Alessandro Scarlatti, Giorgio Federico Haendel, Francesco Durante, Leonardo Leo. L'ordine non è strettamente cronologico, ma si dispone secondo le necessità del commento, il quale nota subito che la rappresentanza è innegabilmente significativa. Manca, è vero, Giovanni Sebastaino Bach, ma la cosa è spiegabilissima. Anzitutto il grande cantore di S. Tommaso fu il musicista tipico della chiesa luterana; poi, durante tutto il settecento, la sua fama neppure in Germania fu quale egli si meritava; infine gli stessi suoi figli non si preoccuparono di diffonderne l'arte e la rinomanza. Ne vedremo tra poco una prova non dubbia. Mancano anche gli organisti francesi e particolarmente Francesco Couperin, ma, siccome nella raccolta del Liceo Paganini la musica organistica è proprio poca, la loro presenza potrebbe esser rivelata da altri archivi finora efficacemente occultati alla curiosità del ricercatore. Di Arcangelo Corelli i genovesi radunarono quasi tutta la produzione, dimostrando però, come suggeriscono certi duplicati, una particolare predilezione per le sonate da chiesa col basso numerato per l'organo.

Se i violinisti genovesi del primo settecento, e naturalmente i loro successori prossimi e lontani, avevano un'intima familiarità colla musica di Arcangelo Corelli, nè essi, nè il loro pubblico erano privi di gusto e di cultura musicale. Le composizioni del maestro, che fu veramente l'annunciatore dell'arte violinistica, e in questo caso il proverbio antico — *nomen omen* — è verificato in pieno, richiedono esecutori diligenti, intelligenti, coscienti; un pubblico di gusto fine, un ambiente spirituale elevato; quindi Genova anche all'inizio del secolo, che vide nascere Nicolò Paganini, come fu prima e come fu poi, vantava un'aristocrazia musicale molto più numerosa e fattiva di quanto si suol credere. Se in più aggiungiamo

che nel settecento le chiese furono le uniche sale di concerto aperte al popolo italiano; e di questo ebbe allora la sensazione precisa appunto in Genova Pierre Jean Grosley, è lecito riconoscere nel popolo genovese un innato buon gusto musicale, se esso capiva, gradiva, sentiva la musica di Arcangelo Corelli.

Le stesse deduzioni si possono ripetere per i concerti di Antonio Vivaldi e le sonate a tre di Nicolò Porpora, che i violinisti genovesi nei loro programmi per le solennità religiose alternavano con le composizioni di G. Battista Somis, di Carlo Tassarini, di Giuseppe Matteo Alberti e di altri meno noti.

Di Alessandro Scarlatti e di Giorgio Federico Haendel nella raccolta del Liceo Paganini, almeno per quanto riguarda la musica da chiesa, si trovano soltanto poche pagine, forse improvvisate dai due maestri in Genova stessa, dove si sono indugiati alcuni giorni durante il loro viaggio attraverso le principali città dell'Italia superiore ⁽¹⁾. Queste poche pagine costituiscono certamente un omaggio richiesto da prima al solo musicista siciliano, allora famosissimo anche tra i genovesi, ma lo Scarlatti deve aver presentato il giovine compagno con parole di così viva e sincera ammirazione, da far nascere nell'animo di chi aveva richiesto l'omaggio il desiderio di ottenere dall'allievo quanto il maestro aveva di già concesso.

L'ipotesi non è pura fantasia, sebbene la copia giunta sino a noi non sia autografa e sebbene non si possa ancora affermare se tali composizioni siano state e siano ancora una esclusività genovese. Limitando la considerazione alle sole composizioni di Giorgio Haendel, è facile constatare che la loro esuberanza, pur rivelando una scioltezza disinvolta, abile, sicura, le conferma opere giovanili e per di più improvvisate. Ad ogni modo prendiamo subito nota che i genovesi conobbero, eseguirono e gustarono molta altra musica di Alessandro Scarlatti e di Giorgio Federico Haendel, e anche di Domenico Scarlatti, che certamente era della comitiva. Di quest'altra musica parleremo più a lungo nelle prossime puntate trattando della musica da camera e ne riuscirà un'altra notevole constatazione di buon gusto e di fervore musicale in Genova.

