

VOX ORGANALIS

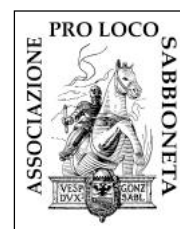
a cura di
Giorgio Pavesi



Associazione Musicale "G. Cavazzoni"

Presidente Carlo Benatti

Anno VI - n.11 (2009)



in copertina
Filippo Bonanni "Gabinetto Armonico" Roma 1722
Biblioteca Greggiati – Ostiglia (MN)

questo numero è stato realizzato con il contributo di:

TEA SpA
Banca Carige filiale di Mantova
Pro Loco di Sabbioneta
don Ennio Asinai
Paolo Beccari
Carlo Benatti
Ugo Boni
Gabriele Bussolotti
Sara Dieci
Gianfranco Ferlisi
Alberto Sarzi Madidini
don Massimo Morselli
Giorgio Pavesi
Nausica Pavesi
Carlo Perini
don Stefano Siliberti
Valerio Sometti
Gian Paolo Tosoni
Tipografia operaia (MN)

autorizzazioni

Casa Editrice UTET – Torino

Editoriale Sometti – Mantova

Biblioteca “G. Greggiati” – Ostiglia (MN)

foto pag. 44 - studio fotografico Carlo Perini S. Benedetto Po (MN)

INDICE

Organi storici e arte sacra un patrimonio per l'umanità <i>Don Ennio Asinari</i>	7
Vox Organalis, un'altra musica <i>Giorgio Pavesi</i>	11
L'organo Cavaletti di Breda Cisoni <i>Ugo Boni</i>	13
Incontro a Mantova fra mons.G. Sarto e don L. Perosi <i>Don Stefano Siliberti</i>	68
Sacro e Profano <i>Giorgio Pavesi</i>	73
Camille Saint Saëns e la musica sacra <i>Carlo Benatti</i>	83
Alcune considerazioni sulla pittura e sull'arte dello Schivenoglia <i>Gianfranco Ferlisi</i>	87
Il corvo non abita a Ostiglia <i>Sara Dieci</i>	93
CD in vetrina Maestri d'organo e compositori a Mantova – Vincenzo Benatti	99
Vincenzo Benatti <i>Carlo Benatti</i>	105
In libreria In laudabile et optima forma	113
AIDA – rappresentazione evocazione fra gesto e movimento <i>Nausica Pavesi</i>	114

ORGANI STORICI E ARTE SACRA: UN PATRIMONIO PER L'UMANITÀ

Il tema di questo convegno è: *“Organi storici e arte sacra: un Patrimonio per l'Umanità”*

Per quanto concerne gli organi storici di Sabbioneta si è già detto egregiamente: Vi è poi una pubblicazione che ancora profuma di stampa, *"Vox Organalis"*, che tratta diffusamente di questo patrimonio organaro presente a Sabbioneta.

Dicevano i nostri antenati che il suono dell'organo è un vero assaggio ultraterreno dell'aldilà. Così si comprende perché nella prima metà del '700 i concerti d'organo facevano accorrere migliaia di persone che volevano entrare in questo mondo incantato. A me ora compete di illustrare assai brevemente e incompiutamente la seconda parte di questo Convegno: *"Arte sacra come patrimonio dell'Umanità"*.

Tanto per spiegarci, in questa città turistica per eccellenza che è Sabbioneta, per beni culturali ecclesiastici si intendono le chiese, gli arredi delle medesime e gli archivi parrocchiali.

Pongo subito, in apertura di conversazione, una domanda cruciale a cui più avanti tenterò di dare una risposta: questa arte sacra può essere considerata meta di un turismo definito come "turismo religioso"?

Tocchiamo con mano ogni giorno che fare turismo oggi è diventata una esigenza irrinunciabile. Si potrebbe leggere, in tale esigenza, l'espressione del desiderio dell'uomo di conoscere, di scoprire cose nuove, per capire ed apprezzare maggiormente il mondo in cui si vive. Viviamo in un momento di forte scambio culturale, di confronto, non solo con le diverse realtà, i diversi modi di vivere, le diverse tradizioni, ma anche con le diverse forme di una fede religiosa. Basti pensare che in Italia l'85% del patrimonio artistico è ispirato alla religione cristiana. Nella sola Sabbioneta, il patrimonio dell'arte religiosa, tradotto in numeri, limitatamente alla parrocchia di Sabbioneta, escluse quindi Villa Pasquali, Breda Cisoni e Ponteterra, tale patrimonio viene da me riassunto nelle seguenti cifre: dipinti su tela 440; 115 paramenti d'epoca per celebrare le liturgie, tutti ricamati in oro, argento e seta; centinaia gli oggetti d'argento sbalzati a mano sono centinaia; centinaia gli oggetti antichi in legno quali reliquiari, confessionali. E tanto per stare sul tema di questa serata, gli organi a canne sono 6, di cui 5 perfettamente funzionanti. Aggiungiamo poi le carte antiche, i documenti, tutta la nostra memoria storica: qui siamo davanti a un patrimonio dell'Umanità, che grazie al lavoro di informatizzazione che stiamo facendo, è quantificabile, fino ad ora, in 200.000 documenti scritti a mano che sprigionano un profumo indescrivibile. Tutte realtà queste che l'ispettore dell'Unesco ha toccato con mano, proprio materialmente, durante la sua visita ispettiva al Museo "A passo d'uomo", all'Archivio storico parrocchiale, alle chiese di questa città.

E' logico quindi che la Chiesa istituzionale ponga particolare attenzione a questa realtà tanto importante. E' nata dunque in Italia, ma non solo, una nuova tipologia di turismo che viene definito con due semplici parole: "turismo religioso". Con ciò si intende non soltanto quel tipo di turismo che si sviluppa in una dinamica di fede, meglio definito con la parola: "pellegrinaggi", ma anche quel tipo di turismi di chi, mosso soltanto da interessi artistici e culturali, si confronta con opere d'arte nate in un contesto religioso. L'arte quindi diventa mezzo di elevazione culturale e di promozione umana.

L'entrata nell'UNESCO rappresenta ora l'occasione per un confronto diretto tra i protagonisti del turismo, per individuare un ampio ventaglio di offerte attraverso la partecipazione di strutture qualificate e professionali.

Sabbioneta ha pure la possibilità di venire incontro a un turismo di carattere strettamente religioso quale è quello dei pellegrinaggi, avendo in loco un pregevole e antico Santuario mariano.

Si richiede dunque un vero e proprio confronto tra i diversi soggetti interessati per elaborare soluzioni adatte alle diverse esigenze. E' giunto il momento di esprimere il proprio

coraggio a mettere in atto un turismo rinnovato compiendo un decisivo salto di qualità, non nascondendoci la nostra inadeguatezza a fronte di una realtà, quella del turismo religioso, assai complessa e poco conosciuta nella sua specificità.

Il 1990 era stato definito: “Anno Europeo del turismo”. Tutte le istituzioni ecclesiali europee, anche quelle protestanti, hanno firmato un documento che va sotto il titolo di “Dichiarazione sul turismo”. Lo scopo fu quello di aiutare a scoprire i valori del turismo quali la solidarietà, l’amicizia, la convivialità e il corretto rapporto con la natura.

Mentre tale documento tende a sottolineare i valori del turismo, dall’altra parte non tace i pericoli che si possono presentare nell’itinerante moderno, con riferimento chiaro a quel turismo che tenta di sfruttare l’uomo usandolo come massa, comprimendolo in rigidi schemi di tempo pensando tutto in funzione economicistica, del fare cassetta, a svantaggio di una autentica promozione umana.

Il turismo religioso dovrebbe essere presentato come un importante appuntamento in cui viene valorizzata l’elevazione culturale dell’individuo attraverso un tipo di offerta che maggiormente si avvicini ai bisogni di ricerca di valori spirituali espressi nei momenti del tempo liberato dal lavoro e dalla quotidianità.

In tal modo viene messo in discussione e accantonato il turismo di massa e il turismo “mordi e fuggi”. Allora è da progettare una proposta di sosta diversa a Sabbioneta, con conseguente dotazione recettiva accessibile nei costi per essere fruibile da un ceto medio. Occorre avere il coraggio e la costanza di arrivare a un turismo di qualità, non di massa, che commisurata alle capacità recettive del nostro territorio, costituisca un fattore di sviluppo durevole nonché di crescita civile e culturale.

Non entro in ulteriori particolari perché non è questo il momento e nemmeno la sede appropriata per tali discorsi.

Concludo ripetendo che a Sabbioneta esiste una serie molteplice di risorse diversificate che meritano di essere valorizzate a dovere nella loro specificità e sostenute concretamente dalla Pubblica Amministrazione.

L’ingresso nell’UNESCO è stimolo ad aprire i nostri orizzonti di 360 gradi, appunto perché si tratta di Patrimonio dell’Umanità; stimola ad iniziare una nuova era, a non accontentarci di dare una semplice spolveratina alla nostra Casa Comune.

La competenza, il coraggio, la lungimiranza, il dialogo, la costanza, il buon senso, lo spirito interculturale, l’amore disinteressato per il comune patrimonio, sia esso civile che religioso, sono tutti elementi necessari per dare un volto nuovo a questa città, così che nessuno più possa permettersi di definire Sabbioneta “La bella addormentata”. Nessuno potrà più esimersi dall’impegno, anche oneroso, di dare il proprio “bacio” perché la bella principessa si risvegli e torni ad essere quella che fu negli anni del Rinascimento italiano.

*Intervento di don Ennio Asinari
Chiesa dell’Incoronata, 5 settembre 2008*



Presentazione della pubblicazione “Vox Organalis”
Inaugurazione della “Notte Bianca di Sabbioneta”
(da sinistra) don Ennio Asinari - Carlo Benatti - Ugo Boni - Giorgio Pavesi

VOX ORGANALIS: UN’ALTRA MUSICA

Agli appassionati sarà capitato di consultare la “Storia della musica” in cinque volumi di Franco Abbiati, un’opera editoriale molto interessante per l’immediatezza e la chiarezza del linguaggio

Per comprendere la complessità e al tempo stesso la bellezza delle forme musicali asiatiche, Abbiati riporta questa affermazione di Confucio: “La musica dell’uomo nobile è soave e delicata, mantiene un’atmosfera estatica, desta e ravviva i moti intimi. Un tale musicista non alberga nel suo cuore ne’ pene ne’ lamenti, e ignora la violenza”¹.

Già molti secoli prima dell’era cristiana filosofi e pensatori illuminati riconoscevano alla musica il potere di trasportare l’individuo in un’estasi spirituale. Fin dall’antichità alla musica era assegnato un ruolo fondamentale nello sviluppo sociale mentre ai musicisti venivano riconosciuti poteri divinatori; evidentemente quelle società avevano concepito l’arte e la cultura come pilastri fondanti del loro modello di sviluppo. A quei tempi i filosofi, attraverso lo studio del pensiero umano, discutevano le linee guida per il buon governo di uno Stato. Sembra siano trascorsi secoli da allora, ma in realtà fino agli inizi del XX° secolo questi principi sono stati difesi e condivisi. Quando un giovane si presentava in società doveva dimostrare di possedere una buona cultura generale e soprattutto coltivare un interesse artistico, frequentare i salotti letterari, visitare mostre e musei e andare a teatro. Fino a qualche tempo fa arte e cultura erano considerati elementi importanti per costruire il progresso sociale.

I nuovi modelli culturali invece ci hanno assoggettato a ben altri valori, che vengono ormai accettati con disarmante rassegnazione.

La nostra mente è ininterrottamente bombardata da cacofonie, mentre i ritmi della giornata ci assorbono completamente portandoci a non pensare, a non ascoltare e a non riflettere. Non c’è più tempo per la musica dell’anima. Non bisogna essere degli indovini per comprendere che la nostra società si sta svuotando di valori, e che questi sono soppiantati da modelli vincolati a bisogni commerciali e consumistici. A questi è possibile sottrarsi recuperando l’artista che c’è in noi allo scopo, di realizzare un futuro migliore.

Gli insegnamenti di Confucio sono ancora attuali in quanto il musicista, attraverso la sua arte, riesce a destare i moti dell’anima.

Dio crea l’uomo a sua immagine e somiglianza e ciò che l’uomo produce di bello e di straordinario è manifestazione della grandezza di Dio. Se in Paradiso avremo la consapevolezza della dimensione di Dio, come uomini in terra dobbiamo tendere a quel paradiso che la ragione non sa definire. La nostra parte spirituale riesce, attraverso la bellezza, a captare il senso del mistero, di un qualche cosa più grande di noi. L’artista si fa intermediario fra la dimensione terrena e quella spirituale. Come il filosofo, l’artista suggerisce un possibile percorso per penetrare, attraverso l’uomo, la grandezza del mistero divino. E’ stato scritto: “Facendo musica,

¹

ABBIATI “Storia della Musica” vol I° ed Garzanti 1967

accade a volte che vicino a chi suona passi la mano di Dio. Qualche cosa cambia e dura poco". Come non pensare al sommo Johann Sebastian Bach che firmava le partiture "Soli Deo Gloria". Dio lo ha sicuramente toccato, così come Dio si serve di ogni artista per manifestare la sua grandezza; l'atto creativo è come alito divino. In questi anni sono state condotte molte ricerche nel mondo per comprendere quali fattori stimolino il cervello umano quando crea; ad esempio la musicoterapia, che studia gli effetti della musica sull'uomo, viene utilizzata per la cura di alcune patologie, mentre altri esperimenti hanno "dimostrato" che ascoltare Mozart sviluppa l'intelligenza, ma fino ad oggi l'analisi epistemologica del problema non ha avuto una risposta soddisfacente.

Non voglio sottovalutare il lavoro di tanti studiosi, ma lascerei più spazio all'irrazionale, a quel germe che rende ogni uomo unico e irripetibile lasciando quell'alone di mistero che permette ad ogni individuo di svelare la propria poiesi artistica. La musica del cuore può sicuramente aiutare a realizzare, senza odio e senza prevaricazioni un nuovo rinascimento culturale.

Dobbiamo riappropriarci della nostra anima, imparare a saper ascoltare i moti intimi e capire che cos'è un'atmosfera estatica. Non sarà l'unica, ma certamente è una possibile via da percorrere per creare una società migliore.

Giorgio Pavesi

VOX ORGANALIS è una pubblicazione contro corrente, garbatamente rivoluzionaria, se si preferisce "di nicchia", che si rivolge a tutti indistintamente.

VOX ORGANALIS lascia a tutti la possibilità di esprimersi e di argomentare su temi legati all'arte musicale, contribuendo con una propria testimonianza.

VOX ORGANALIS è per tutti quelli che, almeno una volta nella vita, si sono sentiti artisti, o sono alla ricerca di uno strumento che li aiuti a fare emergere l'artista che è in loro.

GLI ORGANI STORICI DI SABBIONETA

seconda parte

L'ORGANO
"CAVALLETTI"
Opus XXIX

di Breda Cisoni

Ugo Boni



Il pregevole organo conservato nella chiesa di S.Giorgio a Breda Cisoni è prossimo a festeggiare i suoi primi 250 anni di vita¹. Lo strumento è stato restaurato nel 1995 dalla ditta "Inzoli Cav. Pacifico", dei F.lli Bonizzi di Ombriano di Crema (CR), che hanno provveduto allo smontaggio nel mese di marzo, riconsegnando il manufatto nell'autunno dello stesso anno². Fu messo in opera in due fasi successive, tra il 1769 e il 1828, dagli organari Cavalletti, che assicurarono così alla comunità bredese un vero e proprio tesoro. La chiesa precedente al rifacimento del Maggi, per altro, non aveva mai ospitato alcuno strumento. Lo si può desumere per certo sia dalle descrizioni del tempio contenute nelle relazioni sulle visite pastorali del vescovo, sia dal confronto coi documenti conservati nell'Archivio Storico Parrocchiale³. La decisione di "far fabbricare un organo novo" fu presa nella riunione della Compagnia del SS.Sacramento e di quella del SS.Rosario del 2 novembre 1767, quando i due priori Gianbattista Maffezzoli e Pietro Paolo Agosta, insieme al parroco Don Giacomo Cortelazzi e agli altri "reggenti", consci di dover dotare il tempio "di decorose supelietili", stabilirono di assicurare al sacro edificio anche il suono dell'organo, insieme a un pavimento dignitoso (il *salichato*) e a "tutto il bisognevole"⁴. Purtroppo non conosciamo i dettagli degli accordi intercorsi, perché manca la relativa documentazione⁵, ma sappiamo che l'organo fu montato nella primavera del 1769, per la precisione il 20 aprile⁶. A certificare la paternità dello strumento e la data di costruzione sovviene comunque la targa manoscritta applicata al fondo della secreta, che recita «Ioannis Cavaletti Ferrariensis Opus XXIX / anno

MDCCLXIX»⁷, affiancata da un'iscrizione a penna realizzata dagli autori del successivo ampliamento: «Nel 1828 Fù rimodernato da Giovanni e Stefano / Fratelli Cavalletti Nipoti del fù Giovanni», entrambi residenti già da tempo nella vicina Sabbioneta⁸. L'organo è collocato *in cornu Epistolae*, su una cantoria lignea con parapetto mistilineo aggettante al centro, elegantemente decorata e in parte dorata, ma la posizione originaria dello strumento era sulla contro-cantoria *in cornu Evangelii*, dove si trova un analogo prospetto ligneo con un vecchio telone di copertura delle canne (forse ancora quello in canapa provvisto nel 1828 presso Cerillo Rossi⁹), in parte tagliato per consentire la fuoriuscita della griglia del vecchio impianto di riscaldamento. La collocazione originaria sulla contro-cantoria si evince dalla pianta della chiesa e degli edifici annessi contenuta nelle due tavole realizzate dall'architetto Carlo Visioli (di origini sabbionetane, ma all'epoca ormai attivo a Cremona) in allegato al progetto del 16 aprile 1829 per il prolungamento della chiesa e la ricostruzione della Torre¹⁰. Lo spostamento, curiosamente, dovette avvenire prima della stesura del progetto, visto che nel 1828 sono attestati pagamenti regolari sia per l'organista don Domenico Rossi che per il levamantici Giovanni Giacometti¹¹. In ogni caso la *distinta* delle opere eseguite per la «costruzione dell'organo» dal falegname Giovanni Sarzi reca la data del 19 settembre 1829¹². Successivamente la posizione dello strumento è sempre attestata *in cornu Epistolae*, come si desume dalle notizie relative alla stanza dei mantici¹³.

La cassa, riccamente ornata con decorazioni dorate, si inserisce perfettamente nella sontuosa architettura tardo barocca della chiesa. Non è da escludere che il disegno sia da ricondurre allo stesso progettista dell'edificio, l'architetto Pietro Antonio Maggi, che del resto si era occupato anche della costruzione dell'organo della chiesa viadanese di S. Pietro, dove è sepolto¹⁴. In occasione del restauro è stato ricostruito uno dei due fregi lignei a racemi coperti in foglia d'oro che pendono dalla trabeazione ondulata, mancante ormai da tempo¹⁵. Più problematica risulta l'attribuzione delle cantorie. Sicuramente erano già in opera alla data di installazione dell'organo, nel 1769, ma sappiamo che alla fine del 1771 non erano ancora state finite. La Compagnia del SS. Sacramento, in due diverse riunioni¹⁶, si pone come prioritario proprio il completamento delle cantorie («essendo fra le altre opere una delle più *premurose*», cioè da terminare con maggior premura), disponendo tra l'altro di farle «indorare del miglior gusto sia possibile». Per raccogliere i fondi necessari venne indetto un apposito giro di questua, delegando a scortare il parroco nientemeno che tutti i reggenti della Compagnia e i deputati del popolo¹⁷. La cerca, tuttavia, non sembra sia stata particolarmente fruttuosa, visto che si dovettero aspettare altri due anni per provvedere a «ingessatura e tiratura a calcedonio coll'induratura di tutti gli ornati» delle stesse¹⁸.

La primitiva disposizione fonica dello strumento, così come si presentava nel 1769, ci è nota grazie a due documenti fondamentali: l'*evazione* alle osservazioni della Delegazione Provinciale compilata da Stefano Cavalletti il 25 giugno del 1827 e il parere tecnico rimasto anonimo «circa le opere da farsi all'Organo di Breda Cisoni progettate dai fratelli Cavalletti, e dal sig. Gabbiani», steso il 16 marzo 1826, in cui alla tavolozza dei registri dell'organo «vecchio» viene affiancata quella dell'organo «nuovo», evidenziando gli interventi che si intendono apportare alla macchina sonora¹⁹.

Vale la pena riportarle entrambe:

Organo vecchio

Organo nuovo

Contrabassi		Contrabassi	
Principale basso		Principale basso	
Principale secondo		Principale di sedici piedi da sostituirsi	
Ottava		Ottava	
Quinta X		Quinta X	
Decima IX		Decima IX	
Vigesima II ^a		Vigesima II ^a	
Vigesima VI ^a		Vigesima VI ^a	
Vigesima IX ^a		Vigesima IX	
Trigesima III ^a		Trigesima III ^a	
Trigesima VI ^a		Trigesima VI ^a	
Sesquia terza		Sesquia terza	
Flauto in VIII ^a		Sesquialtera	
Flauto in XII ^a		Flauto in VIII ^a	
Cornetto reale		Flauto in XII ^a	
Cornetto 1.° soprano		Cornetto reale	
Cornetto 2. ^{do} soprano		Cornetto 1.° soprano	
		Cornetto 2. ^{do} soprano	
Cornetto 3.° soprano	da levarsi	Fluttone basso	da sostituirsi
Cornetto 4.° soprano		Flutta	
Corna Musa		Flautino traversiere	
Voce umana		Voce umana	
Tromboncini Bassi		Tromboncini Bassi	
Tromboncini Soprani		Tromboncini Soprani	
		Timpali = da aggiungersi	

Come si può notare, lo strumento si dimostra di straordinario interesse: se da un lato sono riconoscibili caratteristiche ancora legate alla tradizione ferrarese cinquecentesca (ad esempio dei Cipri, per la presenza tanto dei Flauti in VIII e XII quanto di ancie a tuba corta come i Tromboncini), dall'altro la copiosa dotazione di Cornetti e della Terza per colorare il Ripieno palesa un'acquisizione ormai consolidata delle più importanti innovazioni introdotte dal fiammingo Willem Hermans e dal tedesco Eugenio Casparini, «pionieri dell'organo barocco in Italia»²⁰.

Una nota di eccezionalità è data dalla presenza del *Cornetto reale*, che era costituito da una vera e propria fila di canne e non è da intendersi come un mero meccanismo in grado di assemblare con un'unica manetta tutte le quattro file di Cornetto Soprani. Lo si evince chiaramente sia dal già citato documento di Cavalletti, sia dalla perizia redatta dall'organista della chiesa abbaziale di Casalmaggiore Giuseppe Valleri (alias Valeri) del 23 marzo 1827, il quale, facendo la disamina dello stato delle varie file di canne, al numero 14 indica

testualmente «Cornetto reale, intatto», al contrario della maggior parte degli altri registri, per i quali il passaggio dei roditori risulta marcato dai danni arrecati alle canne²¹.

E' qui solo il caso di ricordare che un registro analogo è attestato nell'organo realizzato da Paolo e Giuseppe Benedetti per la vicina collegiata di Sabbioneta solo tre anni prima²² e si ritrova anche nel contratto stipulato il 21 settembre 1786 da Andrea Luigi e Giuseppe Serassi per il nuovo organo della cattedrale di Parma²³. Una disposizione in tutto e per tutto analoga, con le quattro file separate precedute dal "Cornetto Reale", caratterizzava anche l'antico organo della vicina chiesa di S. Antonio Abate a Villa Pasquali²⁴, realizzato poco prima del 1787 forse dallo stesso *Ioannis Ferrariensis* dell'organo bredese²⁵, strumento che nel 1843 Giovanni e Raimondo Cavalletti, rispettivamente zio e nipote, saranno chiamati a sistemare e rinnovare²⁶.

Ne riportiamo la tavola per esteso, finora mai pubblicata:

- 1 Contrabbassi
- 2 Principale I° Basso
- 3 Principale I° Soprano
- 4 Principale 2°
- 5 Ottava
- 6 Quinta Decima
- 7 Decima Nona
- 8 Vigesima Seconda
- 9 Vigesima Sesta
- 10 Vigesima Nona
- 11 Trigesima 3^a
- 12 Trigesima 6^a
- 13 Vigesima Nona di Rinf.°
- 14 Vigesima Nona di Rinf.°
- 15 Voce Umana
- 16 Rinforzo de Contrabbassi
- 17 Carilione
- 18 Fluta
- 19 Flauto in Ottava
- 20 Flauto in XII
- 21 Cornetto Reale
- 22 Cornetto 1° soprano
- 23 Cornetto 2° soprano
- 24 Cornetto 3° soprano
- 25 Cornetto 4° soprano
- 26 Tromboncini Bassi
- 27 Tromboncini Soprani
- 28 Fagotto
- 29 Tromboni Bassi
- 30 Timpani.

La presenza del “Cornetto Reale”, comunque, non è del tutto inusuale tra la seconda metà del Settecento e i primi dell'Ottocento. Ne fanno fede, ad esempio, la sopravvissuta *Cornetta reale* che il veronese Girolamo Zavarise inserisce nell'organo realizzato nel 1790 per la chiesa di S.Pietro ad Agordo (oggi nella parrocchiale di Selva di Cadore)²⁷, così come il registro analogo del monumentale organo della parrocchiale di Valeggio sul Mincio, costruito da Giovanni Battista Sona nel 1812²⁸. Per restare nell'ambito della famiglia Cavalletti, si può segnalare la *Cornetta reale in 3ª* che Nicola Cavalletti colloca nel piccolo organo realizzato per la chiesa di S.Croce a Parma nel 1787²⁹.

Ugualmente di eccezionale interesse appare la presenza accertata della *Sesquialtera* come registro di arricchimento e coloratura della piramide del Ripieno, altro elemento sicuramente ascrivibile agli influssi d'oltralpe di cui sopra, anche se l'uso dell'armonico di terza non era ignoto all'arte organaria italiana dell'epoca³⁰. Per altro il registro ebbe vita molto breve, come attestano tanto Cavalletti che Valeri. Quest'ultimo, in particolare, ci fa sapere che la *Sesquialtera* era ormai «rosa per intiera, e levata del tutto già da anni».

I “Contrabassi” citati nel prospetto sono senza dubbio canne di pedale, come provano sia il rifacimento del 1828 che i riferimenti nei documenti³¹. Decisamente curiosa è la menzione del solo *Principale basso*, a cui faceva naturalmente da pendant la parte soprani; probabilmente da attribuire a una svista nell'atto di compilare la tavola dei registri³². Ugualmente la presenza di un secondo Principale, forse accordato con la Voce Umana o più semplicemente di rinforzo al primo, ci testimonia l'importanza dello strumento, che era eccezionale per più di un motivo. Oltre ai già citati registri caratteristici, infatti, l'organo aveva una tastiera particolarmente estesa, soprattutto nella parte grave, circostanza questa piuttosto rara e riservata esclusivamente agli organi di maggior prestigio. In questo caso dobbiamo sicuramente essere grati ai burocrati della “Imperial Regia Delegazione Provinciale”, perché è solo grazie alla loro puntigliosità se oggi possiamo conoscerne la natura. Nella succitata *evanescenza* alle osservazioni della Delegazione, compilata da Stefano Cavalletti il 25 giugno del 1827, ci viene spiegato al punto VII che «la tastatura è composta di tasti 57. dei quali i primi otto servono a far suonare anche con la sola mano i contrabassi non meno che il loro rispettivo tasto dell'ottava alta essendo stata formata la detta tastatura come fosse organo di 16. piedi armonici quando all'incontro non è che di soli otto piedi ad ottave estese». La tastiera, in altre parole, comprendeva quattro ottave intere (da Do1 a Do5), con una controttava corta di soli 8 tasti nella parte grave (senza cioè i primi quattro diesis), che consentiva di suonare con la mano le canne del *Contrabasso*, come se l'organo possedesse un Principale di 16 piedi³³. Uno stratagemma meccanico, inoltre, consentiva di abbassare contemporaneamente il tasto dell'ottava superiore, di modo che premendo i primi 8 tasti si abbassavano anche i corrispondenti dell'ottava successiva. Un meccanismo analogo, ormai puramente fittizio, viene mantenuto anche nell'organo costruito a Sabbioneta dai Lingiardi nel 1851, più di ottant'anni dopo, probabilmente per ragioni di prestigio³⁴. Nella maggior parte degli strumenti italiani contemporanei, infatti, la prima ottava al grave è sempre “corta”, cioè priva dei primi quattro diesis, sia per ragioni di repertorio (poiché queste note alterate compaiono raramente nella letteratura precedente e contemporanea per organo), sia - soprattutto - per ragioni strettamente economiche, trattandosi di quattro canne fra le più grandi, la cui costruzione avrebbe comportato un notevole scialo di metallo³⁵. L'organo a due tastiere che Francesco Dacci costruisce nel 1780 per il duomo di Trieste, ad esempio, ha solo 47 note, con ottava corta e pedaliera di 17 tasti³⁶. Solo in rarissimi casi e per le commesse più importanti veniva realizzata la prima ottava cromatica, con tutte le 12 note, e questo costituiva motivo di vanto tanto per il costruttore che per il committente. E' il caso, ad

esempio, del già citato organo costruito da Andrea Luigi e Giuseppe Serassi per la cattedrale di Parma (posteriore a quello di Breda di quasi vent'anni), che estende ulteriormente la tastiera con 2 note all'acuto, portando i tasti a 59, sino al Re5, potendo fregiarsi - proprio grazie alla controttava al grave - di un Principale "in ordine di 32 piedi"³⁷. Si noti, tuttavia, la maggior estensione della pedaliera nell'organo bredese, che raggiungeva i 21 tasti, coprendo evidentemente la distanza delle prime due ottave (da Do₋₁ a Do₂), mentre lo strumento serassiano si limitava a 18 tasti, con estensione Do₋₁ / La₁ (la stessa a cui i nipoti Stefano e Giovanni progettavano di ridurre lo strumento del loro antenato nel 1827, come specificato nei rilievi alle osservazioni della Delegazione Provinciale)³⁸. Non è un caso che Giuseppe Serassi, al momento di mettere mano al catalogo degli organi costruiti dalla famiglia, disponga l'elenco proprio in base alla dignità e al prestigio delle sedi, ponendo ai primi posti tanto l'organo della cattedrale di Parma che quello per la chiesa ducale di S.Liborio a Colorno³⁹.

Par lecito supporre che di fronte allo splendore della nuova chiesa progettata dal Maggi, così ricca di statue, ori e stucchi, Giovanni Cavalletti *senior* si sia sentito spronato a costruire un organo degno di tanta munificenza. D'altro canto non può sfuggire che lo strumento realizzato per la chiesa di S.Giorgio, di fatto, rappresentava un biglietto da visita per il costruttore di origini ferraresi, trattandosi del primo organo fabbricato in zona. Prima, infatti, Giovanni Cavalletti aveva lavorato prevalentemente nel piacentino. Se si considera il successo ottenuto con le realizzazioni del decennio successivo, che vanno dall'organo della chiesa dei Servi di Guastalla (1770) ai quattro strumenti realizzati a Colorno, che gli meritano il titolo di «professore d'organi al servizio di Sua Altezza Reale», possiamo facilmente intuire l'importanza della commessa bredese. Di qui probabilmente anche le scelte di alcuni dettagli come la doratura dei labbri delle canne di prospetto, al fine di rendere l'organo ancora più maestoso⁴⁰. Tutto ciò appare ancor più significativo considerando che il fabbricatore d'organi si trovava in una piccola comunità, senza particolari risorse o mecenati e con una Fabbriceria certo non in vena di sprechi, ma addirittura ridotta di lì a poco alla questua, come si è visto, per cercare di completare le cantorie⁴¹. Non vi è dubbio che nel giro di pochi anni la comunità locale sia stata sottoposta a un sforzo finanziario immenso, che solo in anni recenti ha saputo emulare con grande lungimiranza e generosità di cuore. L'organo doveva apparire splendido con le sue 23 canne di facciata in progressione cromatica, da Do₁ a La_{#2}⁴². Non sappiamo quanto sia costato mettere in opera il manufatto, ma certo dovette essere una cifra consistente⁴³. A distanza di meno di un lustro, tuttavia, si rese necessario provvedere alla sua pulitura, come attestato da una riunione della Compagnia del SS.Sacramento del 15 maggio 1783, in cui si decise di ricorrere a un "organaro Praticco", dando facoltà di contrattare al priore e ai reggenti⁴⁴. Nello stesso periodo deve aver lasciato l'incarico il precedente organista, poiché sopravvive il verbale di un'altra riunione della Compagnia nell'imminenza della festa dell'Assunta, in cui vengono presi precisi accordi col sacerdote don Giuseppe Azzali sulle "feste" a cui dovrà suonare, stabilendo il compenso di 9 lire per ogni prestazione, comprese "le cibarie", cui deve provvedere la Confraternita⁴⁵. Già il 9 gennaio del 1785 veniva siglato un nuovo accordo triennale con l'organista Massimo Massi (*vel* Mazzi), che poi verrà rinnovato per ben nove anni nel 1787, a fronte di un compenso di 900 lire annue nella "moneta corrente di Sabbioneta", erogate con pagamenti trimestrali, più tutti gli incerti⁴⁶. E' interessante notare che viene fatto obbligo all'organista "di mantenere accordato, e spolverato, e ben custodito" lo strumento, che si era provveduto a rimettere in sesto nel 1784. Lo sappiamo per certo perché il 4 aprile dello stesso anno la Confraternita si era nuovamente riunita, evidenziando

l'urgenza di «far accomodare l'organo della Chiesa... quale à necessità di essere riveduto per oviare un mag[gio]r danno»⁴⁷. Il verbale è interessante anche perché specifica chiaramente che lo strumento è «di ragione della Conf.^{ta}», che quindi si deve far carico della sua manutenzione, come di fatto avviene. La scelta cade sempre su Giovanni Cavalletti, che viene pagato allo scopo 644 lire⁴⁸. Purtroppo non conosciamo il tenore dell'intervento, che dovette essere significativo ma non eccezionale, come possiamo evincere dal confronto con lo stipendio annuale dell'organista citato poc'anzi. Al di là di qualche problema economico, proprio circa il salario da versare all'organista⁴⁹, pare che lo strumento abbia continuato a svolgere assiduamente il proprio compito per tutto il primo quarto dell'Ottocento. A più di cinquant'anni dalla sua edificazione, probabilmente anche a causa di una scarsa attenzione per gli ambienti annessi alla chiesa, con conseguenti deleterie incursioni di roditori, l'organo presentava diversi problemi, tanto da rendere necessario un radicale restauro. Probabilmente, inoltre, non incontrava più i gusti dell'epoca, almeno a giudicare dai rilievi sollevati dall'anonimo estensore del parere tecnico sui progetti presentati dai Cavalletti e dal Gabbiani nel 1826⁵⁰. Al punto 2, infatti, afferma: «Si concorre nel sentimento del Sig. Gabbiani, che cioè l'organo attuale è troppo aspro», mentre l'organista dell'Abbaziale di Casalmaggiore Giuseppe Valeri, chiamato l'anno successivo per un'ulteriore perizia, rileva a sua volta «che l'organo trovasi affatto in mal'essere» e perciò «necessita di venire da mano perita riattato e ridotto in lodevole stato». In generale Valeri trova l'organo «debole, lordo di polve[re], distonato, e scordato»⁵¹. Non solo la normale manutenzione ha lasciato molto a desiderare, ma sulla selva di canne si sono accaniti a più riprese i denti dei «sorci». Curiosamente, nella propria disamina sullo stato dei vari registri, l'organista «maggiorino» si ferma al n.20 con la *Voce Umana*, senza fare menzione alcuna dei *Tromboncini*⁵², che invece sappiamo esistenti e realizzati con «canne di stagno»⁵³.

Dai documenti conservati è evidente che in un primo momento la Fabbriceria aveva deciso di servirsi dell'organaro Luigi Gabbiani di Cremona, a cui il 28 marzo del 1826 vengono versati 6 zecchini di Venezia a titolo di caparra⁵⁴, sul totale dei 50 concordati per rifare i Tromboncini, restaurare i mantici, ripulire tutte le canne e «rimettere» quelle mancanti, fare una pedaliera nuova, aggiungere una trentina di campanelli e la «campana Chinesa composta di dodici campane». L'artigiano si riserva inoltre «di ricambiare i Ritornelli principiando nel Befà soprano a tutto l'Organo del ripieno». Il particolare è di grande interesse, perché lascia intendere la volontà di addolcire il Ripieno settecentesco concepito da Giovanni Cavalletti, che probabilmente doveva produrre un effetto non troppo dissimile dalle file di Mistura dell'organaria d'oltralpe. Dovendo tuttavia impetrare l'approvazione dell'autorità regia, i fabbricieri si fanno redigere un progetto più dettagliato dal Gabbiani⁵⁵, che allegano alla richiesta di approvazione inoltrata il 31 maggio al Subeconomo dei Vacanti di Sabbioneta Angelo Falavigna, specificando che la cifra richiesta dal professionista - ossia 926,30 lire, oltre al trasporto - appare invero «ingiusta», ma «essendo le verificate riparazioni indispensabili» impetrano ugualmente la «superiore approvazione»⁵⁶. In effetti il novero degli interventi da effettuare si è alquanto accresciuto: si prevede di fare un somiere nuovo a vento in sostituzione di quello a tiro del Cavalletti, portare la tastiera a 50 tasti, estendendola di 5 note negli acuti (sino al Fa5) e introducendo l'ottava corta nei bassi (con l'eliminazione dei primi quattro diesis e della controttava), nonché di aggiungere la Flutta nei soprani. Gabbiani intende trattenere per sé i quattro registri che rendono l'organo «piuttosto aspro, e stridente», ossia il Cornetto reale, i Cornetti 3° e 4° e la Corna Musa, confermando di voler rifare «i due registri dimezzati delle trombe basse, e soprane» (ossia i Tromboncini)⁵⁷. A questo punto ci manca un tassello nella documentazione, ma possiamo facilmente intuire che

la Delegazione Provinciale abbia voluto vederci chiaro, tanto più che i fabbricieri avevano già espresso perplessità sulla cifra richiesta dal Gabbiani. Di qui la probabile richiesta di contattare qualche altro fabbricatore d'organo e la scelta, se non altro per ragioni di vicinanza, non poteva cadere che sui Cavalletti. I quali redigono un primo progetto sulla falsariga di quello del Gabbiani, ma con ulteriori aggiunte, come la Sesquialtera "per rinforzo al ripieno", i timpani in otto toni e il Fluttone per rinforzare i bassi dell'organo, proponendo inoltre di far slittare di un'ottava al grave il secondo Principale, trasformandolo così in un registro di 16 piedi (a partire da Do₂). In cambio chiedono di poter trattenere «undici, o dodici canne delle più grosse del secondo principale», in metallo, sostituendole con canne di legno, sottolineando quasi a mo' di *captatio benevolentiae*, che il cambio non sarà per loro vantaggioso ("non è giusto compenso"), essendo costretti a fabbricare 32 nuove canne⁵⁸. Rispetto al Gabbiani, tuttavia, i Cavaletti paiono propensi a lasciare intera la prima ottava, aumentando comunque i tasti all'acuto sino al Fa₅, come dimostra il numero di 54 canne previste per la Sesquialtera⁵⁹. Entrambi i progetti vengono quindi sottoposti al vaglio di un esperto, forse su richiesta della stessa delegazione provinciale, che provvede a stilare le sue considerazioni il 16 marzo del 1826⁶⁰. Oltre all'indubbia competenza tecnica, la persona interpellata (purtroppo per noi rimasta anonima) si rivela dotata di un gusto sicuro ma nient'affatto improntato alla moda corrente, quanto piuttosto a un certo rigore ed austerità. In tal senso va sicuramente letto il parere negativo circa la dotazione dei trenta campanelli⁶¹ e della "campana cinese" proposta dal Gabbiani, spesa che non gli sembra per nulla necessaria, anche perché questi sonagli finirebbero solo per rendere l'organo «ancor più aspro», ma soprattutto il loro suono non gli pare «troppo confacente alla chiesa», anticipando così di due secoli gli orientamenti estetici del movimento ceciliano. Concorde però col Gabbiani sull'opportunità di levare le due file acute di Cornetto e la Cornamusa per sostituirle con una Flutta e un insolito «Flautino traversiere» (forse il Flagioletto 1/2' bassi attuale), per rendere l'organo «meno aspro», mentre per conferire più forza e profondità ai bassi caldeggia la soluzione proposta dai Cavalletti, ossia di scalare il Secondo Principale (che anche Valeri trova «di pochissima forza»⁶²) trasformandolo in un Principale di 16 piedi, aggiungendo in più i Timpani in otto toni per dar corpo al pedale e anche il Fluttone, registro molto raro nella tradizione organaria italiana dell'Ottocento, specialmente in organi di dimensioni contenute come quello bredese.

Uguale attenzione è riservata più in generale al Ripieno, che necessita di essere «rinforzato, e quindi, come suggeriscono i Cavalletti» si potrà aggiungere il registro intero di Sesquialtera⁶³, in grado di rendere più penetrante la massa di suono (espediente adottato anche a Sabbioneta di lì a qualche anno dai F.lli Lingiardi, che nell'organo di S.Maria Assunta inseriranno la Sequialtera nei bassi). A fianco di questa soluzione suggerisce di tener conto anche della proposta di Gabbiani di modificare la successione dei ritornelli dei registri più acuti, così da procurare «una maggior forza al ripieno senza renderlo più aspro». Tutte osservazioni sensate, che sembrano evidenziare un ideale estetico controcorrente, legato più alla tradizione classica dell'organo italiano che non alla nuova moda imperante, quella cioè di privilegiare le sonorità solistiche imitanti la timbrica orchestrale. Il nostro pone piuttosto l'accento sulla potenza e la profondità del suono, memore degli scopi liturgici e non teatrali dello strumento, che deve soprattutto dare lode a Dio e non solo intrattenere il popolo. Indicativa, in proposito, pare anche l'assenza di ogni riferimento alla musica "moderna", fatta per lo più di adattamenti e trascrizioni d'opera, per la cui esecuzione si spenderà tutta la tecnica e l'abilità di costruttori come i Serassi o i Lingiardi. Tutto questo ci fa rammaricare di non conoscere il nome del personaggio in questione, che forse avrebbe potuto dirci

qualcosa di più sulla diversificazione dei gusti dell'epoca, che è consuetudine pensare dominati dalle mode imposte dal teatro.

Passano alcuni mesi senza che venga presa una decisione. Alla fine di agosto Stefano Cavalletti invia alla Fabbriceria un progetto ancor più dettagliato, con l'evidenza di tutte le spese occorrenti, rimarcando i vantaggi della propria proposta rispetto a quella del Gabbiani, che a parità di costi consentirà «un sensibile aumento di registri, il solo di cui abbisogni l'organo indiscorso, e senza del quale... l'Organo stesso, non può non rimanere presso che nello stato incui trovasi di presente»⁶⁴. Il Cavalletti critica poi il collega per la decisione di realizzare un nuovo somiere, poiché «quello che vi esiste, contro la inveritiera asserzione del Gabiani stesso, è ottimo a giudizio di qualunque esperto». Non solo, ma lo taccia addirittura di incompetenza, dal momento che propone «di levare alcuni registri che sono essenziali in un Organo, il che prova la poca cognizione [del Gabbiani] di quanto richiedesi a costituirlo completo»; senza contare la scarsa precisione sulla fattura dei registri che l'organista cremonese propone di costruire. Al di là delle evidenti "ragioni di bottega", il documento risulta fondamentale perché consente di comprendere meglio sia i problemi dei mantici, sia le modifiche poi di fatto realizzate allo strumento, compreso l'abbassamento di mezzo tono del corista. Per quanto riguarda i primi, Cavalletti spiega che le valvole vanno dimezzate, perché sono «troppo larghe e pesanti, per la qual causa alzando li Mantici fanno molto chiasso, e non danno vento uniforme all'Organo stesso». Contemporaneamente verranno realizzate «tre nuove imboccature più grandi», affinché «il condotto riceva maggior vento di quello che ha al presente». Per quanto riguarda il secondo, invece, l'intenzione è quella di «rendere l'Organo perfetto nella parte soprana, onde poter eseguire la Musica del giorno» (ossia quella contemporanea e non solo l'antica)⁶⁵. Per questo Cavalletti propone di estendere la tastiera fino al Fa5, come aveva già suggerito Gabbiani, portando i tasti da 49 a 50 con l'aggiunta delle 5 canne mancanti (dal Do#5 a Fa5). L'apparente contraddizione (49 + 5 = 54 e non 50) si spiega facilmente con la trasformazione della prima ottava da intera a "scavezza", togliendo i primi 4 diesis (Do, Re, Fa, Sol), tanto più che questa rappresentava la consuetudine per gli organi italiani, fin dal Rinascimento⁶⁶. L'organaro farà «scorrere» tutte le canne a partire dal grave, «incominciando al Cesolfaut diesis facendolo dire Dellasolre, e continuando sino all'ultima canna»: la canna del Do#1, cioè, verrà spostata al posto del Re1 e così via. In questo modo «l'Organo perderà quella voce stridente, divenendo la canna mezzo tono più tozza». E' significativo che lo spostamento venga fatto iniziare dal Do#. Questo spiega l'indicazione, altrimenti enigmatica, che verrà ripresa anche al punto 9 del contratto siglato il 9 ottobre del 1827, ovvero: «si faranno suonare li quattro diesis Bassi che vi sono, cioè C#. D#. F#. G#. le quali canne si trovano in facciata»⁶⁷. Introducendo l'ottava corta, infatti, queste note non sarebbero più state presenti. Scalando di un foro tutte le canne, invece, si potevano utilizzare anche queste quattro, che diversamente avrebbero dovuto essere eliminate da tutti i registri dell'organo, con un evidente spreco di materiale. Soluzione semplice ma efficace, che otteneva nello stesso tempo il duplice effetto di smorzare l'accordatura originaria, probabilmente abbastanza spinta. Allo scopo Stefano Cavalletti precisa inoltre che «si allargheranno tutti i buchi del somiere» e si realizzerà «un nuovo canale, tra un intervallo e l'altro dei detti canali, il che si può benissimo eseguire, senza pregiudicare al Somiere, essendo un oggetto da conservarsi, abenche sia a tiro». Per non essere da meno del collega cremonese, inoltre, provvede anch'egli a inserire tra gli accessori dello strumento «la campana Chinesa da suonarsi col piede a battuta di Tamburro», proponendo di trattenere per sé le 25 canne della Cornamusa e i Tromboncini (questi ultimi da sostituire con nuove «Trombe Basse, e Soprane di stagno, mezze Reali», cioè a tuba corta).

Non vi sono indicazioni sui Cornetti, al contrario del progetto di Gabbiani, ma si specifica in modo chiaro come avverrà la trasformazione del secondo Principale di 8 piedi in Principale di 16, da dividere «come il primo per poter concertare con ogni registro». Per prima cosa le canne più grandi, quelle cioè relative alla sezione Bassi, verranno tolte dal somiere maestro perché non levino aria a quelle degli altri registri, riequilibrando così la pressione generale all'interno del somiere; verranno ricollocate su un apposito somiere costruito ex novo, dietro quello maestro, facendo corrispondere «la prima canna di Cesolfaut» (cioè il Do1) al tasto che si trova un'ottava sopra (cioè il Do2) e di lì proseguendo nello spostamento «fino all'ultimo tasto», trasformando così il registro in un «Principale di sedeci 16. Piedi Armonici... per cui l'Organo prende maggior forza». Per conferire maggior robustezza di suono, il Cavalletti propone inoltre la sostituzione delle prime 17 canne di stagno (da Do2 a «Elami di mezza tastatura», cioè Mi3), «che sono di pochissima forza», con altrettante di legno costruite ex novo. Per non «pregiudicare» la Fabbriceria con questa permuta (giacché, come dirà poi nel contratto, la sostituzione «non compensa il valore delle canne di stagno»⁶⁸), Stefano Cavalletti si impegna a costruire altre 17 canne di legno a formare il Flutone, col doppio scopo di irrobustire ulteriormente i bassi dello strumento e insieme di prolungare al grave l'estensione del nuovo «Flauto Traverso Reale» (la Flutta soprani attuale), la cui costruzione verrà anch'essa ratificata nel contratto del 9 ottobre, dove aggiungerà in sovrappiù gli otto bassi «in controttava» - sempre di legno - posti a rinforzo delle prime note «dei contrabassi»⁶⁹. Tutti interventi puntualmente confermati in sede di restauro. Spesa preventivata 69 zecchini, da ripartire in tre rate uguali (vitto durante i lavori a carico della Fabbriceria).

Ormai la decisione sembra solo una questione burocratica: il subeconofo Falavigna, da Sabbioneta, il 21 ottobre 1826 chiede ai fabbricieri bresciani di fargli sapere la data della patente comprovante l'iscrizione dei due artigiani nei registri delle Arti e del Commercio, quali «Fabbricatori d'Organi», insieme all'indicazione dell'epoca in cui è stato costruito lo strumento e l'autore, per sapere «se convenga di cangiarne il sistema attuale, e di adottare le operazioni proposte in ambedue i progetti»⁷⁰. Questi replicano il 19 novembre unendo entrambi i progetti, ma solo quello dei Cavalletti è munito del numero di patente, poiché Gabbiani si è rifiutato di fornirlo. I fabbricieri riportano anche la data e l'autore dello strumento, specificando che non hanno ommesso «di assumere le più diligenti informazioni sulla virtù delli individui progettanti», propendendo per l'esclusione dell'organaro cremonese⁷¹. La Delegazione Provinciale si esprime prima della fine di dicembre, osservando che si potrebbe conservare «l'ottava Bassi come trovasi attualmente» (cioè mantenere intera la prima ottava della tastiera), omettendo eventualmente l'aggiunta di qualche registro per bilanciare la spesa, come ad esempio «quelli denominati = Trombe Bassi e Trombe Soprani, mezzo reali», invitando la Fabbriceria a sentire cosa ne pensa il Cavalletti⁷². Questi, immediatamente avvisato⁷³, replica che ciò comporterebbe una spesa in più di 140 lire austriache, necessarie per la costruzione di un nuovo somiere (o quantomeno per realizzare una giunta a quello vecchio), onde collocarvi le nuove canne fino al Fa5, ritenendo di gran lunga preferibile l'introduzione dell'ottava corta. Quanto alla soppressione delle Trombe Cavalletti è categorico nel rifiutare tale ipotesi, «essendo il detto registro di una indispensabilità assoluta a formare un Organo compito, e senza del quale il medesimo riuscirebbe per così dire imperfetto»⁷⁴. Dichiarazione non priva di interesse, che attiene all'estetica organaria dell'epoca barocca e che rimarrà un portato acquisito per i secoli a venire, almeno per gli strumenti di medie dimensioni, disatteso solo in epoca ceciliana. Se proprio si deve togliere qualche registro, molto meglio eliminare il Flutone, «la cui esistenza

o mancanza di poco o nulla influisce al completamento di un Organo». Stefano Cavalletti fa quindi ulteriori precisazioni sui mantici, che reputa «assolutamente insufficienti» per l'organo, oltre ad avere il difetto di presentare solo tre pieghe, «il che produce una troppo piccola quantità di aria a confronto di quella necessaria a dare la conveniente forza al ripetuto Organo». E' perciò «impriscindibile» costruirne un quarto, che si impegna a realizzare comunque, anche a costo di rimetterci qualcosa di tasca propria. Le autorità governative, tuttavia, non sciolgono ancora le proprie riserve e nel marzo del 1827 chiedono di avere una descrizione dettagliata dello stato dello strumento, registro per registro, compresa la situazione dei mantici e la loro struttura, se siano a stanga o siano mossi a mezzo di carrucole, il tutto debitamente espresso «in misura e peso metrico»⁷⁵. Descrizione che deve essere fatta in concorso fra i Cavalletti e «un riputato Organista», che viene individuato in Giuseppe Valeri, «Maestro di Musica» in servizio presso l'abbaziale di S.Stefano a Casalmaggiore. Una ventina di giorni dopo «il Lodato Maestro» è in grado di recarsi sul posto e di compiere tutti i rilievi, alla presenza di Stefano Cavalletti - giunto appositamente da Sabbioneta - e dei fabbricieri Angelo Genovesi e Sigismondo Martelli. Alle tre pomeridiane di venerdì 23 marzo 1827 viene steso il "Processo verbale", in cui il Valeri, oltre alle misure, si limita per lo più a fornire il dato delle canne rose dai sorci⁷⁶. Il 30 aprile la Fabbriceria trasmette i dati al subeconomo, insieme alla documentazione economica richiesta comprovante la capacità di spesa per l'opera⁷⁷, ma non è ancora sufficiente. Il 18 giugno l'Imperial Regia Delegazione torna a farsi viva, proclamandosi niente affatto soddisfatta della perizia ricevuta e accludendo un lungo elenco di osservazioni a cui occorre dare risposta, evidentemente stilato con l'aiuto di un esperto di fiducia⁷⁸. Stavolta è lo stesso Stefano Cavaletti, come sempre anche a nome del fratello Giovanni, a fornire un quadro dettagliato sullo stato dello strumento⁷⁹. L'organaro risponde punto per punto, con la massima precisione e, in qualche caso, quasi infastidito - sembra - da tanta pedanteria, come quando deve giustificarsi per la nomenclatura delle «tanto raccomandate Trombe mezzo Reali», dovendo spiegare in cosa «differiscono da quelle che ogni altro Autore chiama reali»⁸⁰. Il documento viene controfirmato dal Valeri e produce finalmente l'effetto sperato: il 17 settembre il subeconomo Falavigna comunica alla Fabbriceria l'abilitazione ad accettare il progetto Cavalletti, con l'obbligo però di ridurre il più possibile il prezzo dell'intervento e dando precise indicazioni per la stipula del contratto⁸¹. Tra queste ultime alcune appaiono quantomeno singolari, e parrebbero dettate più da un desiderio di rivalsa, quasi fosse un battibecco a distanza fra esperti in materia, più che dal normale disbrigo di pratiche burocratiche. A proposito dell'aggiunta della Sesquialtera, infatti, si precisa che la stessa «non è registro che recchi mai un buon sussidio alla voce d'un debole ripieno». Quanto alle Trombe, la Delegazione precisa che possono chiamarsi così solo quelle che «abbiano le qualità d'immitazione, altrimenti si chiamano tromboncini». Circa lo slittamento delle canne per abbassare di mezzo tono il corista dell'organo, poi, viene richiesto che si proceda a partire dalla prima canna (Do1) e non dalla seconda (Do#1), come proposto da Cavalletti. In questo modo avanzeranno le canne dei primi 4 diesis. Non è chiaro, tuttavia, se la Delegazione Provinciale intendesse ottenere lo scorporo di un'ulteriore quota della spesa, grazie al metallo ricavato dall'accantonamento di queste canne. Ad ogni modo non sembra che l'istruzione sia stata rispettata, perché nel contratto⁸² siglato il 9 ottobre 1827, al punto 9 già in precedenza ricordato, i Cavalletti dicono chiaramente che faranno suonare anche le canne dei primi quattro diesis, nonostante l'ottava corta⁸³. Viene accolto, invece, il rilievo sulla Sesquialtera, poiché al punto 4 si specifica che invece di allestire il registro «come erasi progettato, si farà la vigesima nona di rinforzo, nella quale cominceranno i ritornelli colla

prima canna di Cesolfaut»⁸⁴. Assistiamo così alla completa eliminazione della mutazione di terza dal Ripieno, visto che la *Sesquia terza* era stata «levata del tutto già da anni», come aveva rilevato il Valeri⁸⁵. La nota non è priva di interesse, dal momento che avrebbe significato un ritorno alla purezza di suono tipica dell'antico organo italiano. Non sappiamo se il disposto del contratto sia stato rispettato alla lettera, ma alcuni indizi ci inducono a pensare che in corso d'opera si sia provveduto a operare qualche piccola modifica rispetto al concordato: in occasione del recente restauro, ad esempio, sono stati rilevati i fori della Sesquialtera, in misura di XXIV, che perciò è stata ripristinata; il prospetto attuale, inoltre, è di 25 canne e non di 23, come quello originario che i Cavalletti si erano impegnati a mantenere⁸⁶.

Per l'intervento fu pattuita la considerevole cifra di 912,87 lire austriache⁸⁷, con la clausola però che «le spese delle cibarie durante l'esecuzione dell'opera» fossero «a carico dei S.^{ri} Cavaletti». Il rinnovo dello strumento sarebbe dovuto terminare «non più tardi del mese di Maggio 1828», probabilmente con l'intendimento di poterlo utilizzare per le feste mariane. In effetti la lettera di ratifica del contratto da parte delle "Superiori Autorità" arriva il 5 novembre 1827⁸⁸, per cui la Fabbriceria si premura di avvisare subito i fratelli Cavalletti, affinché vogliano «tosto dar mano all'opera, perché possa essere ultimata entro il termine convenuto»⁸⁹. Nell'intervento, come si è visto, vengono coinvolte anche le maestranze locali, come il falegname Giovanni Sarzi, a cui vengono affidati incarichi di rilievo⁹⁰. Se si consulta l'elenco presentato dall'artigiano, infatti, si scopre che i Cavalletti lo avevano delegato a realizzare molti elementi essenziali dello strumento, come pedaliera, tastiera, manette dei registri e "altri Giuochi", con cui forse sono da intendersi catenacciature, tiranti lignei e la messa in opera della "Campana Chinesa", vista la cifra davvero cospicua di 15 lire. In altri casi l'esiguità dell'importo lascia dei dubbi sulla reale consistenza degli interventi descritti⁹¹. A collaudare l'opera provvede il già citato organista di Casalmaggiore Giuseppe Valeri, che il 21 luglio 1829 attesta che i «signori Professori Fratelli Cavaletti hanno eseguito con tutta precisione e Fedeltà gli obblighi assonti»⁹². La manutenzione dello strumento fu tenuta per diversi anni sempre da Stefano Cavalletti. Il 31 luglio del 1833, ad esempio, viene pagato 80 lire per l'accordatura dello strumento⁹³. Nel 1838 riceve 9 lire austriache «per aver rimesso vari ferri alli tiranti delli contrabassi... fato sonare alcuni timpani, Principale di sedici piedi, Flutone, ed altre canne di lega, e... accordato le trombe», mentre nel 1841 è chiamato per «levare alcuni strasuoni, ossia sconcerti successi nell'Organo», approfittando dell'occasione anche per accordare le trombe⁹⁴.

Nel 1839 si era progettato di ricavare la camera mortuoria nel sottoscala dell'organo. Si provvede a redigere un "dettaglio" delle opere, confortato da altrettanta perizia; nel 1843 il subeconomo Falavigna, che nel frattempo si era trasferito a S.Martino dell'Argine, conferma la concessione del permesso da parte dell'autorità, a patto che sia la Fabbriceria a sostenere la spesa. Al di là della sfumatura vagamente "gotica" della vicenda, il documento è significativo perché costituisce un'ulteriore prova della nuova collocazione assegnata all'organo all'interno della chiesa⁹⁵.

Nel 1845 la Fabbriceria, dovendo procedere alla nomina del nuovo organista, decide di rivolgere tutta una serie di richieste alla vicina parrocchia di Villa Pasquali⁹⁶, trovandosi «nel bisogno di preventivamente procacciarsi alcune notizie, mercé che tenere un capitolato sulle basi della pratica esperienza e dell'equità». L'entità delle domande appare quanto mai significativa, perché non si tratta semplicemente di conoscere lo stipendio dell'organista e il suo compenso in caso di battesimi, funerali e altre cerimonie laddove richiesto «dalla famiglia il suono dell'organo», ma anche precisazioni sull'entità dei suoi obblighi in merito

all'accompagnamento delle funzioni nel corso dell'anno, compresa l'eventuale sostituzione a suo carico in caso di malattia e «se sia tenuto o meno alla ripulitura dell'organo». La Fabbriceria vилlese rispose prontamente a tutte le richieste nel giro di una decina di giorni⁹⁷. L'organista Giovanni Silocchi, a dire il vero, risultava già in servizio fin dal 1844. La richiesta, quindi, potrebbe essere stata determinata da qualche contrasto sul novero degli impegni da assumere, per i quali è lecito pensare che i fabbricieri abbiano voluto capire come ci si regolava nella parrocchia vicina.

Nel 1848 si registra un intervento più consistente sullo strumento, stavolta ad opera di Giovanni Cavalletti, che viene pagato 167 lire austriache non solo per aver «ripulito, intonato, ed accordato l'organo», ma anche per «avervi fatto di nuovo la tastatura, rinovata la Pedagliera, e fatto il registro di terza mano»⁹⁸. Giovanni viene ancora interpellato nel 1851, anno in cui provvede all'accordatura dello strumento⁹⁹, dopodiché bisognerà aspettare fino al 1871 prima di trovare attestato un altro intervento significativo. A questo anno, infatti, risale la pulitura effettuata dal sacerdote Luigi Solaroli, che ne lascia traccia anche all'interno dello strumento, con un'iscrizione a matita sull'anta sinistra di chiusura della secreta¹⁰⁰. Il "Libro Legati e di Memorie anno 1889" ci tramanda un'ulteriore informazione: «Essendosi quasi ridotto ad uno stato inservibile nel 1877 si fece eseguire una generale riparazione al meccanismo, pulitura alle canne, rinnovazione della pedaliera, rinnovazione della pelle ai quattro mantici. L'esecutore di tutte queste opere fu certo Signor Ferdinando Mondini, il quale fece l'opera non con troppa precisione, e la eseguì al prezzo convenuto ed accettato alle parti di £ 232 pagabili la metà ad opera compiuta; l'altra metà dopo due anni»¹⁰¹. Un altro intervento di riparazione e pulitura ad opera del Mondini è attestato nel 1888, terminato di pagare nel 1890¹⁰². Il 25 marzo del 1894 viene siglato un accordo con l'organista Giulio Gelmini di Cicognara, che è interessante soprattutto per avere un quadro delle varie celebrazioni in cui era d'obbligo il suono dell'organo¹⁰³. Fortunatamente lo strumento è sempre stato suonato dall'epoca della sua costruzione, come dimostra la seguente tavola di organisti e levamantici:

ORGANISTI

Giuseppe Azzali	1783-1784
Massimo Mazzi	1785-1798
don Domenico Rossi	1820-1830
don Luigi Silocchi	1831-1843
Giovanni Silocchi	1844-1878
Prosdocimo Pedrazzini	1879-1881
? Meazza	1881
Prosdocimo Pedrazzini	1882-1886
Giuseppe Marchesi	1887-1893
Giulio Gelmini	1894-1895
Prosdocimo Pedrazzini	1896-1905
Barchi	1906
don Italo Marchesi	1906-1908
Francesco Schiroli	1909-1910
don Carlo Marchini	1911-1916
Callisto Contesini	1917-1919
Ottorino Lanfredi	1920-1924
Giovanni Tenca	1933-?

LEVAMANTICI

Leopoldo Araldi	1785-1786
Giuseppe Serasini	1787-?
Giosafatte Tenca	1795
Giovanni Giacometti	1820-1852
Luigi Giacometti	1853-1878
Pietro Giacometti	1879-1880
Luigi Gianelli	1881
Pietro Gianelli	1882-1883
Giovanni Cimardi	1884
Pietro Gianelli	1885-?

E' solo nel corso del Novecento che l'attenzione verso il manufatto è andata scemando, anche se non mancano gli interventi di manutenzione. L'artigiano locale Bonconti il 30 marzo 1910 viene pagato per l'accomodatura dei mantici¹⁰⁴.

Quattro anni prima, mentre è ancora parroco don Omobono Fornasari, si pensa di mettere mano a un intervento radicale, provvedendo un organo moderno al posto del vecchio Cavalletti, il cui progetto viene affidato alla ditta Marzoli e Rossi di Varese¹⁰⁵. Si tratta di uno strumento a due tastiere, di classica impostazione cecilian, anche se sono previsti ben tre registri ad ancia su un totale di 22: le Trombe e i Cromorni sul 1° manuale e l'Oboe sul 2°. Fortunatamente il progetto non andò in porto. Nel 1926 l'organaro Rotelli di Cremona provvederà a dotare l'organo di 2 nuovi mantici, compiendo diverse altre riparazioni¹⁰⁶. E' forse a questa data, oppure in occasione dell'intervento di Pedrini del 1949¹⁰⁷, che lo strumento viene sensibilmente manomesso e trasformato secondo l'aspetto con cui appare nella scheda dello Status Organorum della Diocesi di Cremona nell'anno 1970 e nel volume sugli Organi Storici del Mantovano a cura di Lino Leali, Damiano Rossi e Guglielmo Ughinidel 1985.

La situazione era ancora la stessa l'11 maggio del 1989, in occasione del sopralluogo del noto organologo Oscar Mischiati:

Terza mano (da do3) eliminato	Principale 16 bassi (reale da do2) Principale 16 soprani
Flutta 8 bassi (da do2) Flutta soprani	Principale 8 bassi Principale 8 soprani
Flauto 4 bassi (reale da do2) Flauto 4 soprani	Ottava (manca la manetta) Decimaquinta
Flauto in XII sopr. Cornetto soprani (in XVII)	Decimanona Vigesimaseconda
Ottavino soprani Voce umana da do2 eliminato	Vigesimasesta Vigesimanona Eliminato
Contrabbasso 16 eliminato eliminato	Eliminato eliminato

I mantici erano solo 2, "a cuneo" con 4 pieghe, sovrapposti, con l'inferiore munito di due pompe azionabili a stanga. La tastiera era stata portata a 54 tasti, mantenendo però la divisione Mi3/Fa3. La pedaliera era di 17 pedali, da Do1 a Mi2.

Nel restauro del 1995 l'organo è stato riportato alla situazione fonica del 1828, senza però ricostruire la Campana Cinese. E' stato invece reintegrato, come precisato sopra, il registro di Sesquialtera. La tastiera è rifatta sul modello di quella dello strumento Cavalletti dell'abbazia di Chiaravalle della Colomba (PC) e mantenuta a 54 tasti, coi primi quattro diesis che ritornellano sull'ottava superiore. Lo strumento è stato inaugurato dall'organista Enrico Viccardi con un concerto tenuto il 1° novembre 1995, organizzato dalla parrocchia in collaborazione col Comitato Organistico Cremonese, la Commissione per la tutela degli organi artistici della Lombardia presso la Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici e l'associazione Pro loco di Sabbioneta¹⁰⁸.