Francesco Durante, secondo un'opinione molto diffusa e ben radicata, è stato uno tra i più significativi rappresentanti della musica sacra italiana nel primo settecento; anzi Adelmo Damerini nel suo studio « Lo spirito della musica religiosa nel settecento italiano », afferma che solamente tre maestri di quel tempo, Francesco Durante, Antonio Lotti, Benedetto Marcello, hanno scritto musiche degne di essere classificate sacre. Indubbiamente la musica da chiesa di Francesco Durante si presenta con un'inconsueta austerità

(1) Vedi il mio scritto: *Settecentisti minimi: Antonio Mangiarotti*, in « *Rassegna Dorica* », anno IV, n. 9.

solenne, in alcuni tratti anche un po' magniloquente, che può anche essere una caratteristica necessaria per assurgere alla dignità di musica sacra, ma l'opinione del Damerini mi pare troppo soggettiva e soprattutto troppo limitata. Se tra la musica italiana del settecento scritta per la chiesa solamente quella del Durante, del Lotti, del Marcello fosse degna di essere classificata sacra, si dovrebbe convenire che in Genova nel settecento di musica veramente sacra se ne è eseguita poca. Infatti non tutta la musica da chiesa del Durante è presente nella raccolta dove Lotti e Marcello sono presenti solamente con molta musica profana. Che la loro musica sacra sia andata a finire in un'altra raccolta, ancora nascosta o definitivamente dispersa, è supposizione lecita e probabile, per cui possiamo concludere che anche in Genova si è eseguito in chiesa tutto quel poco che di sacro fu composto nel settecento in Italia. Tuttavia faremo tra poco la conoscenza con altri autori, alcuni dei quali forse sono sconosciuti al Damerini, le cui musiche hanno almeno eguale diritto ad essere classificate sacre. Senonchè la questione dell'attributo non interessa le nostre ricerche.

Il nostro scopo principalissimo è quello di dimostrare che l'ambiente musicale genovese nel settecento poteva formare una vasta e solida cultura artistica a chi avesse una spiccata disposizione alla musica, un'intelligenza vivacissima e una forte volontà. Non è quindi il caso di arzigogolare su degli attributi; come ho detto in un altro mio scritto ⁽¹⁾, « se in molte musiche sacre dei nostri compositori settecenteschi non vi è il sacro, vi è, e sostanziosa, la musica ». E questo è l'elemento che veramente interessa.

Anche Leonardo Leo, che si potrebbe dire il più aristocratico tra i compositori napoletani del suo tempo, ebbe un bel posto nelle cappelle genovesi. Mi sarebbe facile dimostrare che la sua musica è sacra almeno quanto quella del Durante, ma sarebbe necessario riprodurre temi e concatenazioni armoniche, coll'unico risultato di annoiare senza persuadere. D'altra parte, siccome Leonardo Leo occupa un posto ancora più significativo nel repertorio della musica da camera genovese, se sarà il caso, ne diremo più ampiamente i meriti nella prossima puntata.

Il secondo gruppo di autori eminenti che i musicisti genovesi predilessero e fecero amare e preferire dal loro pubblico, comprende i nomi di Giovanni Battista Martini, Baldassare Galuppi, Giovanni Battista Pergolesi, Nicolò Jomelli, Giuseppe Tartini.

È spiegabilissimo che a Genova sia giunta subito la fama e la musica del dotto minorita bolognese, date le numerose case francescane sparse per tutta la Liguria. Potrei soggiungere che la musica

(1) *La musica sacra di Baldassare Galuppi*, in « Rassegna Dorica », anno VI, n. 7.

sacra italiana del settecento ha nel Padre Martini il suo rappresentante più nobile ed ispirato, ma, come ho già detto, questo argomento non è per noi di importanza capitale. Piuttosto possiamo mettere in relazione la musica, eminentemente corale, del Padre Martini col periodo del marchese di Orbessan, citato al principio di questa puntata e dedurre che le cappelle di Genova verso la metà del settecento vantavano un complesso di cantori magnifico per potenza e fusione.