SCHEDA DESCRITTIVA

Organo costruito da Giovanni Cavalletti di Ferrara nel 1769 (opus 29), variamente manomesso in epoca recenziore. Nel 1995 la ditta Inzoli cav. Pacifico dei F.lli Bonizzi di Ombriano (CR) ne ha eseguito il restauro conservativo-integrativo.

Collocato in cantoria "in cornu Epistolae" su cantoria in legno con parapetto mistilineo e prospetto ligneo elegantemente lavorati e dorati, coevi allo strumento. Di fronte e simmetrica si trovano un'identica cantoria e cornice di prospetto, sede originaria dello strumento.

Facciata di 25 canne in stagno disposte a cuspide con ali, con bocche allineate e labbro superiore a scudo dorato, come l'inferiore. La canna centrale corrisponde al Do1 del Principale di 8'.

Tastiera ricostruita in sede di restauro, in bosso ed ebano, di 54 tasti (Do1-Fa5), con i primi quattro cromatici che richiamano quelli dell'ottava superiore. Le misure sono state rilevate dall'organo "Pietro Cavalletti 1796" dell'abbazia cistercense di Chiaravalle della Colomba (PC).

Pedaliera non originale a semileggio di 17 pedali (Do1-Mi2), con pedale aggiuntivo per la Terza Mano; estensione reale Do1-Si1.

Registri azionati da manette spostabili orizzontalmente e fissabili ad incastro, disposte su doppia colonna sul lato destro della tastiera. I cartellini a stampa sono stati rifatti in occasione del restauro:

Terza mano	Principale 16 bassi
Fluttone bassi [8', dal Do2]	Principale 16 soprani
Flutta soprani	Principale bassi
Voce Umana	Principale soprani
Flauto in VIII	Ottava
Flauto in XII	Quintadecima
Cornetto primo [in VIII e XII]	Decimanona
Cornetto secondo [in XV]	Vigesimaseconda
Cornetto terzo [in XVII]	Vigesimasesta
Flagioletto bassi [1/2']	Vigesimanona
Trombe bassi	Trigesimaterza
Trombe soprani	Trigesimasesta
Contrabasso	Sesquialtera
Timpani	

Divisione tra Bassi e Soprani ai tasti Mi3-Fa3.

Accessori: due pedaloni sul lato destro per il Tiratutti del Ripieno e la Combinazione preparabile alla lombarda.

Tre mantici a cuneo con quattro pieghe, di cui uno è stato costruito nell'ultimo restauro, collocati in un stanza propria dietro l'organo.

Pressione dell'aria in colonna d'acqua: 56 mm.

Somiere maestro a tiro di 50 canali e 24 stecche con i registri così disposti a partire dal fondo:

1	Flutone b.	(bassi, 17 canne di legno)
2	Prinp. ^{le} in 16 Soprani	
3	Cornetto 3° Sop. ^{no}	(in XVII)
4	Ottavino Bassi	
5	Cornetto 2° Sop. ^{no}	(in XV)
6	Flauto in Duodecima	
7	Cornetto P. ^{mo} Sop. ^{no}	(in VIII e XII)
8	Flauto in 8 ^a	
9	Voce Umana	
10	stecca inutilizzata	
11	Ottava	
12	Quinta Decima	
13	Decima Nona	
14	Vig.ma 2 ^a	
15	Sesquialtra	
16	Vig.ma 6 ^a	
17	Vig.ma 9 ^a	
18	Trig.ma 3 ^a	
19	Trig.ma 6 ^a	
20	Fluta	
21	Principale Soprano	
22	Trombe Basse	
23	Trombe Soprani	
24	Principale Basso	

Ritornelli delle file di ripieno:

XV	Do5
XIX	Fa#4
XXII	Do#4, Do#5
XXVI	Fa#3, Fa#4
XXIX	Do#3, Do#4, Do#5
XXXIII	Fa#2, Fa#3, Fa#4
XXXVI	Do#2, Do#3, Do#4, Do#5
Sesquialtera	Fa4

Ritornelli delle file di Cornetto:

VIII	non ritornella
XII	Do5
XV	Sol4
XVII	Fa4

Disposizione delle canne sul somiere maestro, da sinistra verso destra:

8, 12, 16, 20, 24, 26, 28, 30, 32, 34, 36, 38, 40, 42, 44, 46, 48, 22, 18, 14, 10, 6, 4, 2, 1, 50, 3, 5, 7, 11, 15, 19, 23, 49, 47, 45, 43, 41, 39, 37, 35, 33, 31, 29, 27, 25, 21, 17, 13, 9.

Disposizione delle canne di facciata, da sinistra verso destra, secondo la numerazione moderna: 12, 16, 20, 24, 28, 26, 22, 18, 14, 10, 6, 3, 1, 5, 8, 11, 15, 19, 23, 27, 29, 25, 21, 17.

Crivello in legno; bocche delle canne soprastanti.

Struttura: sulla parete di fondo della cassa sono collocate le canne dei Contrabassi (con Ottava e Quinta); il Principale 16' (17 canne di legno) è davanti al Contrabasso in posizione sopraelevata; i Timpani (8 canne di legno) sono posizionati a lato sinistro, in alto.

Durante il restauro del 1995 sono stati ricostruiti i registri: Sesquialtera, Trigesimaterza, Tromba bassi e soprani (su misura di Tromboncino) e alcune canne di altri registri. Pertanto, dopo l'intervento di restauro, l'organo contiene 920 canne complessive, di cui 612 d'autore, 39 antiche di altra paternità e 269 nuove.

L'accordatura è stata impostata sul temperamento inequabile di Vallotti. Corista 442 Hz.

Iscrizioni:

a) targa manoscritta sul fondo della secreta: "Ioannis Cavaletti Ferrariensis Opus XXIX / anno MDCCLXIX";

b) iscrizione a penna sul legno, ivi: "Nel 1828 Fù rimodernato da Giovanni e Stefano / Fratelli Cavalletti Nipoti del fù Giovanni";

c) iscrizione a matita sull'anta sinistra di chiusura della secreta: "Nel 1871 / fu pulito dal Sac. / Signor D. Luigi Solaroli / Cominciando nel 22 Agosto / In fede S. G. D. C.";

d) altra iscrizione, ivi: "1949 / fu riparato dalla / ditta Pedrini di Cremona";

e) iscrizione a penna sulla manetta (oggi accantonata): "Contrabassi / Fu fatto nel 1828 dalli fratelli Gio: e Stefano Cavalletti";

f) a matita dietro il leggio: "dal 29 al 31 dicembre 1926 cambiato il mantice".

NOTE

1 La ricostruzione delle vicende storiche dell'organo si è resa alquanto problematica, perché l'Archivio storico parrocchiale (d'ora in poi AspBC) è stato privato per quasi un decennio di tutta la documentazione inerente lo strumento, compresi gli atti di restauro e i carteggi con le autorità competenti. L'ex parroco don Angelo Ramella, responsabile della comunità dal 1989 al 2000 (a cui vanno indubbiamente riconosciuti l'intelligenza e il merito di aver intrapreso il restauro del prezioso strumento), aveva infatti deciso di portare con sé tutte le carte in occasione del suo trasferimento alla guida della parrocchia di Agnadello (CR), adducendo "ragioni di studio" e impedendone di fatto la consultazione. Questo ha comportato una prima stesura del presente lavoro, basata sulle evidenze del manufatto, sui ricordi personali delle operazioni di smontaggio e riallestimento dell'organo, nonché sulla scorta della "Relazione storico-artistica" del 20 settembre 2001, curata da Marco Ruggeri della Commissione Diocesana di Musica Sacra di Cremona, che ringraziamo per averla messa cortesemente a disposizione. Lo stesso Ruggeri, per altro, aveva potuto basarsi solo sui pochi documenti storici che don Ramella aveva selezionato per la loro importanza (i numeri 14, 21, 27 e 33 riportati in appendice). Grazie ai numerosi solleciti fatti dal nuovo parroco don Massimo Morselli, don Ramella ha finalmente deciso di restituire il carteggio, riportandolo a Breda Cisoni gli ultimi giorni di ottobre del 2009, insieme ad altro materiale d'archivio. Si è quindi stati costretti a rivedere tutto il lavoro, nella speranza che non vi siano altre carte mancanti. In proposito non possiamo fare a meno di auspicare che per il futuro le competenti autorità diocesane vogliano dare disposizioni più restrittive e vincolanti ai propri sacerdoti, affinché non abbiano più a verificarsi comportamenti arbitrari e situazioni imbarazzanti quanto pericolose per il patrimonio archivistico, che costituisce la memoria storica di ogni parrocchia e che pertanto va assolutamente salvaguardato non solo dall'incuria e dai morsi del tempo, ma anche dalla scempiaggine degli uomini, a tutela dell'identità e dell'integrità di ogni comunità.

2 Gli ispettori onorari del Ministero per i Beni Culturali Damiano Rossi e Umberto Forni, tuttavia, in base al sopralluogo effettuato il 24 febbraio 1997, hanno dichiarato terminati i restauri solo il 5 marzo 1997, come risulta dalla copia della comunicazione conservata in AspBC (cfr. nota 1 e l'osservazione introduttiva all'Appendice Documentaria).

3 Sfolgiando i "Libri degli incerti anni 1754-1954", infatti, si può notare che fin dal 1754 compare sempre il pagamento per clerici, campanaro, "fanciulli" e spesso anche l'eremita della cappella del Lago *frater* Joseph Magni, ma non viene mai menzionato l'organista, che invece è regolarmente registrato nel corso dell'Ottocento come *Organum pulsator*. Analoghe considerazioni si possono fare sia per i registri della Compagnia del SS.Sacramento, sia per i tre volumi della Compagnia delle Anime del Purgatorio, relativi ai periodi 1732-1774 (Libro A), 1732-1739 (Libro B) e 1732-1751, in cui non sono mai registrati pagamenti per un organista nei vari uffici liturgici. Non deve trarre in inganno l'unica annotazione che potrebbe creare qualche dubbio, contenuta nel 3° volume della Compagnia del SS.Sacramento (relativo agli anni 1652-1661), in cui alla data del 12 agosto 1654 si afferma: "et più pagato in una soldi diecci in mano A Barnardo Agosta per aver sonatto lava Maria un vespo dico... 1,10" (pag. 67), poiché in questo caso si fa semplicemente riferimento al suono della campana per l'Ave Maria del vespro. Più esplicite altre indicazioni, come ad esempio: "adi 17 di fabrar speso in man del campanar per haver sonato li officio delli legati... £ 1.19", nell'elenco della "Spesa fatta per li ufficio delli legati per l'anno 1612", in Compagnia SS.Sacram. 1612-1635 (vol. 1°).

4 Cfr. Appendice Documentaria (d'ora in poi ADoc) N.1.

5 Gli Atti della Fabbriceria, infatti, sono conservati con regolarità solo a partire dal 1804.

6 A pag. 6 del "Libro Legati e di Memorie anno 1889 - Memorie per uso e a comodità di Parrochi della Parrocchia di Breda Cisoni", don Omobono Fornasari, autore della parte fino al 1914, scrive: «Nell'anno 1769 alli 20 Aprile, venne condotto l'organo, che fu costruito dal Signor Giovanni Cavaletti ferrarese in Parma».

7 Si tratta di Giovanni Battista, figlio di Nicola Cavalletti, nato a Ferrara nel 1719. Svolse per la sua attività per lo più nel ducato di Parma. Dal 1747 tenne bottega a Piacenza, collaborando con don Innocente Sacchi al restauro dell'organo cittadino di S.Eufemia e apportando alcune significative modifiche all'organo del 1530 di Giovanni Battista Facchetti ivi conservato. Nel novembre del 1749 riparò, restaurò e accordò l'organo di S.Maria di Campagna, sempre a Piacenza, e nel '51 quello dell'oratorio di S.Antonio a Soragna, mentre nel 1758 costruì lo strumento di Bedonia. Nel 1760 accordò e riparò quello della Compagnia del SS.mo di Parma, mentre nel 1765 costruì l'organo nuovo del santuario della SS.Annunziata a Pontremoli (opus 24). Nel 1766 riparò quello di S.Giovanni in Canale a Piacenza e nel 1768 curò il trasferimento dello strumento prima nella chiesa di S.Giacomo, in demolizione, nella nuova parrocchiale di Soragna, con l'aggiunta di alcuni registri (a Soragna restaurò anche quelli di S.Rocco e di Castellina). Sempre nel 1768 lavorò all'organo della chiesa di S.Giorgio a Monticelli d'Ongina. Subito dopo lo strumento di Breda realizzò, nel 1770, l'organo della chiesa dei Servi di Guastalla. A Colorno costruì diversi strumenti: quello dell'oratorio di Copermio, detto "del casino di caccia" (nel 1773, opus 34), quello della chiesa di S.Maria Annunziata (1775, opus 36), quello a 2 tastiere della chiesa di S.Liborio (1777 opus 41, sostituito dall'attuale Serassi), quindi l'organo della Madonna della Neve (1783, opus 48), dove ne esisteva un precedente di autore ignoto. Questa intensa attività gli valse il titolo di "professore d'organi al servizio di S[ua] A[ltezza] R[eale]". Nel 1778 accordò e accomodò l'organo del convento dei Francescani di Cortemaggiore, dove nello stesso anno aveva costruito uno strumento per la collegiata (venduto poi alla parrocchiale di Saliceto di Cadeo, dove venne rimontato nel 1860 da Cesare Gianfrè). Nel 1780 restaura e amplia lo strumento costruito dal Tortona a Pievottoville (che nel 1790 sarà sostituito da un Serassi). Ritorna a Pontremoli nel 1782 per l'organo di S.Nicolò (opus 47). Gli è attribuito l'organo di S.Quirico a Treccasali. Assieme al figlio Pietro Paolo, a Piacenza costruisce e restaura gli organi di S.Maria de' Pagani, di S.Martino in Borgo, dei SS.Nazzaro e Celso, di S.Matteo e nel 1790, in collaborazione con Cesare Berté, provvede al rifacimento dell'organo di S.Antonino, sempre a Piacenza (oggi sostituito dallo strumento di Daniele Giani). L'ultimo strumento è attestato nella chiesa della Madonna della Spina di Brugnato (Piacenza), costruito nel 1814. I dati succitati, frutto di ricerche precedenti fatte in ambito parmense, potrebbero necessitare di qualche rettifica alla luce degli studi e dei restauri effettuati negli ultimi anni.

8 Nel progetto per il nuovo organo della chiesa parrocchiale di Sabbioneta del 1810, Stefano e Giovanni Cavalletti dichiarano di vivere a Sabbioneta ormai da 18 anni. In una lettera a Carlo Serassi del 31 maggio 1844, inoltre, sempre Giovanni dichiara che a Sabbioneta "noi vi lavoriamo da oltre cinquant'anni". (cfr. "Gli organi storici di Sabbioneta - Parte prima. Vicende storiche degli organi di S.Maria Assunta", dello scrivente, in *Vox Organalis*, anno V n° 10, 2008, pp. 36, 37, 52-53 nota 35 e seg.). Per quanto riguarda questo secondo Giovanni, si conosce la data di morte, avvenuta a Parma il 25 aprile 1860 all'età di 83 anni. Aveva bottega a Parma. Nel 1805 provvede alla manutenzione, insieme a Stefano, dell'organo di S.Maria Assunta a Sabbioneta, per la quale redigerà nel 1810 il progetto di un organo nuovo poi non realizzato (cfr. "Gli organi storici di Sabbioneta...", cit. pp. 34 e seg.). Nello stesso anno fu interpellato, sempre assieme al fratello Stefano, per il restauro dell'organo Martinenghi (1712) nella chiesa di S.Stefano a Casalmaggiore, ma la Fabbriceria opererà poi per i Serassi di Bergamo. Nel 1807 aveva costruito l'organo di Fontanelle. Nel 1819 restaura l'organo dell'oratorio di S.Antonino a Soragna, opera del 1739 di Giuseppe Dotti. Nel 1820 costruisce quello di S.Rocco a Soragna, nel '21 restaura quello di S.Maria delle Grazie a Parma, nel 1826 interviene su quello dell'Incoronata di Sabbioneta (insieme a Stefano) e nel 1829 costruisce l'organo di Mezzano Inferiore. Nel 1837 è attestata la ricostruzione dell'organo Antonio Poncini Negri (1793) nella chiesa di Sorbolo. Nel 1840 viene interpellato dalla fabbrica di Asola e nel 1841 costruisce lo strumento di Villa Saviola, nel Mantovano. Nel 1842 restaura l'organo di S.Marcellino a Parma. Suoi interventi sono attestati in successione (1824, 1831, 1844) sullo strumento di S.Cristina, sempre a Parma. Nel 1854 restaura l'organo di Scurano. Il 12 aprile 1833 stipula una convenzione con la Cappella Reale di Colorno, che aveva sede in S.Liborio, per la manutenzione e l'accordatura del Serassi: 3 volte all'anno, per 130 lire da pagarsi in 3 rate dopo il collaudo del maestro Ferdinando Robuschi. L'8 aprile del 1859, però, lamenta i pagamenti sempre in ritardo, la vecchiaia e la mancanza di lavoro. Come risposta l'amministrazione dichiara decaduta la convenzione e lo licenzia in tronco. *Sic transit gloria mundi!*

Stefano risiedeva invece a Sabbioneta. Nel 1814 provvede con Giovanni alla pulitura e al rifacimento di un mantice dell'organo di Villarotta. Costruirono insieme l'organo di S.Silvestro (MN), mentre nel 1834 ristrutturarono il Serassi n.689 della parrocchia di Pieve di Guastalla. Nel 1821 ripara la vecchia spinetta che Carlo Verdi aveva acquistato per il figlio alle Roncole di Busseto. Si sa che non volle essere pagato per il lavoro effettuato. «Per la buona disposizione che ha il giovinetto Giuseppe Verdi d'imparare a suonare questo istrumento: fu fatto di nuovo questi saltarelli e impenati a corame e vi adatai la pedaliera che ci ho regalato»: così si legge dentro lo strumento, conservato nella Casa di Riposo per musicisti di Milano, fondata dallo stesso Giuseppe Verdi. Nello stesso anno provvede all'organo della chiesa di S.Uldarico a Parma. Nel 1858 costruì quello per la chiesa di S.Maria del Quartiere a Parma.

Sembra che fosse figlio di Nicola Cavalletti (Parma 1753 - Sabbioneta 1798), da non confondere col padre del ferrarese. Nicola, infatti, era figlio di Giovanni Battista. Nel 1785 lavorò all'organo della chiesa di S.Maria di Castellina di Soragna. Nel 1787 costruì l'organo della chiesa di S.Croce a Parma e nel 1792 lavorò a quello dell'oratorio di S.Bernardino. In Archivio di Stato a Parma (Raccolta Manoscritti, b.128) è conservato il progetto per un organo firmato Nicola Cavalletti "Professore d'Organi", in cui si precisa la fisionomia dello strumento ma non l'ubicazione. L'organo prevedeva "le ottave distese", quattro mantici, una tastiera di 59 tasti, 25 canne di facciata e 51 canne per registro. Nel documento l'artigiano

precisa che occorrerà un anno di lavoro e 11.000 lire di spesa, specificando che le canne del prospetto dovranno essere di piombo con lega di stagno di Fiandre. Anche per questa nota valgono le precisazioni fatte in coda alla precedente.

9 Alias Cirillo, come si evince da altre ricevute; cfr. ADoc N.30 e 30 bis.

10 AspBC, Cartella Archivio, Sezione IIIa, lettera F. Visioli compì la propria ispezione alla chiesa, prima di stendere il progetto per il suo prolungamento, il 24 ottobre 1828.

11 Cfr. ADoc N.31, 31 bis, 32 e 32 bis. Entrambi sono attestati in servizio fin dal 1822. Il primo verrà sostituito nel 1831 da don Luigi Silocchi, mentre i pagamenti del secondo si protraggono fino al 1852 (dal '53 gli subentra Luigi Giacometti). Si noti, tuttavia, che il pagamento di entrambi non subisce decurtazioni né nel 1827, né nel 1829, il che farebbe pensare a tempi piuttosto celeri per la messa in opera dello strumento rinnovato: cfr. il "Registro di cassa della Fabbriceria di Breda Cisoni relativo agli anni 1822-1829", che in realtà si protrae fino al 1931. Anche la tenda nuova dell'organo, del resto, viene provvista nel 1828, come si è visto. Prima del restauro, inoltre, all'interno dell'organo si trovava ancora una manetta accantonata in cui si poteva leggere l'iscrizione a penna: «Contrabassi / Fu fatto nel 1828 dalli fratelli Gio: e Stefano Cavalletti» (cfr. la Scheda Descrittiva dello strumento). Nel 1989, in occasione del rilievo compiuto dall'organologo Oscar Mischiati l'11 maggio (poi rendicontato nella scheda prodotta il 1° ottobre dello stesso anno), c'erano altre 6 manette in disparte che recavano le diciture manoscritte del registro: Cariglione col Piede (= Timballi), Cornetto P:°, Vig^{ma} 9^a, Trombe soprane, Trig^{ma} 6^a, Flutone.

12 Cfr. ADoc N.35 e 35 bis, su cui si ritornerà in seguito. Il documento si pone a ulteriore conferma della precedente posizione dello strumento. Non si comprenderebbe, diversamente, come mai il falegname sia costretto a fare "lo sforo al cassone", ovvero la finestra della cassa necessaria ad ospitare il prospetto dell'organo. Tanto più che al punto 10 del contratto siglato con la Fabbriceria (ADoc N.27), i fratelli Cavalletti si impegnano a lasciare «la facciata... come è di presente», senza quindi la necessità di allargarla o restringerla. La "fattura di un altro finestrello al cassone del Organo" nell'elenco del falegname corrisponde probabilmente alla porticina sulla sinistra della tastiera, mentre "l'accomodatura di due usci per l'ingresso all'Organo" potrebbe riferirsi sia alle due porte della stanza retrostante, che consentono di salire sulla cantoria, sia - più probabilmente, vista anche l'esiguità della cifra (0,88 centesimi) - alle due portelle laterali della cassa, che consentono materialmente l'ingresso all'organo sia a destra che a sinistra nella parte retrostante dello strumento, addossato al muro. Significativa appare inoltre la nota contenuta nel "Registro di cassa... 1822-1829" cit., dove all'anno 1829 si legge: «A Gio. Sarzi per varie opere di falegname occorse nella ricostruz. dell'Organo... £ 72.40», facendo esplicito riferimento alla ricostruzione dello strumento.

13 Un descrizione precisa della *Camera pei mantici dell'organo* si trova in particolare a pag. 19 del "Libro Legati e di Memorie anno 1889..." cit., in cui si specifica che «al di sopra della camerella degli uomini di mezzo dì, vi ha una camera, a cui si ascende mediante scala in cotto, chiusa quest'ultima nella sua parte inferiore con uscio a chiave in una sola partita. Dalla somità della scala si passa in detta camera che riceve la luce da mezzo giorno per mezzo di due finestre munite esteriormente di ante a due partite di legno dolce ed interiormente da telari di rovere a lastre di vetro in piombo. In questa camera si trovano i quattro mantici dell'Organo... Da questa mediante due usci nel muro di settentrione si va sulla cantoria dell'Organo». La stanza ospitava, tra le altre cose, anche «l'archivio delle Fabbriceria», ovvero l'armadio contenente le carte «in due ante chiuso a chiave». Sappiamo che la camera fu imbiancata nel 1829, in concomitanza coi lavori di spostamento dello strumento (ADoc N.37 e 37 bis). Cfr. inoltre la nota 95.

14 Cfr. *Pietro Antonio Maggi (1709-1770) architetto del tardobarocco lombardo emiliano*, di Noris Zuccoli, Firenze 2001, Alinea Editrice, pag. 88. Nella chiesa di S.Pietro figurano ben due iscrizioni a lui dedicate, di cui la prima rimanda alla costruzione dell'organo, alla quale il Maggi contribuì sia con denaro che con la propria opera di architetto. Si notino le affinità, anche nella scelta dei colori. Evidentemente per Breda Cisoni il riferimento è alla cassa *in cornu Evangelii*, copiata una sessantina di anni più tardi, quando l'organo è stato spostato sulla cantoria *in cornu Epistolae*. La Fabbriceria, del resto, si era servita del Maggi anche per la realizzazione del pulpito della chiesa, nel 1757.

15 Si tratta sicuramente delle *cascade* sottoposte a "incollatura e vernicatura" dal falegname Giovanni Sarzi nel 1829 (ADoc N.35 bis).

16 Cfr. ADoc N.2 e 3.

17 Cfr. ADoc N.3.

18 Ad attestarlo è ancora una volta Don Omobono Fornasari nel "Libro Legati e di Memorie anno 1889..." cit., che a pp. 8-9 cita in proposito un'apposita *congrega* della Compagnia del SS.Sacramento del 1773, in cui venne deciso di passare «al compimento delle due cantorie» provvedendo alle opere citate. Da uno sguardo alle cantorie, per altro, si noti come la prima mostri una maggior cura nella realizzazione della parte in monocromo, con un leggero disegno tono su tono che tende a imitare la trama di una stoffa preziosa.

19 Cfr. ADoc N.25 e 14.

20 Cfr. *L'Organo italiano*, di Corrado Moretti, Casa Musicale Eco - Milano, 1987³, p. 85.

21 Cfr. ADoc N.21 e 25. Anche in quest'ultimo, alla prima osservazione, Stefano Cavalletti rileva: «Cornetto reale Idem (cioè di 49 canne) ed intatto». Appare quindi poco comprensibile il dubbio sollevato da Ruggeri nella sua "Relazione storico-artistica", dove afferma: «Anche il "Cornetto reale" è di dubbia comprensione, ma potrebbe trattarsi di una semplice aggregazione dei quattro cornetti a file separate, oppure anche di un registro autonomo».

22 Cfr. "Gli organi storici di Sabbioneta...", cit., pp. 32-33, 51-52).

23 Cfr. Marco Pellegri, *L'organo della Cattedrale di Parma*, Parma 2001, p. 78.

24 La presenza del Cornetto Reale in questo strumento, per altro, era già stata segnalata in Postilla da Oscar Mischiati nel suo articolo "La terza nel ripieno italiano", uscito sulla rivista *L'Organo*, anno VI n.1, Bologna, 1968.

25 Si noti, in proposito, la sostanziale affinità della tavolozza sonora, resa solo leggermente più estesa in virtù del carattere decisamente grandioso del nuova chiesa di Villa Pasquali, messa in opera solo pochi anni prima su progetto dell'architetto scenografo Antonio Galli Bibiena. La aggiunte si limitano a due file di XXIX per rinforzare il Ripieno (privo, però, della *Sesquia terza*), al Cariglione (ovvero ai Campanelli), al Fagotto e ai Tromboni bassi al pedale. Quanto ai Rinforzi di Contrabbasso, alla Flutta e ai Timpani sono tutti registri che anche a Breda verranno inseriti nel corso dell'intervento del 1827-28. La stretta somiglianza dello strumento con quello bredese del 1769 sembrerebbe far propendere per un'identica paternità, che tuttavia al momento può essere solo ipotizzata. Nell'archivio villese, infatti, manca qualsiasi documentazione in ordine allo strumento settecentesco, così come del resto quella relativa al progetto della chiesa bibienasca, su cui si avrà modo di essere più espliciti in un prossimo scritto in previsione di stampa. In occasione di un recente sopralluogo (24 luglio 2009) non è stata rinvenuta alcuna targa manoscritta applicata al fondo della secreta come a Breda Cisoni, anche se il somiere maestro appare inequivocabilmente di fattura Cavalletti. Vedi anche la successiva nota 26.

26 In uno dei documenti conservati nell'Archivio Parrocchiale di Villa Pasquali relativi all'intervento di ampliamento programmato nel 1843, si afferma: «Gli artisti Sig. Giovanni e Raimondo zio e nipote Cavalletti abitano il primo in Parma, ed il secondo in Sabbioneta, e godono pubblica fama nella loro Professione di Organari nel Parmigiano, nel Mantovano, nel Cremonese e nel Bresciano avendo essi eseguite molte opere anche in questa Provincia con somma lode e comune soddisfazione tra le quali si annoverano quelle di Montanara, Breda Cisoni, S.Matteo, Acquanera, Villa Saviola e Caneto». L'elenco sembra riferirsi agli strumenti messi in opera dalla più recente generazione di Cavalletti e quindi potrebbe non tener conto di quelli realizzati dall'antenato "Ioannis Ferrariensis". Del resto anche la paternità dell'organo bredese si è potuta desumere solo per via indiretta, soprattutto grazie al cartellino posto all'interno del somiere, non essendo sopravvissuto il contratto originario stipulato con la Fabbriceria. Mentre per l'uno il rispetto per il lavoro compiuto dall'antico costruttore ha avuto la meglio, conservando l'etichetta al suo posto, le molteplici manomissioni operate sull'organo villese ci hanno probabilmente privato per sempre di questa testimonianza fondamentale. Dato il prestigio della chiesa e le dimensioni dello strumento, infatti, è logico supporre che l'autore avesse sicuramente lasciato al suo interno qualche appiglio per testimoniare ai posteri la paternità della propria creazione.

27 Si tratta di una XVII di misura di Principale, collocata sul somiere tra il Flauto in XII e la XV. Cfr. *Gli antichi organi del Cadore*, di V.Giacobbi e O.Mischiati, in *L'Organo*, anno III, Bologna, 1962, pp. 37-40.

28 Si noti come in questo caso la *Cornetta Reale* si riferisca alla XVII, mentre la XXIV viene denominata *Sesquialtera*.

29 L'attestazione è di O.Mischiati, in "La terza nel ripieno...", cit. Anche in questo caso si tratta di una fila di canne realizzate sulla misura del Principale.

30 Di nuovo ci discostiamo dalla "Relazione storico-artistica" del Ruggeri, che pur rilevando il fatto che la *Sesquia terza* «compare, con lo stesso nome, anche nel prospetto di organo nuovo», e quindi «non [è] confondibile con la *Sesquialtera*, dal momento che questo registro è comunque presente», reputava tuttavia l'indicazione «di difficile interpretazione». Tanto la perizia del Valeri che i rilievi di Cavalletti citati (ADoc N.21 e 25) sono espliciti sul fatto che si trattasse di un'autonoma fila di canne. Sulla presenza della terza nel Ripieno italiano valgono poi le fondamentali considerazioni di Mischiati nell'articolo del 1968, già più volte citato.

31 Cfr. ADoc N.25 (dove in risposta alla prima osservazione si specifica «Contrabassi ed Ottava di canne di legno N.° 20», mentre al punto VII se ne chiarisce ancor meglio la struttura, specificando che le canne di 16 piedi sono solo 12 e che le note naturali della seconda ottava ritornellano sulla prima, facendo quindi sentire la "distanza d'armonia" nel passaggio col tasto cromatico).

32 Cfr. idem, alla prima osservazione. Che il primo Principale fosse spezzato fra bassi e soprani, del resto, lo si evince anche dal contratto siglato dai Cavalletti con la Fabbriceria del 9 ottobre 1827 (ADoc N.27), dove gli organari specificano al numero 8 che «il principale secondo verrà anch'esso diviso come il primo per poter concertare con ogni registro». Anche Valeri nella sua perizia (ADoc N.21), al punto primo fa espressa menzione del «principale basso, e soprano», che è cosa diversa dal principale secondo.

33 Una ulteriore conferma è contenuta nel documento N.13, dove in calce si specifica che ci sono 57 tasti “con Ottava dopia” (cioè con la controttava corta al grave) e 24 registri.

34 In questo caso, infatti, i tasti della prima ottava accorciata ritornellano semplicemente sulla superiore, poiché l’organo è già su base di 16 piedi e quindi non c’erano canne più gravi (di 32 piedi) da poter far suonare.

35 Per un organo di medie dimensioni come quello bretese, ad esempio, si sarebbe trattato di una sessantina di canne in meno, cioè molte di più di quelle occorrenti per un intero registro.

36 Cfr. *L’Organo italiano...* Milano 1987³, cit. p. 406.

37 Cfr. *Il ripristino dell’organo Serassi*, di O.Mischiati, in Marco Pellegrini... 2001, cit., pp. 75-78 e ADoc N.25, punto VII.

38 Ovviamente sempre con la prima ottava corta: cfr. ADoc N.25 (punto VII) e *Il ripristino dell’organo Serassi...* 2001, cit., p. 78.

39 Cfr. *I cataloghi originali degli organi Serassi - Catalogo degli Organi fabbricati da Serassi di Bergamo [1816] - G.B.Castelli, Catalogo degli organi da chiesa dei Fratelli Serassi (1858)*, Ristampa anastatica a cura di O.Mischiati, Bologna (Pàtron), 1975, collana “Biblioteca di cultura organaria e organistica, V”.

40 Ancor oggi l’organo di Breda Cisoni è l’unico in tutta la Diocesi di Cremona a presentare questo particolare.

41 Che i conti non fossero uno scherzo per i fabbricieri, come più in generale per l’amministrazione austriaca, lo si deduce dalla cura con cui venivano stilati i bilanci e con cui venivano registrate anche le più piccole spese. Citiamo, a titolo di esempio, la copia di una lettera del 1824 in cui deputati, curato e revisore specificano quanto segue: «Unitisi stamane i Sig.^{ri} individui componenti la Deputazione e l’Amministrazione Comunale, i revisori de’ Conti e il Rev.^{do} Sig.^r D. Antonio Panelli curato di Breda Cisoni delegato da quel Parroco, ad oggetto di esaminare il conto consuntivo del 1820 della Fabbriceria di Breda sud.^{ta}, egli è che previa l’analoga disamina sono emersi i seguenti rilievi. Confrontata l’esibita Copia del Bilancio sud.^{to} col relativo originale, si è osservato che all’all[egat]o N.12: Salarjati ed inservienti di Chiesa, per equivoco si sono espote £ 134:20 a favore del Organista Don Domenico Rossi, quando dalla corrispondente ricevuta da questi rilasciata al cassiere martelli emerge in iscritto la somma di £ 174:19:5, ed in cifre £ 134:19:5 e quindi la differenza di £ 40 in pregiudizio del ridetto Cassiere. Nell’All.^o N.^o 1: spese diverse ordinarie, e straordinarie trovansi comprese due partite una del Ragioniere Brutti e l’altra di Stefano Cavaletti. le relative quietanze si vede non emergere nulla in contrario rispetto alla seconda, ma in quanto alla prima cioè del Brutti la si trova stesa in carta semplice quando doveva essere in carta con bollo, perché portante il pagamento di £ 30: Tuttoché però si riferisca ad epoca passata, nullameno il consesso crede di doverne avvertire la Fabbriceria del premesso rilievo, onde avvertirsi il proprio cassiere a non ritirare con simili ricevute, non potendosi ora pretendere la riforma della quietanza sud.^{ta} perché defonto il Brutti...» (in Fabbriceria parrocchiale, Atti degli anni 1804-1828, FA 1^o). Al di là del contenuto intrinseco, il documento è interessante perché ci testimonia che nel 1820 Stefano Cavaletti era già coinvolto nella manutenzione dello strumento.

42 Cfr. ADoc N.25, punto II^o.

43 Lo strumento dovette essere utilizzato con una certa costanza, ma non ci è noto il nome dell’organista che ebbe il privilegio di poterlo suonare. L’unico riferimento nei libri della Compagnia del SS.Sacramento è quello che si trova nel 10^o volume, relativo al periodo 1732-1784: «li 30 d[ett]o Xbre 1775 pagò à mano del S.r Organista come da Ord.e e Conf.o 38. [£] 300» (gli ordini e i confessi del Settecento sono mancanti, quindi non è possibile rintracciare le carte con la specifica del pagamento).

44 Cfr. ADoc N.4.

45 Idem N.5.

46 Idem N.7 e 8.

47 Ibidem N.6.

48 Cfr. AspBC, Compagnia SS.Sacram. 1732-1784 (10^o), che fra le spese fatte dal tesoriere Ferrari “a comodo” della Confraternita del SS.mo “come si dimostra specificamente... con diversi Reccapiti comprovanti le rispettive spese” registra: «li. 10. 7bre. 1784. pagò à mano al Sig.^r Gio[van]n[i] Cavaletti come da Recc[apit]o N.^o 8... £ 644».

49 Cfr. ADoc N.9.

50 Idem N.14.

51 Idem N.21.

52 Così come, del resto, non cita i *Contrabassi*. Ibidem.

53 Cfr. ADoc N.25.

54 Idem N.10 e 10 bis. Cfr. anche la nota 62.

55 Quasi sicuramente il N.11 dell'ADoc.

56 Cfr. ADoc N.12.

57 Idem N.11. Appare ambigua l'osservazione circa il proposito di dividere in due parti tanto il primo che il secondo Principale, "per potere con maggiore facilità formare delle combinazioni con altri registri". Dalle osservazioni e dal contratto dei Cavalletti (N.15, 25 e 27), infatti, sappiamo che il primo era già diviso in bassi e soprani, mentre solo il secondo era intero (prassi non inusuale, che per altro in loco è ancora testimoniata ai primi anni del Novecento, come dimostra l'organo Balbiani della parrocchiale di San Girolamo a Ponteterra, del 1902, che presenta ancora il Primo Principale diviso in B/S, mentre il Secondo è intero: cfr. *Vox Organalis*, anno V - n°10, 2008, pp. 86-89).

58 Cfr. ADoc N.13.

59 In realtà di lì a pochi mesi anche i Cavalletti si uniformeranno alla proposta di Gabbiani di introdurre l'ottava scavezza, con l'eliminazione dei primi 4 diesis e l'aggiunta di 5 note all'acuto, portando la tastiera a 50 tasti (v. infra). Di un certo interesse appare anche la notazione che compare sul verso del documento N.13, ovvero il promemoria iniziato a stilare probabilmente da qualche fabbricere e poi stralciato. In esso si fa calcolo che levando la prima "Ottava accorciata di otto tasti" si possano ricavare circa 160 canne in metallo, con cui "far fronte in parte alla spesa occorribile per l'eseguimento del piano presentato dai detti Cavaletti". Evidentemente l'estensore della nota non ha considerato che in realtà i registri si estendevano solo per 49 note, da Do1 a Do5, per cui non ci sarebbero state canne da togliere insieme alla controttava, che serviva unicamente per far suonare al manuale i *Contrabassi*. Deve però essersi accorto presto dell'errore commesso, perché ha barrato la nota e non ha nemmeno iniziato l'elenco dei registri dell'organo, come lasciano intendere le due indicazioni sottostanti.

60 Cfr. ADoc N.14.

61 Il numero collima perfettamente con l'estensione Do3-Fa5 e la spezzatura B/S fra Si2 e Do3, che era quella originaria del 1769, come si evince dal documento N.25, in cui i Cavalletti indicano chiaramente le canne dei bassi nel numero di 24 (Do1 - Si2) e quelle dei soprani in 25 (Do3 -Do5). Nel loro intervento del 1828 provvederanno a elevare la spezzatura fino a Mi3-Fa3, che non è delle più consuete, assumendo caratteri di tipicità solo in ambiti piuttosto specifici (ad esempio l'organo Pistoiese).

62 Cfr. ADoc N.21.

63 In realtà il proponimento non sembra venga rispettato, come si evince dal contratto del 1827 coi Cavalletti: cfr. ADoc N.27.

64 Cfr. ADoc N.15.

65 L'espressione usata dai Cavalletti sottende probabilmente un significato più profondo di quanto possa apparire a prima vista. Non si tratta soltanto di avere qualche nota in più all'acuto in omaggio al nuovo repertorio, che sfrutta di più e meglio questa zona della tastiera, quanto di un vero e proprio problema estetico. Poiché l'ottava è l'intervallo perfetto, "rendere l'organo perfetto nella parte soprana" sta probabilmente a significare la necessità di integrare le note mancanti per ottenere le due ottave tra Fa3 e Fa5, in seguito all'innalzamento della spezzatura tra Mi3 e Fa3. Se si fosse mantenuta la vecchia estensione al Do5, la parte soprana sarebbe rimasta monca e, appunto, imperfetta, consentendo di avere a disposizione per i registri solisti come il Cornetto solo l'ottava Fa3 - Fa4 e la quinta successiva, da Fa4 a Do5. D'altro canto l'espressione potrebbe far riferimento alla volontà di uniformare il numero di tasti fra le due parti della spezzatura, portando la superiore a 25 tasti come l'inferiore (questo è, infatti, il numero dei bassi con la presenza dell'ottava scavezza e la spezzatura fra Mi3 e Fa3). Nello strumento odierno, in cui è stata adottata la prima ottava estesa, non vi è più questa corrispondenza, anche se permane nel numero effettivo dei suoni, poiché i primi 4 diesis sono fittizi, ritornellando meccanicamente quelli della seconda ottava.

66 In questo modo i tasti si sarebbero ridotti a 45.

67 Cfr. ADoc N.27.

68 Idem, punto 8.

69 Ibidem.

70 Idem, N.16. Parrebbe qui di assistere a un precoce esempio di attenzione verso la tutela del patrimonio, probabilmente sulla scorta delle non lontane spoliazioni napoleoniche. Il governo, infatti, non si preoccupa solo dello stato dell'organo (il

che potrebbe rilevare più sul piano pratico, sulla convenienza o meno al restauro o alla sostituzione dello strumento), ma anche di saperne epoca ed autore. Di lì a pochi anni si registra un deciso passo avanti, ponendo le basi per quello che è ancora il modo attuale di procedere. A farne fede è una circolare della solita Delegazione Provinciale, che nel 1833, a seguito del cattivo restauro di un quadro d'autore prescrive «che d'ora in avvenire qualunque Fabbriceria, o tutelata Amministrazione prima di procedere a far restaurare Quadri, Statue, od altri oggetti di d'arte [sic!] di classico Autore debba riportarne l'espressa autorizzazione del Governo, cui sarà proposta all'approvazione anche la persona, alla quale vuolsi affidare l'opera del restauro».

71 Cfr. ADoc N.17.

72 Idem, N.18.

73 Idem, verso della lettera.

74 Ibidem, N.19.

75 Idem, N.20.

76 Ibidem, N.21.

77 Cfr. ADoc N.22 e 23.

78 Idem, N.24 e 24 bis.

79 Ibidem, N.25.

80 E' proprio attraverso questo documento, tuttavia, che è stato possibile ricostruire la fisionomia esatta dello strumento prima dell'intervento del 1828, per cui una volta possiamo rallegrarci, come si è detto in precedenza, della caparbia dei burocrati. Per quanto riguarda le Trombe Mezzo Reali è evidente che si tratta di canne a tuba corta. In questo senso si è orientata anche la ditta organaria che ha condotto il restauro nel 1995, prendendo a modello per la ricostruzione un analogo registro conservato nel "Cavalletti" di una chiesa di Imola, superstita solo per la parte dei bassi. Per la parte dei soprani i F.lli Bonizzi hanno inventato una ideale prosecuzione. Il risultato, tuttavia, non è particolarmente soddisfacente.

81 Cfr. ADoc N.26 e 26 bis.

82 Per la stesura dell'atto la Fabbriceria si affida alle prestazioni dell'Ing. Giuseppe Paganini di Sabbioneta, che allo scopo viene pagato 6 lire dal cassiere Sigismondo Martelli, come comprovano ricevuta (n.6) e confesso (n.5, ma già classificato come n.6) conservati in AspBC, Fabbriceria Parrocchiale di Breda Cisoni, Atti 1804-1828, FA 1°. Ulteriore conferma si trova nel "Registro di cassa... 1822-1829" cit., in cui si specifica che la spesa viene fatta per la "scritt[ur]a di contratto con li Fra[tell]i Cavalletti per l'adattamento dell'Organo".

83 Idem, N.27.

84 Nel 1995, in occasione del restauro, è stata reinserita la Sesquialtera, in misura di XXIV, in ragione dei fori corrispondenti trovati sul crivello.

85 Cfr. ADoc N.21, punto 11.

86 L'espressione al punto 10 del contratto ("La facciata dell'organo si lascerà come è di presente"), in realtà, può intendersi semplicemente con la volontà di non alterare la disposizione delle canne a cuspide con ali, senza allargamenti o restringimenti della cassa. D'altro canto, lo slittamento delle canne per l'introduzione dell'ottava corta può benissimo aver determinato la necessità di ridistribuire quelle in prospetto, poiché il venir meno dei primi quattro diesis ha sicuramente lasciato un po' di spazio, tale da portare le canne in facciata a 25.

87 Idem, N.34 e 34 bis. Il pagamento è attestato anche nel "Registro di cassa... 1822-1829" cit. (*Ai Fra.lli Cavalletti per la rinnovazione dell'Organo di Chiesa... £ 913,17*), e nel bilancio consuntivo del 1829, in Fabbriceria Parrocchiale di Breda Cisoni, Atti 1829-1835, FA 2°. Si noterà che gli organari ricevono una lira in più rispetto a quanto concordato nel contratto. Sempre nel 1829 è citato anche il pagamento di 72,40 lire a Giovanni Sarzi, per le "opere di falegname occorse nella ricostruz. dell'Organo".

88 Cfr. ADoc N.28, verso.

89 Idem, N.29.

90 Cfr. ADoc N.35 e 35 bis.

91 Non è pensabile, ad esempio, che abbia provveduto a rifare sia pedaliera che tastiera per sole 2 lire. La cifra deve riferirsi per lo più al rifacimento della pedaliera, mentre per la tastiera è ragionevole che si sia compiuto il *ravalement* col semplice spostamento dei tasti avanzati dalla controttava scavezza, senza la costruzione di nuovi. Significativa anche la riduzione di 2 lire operata dalla Fabbriceria, forse da mettere in relazione col fatto che viene indicata due volte la riparazione della pedaliera, se pur con voce leggermente diversa, ma che dovrebbe essere riferita allo stesso intervento. Probabilmente un errore in buona fede.

92 Idem, N.33 e 36 bis.

93 Il confesso (n.15) si trova in Fabbriceria Parrocchiale di Breda Cisoni, Atti 1829-1835, FA 2°, ma è fatto a favore di Giuseppe Rossi, che aveva anticipato l'importo insieme a quello per il levamantici Giacometti (7 lire) e a quello per l'organista, il curato don Luigi Silocchi (15,58 lire). Cfr. inoltre "Registro di cassa... 1822-1829" cit.

94 Fabbriceria Parrocchiale di Breda Cisoni, Atti 1836-1842, FA 3°. La ricevuta di Cavalletti, in carta velina azzurra, è datata Sabbioneta 10 8bre 1838. Provvede al pagamento Pietro Martelli, in veste di fabbriciere e cassiere. Il relativo confesso è il n.8, datato 31 dicembre, in cui Stefano è menzionato come "organista". In realtà, nel Conto Consuntivo il pagamento registrato è più consistente, perché si parla di 100 lire, assegnate ai Cavalletti "in causa di loro mercede per la ripulitura, intonatura e rivista dell'organo". Il "Registro di cassa... 1822-1829" cit.

accenna unicamente a quello di 9 lire, però. Per quanto attiene l'intervento del 1841, sempre in Fabbriceria... FA 3°, la ricevuta è del 18 maggio, pari a 3 lire (il confesso è il n.4).

95 Fabbriceria Parrocchiale di Breda Cisoni, Atti 1843-48, FA 4°, *Dettaglio dell'opera per l'adattamento del sottoscala dell'organo nella chiesa Par.e di Breda Cisoni ad uso di camerino per i riporvi i cadaveri*. Il documento reca la data del 27 luglio 1839, ma è associato alla risposta del subeconomo, che invece è del 12 gennaio 1843. Vi si precisa che "si otturerà la finestra che guarda a mezzogiorno e se ne aprirà una nel muro di mattina". Quindi la camera dei mantici era quella attuale, sul lato sud della chiesa, per cui l'organo era già stato spostato.

96 Nel 1843, infatti, era deceduto il precedente organista don Luigi Silocchi, che però risulta già sostituito nel 1844 da Giovanni Silocchi. Cfr. ADoc N.38.

97 Cfr. ADoc N.38 bis.

98 Idem, N.39. Il confesso reca il n.5.

99 Cfr. "Registro di cassa... 1822-1829" cit., in cui è attestato il pagamento di 36,10 lire (mandato n.4).

100 Cfr. la successiva scheda descrittiva e "Registro di cassa... 1822-1829" cit., in cui si parla di "pulitura e registratura", a fronte di un compenso di 50 lire, che vengono pagate dal cassiere Angelo Sarzi Bola, come si evince dalla relativa ricevuta (n.4) del 20 settembre conservata in Fabbriceria Parrocchiale di Breda Cisoni, Atti 1865-72, FA 10°. Risulta lacunoso, quindi, il "Libro Legati e di Memorie anno 1889..." cit., che a pag. 9, a proposito della ripulitura dell'organo, afferma che dopo il 1828 «non consta siasi fatto qualche cosa all'organo fino all'anno 1872, anno in cui venne pulito ed incerato dal molto Reverendo Sacerdote Soregaroli Viadanese».

101 "Libro Legati e di Memorie anno 1889..." cit., pag. 9. Si tratta dell'unica fonte ad attestarlo, poiché l'intervento non è registrato né negli atti della Fabbriceria, né nel "Registro di cassa... 1822-1829" cit.

102 Cfr. "Registro di cassa... 1822-1829" cit., col primo pagamento di 145,45 lire nel 1888 e il secondo, di 130 lire, nel 1890. Cfr. inoltre i bilanci consuntivi in Fabbriceria Parrocchiale di Breda Cisoni, Atti 1882-1893, FA 12°.

103 Cfr. ADoc N.40.

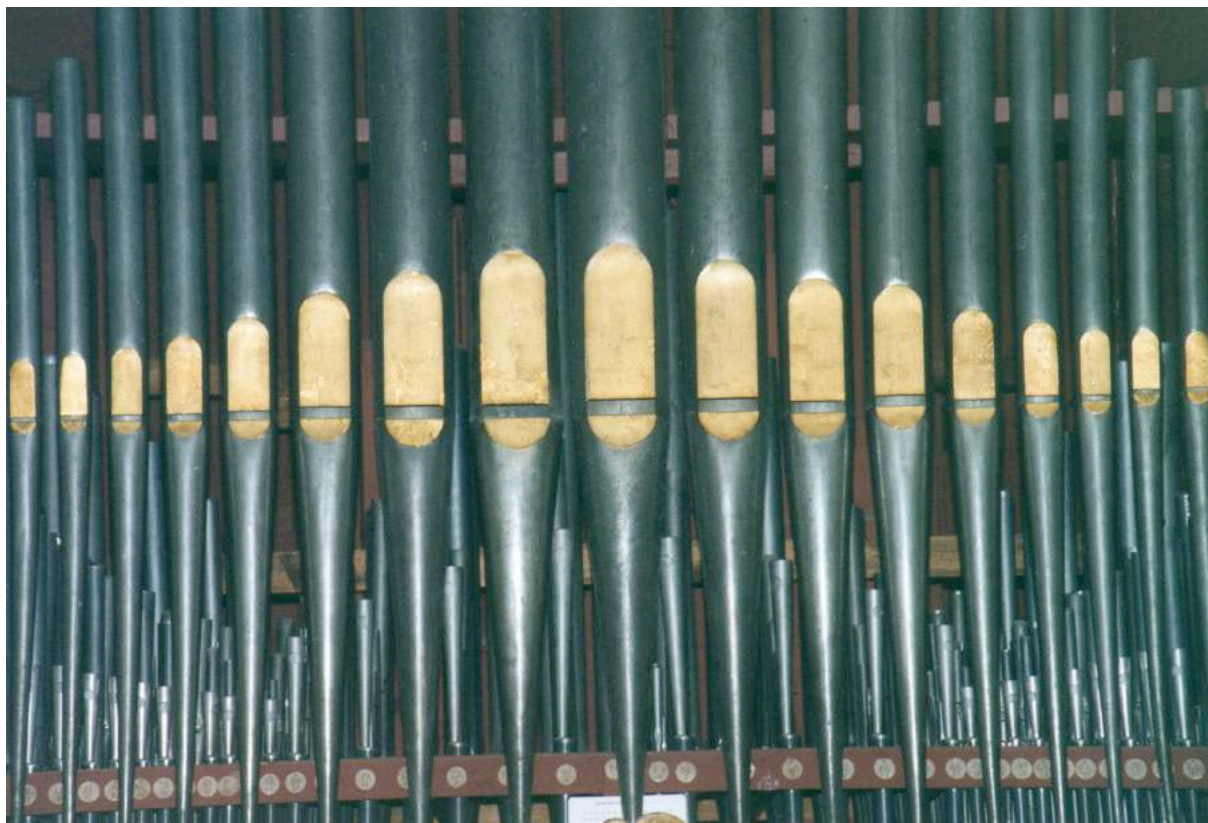
104 Cfr. "Registro di cassa... 1822-1829" cit.

105 Cfr. ADoc N.41.

106 Cfr. le iscrizioni nella scheda descrittiva. Viene pagato nel 1927 la considerevole cifra di 2.850 lire (cfr. "Registro di cassa... 1822-1829" cit.).

107 Cfr. le iscrizioni riportate nella scheda descrittiva.

108 Il programma è riportato al N.42 dell'Appendice Documentaria. Il concerto è stato preceduto dalla "Festa di inaugurazione dell'organo", organizzata il giorno sabato 7 ottobre 1995, nella ricorrenza della Madonna del Rosario e insieme della sagra autunnale del paese. A esibirsi, in questo caso, è stata la Cappella Musicale della cattedrale di Cremona, diretta da don Dante Caifa e accompagnata all'organo dal M° Fausto Caporali. In programma soprattutto brani corali, tra cui diverse versioni dell'Ave Maria (L. da Vitoria, Palestrina), lo Stabat Mater di A.Campori, O Jesu Christe di Berchem, Sicut Cervus e Alma Redemptoris Mater di Palestrina, Exultent coeli di Monteverdi, riservando allo strumento solo l'esecuzione di una suite di Händel e di alcune variazioni sul tema "La Mantovana" di Monteverdi.



APPENDICE DOCUMENTARIA

Laddove non altrimenti indicato, i documenti si intendono tutti facenti parte della cartella contenente le carte relative all'organo e altro materiale restituita alla parrocchia dall'ex parroco don Angelo Ramella a fine ottobre 2009 (cfr. nota 1 precedente), in attesa di catalogazione e ricollocazione all'interno dell'Archivio Storico Parrocchiale di Breda Cisoni; questi documenti saranno pertanto contrassegnati dalla sola indicazione AspBC.

Nell'opera di trascrizione ci si è attenuti scrupolosamente fedeli all'originale, riproducendo anche le parole barrate e corrette dagli estensori dei documenti - ove presenti - per consentire al lettore la ricostruzione del processo di scrittura. Allo stesso modo si è preferito mantenere le minuscole iniziali dei nomi propri presenti nelle fonti manoscritte, così come le punteggiature e le grafie difformi rispetto all'italiano corrente. Solo in pochi casi, che potrebbero essere interpretati dal lettore come errori di stampa, si è voluta sottolineare l'aderenza al dato testuale affiancando i relativi vocaboli con [sic!]. Le parole di dubbia interpretazione sono state inserite fra parentesi quadre, seguite da punto interrogativo (quando la decifrazione non è stata possibile nemmeno a livello ipotetico si è lasciato il solo punto interrogativo). E' stato sciolto qualche *titulus* per i nomi di persona, le indicazioni temporali o quei termini che potrebbero mettere in difficoltà il lettore, indicando l'integrazione tra parentesi quadre.

N.1 Riunione della Compagnia del SS.Sacram. per costruire l'organo nuovo - 2.11.1767

AspBC, Compagnia SS.Sacram. 1709-1803 (14° vol.)

Li 2 9bre 1767 Breda di Sabio.^{ta}

In questo giorno come sopra descritto si sono radunati li Sig.^{ri} Priore, Vice Priore, e Regenti delle due comp.^e del S.^{mo} S.^{to} e S.^{mo} Rosario di Breda nella Camera di detta Comp.^a alla Presenza del Mol.^o Rev.^o Sig.^r Rettore Cortelazzi quali sono come siegue cioe

Il Sig.^r Giamb[attist]a Maffezzoli Priore del S.^{mo} S.^{to}

Giov[ann]i genovesi Vice Priore
Giov[ann]i Obici Reg.^{te}
Giorgio Agosta
Giorgio Tenca
Il Sig.^r Giov[ann]i Agosta tesoriere

Pietro Pauolo Agosta Priore del S.^{mo} Rosario
Sante Mafezzoli Vice Priore
Odovardo Rossi Reg.^{te}
Fra[nces]co Cimardi Reg.^{te}
Pietro Sarzi Tesoriere

Quali Sig.^{ri} congregati ad effetto di provvedere à bisogni della fabricha della Chiesa, ed alfine vergli ormai perfezionata tanto per quel che riguarda al edificio materiale di detta Chiesa quanto per renderla mobiliata di decorose supeletili specialmente delle due tavole, i quadri per lalta ragione, e per quello del Comp.^a del S.^{mo} S.^{to} come pure di un paramento in Tauro con sue Biancharie Fine per i Giorni Soleni, come pure per far fabbricare un organo novo, salichato, porta e per tutto il bisognevole.

N.2 Riunione della Compagnia del SS.Sacram. per dorare le cantorie - 15.09.1771

AspBC, Compagnia SS.Sacram. 1709-1803 (14° vol.)

Li 15 7bre: 1771 Breda

Radunatasi nella Camera solita delle Congregazioni alla presenza del Mol.^o Rev.^{do} Sig.^r Prevosto D. Giamba[tista] Sarzi li Sig.^{ri} Priore, Vice Priore, e Regenti della Compa[gnia] del SS.^{mo} S.^{to}, e S.^{mo} Rosario per trattare, e concludere quanto segue

Si è determinato di fare sopraggiungere al Volto della Chiesa altri tre medalie dipinte a fresco, ed ornarle a stuchi con oro e se sarà possibile in far indorare anche li filetti colle cornici architravate tutte del detto volto.

Si è pure determinato di far indorare le cantorie del miglior gusto sia possibile

Al qual effetto si è risoluto di impiegare per dette spese tutto ciò che si ricavarà dal entrata di quest anno detrate le spese ordinarie della compa.^a.

Io Gio[vanni] Batt[ista] Sarzi fui presente, ed affermo quanto sopra

Io Pietro Pavolo Agosta Canc.^{re} aff.^o

N.3 Questua per il completamento delle cantorie - 10.10.1771

AspBC, Compagnia SS.Sacram. 1709-1803 (14° vol.)

Adi 10 o[tto]bre 1771

Stante il monitorio della Giunta sopra li affari ecclesiastici in data delli 6 Agosto prossimo scaduto, mediante il quale viene espressamente proibito alla Confraternita il distraere l'entrata delle medesima in alcuna fonte di spesa salvo quelle occorranne per le rispettive sue occorrenze; Per conseguenza non può senza impetrarne la superiore licenza continuare le incominciate operationi che rimangane per l'intera perfezione di D.^{ta} Chiesa; Premendo alli reggenti della me.^{ma} confraternita nulla ostante che in qualche maniera si provveda per la continuazione delle sud.^{te} opere fin tanto che si possi avere la bramata licenza, quindi fratanto essendo fra le altre opere una delle più premurose il terminare le Cantorie sono venuti in determinazione di fare una questua per fare in tutto ò in parte la sudetta opera Perciò li infras[crit]ti Sig.^{ri} congregati alla presenza del molto Rev.^o Sig.^r Prevosto, ed del Sig.^r Reggio Assistente, e Sig.^{ri} dep[uta]ti del Popolo anno determinato quanto sopra e che si debba eseguire al più presto sia possibile massime per fare la Questua occorrente, al quale effetto anno delegato per accompagnare il mol.^o Rev.^o Sig.^r Prevosto tutti li Sig.^{ri} Reggenti della Compagnia, e Sig.^{ri} dep.^{ti} del Popolo, fatta la quale sarà consegnata al Sig.^r Gasparo Zanetti, e deto ricavato si metterà in cassa delle Elemosine à tal ogetto destinata, quali convocati sono cioè

Il Sig.^r Gio[vann]i Batt[ista] Mafezzoli Priore
Lorenzo Braga Vice Priore
Gio[vann]i Genovesi Reg[gen]te
Giorgio Agosta Reg.^{te}
Gio[vann]i Obici Reg.^{te}
Fran[ces]co Cimardi

più Batt[ista] Sarzi P[re]vos[to]
afferma quanto sopra e
Pietro Pauolo Agosta Pr.^o A.^c

Gius[epp]e Maroli scrissi di comiss.ne urg.te

N.4 Riunione della Compagnia del SS.Sacram. per riparare l'organo - 15.05.1783

AspBC, Compagnia SS.Sacram. 1709-1803 (14° vol.)

15 Magg[i]o. 1783.

Congregati nella solita camera delle convocazioni li Ufficiali e Confratelli della V.^{da} Confrat.^{ta} del SS.^{mo} Sac.^{to} alla presenza del M.^o R.^o Economo, ed insieme Paroco e del S.^r R.^o Assistente... anno ordinato le seguite oppere dà farsi entro l'anno presente con entrata nova

P.^o far Biancheggiare il Cielo del coro e Presiterio

2.^o far fare le vetriate del Coro in valida forma

3.^o far Indorare al Novo Trono portatile ad uso delle Processioni [solleni ?]. Simulacro della B.Vergine

4.^o far nettare l'organo per un organaro Praticco; al qual affetto anno datta la facolta alli S.^{ri} Prio.^e e Reggenti per dette occorrenze di trattare e concludere

Pietro Paolo Agosta Reggio Ass.^{te}

Giambattista Mafezoli cancel.^e

N.5 Accordo con l'organista don Giuseppe Azzali - 9.08.1783

AspBC, Compagnia SS.Sacram. 1709-1803 (14° vol.)

9 A[go]sto 1783

Congregati li Sig.^{ri} Regg.^{ti} della V.^{da} Confra.^{ta} alla presenza del Mol.^o Rev.^{do} Sig.^r Prevosto, e del Sig.^r R.^o Assis.^{te} per trattare di quanto segue

P.^o Si sono convenuti far à li Sig.^{ri} sud.^{ti} Reg.^{ti} e col M.^o R.^o S.^r D.ⁿ Giuseppe Azzali organista circa alle Feste che si sono stabilite e fissate in nottà à parte già lettesi in pub.^a convocazione della quale se ne avra copia d'ambe le parti per norma, e resta convenuto, e stabilito dà pagarsi volta per volta lire nove, senza le cibarie che si dovranno pagare dalla Conf.^a:

2.^{lo} Parimenti anno acordato Pauolo Verdi per campanaro e sagristano col solito salario del anno scorso, con patto che debba tenere per compagno Giorgio Agosta quale devesi servire in compagnia del d.^o Verdi la Chiesa tutte le feste del anno, e con l'obbligo di aiutare ad Apparare li Altari e scopare la Chiesa tutte le Feste Principali del anno, compresi anche li funzioni della Settimana Santa, e tutto per il prezzo di lire setantacinque dà pagarsi dal d.^o Vèrdi col suo annuario salario, che tira dalla Confrat.^a ed il rimanente delle obbligazioni saranno tutte à carico del d.^o Verdi secondo li capitoli è patti antichi

Pietro Paolo Agosta Reg.^o Ass.^{te}

N.6 Riunione della Compagnia del SS.Sacram. per riparare l'organo - 4.04.1784

AspBC, Compagnia SS.Sacram. 1709-1803 (14° vol.)

4 Aprile 1784

Congregati nella solita camera delle convocazioni li Ufficiali e Confratelli della V.^{da} Confrat.^{ta} SS.^{mo} Sac.^{to} alla presenza del M.^o R.^o S.^r Prevosto, ed del S.^r R.^o Assistente...

Priem[ma]mente anno ordinato che in vista del bisogno della Conf.^{ta} per far accomodare l'organo della Chiesa di ragione della Conf.^{ta} quale à necessità di essere riveduto per oviare un mag.^r danno e per trattare, e concludere un tale contrat[to] anno nominato come persone più capaci Il Priore pro tempore [i.e. *Pietro Sarzi, eletto nella seduta*] e Gianbatt[ist]a Mafezoli

Secondariamente hanno ordinato di fare indorare il nuovo Trono portatile servibile per le processioni della B.V. entro il presente anno più presto che si possà abilitare la Conf.^a à fare d.^a Spesa.

In terzo luogo si è ordinato di far porre in opera le pietre che si ritrovano sop.^a il Cimitero, ed provvedere tutto l'occorrente per fare uno dillatamento di camera posta à setentrione della Chiesa per comodo delle supelletili della Confra.^{ta}; quale si farà in questo anno à tempo bono e per dar comodo alla Conf.^a d'abilitarsi al pag.^a...

Davide Agosta Prevosto

Pietro Paolo Agosta Reggio Ass.^{te}

N.7 Accordo triennale con l'organista Massimo Massi (alias Mazzi) - 9.01.1785

AspBC, Compagnia SS.Sacram. 1709-1803 (14° vol.)

9 Gennaio 1785

Congregati nella solita Camera delle Convocazioni li Ufficiali e Confrat.^{li} della Ven.^{da} Conf.^{ta} del SS.^{mo} Sac.^{to} alla presenza del M.^o R.^o S.^r Prevosto, ed del R.^o S.^r Assistente...

Si è ordinato di far fare il Baldachino, e la Camera per comodo della Chiesa, come si ritrova ordinato in altre Convocazioni: e di fare terminare il rescinto, o sia piazzale avanti alla Chiesa con Colonelli di marmo, e con sue filarole di ferro; e così sono ordinati nella nuova Congregazione.

... Inoltre anno accordato il Sig.^r Tenente Massimo Massi Per Organista per una locazione d'anni trè quale ha il suo principio il primo giorno dell'anno Cor[r]ente 1785 e terminerà in simil giorno dell'anno 1787 per il prezzo stabilito, e concordato di lir. 900 all'anno, moneta corrente di Sabbioneta, qual pagamento si farà rattattamente per ogni tre Mesi. Inoltre si concede poi tutti li Incerti che può succedere in trà sto tempo, raporto alli Ufficij Essequie, Battezzì, e Matrimonij quando però quelli che li vogliono che siano suonato il med.^o Organo, e questo non vi è incluso nel suo Onorario.

Il Sig.^r Organista si obbliga di mantenere accordato, e spolverato, e ben custodito detto Organo, perché così è stato convenuto ed accordato tra le parti.