La musica di Baldassare Galuppi fu certamente fatta conoscere a Genova dal suo allievo Andrea Adolfati, chiamato a Genova a dirigere la cappella dell'Annunziata verso il 1750. Chi abbia chiamato l'Adolfati a Genova resta per ora una domanda senza risposta. La Chiesa dell'Annunziata era dei Padri Conventuali e solo nel 1783 S. S. Pio VI l'ha dichiarata Chiesa gentilizia dei Lomellini, quindi si potrebbe concludere che Andrea Adolfati fu chiamato dai Padri Conventuali. Senonchè si può ammettere che in precedenza la Chiesa godesse la protezione dei Lomellini e forse anche dei Chiavari, allora proprietari del fastoso palazzo costruito di fronte alla Chiesa, quindi il maestro sarebbe stato agli stipendi dell'una o dell'altra famiglia e forse anche di ambedue. Ma vi è una circostanza che pare contrasti con questa seconda supposizione. Mentre nella raccolta, che mi suggerisce questi appunti, vi è moltissima musica sacra di Baldassare Galuppi, non ve n'è di Andrea di Adolfati, presente invece con molta musica profana, anche in duplice e triplice copia. Scartando l'ipotesi che Andrea Adolfati non abbia scritto musica sacra, oppure che tale musica sacra sia andata perduta, si può pensare che la musica sacra di Baldassare Galuppi e la musica profana di Andrea Adolfati, giunta sino a noi nella raccolta del Liceo Paganini, non apparteneva alle famiglie protettrici dell'Annunziata, le quali non hanno permesso al loro direttore di cappella di far eseguire in altre chiese la musica scritta per la loro chiesa.

Ho già detto che le composizioni sacre di Baldassare Galuppi, che concorrono in modo straordinario a render preziosa la raccolta del Liceo Paganini, sono molte; soggiungo che sono tutte degne di studio e di ammirazione. Non credo necessario per ora trascriverne l'elenco e abbozzarne un'analisi; solamente dell'unico mottetto, esistente nella raccolta, forse il primo di una lunga serie composta da numerosi maestri posteriori, mi pare interessante trascrivere il testo e unirvi qualche riferimento alla musica, perchè tali composizioni, dati i molteplici cenni che se ne trovano un po' dappertutto, ebbero una grande voga in Genova e costituirono il pezzo di parata per i virtuosi dell'ugola, i quali, come ho già detto, hanno certamente esercitato un irresistibile fascino sul giovinetto Paganini.

Tali mottetti hanno preso il posto delle antiche sequenze, almeno così mi suggeriscono i testi che ho raccolto, ma i poeti di questi sono ben altra cosa di quello che fu Adamo di S. Vittore.

Musicalmente parlando questi mottetti hanno la forma di una cantata profana, alternata di arie, ariosi, recitativi, e, se proprio non tutti, molti sono garbati, ispirati, spontanei, vivi. Il testo invece è stiracchiato, melenso e spesso addirittura squallido.

Per darne un esempio trascrivo quello musicato dal Galuppi, che è uno dei migliori.

1^a Parte.

Sub mumbra laeta, amoena — posat columba amata
et philomela grata — dulce cantando stat.

Orta procella irata — fugiendo tacent aves,
languent in campo flores — nec rosa odorem dat.
Crudeles inter fluctus — est navis agitata,
et nauta, elata voce — infelix poseit vitam.

Intermezzo.

Ita ego in hoc fallaci — vitae damnoso mari
saevis lactatus undis — ad te, mi Jesu, clamo,
ad te semper suspiro — et ad coelum, flendo,
lumina giro.

2^a Parte.