Come pure anno accordato Leopoldo Araldi per bassa mantessi per l'onorario di £ 25 all'anno:

Davide Agosta Prevosto

N.8 Accordo novennale con l'organista Massimo Mazzi - 28.01.1787

AspBC, Compagnia SS.Sacram. 1709-1803 (14° vol.)

Li 28 Gennaio 1787 Breda

Convocati li SS.^{ri} Reggenti ed Ufficiali, e Confratelli nella loro camera nansi il M.^o R.^o S.^r Prevosto D. Davide Agosta e il S.^r R.^o Assistente...

2.^o Anno Confermato il S.^r Tenente Massimo Mazzi Organista per il med.^{mo} prezzo di lire nove cento per ciasceduno Anno per una locazione d'anni nove che sono stati intesi nella nuova Convocazione ed il principio di questo novenio comencierà il p.^o Gennajo 1787 e terminerà in simil giorno 1796 etc.

3.^o Parimenti anno accordato per Bassamantesi per l'Onorario di Lire venticinque all'anno il quale sono Giuseppe Serasini per il med.^{mo} prezzo di £ 25.

Davide Agosta Prevosto

N.9 Revisione accordo economico con l'organista Massimo Mazzi - 28.01.1798

AspBC, Fascicolo "Atti parrocchiali vari dal 1600 circa (zibaldone), foglio sciolto

28. Genaio 1798. Breda

Uniti li cittadini reggenti di questa ven.^{da} compagnia dell SS.^{mo} Sac.^{to}, per trattare diversi affari urgenti alla med.^a Conf.^{ta} cioè

Chiamato il Cittadino Massimo Mazzi Organista, e riveduto l'onorario, che li fù accordato, dalla d.^{ta} Conf.^{ta} nel 1784 e poscia confermato nel 1787. come da congregazione de 28. Genaio d.^{to} anno. Ora vedendo li sud.^{ti} Reg.^{ti} essere mancato l'Entrata del SS.^{mo} Rosario, e che fin d'ora il Vacante ha sempre passato al d.^{to} Organista £ 225. e che la Conf.^{ta} passava £ 675: che in tutto formavano £ 900.

Nel caso che d.^{to} Vacante in avanti non pasasse più le sud.^{te} £ 225; S'intendano li d.^{ti} Reg.^{ti} di pasare al Med.^{mo} annualmente, che le £ 675. è se il med.^o potrà avere da d.^{to} Vacante le sud.^{te} £ 225 saranno ben contenti che d.^{to} Organista partecipa anche di queste; E tanto resta convenuto col Med.^{mo} per tutto il presente anno 1798. E in caso averso le parti si aviseranno tre mesi prima del'finis di d.^{to} Anno.

Ci sono intervenuti a questa unione li seguenti Regenti

Angelo Rossi Priore = Aurelio verdi Reg.^{te}

Pietro Braga Reg.^{te} = Giov[anni] Contesini Reg.^{te}

Santo Braga Reg.^{te} = Angelo Maria Sarzi Bola

N.10 Modifiche proposte dall'organaro Gabbiani di Cremona e anticipo - (marzo 1826) *AspBC, foglio sciolto senza data (d'ora in poi: s.d.)*

Elenco del Ristauero delle Opere da farsi nell'Organo di Breda Cisoni cioè

1. Di rinovare i Tromboncini e di farli nuovi.
2. Ristaurare tutti i mantici e ripulire tutte le canne dell'Organo.
3. Rimettere tutte le Canne mancanti che abbisogna all'Organo sempre ché mi riservo di ricambiare i Ritornelli principiando nel Befà soprano a tutto l'Organo del ripieno.
4. I Carilioni cioè N.° 30: circa campanelli; ~~eosterà 30: seudi circa unitamente~~ alla campana Chinese composta di dodici campane.
5. Una pedaliera nuova come si costuma in giornata.

Ricevo il Numero di Sechini di Venezia Numero sei come da me loro scritto
Luigi Gabbiani Organaro in Cre.^{na}

Alla Contrada del Prato in Chasa della Signora Aleghi

I sudetti Zecchini 6: di Venezia sono in tutto Austriache £ 84:66:

N.10 bis - Ricevuta di caparra dell'organaro Gabbiani di Cremona - 28.03.1826 *AspBC*

Adi 28 Marzzo [sic!] 18026 [sic!] Breda Cisoni

Confesso io soto scritto di avere Ric[ev]uto dalla Fabbriceria Parochiale di Breda Cizoni Comune di Sabbioneta Dal Signor Chasiere Cicismondo Martelli cechini [i.e. zecchini] Numero Sei di Venezia e questi di Chapara per l'Opera da farsi All'Organo della Sudetta Chiessa Come a piedi della Sudetta distinta
Luigi Gabbiani Organaro in Cremona

Per il Prezo Convenuto et acordato Coci [i.e. così] in Chorpo in Sechini Numero Cinquanta In Lire quindici di Millano per Chadauno
Dicho Numero 50 _____ Luigi Gabbiani Afermo quanto sopra

N.11 Dettaglio degli interventi proposti dall'organaro Gabbiani - 10.04.1826 *AspBC*

Breda Cisoni li 10: Ap[ri]le 1826

Dettaglio del Organo fatto dal Sig.^r Luigi Gabiani di Cremona

P.^{mo} La testatura verrà aumentata di cinque tasti dalla parte degli acuti, e diminuita nella parte dei bassi in modo che sia di cinquanta tasti in complesso.

2.° Si farà un somiero del tutto nuovo, e così detto a vento onde per tal guisa si possano i registri chiudere, ed aprire con tutta facilità, e specialmente per fare il piano e forte con un apposito Ordigno il quale agisca col piede.

3.° Si agiugnerà di nuovo un registro di fluta dalla parte però soltanto dei soprani

4.° Si rifaranno di nuovo i due registri dimezzati delle trombe basse, e soprane.

5.° Tanto il registro del primo principale, quanto quello del secondo principale verranno divisi in due parti per ciascuno per potere con maggiore facilità formare delle combinazioni con altri registri.

6.° Attesoché i quattro registri del Cornetto reale; cioè del cornetto 3.° soprano, del cornetto 4.° soprano, e della Corna Musa sono quelli che rendano l'Organo attuale piuttosto aspro, e stridente, così questi saranno dell'assuntore dell'opera.

7.° Il medesimo esecutore dovrà porre di nuovo la pelle ai Mantici, ed accomodarli perfettamente ove occorerà.

8.° Qualunque siasi spesa occoribile per opere da falegname, o per quelle da fabbro ferajo od altre saranno del tutto sostenute dall'assuntore medesimo.

9.° Tutti i materiali necessarij per eseguire le sud.^{te} opere dovranno essere somministrati dall'assuntore delle medesime.

10. All'infuori dei suindicati nuovi registri l'Organo rimarrà tal quale trovasi in giornata, coll'Obbligo soltanto all'esecutore di ripulire, ed accordare anche le canne dei registri che rimangano nel primitivo stato.

11. Saranno rifatte tutte le canne corose dai sorci, e non sonabili, come pure ad ogni registro si dovranno aggiungere cinque canne per portare il numero di tasti sino ai cinquanta, cioè fino all'ultimo fefaut acuto.

N.12 Lettera indirizzata “All’I.R.° Sig.^r Subeconomo dei Vacanti di Sabbioneta” con richiesta di incarico per l’organaro Gabbiani - 31.05.1826

AspBC, foglio piegato a formare 2 pagine, ulteriormente ripiegato per la spedizione; tracce di ceralacca rossa sul verso.

pag. 1 r.

I.R.° Sig.^r Subeconomo
Sabbioneta

E da vari anni, che l’Organo esistente in questa Chiesa Parocchiale abbisogna di ~~esse~~ alcune riparazioni, ma la Fabbriceria non avendo mai avuti i mezzi per sostenere la relativa spesa, ha fin qui lasciata ineseguita l’opera medesima.

Ora però che si ha in avanzo attivo di £ 1434:77: In tanti contanti in cassa £ 679:70 Per generi rimasti in natura £ 230:55 Rettanze da esigersi dagli affittuali, a tutta l’epoca 31 xbre 1825: lire 389:87 come da relativo Bilancio; ciò parerebbe fosse arrivato il tempo far eseguire l’opera in discorso.

A quest’effetto si è fatta redigere l’annessa perizia, che serve ad un tempo di scrittura di contratto stipulato col Sig.^r Luigi Gabbiani Organaro, ammontante a £ 926:30 oltre il carico del trasporto.

La somma è per vero dire ingiusta ma le verificate riparazioni essendo indispensabili, e duopo invocare con ardore l’analoga superiore approvazione.

E tanto suplicata a voler accompagnare la presente con voto favorevole alla R.^a Delegazione Provinciale.

Nella lusinga d’essere graziata, si riconferma con vera stima e rispetto.

Dalla Fabbriceria di Breda Cisoni li 31: Maggio 1826

Prete Angelo Genovesi 1.° Fabb.^{re}

Sigismondo Martelli Fabbricere

Sarzi Cancell.^e

pag. 2 v.

N.° 288

presentata li 31. Maggio. 1826.

retrocessa alla Fabbriceria perché unisca all’inoltrata perizia il foglio dimostrativo la procedenza del fondo che essa intende erogare all’opera dell’Organo

L’I.R.Subeconomo

Angelo Falavigna

N.13 Progetto degli interventi all’organo proposti dal Cavalletti e promemoria - (1826)

AspBC, foglio singolo, s.d., scritto sul fronte e sul verso. Probabilmente una copia ad uso interno della Fabbriceria. Il promemoria sul v. è stato barrato e il foglio utilizzato per conteggi vari. Non compare il dettaglio dell’Organo, forse presente su un’altra carta o semplicemente mancante.

fronte

Dettaglio fatto dal Sig.^r Cavaletti del aumento di canne da farsi nell’organo di Breda Cisoni, e sono cioè

Primo si smonterà tutte le Canne dell’Organo per ripulirle dalla polvere, e rimettere di nuovo tutte quelle trovansi mancanti, e rose da sorci

2.° Rimettere di nuovo li Cantionali alli Mantici, e accomodarli perfettamente in tutte le sue parti: Idem

3.° Aumento delli cinque tasti alla Testatura, nonché di cinque canne nuove per ogni registro, per rendere l’Organo [perfetto] nella parte soprana

4.° Si farà di nuovo cinquantaquattro Canne = 54: che chiamasi Sesquialtera per rinforzo al ripieno

5.° Fluta Traversier nuova; e sarà reale

6.° Trombe basse; e soprane nuove; e mezze Reali

7. Timpali nuovi in otto toni, con suo somiero

8. Registratura nuova, che agirà col piede; e colla mano per formare in piano, e forte

P.S. Essendosi dimenticati di far presente, che volendo rendere più forte, e di maggior pienezza l’Organo, si farà scorere il secondo principale, che trovasi di presente, per formare uno di sedici piedi Armonici, che viene a dare l’Ottava bassa all’altro principale, che vedesi in facciata; così pure vi si aggiungerà un nuovo registro, che

chiamasi Fluttone, per rinforzare li Bassi dell'Organo, e in compenso di questa nuova Operazione la Fabbriceria dovrà cedere alli Fratelli Organari, undici, o dodici canne delle più grosse del secondo principale, che trovasi posto dietro via del somiero, abbenché non è giusto compenso dovendo li sottoscritti fare di nuovo trentadue, ossia 32: canne nuove di legno, le quali renderanno l'Organo, ossia più forte di quello lasciando quelle di stagno.

Vi sono tasti N.° 57: con Ottava dopia e Registri N.° 24:

verso

Promemoria

Di fare il progetto ai Cavaletti che levino dall'Organo l'Ottava accorciata di otto tasti, lasciando quella distesa per così potere colle canne da levarsi, che si calcolano del N.° 160: far fronte in parte alla spesa occorribile per l'eseguimento del piano presentato dai detti Cavaletti.

Dettaglio dell'Organo

Organo

N.14 Parere tecnico sui progetti di accomodamento dell'organo presentati dagli organari Cavalletti e Gabbiani - 16.03.1826

AspBC, foglio di carta piegato in modo da formare due pagine, scritto sulle prime tre facciate. Il parere occupa fronte e verso della prima pagina, la tabella il fronte della seconda. Sottolineature originali.

Sabb.^a li 16. Marzo 1826

Osservazione circa le opere da farsi all'Organo di Breda Cisoni progettate dai fratelli Cavalletti, e dal sig. Gabbiani.

- 1.° Sembra doversi addottare il progetto dei S.^{ri} Cavalletti di ridurre l'organo a soli 54. tasti, levando nella parte del basso l'ottava accorciata, ed aggiungendo invece i tasti fino al Fefaut più acuto.
- 2.^{do} Si concorre nel sentimento del Sig. Gabbiani, che cioè l'organo attuale è troppo aspro, e quindi pare che si potrebbero levare i tre registri denominati cornetto terzo soprano, cornetto quarto soprano, e corna musa, sostituendo un registro di canne per fluta, ed un altro registro per flautino traversiere.
- 3.^{zo} La spesa per trenta campanelli, e per una campana cinese composta di 12. campane progettata dal Sig. Gabbiani non sembra per nulla necessaria al d.to organo, dal ché non servirebbero che a renderlo ancor più aspro, e d'altronde il suono di essi non è troppo confacente alla Chiesa.
- 4.^{to} All'opposto per render l'organo più forte, e più profondo ne' bassi pare che si possa accettare il progetto dei Cavalletti di ~~aggiungere~~ formare un principale di 16. piedi in sostituzione del 2.^{do} principale che vi è in oggi, non menocché di aggiugnere i timpani in otto toni, ed un fluttone.
- 5.^{to} Anche il ripieno sembra che debba essere rinforzato, e quindi come suggeriscono i Cavalletti pottrassi aggiugnere il registro della sesquialtera. Anche il cambio dei ritornelli suggerito dal Sig. Gabbiani si potrebbe addottare quante volte, con ciò venisse procurata una maggior forza al ripieno senza renderlo più aspro.
- 6.^{to} Nulla poi si trova da osservare circa gl'altri patti esternati tanto dai F.lli Cavalletti, che dal Gabbiani di ripulire cioè tutte le canne, di fare di nuovo le mancanti, e quelle rose dai sorci, di accomodare perfettamente i mantici, di far di nuovo le trombe basse e soprane, benché mezze reali, e formare una nuova rigistratura, ~~che~~ ~~agisce~~ da farsi agire col piede, e colla mano per il piano, e forte.
- 7.^{mo} Finalmente ritenuto che le canne de' tasti da levarsi nella parte dei bassi siano cedute agl'Organari, che faranno l'opera, e ritenuto che la spesa per l'aggiunta della Flutta, del Flutone, e del Flautino traversiere, non che della sesquialtera viene in parte compensata coll'importo delle canne dei tre registri da levarsi, cioè dei Cornetti soprani terzo, e quarto, e della Corna Musa sembra che la pretesa dei Cavalletti possa ridursi a soli 50. Zecchini, quand'anche gli ~~esecutori~~ assuntori dell'opera non accettassero il patto di aggiugnere all'Organo il Registro del Flautino traversiere indicato al N.° 2.^{do}.

Organo vecchio		Organo nuovo
Contrabassi		Contrabassi
Principale basso		Principale basso
Principale secondo		Principale di sedici piedi [<i>doppio*</i>] da sostituirsi
Ottava		Ottava
Quinta X		Quinta X
Decima IX		Decima IX
Vigesima II ^a		Vigesima II ^a
Vigesima VI ^a		Vigesima VI ^a
Vigesima IX		Vigesima IX
Trigesima III ^a		Trigesima III ^a
Trigesima VI ^a		Trigesima VI ^a
Sesquia terza		Sesquia terza
		Sesquialtera da aggiungersi
Flauto in VIII ^a		Flauto in VIII ^a
Flauto in XII ^a		Flauto in XII ^a
Cornetto reale		Cornetto reale
Cornetto P. ^o Soprano		Cornetto P. ^o Soprano
Cornetto 2. ^{do} Soprano		Cornetto 2. ^{do} Soprano
	da	
+ Cornetto 3. ^o Soprano	levarsi	Fluttone basso
+ Cornetto 4. ^o Soprano	}	Flutta
+ Corna Musa		Flautino traversiere
		da
		sostituirsi
Voce umana		Voce umana
Tromboncini Bassi		Tromboncini Bassi
Tromboncini Soprani		Tromboncini Soprani
		Timpali = da aggiungersi

* la parola è deducibile nonostante l'abrasione del foglio

N.15 Progetto di intervento dei Cavalletti - 23.08.1826

AspBC, binione sfasciolato ma conservante all'interno il filo di legatura

Alla Fabbriceria della Chiesa Parrocchiale di Breda Cisoni

Nel trasmettere a codesta Fabbriceria l'unito progetto delle opere, e relativa spesa per l'Organo di codesta Chiesa, si crede necessario di far presente che il detto progetto eguale a quello del Gabiani in rapporto alla spesa, differisce però e con vantaggio della Pia Causa, in quanto alla qualità e quantità dei lavori. Il progetto Gabiani diffatto comprende la inutile nuova formazione di un somiere quando quello che vi esiste, contro la inveritiera asserzione del Gabiani stesso, è ottimo a giudizio di qualunque esperto, e propone poi di levare alcuni registri che sono essenziali in un Organo, il che prova la poca cognizione di quanto richiedesi a costituirlo completo; né l'aggiunta dei Timpali, senza indicare in quali Toni, quella delle Trombe senza far sapere se Reali, mezzo Reali o che, né finalmente la fluta senza spiegare se Reale, ~~mezzo~~ o in solo Principale, sono da compararsi al progetto nostro in cui, lasciando l'attual somiere perche ottimo come si disse, si propone un sensibile aumento di registri, il solo di cui abbisogni l'organo indiscorso, e senza del quale come nel surriferito progetto Gabiani l'Organo stesso, non può non rimanere presso che nello stato incui trovasi di presente.

Sabbioneta 23. Agosto 1826

Stefano Cavalletti a nome

anche del fratello Giovanni

Progetto delle Opere e aumento che si dovranno fare dietro all'Organo della Chiesa Parrocchiale di Breda Cisoni Primo si leveranno dal somiero tutte le canne componenti l'Organo per ripulirle e si faranno di nuovo tutte quelle trovansi mancanti e rose da sorci, e che perciò non sono più servibili

Per spesa, e mano d'opera Zecchini£ 10.

2.° Disfare li tre Mantici che vi sono, per dimezzare le valvole essendo al presente troppo larghe e pesanti, per la qual causa alzando li Mantici fanno molto chiasso, e non danno vento uniforme all'Organo stesso; così pure si faranno tre nuove imboccature più grandi, acio il condotto riceva maggior vento di quello che ha al presente. Li Mantici stessi, verranno di nuovo impellati nei cantonali e più accomodati perfettamente in ogni parte.

Per mano d'Opera, e spesa... Idem..... = 4.

3.° trovandosi l'attuale organo di quarantanove = 49 canne per ogni intero registro, estendendosi gradatamente nei Bassi sino al Cesolfaut d'Otto Piedi Armonici, e nelli Soprani terminando al Cesolfaut di mezzo Piede; quindi è, che per rendere l'Organo perfetto nella parte soprana, onde poter eseguire la Musica del giorno, si dovrà levare anche il somiero per formarvi un nuovo canale, tra un intervallo e l'altro dei detti canali, il che si può benissimo eseguire, senza pregiudicare al Somiere, essendo un oggetto da conservarsi, abenche sia a tiro, per cui si faranno cinque piccole canne per ogni registro, facendo scorrere le più grosse, incominciando al Cesolfaut diesis facendolo dire Dellasolre, e continuando sino all'ultima canna, che così facendo, l'Organo perderà quella voce stridente, divenendo la canna mezzo tono più tozza. Nel medesimo tempo che sarà levato da suo luogo il somiere, vi si alargheranno tutti i buchi, onde ricevano il vento le canne, e si ridurà pure la Tastatura in tasti cinquanta = 50. acio corrisponda alle altrettante canne che vi sono per ogni registro.

Per spesa emano d'Opera... Idem..... £ 10.

4.° Si farà un nuovo registro di 50. Canne, che chiamasi Sesquialtera per rinforzare il Ripieno... = 4.

5.° Flauto Traverso nuovo, e Reale..... = 6.

6.° Trombe Basse, e Soprane di stagno, mezze Reali..... = 10.

7.° Timpali nuovi in Otto Toni, con suo somiero, li quali saranno Reali, e a canna sola incominciando dal C. + grave, D. E. F. G. a. a#. Bn.

Per spesa emano d'Opera..... = 10.

8.° Registratura nuova che agirà col Piede, e colla mano per formare il piano e forte a piacere delli Sig.ⁿ Organisti. La pedagliera anch'essa verrà rinnovata, e vi si metterà la campana Chinesa da suonarsi col piede a battuta di Tamburro. Spesa emano d'Opera..... = 5.

Totale somma di Zecchini £. 69.

Si fa osservare che l'attuale secondo Principale verrà anch'esso diviso come il primo per poter concertare con ogni registro, per il che il Principale secondo Basso verà levato dal Somiero Maestro, essendo collocato al di dietro, e si porrà in un somiere a parte accio non levi la forza alle altre canne. Così pure la prima canna di Cesolfaut Basso d'otto piedi armonici, del secondo Principale, si farà suonare col tasto di Cesolfaut di quattro piedi armonici, che viene adare l'Ottava Bassa all'altro Principale, e così si eseguirà sino all'ultimo tasto; che posto in questa maniera, viene denominato, Principale di sedeci 16. Piedi Armonici, e per cui l'Organo prende maggior forza.

Ne prenderebbe però molto più, se in vece delle canne di stagno che servono di secondo Principale, fossero esse fate di legno, e per cui li sottoscritti Fabbricatori si assoggettano di fare di nuovo diecisette = 17. Bassi di legno incominciando dal Cesolfaut grave d'Otto Piedi Armonici, andando sino al Elami di mezza tastatura, che serviranno di supplemento alle canne di stagno che sono di pochissima forza, e queste si daranno in compenso alli assuntori dell'Opera; che se la fabbriciera crede con ciò di essere pregiudicata pel cambio che andrebbe a fare, rinunciando le canne di stagno per quelle di legno, si faranno altre diecisette = 17. Canne pure di legno, formanti ~~pure~~ il Registro detto Flutone e verà posto nella parte Bassa, incominciando dallo stesso Cesolfaut di quattro Piedi Armonici, che finisce al Elami di detta mezza Tastatura, e seguita poi la fluta sino alli acuti.

Si faranno suonare li quattro diesis Bassi che vi sono, cioè C#. D#. F#. G#. le quali canne si trovano in facciata, e verranno levate all'Organo le venticinque = 25. Canne della Corna musa, nonche li Tromboncini Bassi, e Soprani, che saranno delli assuntori.

La facciata dell'Organo si lascerà come si trova di presente.

La somma delli 69. Zecchini verà ripartita in tre ratte uguali, la prima all'atto della scrittura, la seconda terminata e colaudata l'Opera, la terza e ultima in capo a sei mesi, per il qual tempo si fa garanti dell'opera stessa.

Le spese delle cibarie durante il tempo del lavoro sull'Organo, come pure tutte le altre spese che in detta circostanza dovessero incontrarsi, saranno a carico della Fabbriciera.

Questo progetto che i sottoscritti presentano a codesta Fabbriciera, potrà essere saminato onde riconoscerne la regolarità ed il vantaggio che ne risulterà alla Pia Causa dalla sua accettazione. Quanto però è del desiderio dei sottoscritti medesimi che venga sottoposto all'altrui ~~giud~~ esame, altrettanto si bramerebbe che il giudizio venisse

dato da Professore dell'Arte che possa decidere con cognizione di causa, onde evitare le conseguenze di una falza decisione che devesse sempre temere, quando venga esternata da persone che non conoscono la Professione.

Stefano Cavalletti

a nome anche del fratello

Giovanni Fabbricatori d'Organi

Sabbioneta li 19. Agosto 1825

NB. Siccome può darsi che venisse fatta obbiezione in rapporto alla formazione dei 17 Bassi di legno, e delle 17. Canne pel flutone in cambio delle canne di stagno da darsi alli assuntori in compenso in quanto non si è stabilito né il prezzo delle prime né quello delle seconde, così si propone di pagare alla fabbrica il valore delle dette canne di stagno in ragione di lire £ 1.15 austriache per ogni libra domandando poi la somma di £ 200. Austriache per la costruzione dei sudetti 17. Bassi di legno e delle 17. canne del flutone.

Cavalletti

N.16 Richiesta della Delegazione Provinciale alla Fabbriceria - 21.10.1826

AspBC, foglio piegato a formare due pagine

N.° 532

Alla Fabbriceria presso la Chiesa Par.^{le} di Breda Cisoni

Sottoposti all'I.R.Delegazione Prov.^{le} i progetti dei Sig.^{ri} Fabbricatori di Organo fratelli Cavalletti e Luigi Gabiani per la ristaurazione dell'Organo di codesta Chiesa P.^{le} la sullodata I.R.Delegazione con cui venerato rescritto 8. corrente N.° 29348/1437 prescrive di trasmetterle.

1.° Il di lei rapporto stato diretto a quest'Ufficio a cui va attergato il N.° 295. di questo Protocollo, ora in codesti atti.

2.° Di far aggiungere ai Progetti Cavalletti, e Gabiani il numero, e la data della patente comprovante la loro iscrizione nei Registri = Arti e Commercio = come Fabbricatori d'Organi.

3.° D'indicare in quale epoca sia stato costruito l'Organo da ristaurarsi, e chi ne fu l'autore, onde conoscere se convenga di cangiarne il sistema attuale, e di adottare le operazioni proposte in ambedue i progetti

Ella si darà premura di corrispondere a quanto di sopra si è indicato, ritornandole le carte spedite colla di lei nota 23 Agosto p.p.

Dall'I.R.Subeconomato dei Vacanti

Sabbioneta, 21. 8bre. 1826

L'I.R.Subeconomo Angelo Falavigna

pag.2 v. in alto a destra

Finito l'Organo li 5. Maggio 1769 dal professore Giovanni Cavaletti di Parma

57 1826

N.17 Risposta alla Delegazione Provinciale - 19.11.1826

AspBC, versione preparatoria

All'I.R.Sig.^r Subeconomo

Ad evasione della pregiata sua nota N.° 532 del 21: scorso 8bre le inoltro il richiesto attergato N.° 295. Riproduce il progetto Cavaletti munito della patente comprovante la iscrizione nei registri Arte e Comercio come Fabricatore di Organi.

Unisce parimenti il progetto del Gabiani, ma non munito della sù indicata patente che non ha voluto produrre.

L'Organo che si vorrebbe ristaurare fù costruito nel 1769: dal professore fù Giovanni Cavaletti, di cui sono ~~figli suoi~~ nipoti i su nominati progettanti Cavaletti.

~~Premurosa Intenzionata~~ Interessata la Fabb.^a di fare una buona scelta di sogetti per rendere perche l'opera di cui si tratta venghi eseguita à dovere, non ha omesso di assumere le più diligenti informazioni sulla virtù dell'i individui progettanti, e da noi rilevato che quanto sono vantaggiose per i Cavaletti, altrettanto sono di svantaggio all'altro, così che oppina per l'esclusione di quest'ultimo. Tanto etc.

Li 19: 9bre. 1826

verso

All'I.R.Sub.^{mo} Sabb.^a

A termini del lei attergato N. 295, che le si ritorna, le viene ~~viato~~ trasmesso il richiesto prospetto indicante la procedenza del fondo che vorrebbe erogare nella ristauraz.^e dell'Organo.

Breda Cisoni li 16: Agosto 1826

Dalla Fabb.^a di d.^o Luogo

Lettera compagnatoria per le carte dell'Organo

N.18 Lettera della Delegazione Provinciale - 22.12.1826

AspBC, foglio piegato per formare due pagine

pag. 1 r.

N.° 656

Alla Fabbriceria della Chiesa Par.^{le} di Breda Cisoni

Sottoposti i progetti Gabiani e Cavaletti per la ristaurazione di codesto organo all'I.R.Delegazione Prov.^{le} la prelodata superiorità nel ritornanti coi relativi allegati m'incarica di farle osservare che si potrebbe conservare nel ristauro dell'organo suddetto l'ottava Bassi come trovasi attualmente, e che a bilanciare la spesa si potrebbe pure omettere l'aggiunta di qualche registro e particolarmente quelli denominati = Trombe Bassi e Trombe Soprani, mezzo reali.

Intanto Ella sentirà di nuovo il Cavaletti per le definitive sue osservazione, che verranno poscia da lei sottoposte a questo Subeconomato, da trasmettersi indi all'I.R.Delegazione giusta il di lei venerato Decreto 18. corrente N.° 25300=1893

Tanto in riscontro alla di lei nota

Dall'I.R.Subeconomato dei Vacanti

Sabbioneta li 22. Dicembre 1826.

L'I.R.Subeconomo Angelo Falavigna

pag. 2 v.

N.° 27

Present. li 23 xbre 1826

d.^o d.^o

Si comunichi al Cavaletti [quanto ?] disposto

Al S.^r Cavaletti Stefano e frat.^{lo}

L'I.R.^a Delegazione Provinciale con venerata sua Ordinanza comunicata con mezzo del I.R. ° Sig.^r Subeconomo con sua nota N.° 656 del ventidue corente ha determinato che nel ristauro da farsi all'Organo di questa Chiesa si potrebbe conservare l'ottava bassi come trovasi attualmente, ed omettere onde bilanciare la spesa l'aggiunta di qualche registro particolarmente quelli denominati Trombe basse, e soprane mezzo Reali.

Dovendosi su questo proposito sentire quanto ella può sugiungere in argomento le si comunicano le sud.^{te} superiori determinazioni attendendone il relativo riscontro.

Dalla Fabb.^a di Breda Cisoni li 29: dicembre 1826

N.19 Lettera di risposta di Cavalletti - 26.12.1826

AspBC, tracce di ceralacca sul verso

Alla Fabbriceria della Chiesa Parrocchiale di Breda Cisoni

In riscontro del pregiato di lei foglio N.° 27. dei 24. Correnti trovasi di significarle, che la conservazione dell'Ottava Bassi, come saviamente ha opinato l'I.R.Regia Delegazione Provinciale, sarebbe ottima quando non portasse la necessità di formare per ciò, un nuovo Somiero, o almeno di fare una giunta a quello ora esistente, il che porterebbe un non piccolo

aumento di spesa alla Fabbriceria, spesa che vassi a risparmiare riducendo ad ottava scavezza quella che ora è intera nei Bassi, e facendo scorrere il Somiero come nel Dettaglio presentato. A ogni modo qualora pure si voglia conservare la detta Ottava Bassi, e necessitando come si disse di sopra almeno l'aggiunta al Somiero, porterà questa la spesa in più di austriache Lire £ 140.

Venendo poi a parlare della soppressione delle Trombe mezzo Reali, il sottoscritto, senza mancare al rispetto dovuto alle Superiori determinazioni, non può in verun modo convenire nella medesima in rapporto alla suindicata soppressione essendo il detto registro di una indispensabilità assoluta a formare un Organo compito, e senza del quale il medesimo riuscirebbe per così dire imperfetto: che se dovessi pur levare qualche registro, fra quelli nel Dettaglio indicati, sarebbe assai più innocuo il sopprimere il Flutone, siccome quello la cui esistenza o mancanza di poco o nulla influisce al completamento di un Organo.

Questa soppressione porterà nella spesa totale la diminuzione di Lire £ 84. Dopo la presentazione del Dettaglio, fatta una più accurata osservazione all'Organo in discorso ed a tutto quanto abbisogna allo stesso per nulla lasciarsi che possa denotare mancamento dopo la esecuzione dell'opera, si è veduto essere assolutamente insufficienti all'Organo stesso i tre mantici che ora vi esistono, ed in tanto più, che oltre al difetto del numero, sono formati a sole tre pieghe il che produce una troppo piccola quantità di aria a confronto di quella necessaria a dare la conveniente forza al ripetuto Organo. conseguentemente a ciò, è impriscindibile di costruirvi in aggiunta altro mantice, il cui importo ascenderà a Lire £ 112.; e sebbene quello del Flutone da levarsi sia, come si è detto, di Lire £ 84. per cui vi sarebbe una differenza di Lire 28, differenza che dovrebbe aggiungersi alla somma esposta nel primo Dettaglio, nullameno quante volte convenga la superiorità nell'ora esposto progetto di levare il Flutone ed aggiungervi un mantice, il sottoscritto lo manderà ad effetto senza nulla pretendere di più di quanto venne domandato nel sopracitato primo progetto.

Tanto ad evasione della suriferita di lei nota nel mentre che con tutta stima si protesta.

Stefano Cavalletti e Fratello
Fabbricatori d'Organi

Sabbioneta 26. xbre: 1826.

N.20 Richieste del Subeconomo - 6.03.1827

AspBC, tracce di ceralacca sul verso

N 138

Alla Fabbriceria presso la Chiesa Par.^{le} di Breda Cisoni

Affinché l'I.R.Delegazione Prov.^{le} possa determinare con maggior cognizione di causa intorno al progetto fatto dalli fratelli Cavalletti per il restauro dell'Organo a termini della venerata Ordinanza 23. caduti Febbrajo N.º 378=37 fa d'uopo la descrizione dello stato in cui trovasi attualmente l'organo medesimo registro per registro da farsi in concorso dei Cavalletti; e di un riputato Organista. La si avverte, che in questa descrizione si dovrà indicare le dimensioni superficiali dei mantici, e la larghezza, e luce dell'emmisario, ossia condotto dell'aria, non che il preciso peso sopraposto ai medesimi coll'accennare se vengano rialzati per mezzo di una braccio di leva, o da carrucole. Il tutto verrà espresso in misura e peso metrico. In quanto poi ai mezzi coi quali ella intende di far fronte alla occorribile spesa, ella trasmetterà a questo Ufficio le note delle restanze attive e passive a tutto il 1826, giusta la sullodata Ordinanza, [*ritornandole tutte le relative carte. abraso*]

Dall'I.R.Subeconomato de' Vacanti
Sabbioneta, 6 marzo 1827.
L'I.R.Subeconomo Angelo Falavigna

N.21 Perizia dell'organista di Casalmaggiore Giuseppe Valeri - 23.03.1827

AspBC

Breda Cisoni, frazione del Comune di Sabbioneta

Questo g[ior]no di venerdì 23. M[ar]zo 1827 alle ore tre pomeridiane

“Processo verbale”

La Fabbriceria di Breda Cisoni nel dovere in cui è di evadere la V[enera]ta Ord[inanz]a N.° 378 = 37 della R.^a Deleg.^e Prov.^{le}, comunicatale col mezzo del R.° Subeconomato con Nota N.° 138 del 6 and.^e, ha ufficiato l'Egregio S.^r Maestro di Musica e Suonatore di Organo nell'Abaziale Chiesa di S. Steffano in Casalmagg.^e, Sig.^r Giuseppe Valleri, ad oggetto di far attentamente visitare l'Organo di questa Paroc[hia]le e di riportarne una esatta descrizione de' bisogni del medesimo.

Fissato pertanto questo giorno, si è recato alla Breda il Lodato Maestro, ed ivi in contesto de' sottos.^{ti} Sig.ⁱ Fabbricieri, e del Progettante S.^r Cavalletti, portatisi tutti unitamente sopra Luogo, hanno dato incominciamento alla visita di cui sopra, delle cui risultanze se ne fa il seguente dettaglio.

Praticata dal ridetto S.^r Maestro la più squisita diligenza e fatte alcune suonate ha rilevato che l'Organo trovasi affatto in mal'essere, e per ciò necessar.^{ie}ta di venire da mano perita riattato e ridotto in lodevole stato.

E più per non fare conoscere esagerata simile dichiarazione, il Maestro visitatore espone

- 1.^{mo} Che il principale basso, e soprano è alquanto distonato, e scordato.
2. Che il principale secondo di pochissima forza, ha due canne rose dai sorci
3. Che l'Ottava, ha quattro canne rose come sopra.
4. Quinta=decima, cinque come sopra
5. Decima nona, tre idem
6. Vigesima seconda, quattro idem
7. Vigesima sesta, cinque idem
8. Vigesima nona, intatta
9. Trigesima terza, otto canne rose.
10. Trigesima sesta, diecisette comesopra.
11. Sesquia terza, rosa per intiera, e levata del tutto già da anni
12. Flauto in ottava, tre canne rose
13. Flauto in duodecima, quattro canne comes.^a
14. Cornetto reale, intatto.
15. Cornetto primo soprano, quattro canne rose.
16. Cornetto 2.^{do} soprano, quattro comesopra
17. Cornetto 3.^o soprano, due comes.^a
18. Cornetto 4.^o soprano, tre idem
19. Corna=musa, cinque idem
20. Voce umana intatta

NB. In gen.le l'organo è debole, lordo di polve, distonato, e scordato, come non lo può essere altrimenti in causa de' surrimarcati difetti.

Seguono le dimensioni

Li Mantici sono in N.° di tre, e vengono levatti a mano col mezzo d'una stanga.

La lung. ^a rispettiva si è di Metri	N.° 1. 92
Larg. ^a	. 81
Altezza	. 88
La valvola si è di lung. ^a	C. ^{mi} 27
sua Larg. ^a	16
La imboccatura del Mantice si è di lung. ^a	C. ^{mi} 21
Larg. ^a	05,1
Il Condotto dell'aria si è dell'altezza di	C. ^{mi} 16
Larg. ^a	16
La sua lung. ^a considerata per l'estens. ^e del Mantice sino al Somiero si è di	Metri 6

Il peso poi sovrapposto ai Mantici in N. di tre si è per cadauno di [Aubi ?] 2,733

Ultimata la visita, li Sig.^{ri} Fabbricieri hanno interpellato il Sig. Maestro Visitatore a dire se il Progetto Cavalletti sia tale, salvo ripromettersi d'un buon effetto, quante volte venghi posto ad esecuzione: Egli dichiarò che il progetto medes.^{mo} non lasciava a desiderare una magg.^r precisione, né una magg.^e economia nella spesa, e neppure una minore espositiva delle occorrenti opere.

Data lettura al ple. P.V. venne confermato, e sottos[crit]to da tutti gli Intervenuti

Giuseppe Valeri aff.^{mo}

Stefano Cavalletti a nome anche del Fratello

Prete Angelo Genovesi 1° Fabb.^{re}

Sigismondo Martelli Fabb.^e

Sarzi Cancell.^e

N.22 Riposta della Fabbriceria al Subeconomo - 30.04.1827

AspBC. Foglio unico; contiene sia la prima stesura della lettera che la copiatura in grafia più chiara, ma con leggere modifiche. Si è scelto di riportare la sola seconda versione, indicando tra parentesi tonde le parti presenti o barrate nella prima versione, espunte dalla seconda stesura del testo. Le parole barrate che non solo tra parentesi sono state espunte direttamente nella seconda versione del documento.

Al'I.R.Subeconomo - Sabbioneta

Ad evasione della pregiata Sua Nota N.° 138 del 6: Marzo, questa Fabb.^a le inoltra sotto A il Processo Verbale di Visita fatta eseguire a quest'Organo, e sotto B. il prospetto indicante le restanze Attive ^e e Passive (della P.C. *i.e. Pia Causa*) a tutto il 1826.

~~Provato per tanto ad evidenza~~ Giustificandosi col primo allegato la ingenuità* del progetto Cavalletti e al secondo i mezzi per sostenere la relativa spesa, la Fabb.^a (~~med.~~^a) non può che rispettosamente rinnovare la propria istanza perché l'opera di cui si tratta abbia il (~~favore~~) sollecito suo effetto, a scanso di un maggior pregiudizio che ne potrebbe derivare da un ulteriore (~~indebito~~) ritardo.

Si riconferma con sensi di vera stima e rispetto

Dalla Fabb.^a di Breda Cisoni li 30: ap[ri]le 1827

verso

Ritornare al S.^r Subec.^o tutte le carte

* Il termine è qui inteso nel senso di: semplice, privo di inganno e di malizia.

N.23 Lettera del Subeconomo alla Fabbriceria - 1.05.1827

AspBC, tracce di cerlacca sul verso

N 268

Alla Fabbriceria di Breda Cisoni

In responsiva alla di lei nota 30.p.p. aprile le si riferisce che le carte in detta di lei nota ricevute si rinvennero presso l'I.R.Delegazione Prov.^{le}, e che per ciò che concerne l'evasione della nota di quest'Ufficio 6. Marzo pure p.p. N.° 138 ella si rivolgerà all'interessato S.^f Cavalletti, regolandosi a tenore della nota riferita

Dall'I.R.Subeconomato dei Vacanti

Sabbioneta 1. Maggio 1827

L'I.R.Subeconomo Angelo Falavigna

N.24 Lettera dell'I.R.Delegazione - 18.06.1827

AspBC, foglio con scritte a inchiostro e a matita.

N 369 = Culto

Alla Fabbriceria presso la Chiesa Par.^{le} di Breda Cisoni

Sul progetto di restauro dell'Organo di codesta Chiesa Par.^{le} sono accorse in seguito alla presentazione all'I.R.Delegazione Prov.^{le} del Processo Verbale, che si ritorna, le osservazioni apparenti dal compiegato Foglio, che giusta la venerata Ordinanza della sullodata Superiorità 9. andante N.° 8962/811, le si comunica per la corrispondente evasione, riproducendo insieme tanto il processo verbale, che il foglio d'osservazioni sovracitate

Dall'I.R.Subeconomato dei Vacanti

Sabbioneta li 18. Giugno 1827.

L'I.R.Subeconomo Angelo Falavigna

A matita, in fondo alla pagina: Risposto il giorno 16 giugno

verso

N.° 35.

Present.^{ta} li 20: giugno 1827

Risposta del restauro dell'Organo

N.24 bis Osservazioni, probabilmente accluse alla precedente - (1827)

AspBC, foglio s.d.

Copia

Osservazioni

Dal processo verbale 23. marzo 1827. non risulta la definizione dello stato in cui trovansi attualmente l'organo medesimo registro per registro etc, ma la semplice enumerazione di essi. La descrizione indicar deve il numero delle canne di ciascun registro, quali siano di stagno, di piombo, e quali di legno.

Di quanti piedi armonici sia il P.° principale, quante canne formino la facciata, ed in qual progressione armonica esistono.

Se il secondo principale sia unissono al primo etc.

Se le trigesime siano a due voci.

Quali avanzi esistino delle canne della Sesquialtera, e se fosse a doppie canne.

Se dei cornetti vene sia alcuno a tre voci.

Si indicherà pure se la pedagliera abbia i diesi in ottava bassa. Se i contrabassi abbiano doppie ottave etc.; non omettendo qualunque altra particolarità che ogni artefice d'organi deve saper unire alla descrizione di tale strumento.

In quanto ai mantici si ritengono per la descrizione di aria incostante, e quindi da ripiegarsi, aggiugnendo almeno una piega, giacche il mantice che si progetta in aumento non influisce al miglioramento degli esistenti.

Per nulla dimenticare si ecciterà il Cavaletti à dire in che diferiscano le da lui tanto raccomandate trombe mezzo reali da quelle che ogni altro autore chiama reali, cioè unisone non solo nel grado di voce al principale, ma in proporzione di lunghezza pure eguali alle canne stesse del principale.

Per copia conforme

Pichi Cann. Visto

N.25 Risposta dei Cavalletti alle osservazioni della Delegazione Provinciale - 25.06.1827

AspBC. Nella trascrizione si è mantenuta l'impaginazione a doppia colonna. Al punto VI, colonna destra, si è sostituito il disegno finale con l'indicazione verbale delle 23 note indicate sul pentagramma in chiave di basso.

Evasione alle osservazioni dell'I.R. Delegazione Provinciale riferibilmente al progetto della restaurazione dell'Organo della Parrocchiale Chiesa di Breda Cisoni sotto Sabbioneta.

Osservazione I.°

La descrizione indicar deve il numero della canne di ciascun registro, quali siano di stagno, di piombo, di legno.

Principale basso di canne di stagno N.° 24.

Detto Soprano di canne pure di stagno N.° 25.

Principale unissono al primo cominciando dal Cesolfaut d'otto piedi Armonici N.° 49. canne di stagno in un solo registro, delle quali due rose.

L'Ottava di canne 49. di lega buona con canne N.° 4 rose.

Quinta Decima, canne 49. di lega come sopra con 5. canne detta rose.

Decima Nona Idem con tre canne rose.

Vigesima Seconda con quattro canne rose.

Vig.^{ma} Sesta Idem con 5. canne rose.

Vig.^{ma} nona Idem con tutte le canne intatte.

Trigesima terza Idem con otto canne rose e ad una sol voce come sopra.

Trigesima sesta idem con 17. canne rose e ad una sol voce come sopra.

Sesquialtera mancante.

Flauto in ottava di canne 49. con tre dette rose, e di lega.

Flauto induodecima Idem Idem con quattro canne rose

Cornetto reale Idem ed intatto.

Cornetto primo in ottava di canne di lega N.° 25. con 4. canne rose.

Cornetto Secondo in quinta decima Idem Idem Idem

Cornetto terzo in Decima nona Idem Idem con due canne rose.

Cornetto quarto in decima terza Idem Idem con tre canne rose.

Corna musa Idem Idem con 5. dette.

Voce Umana di canne di stagno N.° 25. intatta

Tromboncini bassi, e Soprani N.° 49. di stagno.

- II.° Di quanti piedi armonici sia il Primo principale, quante canne formino la facciata, ed in qual progressione armonica esistono.
- III.° Se il secondo principale sia unisono al primo.
- IV. Se le Trigesime siano a due voci
- V. Quali avanzi esistono delle canne della sesquialtera, e se fosse a doppia canna.
- VI. Se nei Cornetti ve ne sia alcuno a tre voci.
- VII. Si indicherà se la pedagliera abbia i diesis in Ottava bassa. Se i contrabassi abbiano doppie Ottave; non omettendo qualunque altra particolarità che ogni artefice d'Organi deve saper unire alla descrizione di tale strumento.
- VIII. In quanto ai Mantici si ritengono, per la descrizione, di aria incostante e quindi da ripiegarsi aggiungendo almeno una piega, giacché il mantice che si progetta in aumento non influisce al miglioramento delli esistenti.
- Per nulla dimenticare si ecciterà il Cavalletti a dire in che differiscono le da lui tanto raccomandate Trombe mezzo Reali da quelle che ogni altro Autore chiama reali, cioè unisone non solo nel grado di voce al principale ma in proporzione di lunghezza pure eguali alle canne stesse del principale.
- Contrabassi ed Ottava di canne di legno N.° 20.
Il primo principale è di otto piedi armonici.
Le canne che formano la facciata sono ventitre di numero incominciando dal Cesolfaut e stanno in progressione armonica regolare, cioè
[segue il disegno di una pentagramma in chiave di basso con la successione cromatica da Do1 a La#2]
Evaso al N.° I.°.
Come sopra.
Niun avanzo della sesquialtera, perché non ha mai esistito nell'Organo.
Nessuno, esistendo tutti separati.
La pedagliera attuale è composta di 21. pedali. Riducendo però la tastatura ad Ottava accorciata si ridurrà la pedagliera sudetta a N.° 18. pedali per cui vi rimarrà lo spazio onde collocarvi il giuoco del piano forte. La tastatura è composta di tasti 57. dei quali i primi otto servono a far suonare anche con la sola mano i contrabassi non meno che il loro rispettivo tasto dell'ottava alta essendo stata formata la detta tastatura come fosse organo di 16. piedi armonici quando all'incontro non è che di soli otto piedi ad ottave estese.
I contrabassi sono dodici di numero e reali, cominciando dal Cesolfaut di 16. piedi armonici sino al Gesolreut diesis. Le Ottave sono otto e semplici partendo dal Cesolfaut di 16. piedi sino al bemmi contrabasso pure di 16. piedi non avendo quest'organo i diesis con l'arcicontrabasso in gradazione di 32. piedi armonici. Li altri pedali naturali cominciando dal Cesolfaut di 4. piedi con hanno contrabasso ma si faranno suonare col ripetere il Cesolfaut grave, Dellasolre, Elami, Fafaut, e Gesolreut. Richiederebbersi pure ai 4. Diesis l'Arcicontrabasso in gradazione di 32. piedi onde non sentire una distanza d'armonia tra il Cesolfaut naturale di 4. piedi e il Cesolfaut diesis pure di 4. piedi; ma per evitare una maggior spesa alla fabbriceria, e per adattarsi alla situazione in che è posto l'Organo, si opererà come sopra si è detto.
Il progetto dell'aumento di una mantice non è già stato fatto perché siasi creduto, contro ogni buon senso, che servir potesse al miglioramento di quelli che ora esistono, ma solo per ottenere con ciò quell'aumento di aria che necessita al principale basso di 16. piedi e agli otto Timpani Reali che vi si aggiungono, aumento impossibile a conseguirsi colla sola aggiunta di una piega ai mantici esistenti la quale invece porterebbe una sproporzione alla altezza dei mantici medesimi, già di per se stessi troppo alti per la larghezza onde sono costrutte le stecche oltre all'incomodo di farli agire per l'alzamento del sostegno delle stanghe
Non è poi da trascurarsi il riflesso che con quattro mantici se ne hanno continu[a]mente tre in azione in vece di due che si avrebbero quando il loro numero fosse ristretto a tre, il che porta sensibile differenza di forza all'Organo.
Quando non vi fosse altra differenza che nella lunghezza tra le trombe reali e le mezzo reali, basterebbe questa perché si debbano chiamare quest'ultime con un nome accompagnato da un aggettivo che ne indica la modificazione. E' vero, né vi era bisogno di rammentarlo, che tanto le une che le altre stanno unisone col principale, ma è altrettanto innegabile che oltre la suddetta differenza di lunghezza vi ha l'altra assai più calcolabile della pienezza di forza per cui in senso di buona logica occorre, quando due cose non sono, come nel caso nostro, perfettamente identiche, chiamarle con nomi diversi che ne indichino la differenza, almeno quando non vi si volesse applicare uno stesso nome per potervi fare un eguale applicazione di prezzo.

Stefano Cavalletti Organaro
a nome anche del fratello
Giovanni

Sabbioneta 25. Giugno 1827.
Giuseppe Valerio affermo*

** La firma di Valeri è ad inchiostro diverso e quindi risulta apposta in un momento successivo alla stesura dell'atto.*

N.26 Lettera del Subeconomo Falavigna - 17.09.1827

AspBC

N° 577

Alla Fabbriceria presso la Chiesa Par.^{le} di Breda Cisoni

Avendomi l'Imper.^{le} Regia Delegazione Prov.^{le} nel rescrivere al rapporto di quest'Ufficio 27. p.p. Giugno N.° 382 comunicato coll'ossequiata Ordinanza 27. successivo Luglio N.° 12526/1160 d'averla abilitata ad accettare il progetto Cavalletti per il restauro dell'Organo, procurando però di ridurre il prezzo al minor limite possibile: così dietro ciò mi fo sollecito di darvene ufficiale avviso, onde Ella possa addivenire alla stipulazione della relativa scrittura colle modificazioni segnate nell'unito foglio, e colle riserve nel medesimo indicate

La si avverte poi, che la scrittura non sarà operativa fino a tanto che non sia sanzionata dalla Superiorità, alla quale verrà sottoposta subito dopo firmata dalle parti contraenti.

Le ritorno tutte le carte relative, meno quelle del C.r Gabbiani concernenti l'irregolare contratto che Ella, senza essere munita delle necessarie facoltà, aveva con lo stesso conchiuso, giacché dal Subeconomo, a cui ora sono affidate, si prenderà pensiero di ritornariele in relazione alla di lui istanza 14 Luglio ripetuto

Dall'I.R.R. Subeconomo dei Vacanti

Sabbioneta, 15. 7bre. 1827.

L'I.R. Subeconomo Angelo Falavigna

verso

N.° 37

Pres.^{to} 18 7bre 1827

Approvazione del restauro dell'Organo

N.26 bis Indicazioni alla Fabbriceria per la stipula del contratto coi Cavalletti - (1827)

AspBC, foglio s.d.

N.° 12526/1160

Copia

Modificazioni alle quali la Fabbriceria si atterrà nello stipulare il regolare contratto col Sig.^r Cavaletti.

1.° Siccome non tutte le canne tocche dai sorci saranno inservibili così ne verrà rimesso il giudizio alla perizia ed onestà degli artefici.

2.° I tre mantici attuali saranno ridotti a quattro coste, come di quattro coste si costruirà il nuovo, nel modo, e per le ragioni note a ciascun esperto fabbricatore.

3.° Se la proporzione delle canne vecchie importa la correzione di mezzo tono in ascendere si comincerà questa da C. prima canna, e non dal G.C. II seconda, così avansano nella ottava prima bassi G.C.D.F.G. e si faranno nuove la prima G.C. e le ultime quattro acute.

In quanto alla formazione dei registri nuovi si limitano le osservazioni all'aggiunta della Sesquialtera siccome quanto non è registro che recchi mai un buon sussidio alla voce d'un debole ripieno. Le trombe poi chiamansi con questo nome quando abbiano le qualità d'immitazione, altrimenti si chiamano tromboncini: ogni altra aggiunta verrà riconosciuta e collaudata da persone dell'arte, terminato che sarà il lavoro.

Per copia conforme Pichi Cans[elliere]

N.27 Contratto tra la Fabbriceria di Breda Cisoni e l'organaro Cavalletti - 9.10.1827

AspBC, Foglio piegato in due, scritto su tutte le 4 facciate. Sulla prima, in alto a sinistra, bollo con aquila bicipite dell'impero austriaco e indicazione del valore: "CENT. 60. M". Sottolineature originali.

Breda Cisoni li nove 9. Ottobre 1827

Contratto di adattamento ed ampliamento dell'organo della Chiesa Parrocchiale di Breda Cisoni, che la Fabbriceria della Chiesa medesima stipula coi S.^{ri} Giovanni e Stefano Cavalletti per il prezzo e sotto le condizioni come in appresso, e dietro l'analoga superiore approvazione ottenuta come da venerata ordinanza N.° 12526/1160 del 27 Luglio p.^o p.^o dell'I. R. Delegazione Prov.^o comunicata col foglio N.° 577. 15 7mbre p.^o p.^o di questo Sub-Economo.

Li S.^{ri} D.ⁿ Angelo del vivente Giovanni Antonio Genovesi, Sigismondo del fu Giovanni Martelli e Cimardi Martino del q.^m Camillo, possidenti e Fabbricieri della Chiesa Parrocchiale di Breda Cisoni frazione del Comune di Sabbioneta per Se e successori nella carica, hanno dato e ceduto come danno e cedono ai qui presenti ed accettanti S.^{ri} Giovanni e Stefano Cavalletti q.^m Nicola di Sabbioneta di professione Organari.

L'opera di adattamento ed ampliamento dell'organo di questa Chiesa Parrocchiale, consistente nei lavori seguenti:

1. Si dovranno levare dal somiero tutte le canne componenti l'organo per ripulirle, e si faranno di nuovo tutte quelle che trovansi mancanti e rose dai sorci e che perciò non sono più servibili.
2. Si dovranno ridurre a quattro coste i tre mantici attuali e se ne dovrà formare un quarto, il quale parimenti dovrà avere quattro coste come gli altri.
3. Trovandosi l'organo attuale di N.° 49 canne per ogni intiero registro estendendosi gradatamente nei bassi fino al Cesolfaut di otto piedi armonici e nei soprani terminando al Cesolfaut di mezzo piede, quindi per rendere l'organo perfetto nella parte soprana, si dovrà levare il somiero per formarci un nuovo canale nell'intervallo degli esistenti e si dovranno aggiungere cinque canne nuove per ogni registro, cioè il Cesolfaut prima canna e le ultime quattro acute. Per conseguenza la tastatura dovrà essere portata ai cinquanta tasti.
4. Invece di formare nuova la Sesquialtera come erasi progettato, si farà la vigesima nona di rinforzo, nella quale cominceranno i ritornelli colla prima canna di Cesolfaut.
5. Si dovranno fare nuovi anche i seguenti registri, cioè flauto traverso reale, trombe basse e soprane di stagno e timpali nuovi in otto toni e reali col loro somiero ed a canna sola cominciando dal Cesolfaut grave D. E. F. g. a, a diesis e Refabemi bequadro.
6. Si formerà la registratura nuova che dovrà agire col piede e colla mano.
7. La pedagliera dovrà anch'essa venir rinnovata e vi si porrà la Campana Chinesa da suonarsi col piede a battuta di tamburo.
8. Il principale secondo verrà anch'esso diviso come il primo per poter concertare con ogni registro, per il che il principale Secondo basso sarà levato dal Somiero maestro essendo collocato al di dietro e si porrà in un somiero a parte, acciò non levi la forza alle altre canne. Così pure la prima canna di Cesolfaut basso di otto piedi armonici del secondo principale si farà suonare col tasto di Cesolfaut di quattro piedi armonici che dà l'ottava bassa all'altro principale e così si dovrà eseguire fino all'ultimo tasto, avvertendo che alle canne di stagno formanti l'attuale registro basso fino all'Elami mezza tastatura, si sostituiranno quelle di legno nuove in degradazione di 16. piedi armonici restando le prime in proprietà dei S.^{ri} Cavalletti, e perché questa sostituzione non compensa il valore delle canne di stagno, i S.^{ri} Cavalletti medesimi dovranno formare di nuovo otto bassi di legno in controttava dei contrabassi, come pure saranno obbligati alla formazione del così detto flutone da comporsi con N.° 17. canne di legno le quali cominceranno nella parte bassa col Cesolfaut di 4. piedi armonici e termineranno all'Elami di mezza tastatura.
9. Si faranno suonare li quattro diesis bassi che vi sono, cioè C[#], D[#], F[#] e g[#] che trovansi in facciata e verranno levate dall'organo le 25. canne della corna musa non che i tromboncini bassi e soprani che rimarranno in proprietà dei S.^{ri} Cavalletti.
10. La facciata dell'organo si lascerà come è di presente.

La spesa per tutti i suddescritti lavori viene stabilita in aus.^e lire novecento dodici e centesimi ottantasette, £ 912.87.

Il pagamento della suddetta somma verrà ripartito in tre rate eguali, la prima all'atto dell'incominciamento dell'opera, la seconda ad opera terminata e collaudata e la terza a sei mesi dopo la collaudazione, nell'intervallo del qual tempo li fratelli Cavaletti si costituiscono garanti dell'opera.

Le spese delle cibarie durante l'esecuzione dell'opera in discorso restano a carico dei S.^{ri} Cavaletti, ma saranno a carico della Fabbriceria quelle che potessero incontrarsi e che fossero estranee all'opera dei Cavaletti.

La Fabbriceria si riserva la scelta del Soggetto per far collaudare l'opera dei S.^{ri} Cavaletti, non restando però impedito che i medesimi possano per parte loro trovarsi altro individuo per lo stesso motivo, ma ben intesi che resta a carico di ciascuna delle parti la spesa del collaudatore.

L'opera dovrà essere terminata non più tardi del mese di Maggio 1828 dal suo incominciamento, il quale dovrà aver luogo subito dopo pervenuta la superiore approvazione della presente scrittura, la quale in pendenza dell'approvazione suriferita non si ritiene operativa.

E i S.^{ri} fratelli Cavaletti nel dichiarare che le opere suddette verranno da essi eseguite nel modo prescritto, dichiarano altresì di accettarne l'esecuzione per il prezzo stabilito e sotto tutte quelle condizioni che si sono espresse, in conferma di che tanto i medesimi che i S.^{ri} Fabbricieri sono passati a sottoscrivere in presenza dei testimoni.

Prete Angelo Genovesi 1.^o Fabb.^{re}

Martino Cimardi Fab.^e

Sigismondo Martelli Fabbricere

Sarzi Cancell.^e

Giovanni Cavalletti Organaro

Stefano Cavalletti Organaro

Bresciani Pietro testimonio alle sopra firme

Giacomo Antonio Solazzi Testimonio

Breda Cisoni 18. 9bre. 1827. *

Dal Sig.^r Cassiere Sigismondo Martelli ricevo io sottoscritto Provinciali lire Mille e queste a conto della prima rata per la causa come sopra spiegato

Dico d'aver ricevuto Mantovane..... £ : 1000

In fede Gio.ⁱ Cavalletti a nome anche del fratello Stefano affermo quanto sopra

Breda Cisoni 20. Luglio 1829

Dichiariamo noi sottoscritti di aver ricevuto dal Cassieri Sig.^r Sigismondo Martelli Provinciali Lire Milleseicento quarantotto, e soldi dodici, e queste a conto dell'opera eseguita come appare da scrittura fatasi 9. Ottobre 1827. dico Provinciali Lire..... £ 1648.12

che unite le qui sudette ricevute, formano la Somma di Lire Provinciali..... £ 2648.12

Giovanni Cavalletti Organaro

Stefano Cavalletti Organaro

Resta al total pagamento, Provinciali Lire quattrocento cinquantasette

~~che into~~ dico Lire = 457.

** Le scritture da questa data alla fine del documento sono vergate direttamente dai Cavalletti, in grafia più larga e sensibilmente diversa da quella del contratto, evidentemente stilato dalla Fabbriceria.*

N.28 Lettera del Subeconomo con l'approvazione del contratto - 3.11.1827

AspBC.

N° 717

Alla Fabbriceria presso la Par.^{le} di Breda Cisoni

La scrittura di contratto stipulata nel 9. teste perduto 8bre tra lei, e li S.^{ri} Giovanni e Stefano Cavalletti per l'adattamento, e per l'ampliamento dell'Organo di codesta Chiesa colla venerata Ordinanza dell'I.R.Delegazione Prov.^{le} 29. detto N.° 20156/2080 resta approvata

Le si ritorna quindi la scrittura medesima cogli allegati, che vi si riferiscono per la conveniente esecuzione, osservandole però che alla spesa convenuta in £ 912,87 si dovranno supplire le spontanee offerte, che ella in concorso del locale Parroco non lascerà di promuovere, e con gli avanzi di Cassa verificatisi a tutto il 1826. beninteso che a termini della prelodata Ordinanza non v'abbia mai a concorrere il Patrimonio della Chiesa, e che non si abbiano a contrarre per quest'oggetto debiti di sorte alcuna

Dall'I.R.R.Subeconomo dei Vacanti

Sabbioneta, 3. 9bre. 1827

L'I.R.Subeconomo Angelo Falavigna

verso

N. 39

Pres.^{to} li 5 9bre 1827

Approvazione del contratto dell'Organo

N.29 Sollecito della Fabbriceria a Cavalletti per iniziare i lavori - 7.11.1827

AspBC, striscia sottile di cartoncino ritagliato

L'I.R.^a Delegazione Prov.^{le} con sua venerata Ordinanza N.° 20156/2080 dei 29: p.^o p.^o comunicata dal Sig.^r subeconomo con sua nota N. 717: come ha approvato la scrittura di contratto stipulato tra la scrivente, e Lei in punto dell'adattamento dell'organo di questa Chiesa, per cui nel rendervela avvisata la si invita unitamente al di lei fratello a voler tosto dar mano all'opera, perché possa essere ultimata entro il termine convenuto.

Dalla Fabb.^a di Breda Cisoni li 7: 9bre 1827

sul retro

Importa la fattura dell'Organo Austriache £ 912:87

304:29

N.30 Confesso di pagamento per la tenda nuova dell'organo - 10.11.1828

AspBC. Modello prestampato della Confraternita del SS.Sacramento riutilizzato dalla Fabbriceria, da cui sono stati espunti i riferimenti alla Confraternita barrando le relative parti stampate.

N.11

Il Sig.^r Sigismondo Martelli Cassiere della ~~Veneranda confraternita del SS.Sacramento~~ Fabb.^a di Breda Cisoni pagherà a Cerillo Rossi Austriache lire 29 : 70 e queste in saldo di una tenda nuova per l'Organo della Chiesa Parrocchiale, e per riparazioni di paramenti sacri dico in tutto Austriache lire..... £ 29 : 70

Prete angelo Genovesi I.^o Fabb.^e

Dalla cancelleria di detta ~~Veneranda Confraternita~~ Fabb.^a

li 10 : 9bre 1828

Sarzi Cancelliere

N.30 bis Ricevuta di pagamento per la tenda nuova dell'organo - 10.11.1828

AspBC. In alto a sinistra timbro del bollo con indicazione del valore (CENT. 30). Nella parte superiore del bollo è ben visibile l'immagine della Corona dell'imperatore Rodolfo II del 1602, che era la corona privata degli imperatori della casa d'Asburgo e che dal 1804 divenne l'insegna ufficiale dell'Impero ereditario d'Austria. Sotto la corona ferrea e il collare del Toson d'oro, sormontato dalla lettera M.

N.° 11 li 10 9bre 1828 Breda Cisoni

Per ordine di questa Fabbriciera io sotto segnato ho provveduto B.a 22, tela di Canape per fare la tenda dell'Organo in preso di Centesimi 50 cadaun Braccio. Più il suo refor fino di [tia ?] canape. Più fattura della medesima tenda e tintura della medesima Più fattura duna pianeta di drapo per aver comodato paramenti il tutto Austriache ventiquattro e Centesimi settanta dico A 24 ; 70; e questa ricevuta in saldo dal casiere Sigismondo Martelli dico £ 24 : 70.

Segno di + Croce di Cerillo Rossi per non essere inletterato
Beduschi Giuseppe fui testimonio e vidi il sudetto a fare il segno di Croce

Il Sig.^r Sigismondo Martelli Cassiere della ~~Veneranda confraternita del SS.Sacramento~~ Fabb.^a di Breda

N.31 Ricevuta di pagamento dell'organista Domenico Rossi - 30.12.1828

AspBC. Carta bollata come il N. 31 bis

N.° 12

Breda Cisoni 30 Xbre 1828

Io infrascritto confesso d'aver ricevuto dal Sig.^r Cassiere Sigismondo Martelli lire Austriache 211.71, dico duecento undici, Centesimi settant'uno, dal Cassiere dico della Frabriceria [sic!] di detta Breda per l'onorario dell'Organo della Chiesa della ripetuta Breda Cisoni.

In Fede
Prete Domenico Rossi Organista

N.31 bis Confesso di pagamento dell'organista Domenico Rossi - 30.12.1828

AspBC

N.12

Il Sig.^r Sigismondo Martelli Cassiere della Fabb.^a di Breda Cisoni pagherà al Sig.^r Don Domenico Rossi Austriache lire 211:71: e queste in Saldo di Onorario da organista della Chiesa Parocchiale di Breda Cisoni dico Austriache lire..... £ 211:71.