Sicut cerva vulnerata — querit fontem amelando,
sic te semper suspirando — dolet cor in poena amara.
Ah! tu. Dive, consolare; — cor afflctum in dolore
gemit semper in ardore; — adlivare, spes mea cura.
Sed longe fletus, luctus, — eia procul abite;
mortales exultemus — et laeti decantando
jubilemus: Alleluia!

Il latino è molto alla buona, ma il verso fluisce con una certa spontaneità, offrendo al musicista un abbozzo di programma, non privo di risorse. I musicisti italiani di quel tempo avevano un loro particolare segreto per colorire simili quadri, e Baldassare Galuppi vi è riuscito con un'incredibile semplicità di mezzi. Le prime tre strofe son dette e ripetute in un'aria venuta di getto, e, sebbene il musicista non sembri preoccuparsi troppo del testo, gli basta un opportuno atteggiamento modulatorio per creare con una naturalezza sorprendente un'atmosfera distinta ai due stati d'animo, e offrire all'abilità dell'esecutore molteplici risorse per animare il quadro lineato dal poeta.

L'intermezzo è recitato con una declamazione non priva di solennità e di decoro, a cui segue la seconda parte vivace, briosa, infiorata di gorgheggi e di roulades, che solo una voce perfettamente educata poteva affrontare, e si conchiude con una grandiosa stretta finale per l'alleluia.

Su questo schema formale, suscettibile di infiniti adattamenti, furono composti molti altri mottetti da maestri illustri ed oscuri fin verso il 1830; dopo i mottetti son passati di moda, non certo perchè erano scomparsi sopranisti, contraltisti, tenoristi, che nel caso

si sarebbero potuti sostituire con soprani, contralti, tenori autentici, ma forse perchè erano scomparsi i mecenati disposti a pagare gli esecutori di tali acrobazie canore.

Conferma la viva passione dei genovesi per i mottetti il grande numero di essi esistente nella raccolta del Liceo Paganini, circa un centinaio, composti da celebrità, da poco noti, da sconosciuti, da anonimi.

Probabilmente la passione dei genovesi era alimentata dai virtuosi, e a Genova devono esser venuti tutti i più grandi acrobati canori, anche le donne, tra cui la famosissima Bastardella; infatti il suo nome è scritto su molte copertine delle musiche esistenti nella Biblioteca del Paganini. Di tale passione abbiamo anche una prova indiretta e forse completamente sconosciuta.

Tutti sanno, almeno per averlo sentito dire, che Antonio Sacchini era irriducibilmente contrario alla pur minima condiscendenza verso gli elefanti canori. A questo riguardo sono degni d'esser ricordati i versi del Parini:

.... Ma tu, del non virile gregge
sprezzando i folli orgogli e l'oro,
innalzasti il decoro
della bell'arte tua, spirito gentile,

Ebbene a Genova anche Sacchini ha scritto un mottetto che, come testo, è all'incirca eguale agli altri, come acrobazia vocalistica, non la cede certo. Che il mottetto sia stato scritto in Genova e per Genova è una mia sensazione, anche perchè tra tanti è l'unico dedicato a Maria Santissima, e perchè la copia pare sia autografa. Eccone il testo:

1ª Parte.

Sacro in Olympi Throno — gaudent superni Amores,
et placidi victores — spirant in sancta spe.

Recitativo.

Anima generosa — super astra triumphat;
terrena blandimenta, — vanitates, amores.
illa sempre calcavit — ad gaudia sempiterna
aspiravit.

2ª Parte.

Salve, o pulchra, et spira in pace
in tua stella coronata,
laeta vive et fortunata
in hac luce et alta spe.
Virtutes et splendores — te cingunt, filia Sion,
tua portenta narrando — et montes immortales
exultando; Alleluia!

Ho segnato anche i nomi di Pergolesi, Jomelli, Tartini, che, anche senza commento, confermano l'eccellenza raggiunta dalle canto-

rie e dalle orchestre delle cappelle di Genova, le quali continuarono per tutto il secolo ad accogliere nel loro repertorio ogni artista divenuto famoso od anche soltanto segnalatosi per qualche lavoro notevole. Così tra i nomi famosi troviamo in seguito Anfossi, Traetta, Guglielmi, Piccinni, Sarti, Cimarosa, Cherubini, Paër, Pugnani, Nardini, Viotti, Boccherini.