Prete Angelo Genovesi I.° Fabb.^c

Dalla cancelleria di detta Fabb.^a
li 30 : dicembre 1828

Sarzi Cancelliere

N.32 Ricevuta di pagamento del levamantici Giovanni Giacometti - 30.12.1828

AspBC

N.° 5 Breda Cisoni li 30 : dicembre 1828

Dichiara il qui sottosegnato Giovanni Giacometti di aver ricevuto dal Cassiere Sig. Sigismondo Martelli Austriache lire 10 : 58 : e queste in saldo di Onorario da Levamantici di questa Chiesa Parocchiale dico aver ricevuto..... £ 10 : 58.

Segno + Croce di Giovan Giacometti per essere illiterato

N.32 bis Confesso di pagamento del levamantici Giovanni Giacometti - 31.12.1828

AspBC

N. 5

Il Sig.^r Sigismondo Martelli Cassiere della Fabb.^a di Breda Cisoni pagherà a Giovanni Giacometti Austriache lire 10 : 58 e queste in saldo di Onorario da Leva Mantici di questa Parrocchiale Chiesa dico Austriache lire..... £ 10 : 58

Prete Angelo Genovesi I.^o Fabb.^e

Dalla cancelleria di detta Fabb.^a

li 31 : dicembre 1828

Sarzi Cancelliere

N.33 Attestazione di collaudo dell'organista Giuseppe Valeri - 21.07.1829

AspBC

Atesto io sottoscritto, che l'organo della Breda Cisoni da me veduto internamente e suonato accomodato e ridotto dalli signori Professori Fratelli Cavaletti hanno eseguito con tutta precisione e Fedeltà gli obblighi assonti colla scrittura del 9: ottobre - 1827

Giuseppe Valerio Organista
della chiesa abaziale di S.^{to}
Stefano in Casalmaggiore

Al giorno = 21 Luglio 1829 Casalmaggiore

N.34 Confesso di pagamento degli organari Cavalletti - 2.09.1829

AspBC

N. 3

Il Sig.^r Sigismondo Martelli Cassiere della Fabb.^a di Breda Cisoni pagherà al Sig.^r Stefano, e fratelli Cavaletti Organari Austriache lire 913:17 e queste servir dovranno in pieno saldo della rinovazione dell'Organo di Breda Cisoni dico pagherà in saldo Austriache £ 913:17

Prete Angelo Genovesi I.^o Fabb.^e

Dalla Cancelleria di detta Fabb.^a

li 2 : 7bre 1829

Sarzi Cancelliere

Adi 2 Settembre 1829 Ho ricevute le suddette Lire 913.17.

Stefano Cavalletti Organaro in nome anche del fratello Giovanni

N.34 bis Ricevuta di pagamento degli organari Cavalletti - 2.09.1829

AspBC, carta bollata come il N. 31 bis.

Breda Cisoni li 2. Settembre 1829.

Dichiaro io sottoscritto, in nome anche del fratello Giovanni, ora abitante in Parma di aver ricevuto dal Sig. Cassiere Sigismondo Martelli, l'intera somma di austriache Lire novecento tredici, e centesimi diciassette £ 913.17 e queste servir dovranno in pieno saldo dell'opera, ossia rinovazione dell'Organo della Parrocchiale Chiesa di Breda Cisoni.

Dico in saldo austriache Lire..... £ 913.17.

Stefano Cavalletti Organaro, a
nome anche del fratello Gioavanni

N.35 Confesso di pagamento del falegname Giovanni Sarzi - 19.09.1829

AspBC

N. 6

Il Sig.^r Cassiere Sigismondo Martelli Cassiere della Fabb.^a di Breda Cisoni pagherà a Giovanni Sarzi Austriache lire 72 : 40 : e queste per importo di tante opere da falegname occorse per la costruzione dell'organo della Chiesa Parocchiale di Breda Cisoni dico..... £ 72 : 40.

Prete Angelo Genovesi I.^o Fabb.^c

Dalla cancelleria di detta Fabb.^a

li 19 : 7bre 1829

Sarzi Cancelliere

Adi 19 7bre 1829 Ho ricevuto le suddette Lire 72 : 40

Giovanni Sarzi falegname

N.35 bis Distinta della fattura del falegname - 19.09.1829

AspBC

N.° 6

Breda Cisoni li 19: 7bre 1829

Distinta della fatture di Falegname eseguite dal sottoscritto d'Ordine della Locale Fabb.^a occorse nella costruzione dell'Organo della Chiesa Parocchiale

Provista di Gesso d'oro, e color Giallo, e Gomma Arabica	£ 0:40
Quadretti quattro assone d'Olmo lavorato per sostegno de Mantici	£ 7
Fattura di una stanga di noce per i mantici compreso il legno	£ 3
Per fattura di tre legnetti per l'intelatura dei Mantici	£ 3
Per incolatura e vernicatura alle cascate del Organo	£ 3
Per aver lavorato diciotto liste per i mantici	£ 1
Per aver rifatto la pedaliera dell'Organo e Testatura	£ 2
Per fattura di un assa di noce di q.ti 2 : 28 per la Registratura e legno	£ 6
Per fattura di 27 Registri di noce	£ 6
Più per fattura d'una casetta per i mantici, ed una finestra	£ 3:50
Per un traversone alla registratura dell'Organo	£ 1:50
Fatto un telaro di noce per lo scrocco con due gargani	£ 3
Per lo sforo al cassone dell'Organo	£ 2
Per due colonne di legno una di pioppo e l'altra di olmo noce	£ 1:25
Speso per chiodi	£ 1
Per fatture di tre liste pel somiero	£ 1:50
Per una vite di ferro se[r]vita pel medesimo, e due assi di piella per riparo de sorci	£ 1:25
Per fattura di cinque righetti per la pedaliera, e per una giornata da falegname	£ 1:60
Fattura di un altro finestrello al cassone del Organo	£ 2
Più per un listone di piopo per l'Organo	£ 0:88
Più per due condotti per l'Organo, ed uno sforo nel cassone	£ 4
Più per la fodera al Somiero di piella	£ 2
Per accomodatura di due uscij per l'ingresso all'Organo	£ 0:88
Per fattura di altri Giuochi per l'Organo	£ 15
Per fattura el riparo alla pedaliera	£ 2
Giovanni Sarzi falegname somma totale	£ 74:76
sono ridotte in	£ 72:40

N.36 Confesso di pagamento del falegname - 5.10.1829

AspBC

N. 8

Il Sig.^r Cassiere Sigismondo Martelli Cassiere della Fabb.^a di Breda Cisoni per abbono al sud.^{to} di varie spese incontrate lire 37:30 come da lista in data delli 5 : 8bre 1829: dico per abbono lire... A 37:10

Prete Angelo Genovesi Fabb.^e

Dalla cancelleria di detta Fabb.^a

li 5 : 8bre 1829

Sarzi Cancelliere

N.36 bis Ricevuta di pagamento del Cassiere - 5.10.1829

AspBC

Breda Cisoni li 5: 8bre 1829

Distanta [sic!] di varie spese incontrate col Sig.^r Cassiere Sigismondo Martelli per conto della Fabbriceria di Breda sud.^{ta} e sono le seguenti cioe

Primo Li 19: Luglio 1829: Pagato al Sig.^r Giuseppe Valeri Organista di Casalmaggiore pela la colaudazione dell'Organo di Breda sud.^{ta} Austriache lire £ 9

Più pagato al Sig.^r Costantino Agosta per cibare del sud.^{to} Sig.^r Valeri, e li due Organa.^{ri} Cavaletti £ 7

Più pagato a Giovan Giacometti per giornate 6g £ 12

Più pagato a Francesco Madezani per Carbone £ 3:20

Più pagato al Panegerista dell' S.S.^{mo} Rosario £ 6

Somma totale £ 37:20

N.37 Confesso di pagamento del muratore - 30.12.1829

AspBC

N.17

Il Sig.^r Cassiere Sigismondo Martelli Cassiere della Fabb.^a di Breda Cisoni pagherà ad Angelo Rossi Muratore Austriache lire 184: 84 : e queste in saldo delle riparazioni del volto della Chiesa Parocchiale, e suo colorito compreso la stabilitura del solaro della Camera ad uso di chiesa; ed il bianco della Camera superiore ad uso de Mantici dell'organo in tutto £ 184:84

Prete Angelo Genovesi I.^o Fabb.^e

Dalla Cancelleria di detta Fabb.^a

li 30 : dicembre 1829

Sarzi Cancelliere

N.37 bis Ricevuta di pagamento del muratore - 30.12.1829

AspBC, foglio in parte strappato nella parte destra. Carta bollata come il N. 31 bis

Breda Cisoni li 30 dicembre 1829

Dichiaro io sottoscritto di aver Ricevuto dal cassiere Signor Sigismondo Martelli austriache lire 184:84 e queste in saldo di fatture da Muratore, è per la leva dei stucchi del volto dela Chiesa, col[o]rito è rapezzi in calcina, è compreso la stabilitura del solaro Rapezzi della camera ad uso di chiesa, dato il Bianco alla camera superiore ad uso de[i] Mantici del organo dico in saldo austriache 184 : [84]

in fede Angelo Rossi Muratore

N.38 Lettera della Fabbriceria di Breda Cisoni a quella di Villa Pasquali - 2.09.1845

Archivio storico parrocchiale di Villa Pasquali (d'ora in poi AspVP), Faldone con corrispondenza varia in disordine. Lettera su carta azzurrina, foglio unico, con scrittura sul r. e sul v.

N.° 28.

Alla Fabbriceria Ple
Villa Pasquali

Dovendo la scrivente procedere alla nomina dell'organista di questa Chiesa, si crede nel bisogno di preventivamente procacciarsi alcune notizie, mercé che tenere un capitolato sulle basi della pratica esperienza e dell'equità.

Ond'è che prego codesta C.P. a voler esser gentile di porgere risposta ai seguenti quesiti

- 1.^{mo} Quale sia lo stipendio che percepisce codesto organista.
- 2.^{do} Quale la misura di sue competenze negli incerti di Chiesa, cioè per le esequie ed uffici generali, non che per i battesimi ove sia chiesto dalla famiglia il suono dell'organo.
3. Se sia tenuto o meno alla ripulitura dell'organo
4. Se abita, o no in codesto luogo
5. Se in caso di malattia o di assenza abbia a sue spese l'obbligo di sostituire altro soggetto.
6. Se tutte le domeniche e feste, ovvero soltanto la terza del mese abbia l'obbligo di suonare.
7. E finalmente di soggiugnere al caso ogni altra influente circostanza che valga ne suoi effetti a ben perfezionare la cosa nella pratica esecuzione.

E nel dichiararsi passata in simili ed altri incerti al contraccambio, Le protesto i sensi di vera stima e affetto.

Dalla Fabbriceria Parr.le

Breda Cisoni 2. Settbre 1845

T[ommaso] Aschieri Parr.°

Prete Angelo [S...?] Fabb.e

Domenico Contacini Fabb.e

Giovanni Sarzi Sartori Fabb.e

Aschieri Parr.°

N.38 bis Risposta della Fabbriceria di Villa a quella di Breda Cisoni - 13.09.1845

AspVP, Faldone con corrispondenza varia in disordine. Bozza preparatoria della lettera di riposta alla precedente, su carta gialla. Foglio unico, con scrittura e cancellature sia sul r. che sul v.

N 23.

Alla Fabbriceria Par.^{le} di Breda Cisoni

Si porge riscontro a ciaschedun dei quesiti indicati nella di Lei data 2. corrente N.28 ~~restanti~~ riferibili agli obblighi ed emolumenti dell'Organista.

1°. Lo stipendio che percepisce attualmente l'organista di questa chiesa è di Aust. £ 88.

2. ~~Tutto~~ Pelle ufficiature in suffragio delle anime purganti ~~quanto nelle esequie solenni e semplici dei privati l'organista viene corrisposto di soli C.mi 88 per ogni volta e così anche viene corrisposto di soli C.mi 88 per ogni volta et nelle esequie solenni dai privati Aust. £ 1 e C. 11. Nella [?] C.mi 88, per i battesimi e matrimonj ove venga chiesto dalle famiglie il suono dell'organo percepisce l'organista £ 1.~~

3. Non ha quest'organista alcuna obbligazion alla ripulitura dell'Organo ma solo di dar avviso ~~ogni qualvolta~~ ~~succeda~~ accadererrà [sic!] qualche guasto.

4. L'Organista abita in ~~Parrocchia~~ paese.

5. In caso di malattia o di assenza ~~ha l'obbligo~~ ~~ci anno [?]~~ deve di farsi a suo modo sostituire da alter soggetto.

6. Ha l'obbligo di suonare pel [nattali?] e Corpus Domini del NP in tutte le feste soleni nei tridui ed in ogni altra funzione ordinaria e straordinaria che venisse ordinati dal Parroco o dall'Autorità secolari.

7. Da ultimo non si saprebbe qual cosa altro soggiungere ~~per~~ essendo quasi nei suesposti termini concepiti i capituli in corso di questo Organista.

Villa Pasquali li 13 7bre 1845

N.39 Ricevuta di Giovanni Cavalletti per rifacimento tastiera e pedaliera - 22.09.1848

AspBC, Fabbriceria Parrocchiale di Breda Cisoni, Atti 1843-1848, FA 4°

Breda Cisoni 22. 9bre 1848

Dal Sig.^r Domenico Contesini Cassiere dell'opera parrocchiale di detto luogo ricevo Austriache lire centosesantasette e queste sono per avere ripulito, intonato, ed accordato l'organo di questa Chiesa ed avervi fatto di nuovo la tastatura, rinnovata la Pedagliera, e fatto il registro di terza mano
Replico Austriache lire _____ 167

Gio[vanni] Cavalletti Fabb[ricato]re D'Organi

N.40 Contratto con l'organista Giulio Gelmini di Cicognara - 25.03.1894

AspBC, Fabbriceria Parrocchiale di Breda Cisoni, Atti 1882-1893, FA 12°. Foglio di quaderno a righe. Collocazione erronea nella "cartella protocollo 1886", nonostante la carta si riferisca al 1894.

N.° 50 Fabbriceria Parrocchiale di S.Giorgio Martire
Breda Cisoni 25 Marzo 1894

Convenzione coll'organista Gelmini Giulio di Cicognara

La Fabbriceria Parrocchiale di S.Giorgio martire di Breda Cisoni, rappresentata dai Signori Brusatassi Luigi Angelo Tenza e Angelo Lodi Rizzini, oggi 26 Marzo 1894 nella casa Parrocchiale stipulava con Gelmini Giulio Organista di Cicognara il contratto per cui quella si obbligava a pagare la complessiva somma di £ 110.00 = centodieci = pagabili in trimestri oppure in semestri postecipati a richiesta o volere del Gelmini e questi in corrispondenza si obbligava come in realtà si obbliga di venire in persona a suonare in Breda Cisoni l'Organo nella seconda Messa dopo pranzo dei qui sotto indicati giorni: Domenica e Lunedì di Pasqua.

1 S.Giorgio - 2 I Domenica di Maggio - 3 Corpus Domini - 4 Pentecoste - 5 Lunedì - 6 S.Pietro - 7 Assunta 15 Agosto - 8 Natività della Beata Vergine 8 7bre - 9 Prima Domenica di Ottobre - 10 Tutti i Santi 1° Novembre - 11 I quattro Santi Incoronati 8 Novembre - 12 S.Omobono 13 Novembre - 14 [sic!] Immacolata 8 Dicembre - 15 Santis.^{mo} Natale - 16 S.Stefano. Le sei terze dal mese di Aprile al mese di Settembre. Finalmente una volta solo in caso che la Fabbriceria facesse una qualche funzione straordinaria durante l'annata 1894. Relativamente agli Incerti si assicurano gli anniversari qui sotto indicati:

- | | |
|----------------------------------|--------|
| 1. Ufficio al Lunedì della Sagra | £ 2.00 |
| 2. " di tutti i Santi | " 2.00 |
| 3. Anniversario Tenca | " 2.00 |
| 4. " Rossi Annunciata | " 2.00 |
| 5. " Rossi Angelo | " 2.00 |

Per le mezze Esequie £ 2.00 per le solenni £ 3.00

P.S. Questa convenzione è durevole per tutto l'anno 1894.

Brusatassi Luigi
Tenza Angelo
Lodi Rizzini Angelo
Gelmini Giulio Organista

N.41 Progetto di organo nuovo della ditta Marzoli e Rossi di Varese - 24.04.1906

AspBC, Fabbriceria parrocchiale, Atti degli anni 1894-1910, FA 13°. Progetto su carta intestata "Marzoli e Rossi Fabbricatori d'Organi, via Cavour, 24 - Varese - (Lombardia)"

Progetto

D'ORGANO NUOVO LITURGICO

Da collocarsi nella Chiesa Prep. Parrocchiale di

BREDA CISONI

REGISTRAZIONE 1 MANUALE

				Cann e
1	Principale	Piedi 16	Dal 1 al 24 costruite in legno e 25 al 58 in lega	N 58
2	Principale	8	Parte in Facciata ed il seguito in lega	" 58
3	Eufonio	8	Canne nuove dal 1 al 12 costruite in legno e dal 13 al 58 di lega	" 58
4	Ottava	4	Costruite in lega	" 58
5	Duodecima		id. " id.	" 58
6	Decimaquinta	2	id. " id.	" 58
7	Fluta	8	Canne nuove dal 1 al 12 costruite in legno e dal 13 al 58 di lega	" 58
8	Unda maris	8	Cominciando al secondo <u>do</u> costruite in lega	" 46
9	Dulciana	8	Canne nuove dal 1 al 12 costruite in zinco lucido e dal 13 al 58 lega	" 58
1 0	Tromba	8	Le prime 24 costruite in zinco lucido e dal 25 al 58 di stagno	" 58
1 1	Cromorni	8	Canne nuove costruite in lega	" 58
	N 6 file di ripieno		Costruite in lega	" 348

SECONDO MANUALE

				Cann e
1	Gamba	Piedi 8	Canne nuove le prime 12 in zinco lucido e 13 al 58 di lega	N 58
2	Viola	4	Costruite in lega	" 58
3	Voce celeste	8	Cominciando al secondo <u>do</u> costruite in lega	" 46
4	Violino	8	Costruite in lega	" 58
5	Flauto	4	Costruite in lega	" 58
6	Bordone	8	Le prime 12 costruite in legno e dal 13 al 58 in lega	" 58
7	Oboe	8	Costruite in lega	" 58

REGISTRAZIONE alla PEDALIERA

					Cann e
1	Contrabassi	di Piedi 16	Costruite in legno		27
2	Bordone	8	”	” legno	27
3	Basso	8	”	” legno	27
4	Violoncello	8	”	” zinco lucido con bocche di stagno	27

PISTONCINI PNEUMATICI

I annullatore – II Piano – III Mezzoforte – IV Forte – al primo organo

PEDALINI per combinazioni di REGISTRI

I Unione tasto al pedale I Manuale – II Unione tasto al pedale II Manuale – III Unione due Manuali. – 4° Ripieno primo organo. – 5 Concerto Violini. – 6 Mezzoforte II organo. – 7 Forte II organo. – 8 Espressione. – 9 Tromba. – 10 Piano I organo. – 11 Mezzoforte primo organo. – 12 Forte primo organo



OSSERVAZIONI

I La costruzione dell'organo sarà fatta con tutte le regole dell'arte moderna, giusto i metodi emanati dalla Commissione di Musica Sacra S.^a Cecilia in Milano.

II Il secondo organo sarà rinchiuso in una cassa espressiva con griglia a movimento a bilico (colla staffa a scarpa).

III Le tastiere a leva con N 58 tasti dal do grave al la sopracuto, coi bottoni sul frontale per il maneggio dei registri (primo e secondo organo) con placche d'indicazione dei medesimi e pedalini.

IV La pedaliera con N 27 pedali corrispondenti a 27 note reali.

V Mantici a doppio serbatoio con N 4 pompe d'alimentazione con volano in ghisa per la leggerezza, altri piccoli mantici da regolatore saranno collocati all'interno dell'organo. Detti mantici verranno costruiti solidi e con materiale d'ottima qualità, a movimento a manubrio.

VI Le canne di metallo sono costruite in lega 15%, nonché vari strumenti in tigrato al 50%. la Facciata di stagno con bocche in rilievo.

- Tutte le canne dell'organo attuale che si possono utilizzare, verranno collocate nel nuovo. - Il metallo della facciata verrà fuso per la costruzione della nuova.

CONDIZIONI

I Sarà in facoltà dei Sigg. Committenti di assoggettare i lavori quando siano ultimati ad esperimento e collaudo, la Ditta si terrà sottoposta alle spese di correzioni, quando eventualmente i Periti non giudicassero troppo favorevolmente il lavoro eseguito.

II Il prezzo si limita a £ 6000 seimila, a trattative si fanno condizioni di pagamenti.

III La Ditta presta la gratuita manutenzione per anni tre perciò che riguarda la materia, ossia per guasti prodotti da difetti di costruzione esclusi quindi quelli portati da cause fortuite come: incendio, acqua, ingombro di calcinacci ecc.

Varese 24 aprile 1906

La Ditta
Marzoli e Rossi

N.42 Programma del concerto inaugurale del M° Enrico Viccardi - 1.11.1995

AspBC, pieghevole in cartoncino bianco.

Comitato Organistico Cremonese

Commissione per la tutela degli organi artistici della Lombardia
presso la Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici

Associazione "Pro Loco" di Sabbioneta

Breda Cisoni (Sabbioneta)

Chiesa parrocchiale di S.Giorgio
mercoledì 1° novembre 1995

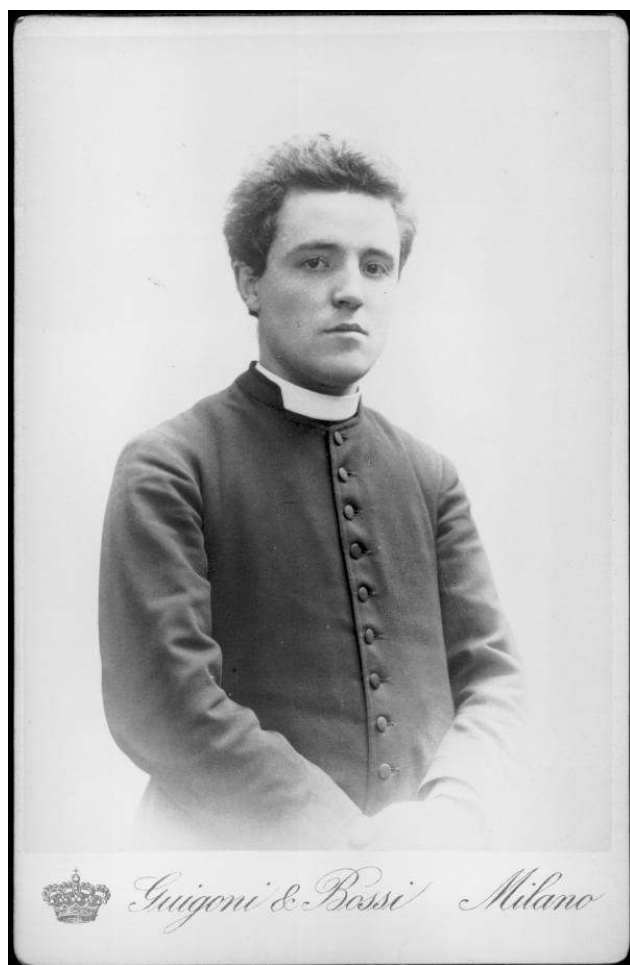
Concerto d'organo
Inaugurazione del restauro
dello storico organo "Cavalletti"
(1769, 1828)

Organista M° Enrico Viccardi

Programma

Georg Muffat 1653-1704	Toccata VII	
Johann Sebastian Bach 1685-1750	Inventio I	BWV 772
	Inventio XIII	BWV 784
	Inventio IV	BWV 775
	Inventio XIV	BWV 785
	In dulci jubilo	BWV 729
Domenico Scarlatti 1685-1757	Sonata in La	
	Sonata in Re	
	Sonata in Sol	
Gottlieb Muffat 1690-1770	Aria sub Elevatione	
Anonimo Pistoiese sec. XVIII	dalla "Messa in Quinto Tono": - Per l'Offertorio - Elevazione	
Giuseppe Gherardeschi 1759-1815	Rondò in Sol	
Giovanni Morandi 1777-1856	Introduzione, Tema con variazioni e Finale	

L'INCONTRO A MANTOVA FRA IL VESCOVO MONS. GIUSEPPE SARTO E DON LORENZO PEROSI



Venerdì 26 settembre u.s., nella chiesa delle Cappuccine presso la parrocchia di San Leonardo, si è tenuto un incontro organizzato dal maestro Carlo Benatti; tema: L'incontro a Mantova fra il vescovo Mons. Sarto (Pio X) e don Lorenzo Perosi.

Il sottoscritto ha tracciato brevemente il profilo storico di questo incontro, mentre al maestro Arturo Sacchetti, esperto di musica perosiana è toccato offrire un'ampia panoramica della indefinita opera musicale del genio Perosi.

Dato l'interesse che quest'ultima relazione ha rivestito, rinviando ad altra opportunità la sintesi, mentre qui ci limitiamo a presentare quasi integralmente il testo-canovaccio seguito da don Stefano Siliberti.

Pio X ha intonato per il suo tempo uno spartito di pastorale che sconfina anche con la valorizzazione della musica sacra e del canto corale. Non c'è ambito comunque che il

vescovo trevigiano non abbia colmato senza immetterci la sua fine bonomia, ma anche il suo rigore. E se nella Bibbia c'è scritto divinamente che "giustizia e pace si baceranno", si può parafrasare che "bonomia" e "rigore" in Mons. Giuseppe Sarto si baciavano.

Un solo esempio. Da Mantova l'allora vescovo Mons. Paolo Carlo Origo invocava dal Papa uno "stallo canonico anche misero" in San Pietro per un "Monsignore mantovano. Gli stalli ospitano i canonici per cantare l'Ufficio divino.

Ed ecco l'arguta risposta di Pio X: "Ill.mo e R.mo Monsignore, Stalli miseri a San Pietro non ve ne sono; tant'è vero che ad ogni vacanza fioccano come la neve le istanze, e con queste da tutte le parti le preghiere e le raccomandazioni. Per questo ho deciso in questa occasione di lasciar vacanti per un bel tratto gli stalli, perché anche i Giornali (più o meno pagati) si sbizzarriscono nelle nomine. Ella quindi potrà rispondere (se lo crederà) al Monsignore, che prima di lui vi sono pur tanti a Roma, che hanno portato il *pondus et aestus*, e mancano ancora del pane per sfamarsi. E augurando a Lei tutte le benedizioni mi confermo suo affez.mo Pius PP. X" (25. 2. 905).

Aneddoto, fra i tanti, utilissimo a cogliere come fosse personalità perspicace. Altro che semplice Papa-contadino, un Papa che riduce la barca di Pietro a "gondola"!

Non sappiamo se Sarto abbia utilizzato qualche barca nella fluviale Mantova; sicuramente seppe dare alla gondolare Venezia percorsi efficaci di grazia e di umanità. E proprio il dondolio delle gondole lo preparò dolcemente alle più impegnative tempeste della barca di Pietro.

Perosi fece parte di questi moti fluviali e gondolari, che non tramontarono all'aurora del pontificato di Sarto.

Padre Emidio Papinutti, a suo tempo organista nella Basilica di San Pietro, ha scritto diversi articoli per "L'Osservatore Romano" e riporta quanto già pubblicato nella raccolta voluminosa dell'Epistolario perosiano.

Perosi così evoca l'incontro provvidenziale con Mons. Sarto: "Non dimenticherò giammai quella sera del 25 gennaio 1894, che sulla piazza del Duomo di Mantova, al ritorno che lui faceva dal suo ministero della santa confessione, io gli baciava per la prima volta il santo anello. Era allora da lui invitato ad accettare il posto che mi offriva la fabbriceria di s. Marco in Venezia".

E fu sintonia per uno spartito musicale al servizio della Chiesa cattolica.

Pio X desiderò imprimere una "nota" sacrale alla musica e al canto corale. E Don Lorenzo Perosi ne divenne alta espressione.

"La musica imprime un taglio nel silenzio, ma appunto per questo essa ha bisogno del silenzio" (*Vladimir Jankélévitch*).

Il silenzio non può essere riempito dal rumore.

Pio X respirò anche l'afflato dei Padri della Chiesa. Tra questi, anche se non direttamente da Lui richiamato, Ignazio di Antiochia, che folgorò il Mistero dell'Incarnazione con una pennellata teologico-musicale: "Il Verbo uscì dal Silenzio". E noi potremmo proseguire: "E il Silenzio divenne Verbo- Canto".

In questo solco Pio X seppe inserirsi per dare sonorità alla Parola-Verbo di Dio, ma si rese conto che doveva aprire spazi adeguati a chi era più competente di lui. L'intelligenza umile del vescovo-Papa esaltò il genio musicale di Perosi, per servire il Silenzio, cui la musica rende il massimo di adorabilità.



Un detto più volte ripetuto è quello che Theilhard de Chardin ebbe a far risuonare, quando un ateo lo inchiodò alla domanda. "Chi è Dio?". E dopo un attimo di silenzio, il grande gesuita rispose: "Dio è una nota di musica". Una nota: inafferrabile, ma udibile, impalpabile, ma sperimentabile e godibile.

Mons. Ravasi in uno dei suoi canori mattutini su Avvenire constatava che "tutti siamo immersi in un

effluvio interminabile di parole e di suoni. E' necessario ritrovare il silenzio per riavere il gusto della parola, ma anche per scoprire le epifanie del divino e del mistero" (Ravasi).

Nel proporre la riforma del canto e della musica sacra Pio X intese proporre il raccordo celebrativo con il "divino" e col "mistero".

Ravasi citava anche Emil Cioran, figlio di un prete ortodosso rumeno: "Quando voi ascoltate Bach, vedete nascere Dio ... Dopo un oratorio, una cantata o una Passione, Dio deve esistere. Altrimenti tutta l'opera del Kantor non sarebbe che un'illusione lacerante...".

Ascoltare Perosi è "fare esperienza di Dio".

"Karl Barth immaginava – è sempre Ravasi a ricordarlo – che nella Gerusalemme celeste la liturgia dell'Agnello sarà accompagnata dalla musica di Bach". E perché no anche Perosi?

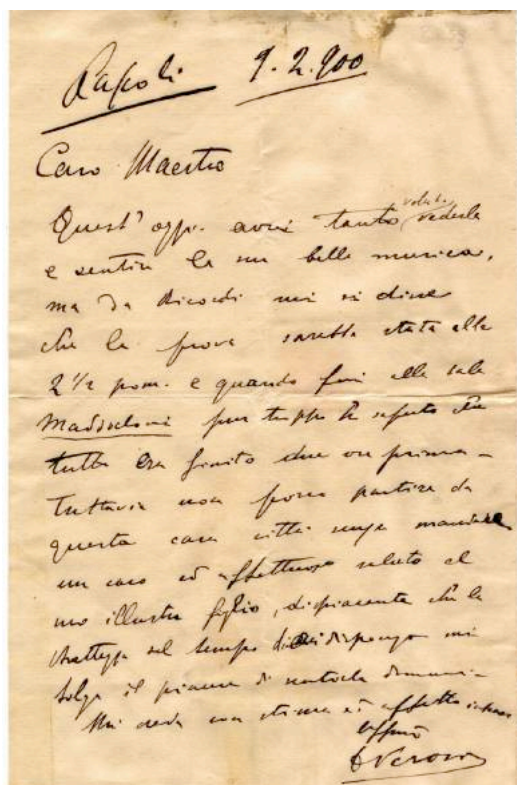
Le parole un giorno cesseranno. Il Paradiso sarà la patria della musica eterna, il cui preludio è in ogni musica che si rispetti.

"Un alleluia corale - *"Lodate il Signore suonando la tromba, lodatelo con arpe e cetre. / Lodatelo con danze e tamburi, lodatelo sulle corde e sui flauti. / Lodatelo con cembali sonori, lodatelo con cembali vibranti. / Ogni essere che respira lodi il Signore. Alleluia!"*

Alcuni anni fa abbiamo composto un saggio sul rapporto tra Bibbia e musica e l'abbiamo pubblicato col titolo *Il canto della rana* (ed. Piemme), titolo motivato da una suggestiva parabola giudaica che immagina una specie di sfida nel lodare Dio tra Davide e quell'animaletto gracitante.

Il Salmo 150, che elenca gli strumenti dell'orchestra del tempio, è una testimonianza immediata di quel rapporto: una cascata di alleluia accompagna l'orchestra che esegue la sua musica in onore di Dio. Il pensiero corre spontaneamente all'«Alleluia» del Messia di Haendel. Tutti sono invitati ad associarsi alla lode cantata. Infatti, accanto all'arpa, alla cetra, ai tamburi, agli strumenti a corda e a fiato, ai cembali di vario tipo, sono convocati anche gli «esseri che respirano»: il respiro di ogni essere vivente e in particolare quello dell'uomo deve diventare preghiera, invocazione, celebrazione gioiosa di Dio. S. Gregorio di Nissa scriveva: «Il respiro comune e l'armonia degli elementi del mondo nella loro bellezza sono la musica prima e autentica. Il mondo intero è una musica di cui l'autore e l'esecutore è Dio». Ma, accanto a questa lode cosmica, deve unirsi anche la musica creata dagli uomini, stupenda espressione della loro capacità di scoprire l'armonia, di penetrare nel mistero, di intuire ed esaltare il divino. Dio d'amore e di gioia, nulla ti chiediamo se non di cantare per incontrarti e conoscerti" (Ravasi).