Tra costoro avrei dovuto comprendere anche Giovanni Cristiano Bach, l'ultimo figlio del grande Sebastiano, che una certa rinomanza ha raggiunto e conservato, almeno tra i musicologi; ma per lui credo conveniente un breve appunto. Questo maestro, nato nel 1735, è stato direttore di una cappella di Milano dal 1755 al 1759, e fu indubbiamente in intima relazione coi musicisti genovesi, perchè nella raccolta del Liceo Paganini è presente quasi tutta la sua produzione, tra la quale ve n'è molta da chiesa. Siccome dalla raccolta è assente Giovanni Sebastiano Bach, si può supporre che il figlio non ha mai parlato del padre, che altrimenti i musicisti genovesi, curiosi com'essi erano, avrebbero ricercata, studiata ed eseguita la musica del grande cantore di S. Tommaso, e particolarmente la messa in si minore, che vanta meravigliose pagine di virtuosismo canoro.

Forse il giovanotto, venuto a vivere in un'atmosfera musicale ben diversa da quella in cui era nato, entusiasta delle nuove mete verso le quali era allora avviata la musica, avrà considerata la produzione paterna lontana dal gusto del suo tempo, e, per evitare un'accoglienza fredda, si è astenuto dal parlarne. Potrebbe anche darsi che neppure il figlio conoscesse intimamente la produzione del padre.

Ho parlato dei compositori più noti, presenterò ora rapidissimamente i minori e gli sconosciuti. Tra costoro meritano il primo posto Nicolò Rinaldi, Matteo Bisso, Carlo Sturla, Francesco Gnecco, Luigi Cerro e Luigi Degola, genovesi e direttori di cappelle genovesi, che hanno lasciata molta musica sacra, degna di attenta considerazione. Seguono Carlo Angelotti, autore di oratori, completamente sconosciuti; Giacomo Arighi di Cremona; Domenico Balduino, che fu a Genova a dirigere una cappella; Gaudenzio Battistini; Pietro Beretta; Vincenzo Bidognetti; Carlo Bigatti; Giuseppe Bonno, viennese, ma di origine italiana e allievo del Conservatorio di Napoli, famosissimo maestro di virtuosismo canoro; Giovanni Maria Cappello; don Nicola Caretti; Pier Vincenzo Chiocchetti; Francesco Colombi; Giov. Battista Costanzi; Vincenzo Gabellone; don Quirino Gasparini; Luigi Gatti; Giuseppe Gazzaniga; Filippo Gherardeschi; Pietro Antonio Giacomelli; Tommaso Gilardoni; Giuseppe Giuffra; Carlo Lancellotti da Rimini; Francesco Lenzi; Giovanni Liberati; Giuseppe Manghenoni da Bergamo; Antonio Mangiarotti; Antonio Nenci; Nazario Novella; Bernardino Ottani; Angelo Pagni; Giovanni Battista Pattoni da Mantova; Nicola Petrucci; Domenico Reali; Giov. Francesco Radicchi di Montepulciano; don Car-

lo Raspini; Francesco Suzzarri; don Vincenzo Testi; Saverio Valenti; Gabriele Vignali; Francesco Zanetti; Giovanni Zanotti; Giovanni Battista Zingoni.

Questo incompleto elenco di nomi richiede un ampio commento, ed io spero di compilarlo in collaborazione con qualche lettore, che sia a conoscenza di notizie particolari per uno o alcuni dei maestri elencati.

Ripeto così l'invito alle persone di buona volontà, fiducioso e sereno; se nessuno risponde, lavorerò da solo. La probabile osservazione: È tempo perduto occuparsi di minori e di sconosciuti, non mi distoglierà dal continuare, confortato da un antico proverbio tedesco: *Man kann die Berühmte nicht verstehen, wenn man die Obskuren nicht durchgefùllt hat.*

MARIO PEDEMONTE