"Per questo la pausa in musica dev'essere 'eseguita' come le note e ha sapori differenti quanto più alta é la qualità dell'esecuzione" (Ravasi).



Sabato 27 settembre u.s. 33 i presenti al concerto, tenutosi nella chiesa delle Cappuccine (presso la parrocchia di San Leonardo): **“Lorenzo Perosi e Marco Enrico Bossi: il piacere di far musica insieme”** nell’ambito della X rassegna Organi Storici Mantovani “Un patrimonio da ascoltare”.

33: come gli anni di Gesù Cristo. Numero più che proverbiale. Pienezza compiuta di vita e di missione salvifica per il Maestro divino; numero simbolico, se lo applichiamo a don Lorenzo Perosi (1872-1956), compositore di musiche la cui compitezza e compiutezza sono state ben evidenziate dal maestro Arturo Sacchetti. E soprattutto si sono ben gustate, grazie alla vibrante esecuzione di Carlo Benatti al pianoforte, Paolo Ghidoni e Bruno Donà (violino), Elisa Ardinghi (viola), Piero Bosna (violoncello).

Perosi: conosciuto maggiormente per gli spartiti di musica sacra, molto meno per altra vastissima sua prodigiosa produzione. Due i Quintetti eseguiti e nell’intermezzo il Trio in re minore di Marco Enrico Bossi.

Al sottoscritto, che, al di là della poca competenza in materia, seguiva con particolare interesse, non sfuggivano i preziosismi degli arpeggi e in un passaggio delizioso, Carlo Benatti dava l’impressione di suonare rintocchi di campana.

Poi leggendo le ‘note’ scritte dal maestro Arturo Sacchetti, con sorpresa si riscontrava conferma. I Due Quintetti infatti venivano dedicati da don Lorenzo al defunto fratello cardinale Carlo Perosi. Ed ecco l’arpeggio di parole con cui l’esperto Sacchetti commenta il 2° “struggente” Quintetto: “12 inverno 930 /Tristezza infinita per la morte del Fratello Kardinale [parole di Perosi]. Nel primo movimento affiora con nitore la felicità inventiva perosiana, ora esposta dagli archi, ora dal pianoforte; nel fluire melodico, conformato da arpeggi essenziali, trascoloranti armonie impreziosiscono l’eloquio che con la freschezza zampilla con la spontaneità di una parola pronunciata per la prima volta”. E più oltre, si aggiunge: “lo scoppiettante terzo tempo ha ancora nella peculiarità tematica del pianoforte lo spicco significativo, ravvivato da un pulsante ostinato ritmico degli archi”.

Parole che assumono pregnante significato proprio per aver ascoltato al vivo la brillante esecuzione che Benatti e i suoi amici hanno offerto ai presenti, il cui applauso superava per intensità la relativa consistenza numerica.

Stefano Siliberti



SACRO E PROFANO

La tradizione di tutta la chiesa costituisce un tesoro di inestimabile valore, che eccelle tra le altre espressioni dell'arte specialmente per il fatto che il canto sacro, unito alle parole, è parte necessaria ed integrale della liturgia solenne. Senza dubbio il canto sacro è stato lodato sia dalla sacra scrittura, sia dai padri e dai romani pontefici che recentemente, a cominciare da San Pio X. Hanno sottolineato con insistenza il compito ministeriale della musica sacra nel servizio divino. Perciò la musica sacra sarà tanto più santa quanto più strettamente sarà unita all'azione liturgica, sia esprimendo più dolcemente la preghiera e favorendo l'unanimità, sia arricchendo di maggior solennità i riti sacri. La chiesa poi approva ed ammette nel culto divino tutte le forme della vera arte, dotate delle dovute qualità. Il sacro concilio, quindi, conservando le norme e le prescrizioni della disciplina e della tradizione ecclesiastica e mirando al fine della musica sacra, che è gloria di Dio e la santificazione dei fedeli, stabilisce quanto segue.....

Sacrosanctum Concilium

La musica sacra del nostro tempo è vera espressione di fede? I canti della liturgia nella celebrazione domenicale, a volte più simili a canzonette, rischiano di compendiare la liturgia al cattivo gusto?

Anche se in assoluto non è possibile fornire una risposta, tuttavia, la conferenza promossa a Mantova dall'Associazione Musicale "G. Cavazzoni" il 26 settembre 08 che poneva come argomento di conversazione "Un curioso incontro a Mantova nel 1894 tra il Cardinale Giuseppe Sarto e don Lorenzo Perosi: protagonisti della rinascita della musica sacra in Italia" ha fornito gli elementi per parlare di musica sacra e della sua revisione alla luce delle esperienze musicali dei due religiosi.

I dotti interventi di don Stefano Siliberti, relativi alla figura del futuro pontefice Pio X e di Arturo Sacchetti per quella di don Lorenzo Perosi, hanno contribuito a porre sotto una luce insolita e sconosciuta questi due importanti personaggi. E' stata ben delineata l'amicizia che ha legato i due da subito; un rapporto solido, fondato nella musica e nella fede. Ampio risalto è stato dato al calendario degli avvenimenti che hanno contribuito, anche se a diverso titolo, a rafforzare questa esperienza religiosa, musicale e umana, come se il destino avesse pianificato quello che sarebbe successo a Mantova, poi a Venezia e infine a Roma.

Don Lorenzo Perosi ha scritto di sé: "Quel poco che io sono capace di fare mi viene tutto dalla ispirazione che mi dà la religione. La mia fede è la mia vita. Quando ne contemplo la bellezza e la grandezza, me ne esalto, ed ho bisogno di esprimere questa esaltazione col linguaggio che mi è naturale, cioè con le note musicali".² Un musicista così ispirato, non poteva che comporre per la gloria di Dio e da quanto riportano le fonti, la musica del sacerdote riusciva a scuotere anche gli animi dei più scettici. Papa Pio X rimase affascinato da quella ispirazione che si concretizzava nelle composizioni del musicista, ne condivideva i mezzi e le finalità tanto che

²

SERGIO PAGANO "L'epistolario vaticano di Lorenzo Perosi" Casa Editrice Marietti Genova pag.XXV

don Lorenzo Perosi diverrà l’emblema della nuova riforma della musica sacra iniziata nel 1903 con la promulgazione motu proprio “*Inter sollicitudines*” “Tra le sollecitudini”.

Comporre per la Gloria di Dio questa è la condizione essenziale per giungere a definire che un brano è Musica Sacra. Anche nella conferenza citata all’inizio è stato espresso il concetto di riforma della musica sacra invocando il recupero del gregoriano, le scholae cantorum, la polifonia, l’organo a canne; personalmente sono molto cauto quando si tratta di questo argomento, che rischia di stigmatizzare delle forme musicali e di confondere il senso della musica sacra. So bene che i relatori di quell’incontro non intendevano promuovere o demolire un certo modo di comporre, quanto recuperare quei moti interiori che elevano l’animo a Dio.

Quello che oggi viene affrontato, ossia l’animazione musicale della liturgia, è stata una codificazione complessa fin dall’inizio della Chiesa.

Con il diffondersi del cristianesimo come religione ufficiale in ogni parte d’Europa nel IV secolo, si svilupparono nelle varie regioni alcuni riti con proprie tradizioni di canto liturgico: riti che subirono notevoli cambiamenti nei circa cinquecento anni intercorsi fra l’Editto di Costantino e i primi esempi superstiti di canto notato in Occidente. Nei primi secoli dell’era cristiana, in tutta Europa la lingua liturgica fu il greco, ma nel IV secolo cominciò ad essere usato il latino, prima nell’Africa settentrionale e poi a Roma nel patriarcato romano. Di questi canti non sappiamo nulla all’infuori della loro esistenza.³ I testi sacri presi dalla Bibbia, i Vangeli, i salmi, strutturati a schemi musicali elementari andavano a costituire i canti della liturgia. Ogni pontefice trasformava la liturgia aggiungendo parti, modificando le preghiere, le invocazioni, intervenendo sul rito. La più antica descrizione della liturgia romana (in questo caso la Messa) nella quale siano citati esempi di canto liturgico è l’*Ordo Romanus I*, che contiene una descrizione completa della liturgia pontificia. Bisognerà attendere il VII secolo con la creazione della schola cantorum che sistematizzò e razionalizzò in forma definitiva la liturgia romana.⁴ Negli ultimi decenni del VII secolo, oltre a trasmettere e conservare la parte cantata di questi repertori, la schola cantorum si preoccupò di organizzare e razionalizzare le componenti testuali del canto liturgico. Questi progetti furono realizzati, a quanto sembra, fra il pontificato di Sergio I (687-701) e quello di Gregorio II (715-731). Nel 754 quando Pipino il Breve e più tardi Carlo Magno, imposero il rito latino nei propri territori⁵ e come attestato dagli studi recenti lo schema dell’anno liturgico era completato e anche i rituali e il repertorio del canto erano stati copiati dalle fonti romane. Alcune cronache di autori dell’epoca che descrivono la trasmissione della liturgia romana ai Franchi, confermano che la liturgia ricevuta da Roma veniva integrata con alcuni supplementi, attinti alla liturgia gallicana o composti ex novo da cantori franchi. La stessa straordinaria continuità, per quanto riguarda i testi e la destinazione liturgica, fra i libri di canto romani e quelli franchi nell’VIII e IX secolo, si ripete fra i libri franchi di questo periodo – che sono privi di musica – e quelli del X secolo, che trasmettono il medesimo repertorio con l’intera notazione musicale. Per lo stesso motivo, è dimostrabile che le melodie contenute in queste fonti, nelle quali la notazione neumatica indica il profilo della melodia ma non l’altezza dei suoni, sono identiche a quelle che compaiono in fonti dell’XI e XII secolo, questa volta con notazioni che

³ ALEJANDRO PLANCHART “*Le tradizioni nel canto liturgico nell’Europa occidentale*” pag.41 Enciclopedia della Musica vol..VIII L’unità della Musica Edizioni Einaudi / Il sole 24 ore.

⁴ ALEJANDRO PLANCHART “*Le tradizioni nel canto liturgico nell’Europa occidentale*” pag.41 Enciclopedia della Musica vol..VIII L’unità della Musica Edizioni Einaudi / Il sole 24 ore.

⁵ ALEJANDRO PLANCHART “*Le tradizioni nel canto liturgico nell’Europa occidentale*” pag.41 Enciclopedia della Musica vol..VIII L’unità della Musica Edizioni Einaudi / Il sole 24 ore.

ne indicano anche l'altezza. Questo corpus di melodie forma il nucleo fondamentale della liturgia romana, con quel canto liturgico franco-romano che oggi viene comunemente chiamato canto gregoriano.⁶ Va precisato che non esiste ancora un sistema di notazione musicale universale, vi sono aree europee e italiane legate a particolari condizioni sociali e culturali che promuovono un loro metodo di codificazione musicale, ed è solo con lo scambio di maestri che vengono invitati nelle varie corti o presso le *scholae* delle cattedrali, che inizierà quel cammino di contaminazione che porterà al progredire delle varie forme musicali e all'esigenza di un linguaggio musicale uniformato. Nel X e XI secolo erano molto diffuse le sacre rappresentazioni, con testi ispirati ai temi della Settimana Santa, della Resurrezione e del Natale. Scrivendo attorno alla metà del XII secolo, il riformatore Gerhoh di Reichersberg condannava coloro che usavano la chiesa per rappresentarvi l'Anticristo o Erode, sostenendo che essi divenivano colpevoli di ciò che ritraevano.⁷ Durante il XII e il XIII secolo, le celebrazioni studentesche con canti e danze (la "festa dei folli") erano strettamente legate alla settimana seguente il Natale. Alcuni vescovi, specialmente nelle diocesi della Francia settentrionale, tentarono di frenare comportamenti sconvenienti prevedendo l'istituzione di nuove osservanze liturgiche, che conservassero il canto e la danza, ma incentrandoli intorno a temi più confacenti. E' per un simile contesto che fu composto il dramma medievale più famoso di tutti, ossia il *Ludus Danielis* o *Dramma di Daniele* (sul rapporto fra Daniele e la festa dei folli).⁸ L'oggetto con cui la formulazione musicale di queste cerimonie si confronta è l'intento rituale, ossia l'enfasi della Resurrezione, nel contesto di una generale aspirazione alla coerenza musicale; ciò con cui manifestamente essa non si confronta è l'azione drammatica. Oltre all'uso del *cantus planus* si aggiunge quello della nuova canzone, sicché le nuove composizioni drammatiche del periodo includono spesso una straordinaria mistura di tipi diversi di melodie.⁹ Un viaggiatore europeo della prima metà del Duecento potrebbe aver osservato composizioni drammatiche di molti tipi e fogge diverse: tralasciando i casi delle rappresentazioni prevalentemente parlate in volgare, la gamma delle composizioni drammatiche cantate in latino spazia in questo periodo dalle semplici cerimonie liturgiche della *Visitatio Sepulchri* (ancora ampiamente eseguite) all'esecuzione di composizioni liturgiche di media lunghezza – le cerimonie della stessa *Visitatio Sepulchri* con più scene, l'*Ordo peregrinus*, il dramma dei Magi – fino alla cultura drammatica estremamente sviluppata rappresentata dai *Carmina Burana* e dai manoscritti dell'antologia di Fleury. Eppure ciò che l'immaginario

Eppure ciò che l'immaginario viaggiatore europeo potrebbe aver visto era vario in un senso più complesso di quanto non suggerisca questo confronto, perché v'erano anche istituzioni ecclesiastiche in cui le possibilità liturgiche consentite alla rappresentazione drammatica erano state esplorate piuttosto ampiamente. In cattedrali come quelle di Rouen e di Padova, ad esempio, la liturgia era in quest'epoca ormai piena di cerimonie drammatiche. Siffatti impieghi dell'azione drammatica all'interno della liturgia dovrebbero ricordarci del suo potere e dell'intenzione dei suoi creatori, nel XIII secolo così come nel X, "di rafforzare la

⁶ ALEJANDRO PLANCHART "Le tradizioni nel canto liturgico nell'Europa occidentale" pag.41 Enciclopedia della Musica vol. VIII L'unità della Musica Edizioni Einaudi / Il sole 24 ore.

⁷ SUSAN RANKIN "Liturgia drammatica e dramma liturgico" pag.110 Enciclopedia della Musica vol. I La musica europea dal gregoriano a Bach Edizioni Einaudi / Il sole 24 ore.

⁸ SUSAN RANKIN "Liturgia drammatica e dramma liturgico" pag.112 Enciclopedia della Musica vol. I La musica europea dal gregoriano a Bach Edizioni Einaudi / Il sole 24 ore.

⁹ SUSAN RANKIN "Liturgia drammatica e dramma liturgico" pag.112 Enciclopedia della Musica vol. I La musica europea dal gregoriano a Bach Edizioni Einaudi / Il sole 24 ore.

fede delle persone comuni non istruite e dei neofiti".¹⁰ In questo clima si verifica una enorme produzione di nuove composizioni, di marca soprattutto monastica, che rendono questo periodo per molti versi drammatico e incerto, un tempo creativo. Il repertorio gregoriano non è in realtà che un aspetto di un panorama ben più vasto: *rythmi* di marca celtica, *versus* processionali, inni e laudes; tutto il repertorio del *kyriale*, ossia dei canti fissi della messa (Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus) nella forma pervenutaci, che non è di impronta gregoriana classica ma creazione medievale. Questo ricco materiale si sviluppa di pari passo con la modifica lenta del modo di "sentire" il gregoriano tradizionale: i neumi vengono colti in maniera più analitica e notale, il ritmo rallenta, ritarda e tende a farsi misurato, perdendo libertà e finezza. Il gregoriano è ormai percepito come un fenomeno storico; sembra provato un ravvicinamento ai modi e condotte della musica popolare profana. Simultaneamente compaiono le prime testimonianze storiche di un trattamento polifonico delle voci: verso la fine del IX secolo si leggono i primi accenni al procedimento organale e fra il X e l'XI secolo troviamo 150 organa sui tropi del Kyrie e del Gloria, e su altri canti della messa e dell'ufficio delle ore. Come strumento, l'organo a canne, scomparso dopo essere stato usato nel mondo greco-romano, ritorna in Occidente grazie a un dono di Costantino V, imperatore di Bisanzio, a Pipino il Breve, nel 757; anzitutto strumento di prestigio, legato al culto imperiale e destinato a esprimere plauso e onore, lentamente, a cominciare dal IX secolo, entra nelle chiese; nel 963 ne troviamo uno monumentale a Winchester. La meccanica è ancora molto rumorosa e faticosa. Fino al XV secolo il grande organo rimane un fatto raro; si diffonde invece quello portativo. Sembra che il suo ruolo liturgico si sia sviluppato in connessione con la polifonia nascente (raddoppiando e anche sostituendo le voci). In generale, l'utilizzo di strumenti nella liturgia medievale resta un'ipotesi per ora da verificare. Due sono dunque le caratteristiche dell'epoca: l'intensificazione della creazione dotta, latina e clericale, sia come testi sia come elaborazione musicale, e il conseguente straniamento, sempre più drastico, della popolazione illetterata dall'evoluzione in corso. La partecipazione al culto diventa tendenzialmente più visiva che vocale (devozione eucaristica, "desiderio di vedere l'ostia"); a questo corrisponde una più spettacolare gestualità degli officianti. I repertori musicali di canto tendono a livellare tutte le fasi del rito in un'identica atmosfera di liricità sovrabbondante: d'ora in poi lo sviluppo del canto sacro risponde sempre meno a criteri strettamente rituali, e sempre meglio al susseguirsi degli schemi formali propri ad ogni epoca e cultura musicale. Le tracce di questa autonomia della musica sacra sono vive ancora oggi; s'innesta qui il progressivo divario tra musica rituale e musica religiosa. La riforma protestante (31-X-1517) si rivela più concreta delle contemporanee velleità riformistiche della Chiesa di Roma (Concilio Lateranense V 1512-17) l'ordinamento liturgico tradizionale viene scardinato; alla musica (canto) Lutero riconosce una importante funzione di annuncio, in quanto legata alla parola divina e alla sua esegesi. Il canto dell'assemblea viene rivalutato in modo energico. La rottura con il mondo medievale e rinascimentale ha rotture anche sul modo di concepire la musica nel culto; ma l'ambiente protestante, specie germanico, non insiste sulla differenziazione stilistica tra musica sacra e musica profana, quanto invece il mondo cattolico. Il Concilio di Trento (1545-63) reagisce in altro modo, confermando in sostanza l'ordinamento rituale romano-franco-germanico ereditato dal basso Medioevo, ma eliminandone le indubbie incrostazioni dovute agli ultimi tre secoli, e soprattutto facendosi promotore di un'unità, anzi di una minuziosa uniformità liturgica in tutta la Chiesa cattolica

¹⁰ SUSAN RANKIN "Liturgia drammatica e dramma liturgico" pag.114 Enciclopedia della Musica vol. I La musica europea dal gregoriano a Bach Edizioni Einaudi / Il sole 24 ore.

occidentale, quale mai fino allora si era vista e che giunge fino al Concilio Vaticano II (1963). Ci si avvia a erigere, per la Chiesa, uno stile "ecclesiastico, grave e devoto", in altre parole lo stile polifonico del secondo '500, che suona ormai arcaicizzante.¹¹ La pubblicazione dei "Cento concerti ecclesiastici" di Viadana nel 1602, influì sullo stile della musica sacra italiana in misura assolutamente sproporzionata al valore intrinseco dell'opera. Questa aveva dimostrato che si poteva comporre anche con mezzi limitati e introducendo il "basso continuo", aveva infranto il predominio della convenzionale trama polifonica da quattro a sei parti. Ancora non si poteva dire, tuttavia, che il mottetto polifonico fosse moribondo (come il madrigale dopo il 1600): lo stile concertato infuse nuova vita nella musica, corale tradizionalmente contesta di quattro, cinque o sei voci, perché non precluse l'uso del contrappunto e indusse a una nuova consapevolezza di contrasti di scrittura e di sonorità. Pertanto, nelle prime decadi del diciassettesimo secolo, gli editori veneziani furono sommersi dalla musica sacra a due, tre, quattro, cinque o sei voci con organo: ora che il fasto della Controriforma era in declino, l'esigenza di una musica pratica e di dimensioni ridotte, sentita in molte chiese di provincia, fece affluire alle stampe gli apporti di nuovi compositori, molti dei quali dotati di considerevole talento. Il loro stile combinava felicemente la freschezza melodica, l'interesse polifonico e ritmico e la sensibilità espressiva.¹² Con la morte di Palestrina, nel 1594, Roma aveva perso la sua figura di maggior rilievo ed era entrata in un periodo di sottomissione all'influenza del nord. In generale Roma non raggiunse le posizioni avanzate del nord, non mostrò l'interesse per le nuove sonorità combinando le voci sole con strumenti in composizioni più o meno grandiose né produsse talenti considerevoli che sviluppavano tale stile. Ebbe una decisa prevalenza nel repertorio strettamente liturgico dei salmi e degli inni lo "stile antico" soprattutto nella Cappella Sistina che non aveva organo.¹³ L'ideale chiesastico purista richiede un contrappunto moderato, accordi ben sonanti e, tendenzialmente, il canto a cappella, eseguito da un coro di musicisti "di chiesa".¹⁴ L'Italia, che nei primi anni del secolo diciassettesimo era stata la culla del Barocco musicale in campo sacro, che aveva insegnato a innumerevoli compositori di altre nazioni e che aveva fatto della musica una pietra di paragone universalmente valida, verso la metà del secolo vantava praticamente un solo grande autore sacro: Carissimi. Di fatto, l'impianto spettacolare, corroborato da un'esuberanza vocale e strumentale, diverrà ormai lo schema predominante, la grande festa barocca. Cori doppi, tripli e quadrupli; formazioni strumentali (archi e fiati aggiunti in questi tempi all'organo) sempre più complesse; chiese che condividono con le corti la "gloria" dell'apparato visivo. I luoghi in cui vengono sistemati i musicisti divengono dei veri e propri "contro-altari" Dato il contesto omogeneo della festa, la musica di chiesa verrà vissuta come lo è in generale nella cultura barocca: come "concerto". Perché concerto vuol dire armonia: sintesi dei valori, scioglimento delle tensioni, fusione degli animi; vuol dire "meraviglioso", quindi artificio e virtuosismo, spettacolo che riesce e finisce quando strappa l'ammirazione e gli applausi. Uno stile che ebbe voga in Roma fu il cosiddetto "barocco colossale" lontana filiazione della tecnica dei "cori spezzati" di un tempo

¹¹ EUGENIO COSTA "Musica sacra" pag.192,193 A. Basso - Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti II lessico vol.IV Edizioni UTET

¹² JEROME ROCHE "La musica liturgica in Italia dal 1610 al 1660" pag.397 - Storia della Musica (The New Oxford History of Music) vol.V Feltrinelli

¹³ JEROME ROCHE "La musica liturgica in Italia dal 1610 al 1660" pag.398 - Storia della Musica (The New Oxford History of Music) vol.V Feltrinelli

¹⁴ EUGENIO COSTA "Musica sacra" pag.192,193 A. Basso - Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti II lessico vol.IV Edizioni UTET

che in questo periodo s'avviava a diventare un relativo anacronismo come ogni forma di composizione in "stile antico". Il "barocco colossale" s'attuò nelle mastodontiche Messe di Orazio Benevoli, di Carissimi e altri, il cui "Amen" corale alla fine del Credo, poteva durare come tutto un Sanctus.¹⁵ La liturgia e la musica sacra si adeguano alle mode del tempo. In Italia due eventi furono responsabili del declino della composizione liturgica: la prosperità dell'opera e il rigoglio della musica strumentale. L'opera non più limitata alle corti, era diventata un'attività commerciale e gareggiava con le chiese per dar lavoro ai cantanti e agli strumentisti. I "maestri di cappella" cominciarono a rendersi conto che scrivere opere era vantaggioso soprattutto a Venezia, e a vedere nella loro posizione di dipendenza da una chiesa nient'altro che una stabile fonte di reddito. Verso il 1650 i compositori di talento si sentivano attratti solo dalle chiese delle città in cui fossero anche teatri pubblici. Gli organici della musica sacra finirono per assomigliare a quelli dell'opera: combinazioni varie di voci e archi, con rilievo assoluto del canto solistico di alto livello. Grazie alle sempre maggiori fortune degli strumenti ad arco, la funzione di musica extraliturgica da eseguire la Messa, finora svolta dal mottetto, fu assunta dalla sonata e dal concerto strumentale, che divennero particolare gloria musicale della chiesa di San Petronio in Bologna, ove ebbero predilezione anche le trombe. Inoltre, l'accresciuto interesse per una scrittura specificamente adatta agli archi, indusse i compositori a concentrarsi meno sulla parola per sostenere l'ispirazione musicale. Lo spirito della Controriforma era veramente in declino, e la musica sacra aveva perso in parte il tono "appassionato" degli anni precedenti e guadagnato in grazia, in equilibrio e in piacevolezza di fioriti ornamenti, caratteristici di tanta arte mediobarocca.¹⁶ Diventa prioritario disciplinare il canto, la liturgia e la musica sacra. La posizione assunta da Benedetto XIV, preoccupato dell'accoglienza dei pellegrini stranieri alla vigilia dell'Anno Santo 1750, è di notevole portata, acuta, persino troppo sfumata: dimostra di conoscere le idee dei musicisti del tempo e la pratica di molte chiese, in Europa e anche nei paesi d'America (dove il colonialismo "missionario" propaga i repertori europei, attento però al clima locale). Ammette l'uso degli strumenti d'epoca, solo rifiutandone alcuni e biasimando gli abusi teatrali: il loro scopo deve essere di valorizzare le parole dei canti, perché tocchino l'animo degli ascoltatori. Non detta però uno stile preciso e non impartisce norme generali, ma ribadisce che una differenza è pur necessaria tra la musica sacra e la profana.¹⁷ Nell'ultimo quarto di secolo, infine, l'opera musicologica di Gerbert, il primo a tentare una storia scientifica della musica sacra, appare emblematica e si profila come una vasta operazione restaurativa: da un lato l'elogio di un "gregoriano" mitico, immobile e indefettibile; dall'altra la condanna della polifonia e degli strumenti, fonti di ogni male nelle chiese. E' ammissibile solo la moderata e grave polifonia di stile "antico", cioè arcaizzante (nella versione settecentesca). L'ideale è il canto a cappella, come, da sempre, nella Cappella Pontificia a Roma, che esclude ogni uso di strumenti; una volta ancora, nulla sul canto delle assemblee parrocchiali, della cui pratica del resto si hanno ben poche notizie¹⁸ Il clima restauratore del primo '800 ha segnato i modi e i tempi di un nuovo culto dell'antico, nella

¹⁵ JEROME ROCHE *"La musica liturgica in Italia dal 1610 al 1660"* pag.397 - Storia della Musica (The New Oxford History of Music) vol.V Feltrinelli

¹⁶ JEROME ROCHE *"La musica liturgica in Italia dal 1610 al 1660"* pag.418,419 - Storia della Musica (The New Oxford History of Music) vol.V Feltrinelli

¹⁷ EUGENIO COSTA *"Musica sacra"* pag.194 A. Basso - Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti Il lessico vol.IV Edizioni UTET

¹⁸ EUGENIO COSTA *"Musica sacra"* pag.194 A. Basso - Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti Il lessico vol.IV Edizioni UTET

liturgia e nella sua musica. Le tendenze storicistiche e le colorature mitizzanti dell'entusiasmo romantico, lo sforzo di autonomia e di emancipazione tentato da una Chiesa che rifiuta la nuova borghesia liberale e iconoclastica, il prolungarsi di una pratica musicale ecclesiastica la quale, pur conservando abitudini acquisite, è la coetanea di un teatro d'opera trionfante, sono questi gli assi dello sviluppo che si conclude con il tentativo di riforma di papa Pio X (1903).¹⁹ La Restaurazione romantica ha nel Movimento Ceciliano la sua espressione più autentica. Frutto, in gran parte, della mentalità storicizzante dell'idealismo romantico (notevole importanza ebbe a questo proposito lo scritto *Über Reinheit der Tonkunst* di A. Fr. J. Thibaut, 1824), il Movimento Ceciliano vide la luce anzitutto lungo un asse italo germanico, legato alla rivalorizzazione della polifonia romana del Cinquecento, e simultaneamente si trovò in consonanza con il mondo cattolico francese di stampo restauratore orientato soprattutto alla riscoperta del repertorio monodico gregoriano. Il Movimento Ceciliano si inseriva nel quadro più ampio di una nuova coscienza storica, che tendeva ad allontanarsi dal presente per ricostruire un passato fatto di repertori intangibili, di opere musicologicamente venerate e musealmente ricollocate sull'altare della cultura. La situazione che ne determinò lo sviluppo fu caratterizzata dal prevalere, nelle chiese, di forme e di modi esecutivi pesantemente infeudati allo stile concertante a all'impianto melodrammatico del vocalismo del primo Ottocento. Alla musica d'uso corrente nel culto si rimproverava un eccesso di teatralità, percepita come sconveniente e dunque profana, per di più dominata da potenti corporazioni di compositori ed esecutori. Si delineò così l'orientamento a cercare nell'antico la migliore incarnazione possibile del sacro, lontano dalla profanità del moderno. Nello stesso tempo, il mondo della musica colta e accademica ispirò e diffuse postulati come quello di una scrittura musicale corretta e "conveniente", di una dignità che separasse la musica sacra dai lazzi operistici e dalle grossolanità dei cantori di paese, insomma di una "bellezza" idealizzata secondo i canoni di un accademismo di maniera. Unita ai rinnovati miti e ai santi protettori (gregoriano, polifonia, organo; Cecilia, Gregorio, Palestrina), di cui il movimento ceciliano si adornò, questa sacralità musicale consumò il distacco del repertorio chiesastico dal mondo compositivo contemporaneo, venendo così a rafforzare l'identità culturale di una Chiesa in posizione difensiva nei confronti del mondo laico.²⁰ La riforma della musica sacra nasce con tentativi tanto generosi quanto modesti: il congresso a Venezia del 1874, le scuole di musica sacra (la prima a Milano nel 1875), gli studi (gli articoli di A. De Santi su "Civiltà Cattolica" dal 1887) le associazioni, le riviste assai numerose, i nuovi compositori (tra cui Tomadini, Tebaldini, Perosi, Bottazzo, con molti altri), il rinnovamento dell'organaria, la moltiplicazione delle scholae cantorum anche in ambiente rurale, attraverso tutti questi percorsi, il Cecilianesimo italiano riuscì a modificare almeno in parte la prassi del canto di chiesa e a far maturare un diverso ideale di musica liturgica. Fu necessario attendere il Concilio Vaticano II, (1963) per rendere operanti altri poli di una riforma, che divenisse più umana e più autenticamente cristiana.²¹ Il testo conciliare, tuttavia, rimane a livello programmatico: la prassi degli ultimi anni mostra incertezze di rottura, pur non temendo di affrontare i problemi, del tutto inediti per l'epoca moderna, della celebrazione interamente in lingua corrente. La molteplicità dei tentativi

¹⁹ EUGENIO COSTA "Musica sacra" pag.194 A. Basso - Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti II lessico vol.IV Edizioni UTET

²⁰ EUGENIO COSTA "Movimento ceciliano" pag.260 A. Basso - Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti II lessico vol.III Edizioni UTET

²¹ EUGENIO COSTA "Movimento ceciliano" pag.260 A. Basso - Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti II lessico vol.III Edizioni UTET

mette in luce, ancora una volta, l'inevitabile e faticosi osmosi tra società e comunità cristiana: la liturgia accoglie di fatto linguaggi musicali disparati, dal neo-modalismo gregorianeggiante ai residui di un romanticismo accademico, dal folklore rivisitato alla musica leggera, senza rifiutare apporti tecnologici (il sound dell'amplificazione elettronica) e comportamenti atipici (leadership di solisti e di piccole formazioni strumentali), con parziale allargamento delle prospettive stilistiche e dei modi esecutivi. Il peso dei mass media, l'influsso delle iniziative culturali di base e di vertice, l'affermarsi di una nuova pedagogia musicale, manipolano gli utenti e gli agenti della musica sacra in senso pluralistico e ripropongono perciò il problema dei connotati di una tale musica. In definitiva, essa trova la sua qualificazione nell'essere parte di un tutto.²² Flussi e riflussi, come un ciclo vichiano, l'istituzione religiosa prima o poi deve intervenire per riportare ad una forma più accettabile la musica liturgica; la musica sacra. Certo il nostro tempo ci ha abituato a espressioni musicali assai diverse fra loro; si assiste alla contaminazione di vari generi da quello etnico derivante dal folklore delle tribù africane e asiatiche, il rock nelle sue innumerevoli sfaccettature, tanto che vengono continuamente coniatati nuovi termini per definire certi generi stili musicali. La Chiesa con il Concilio Vaticano II, raccoglie il fermento sociale di quegli anni, e riconosce anche alla musica sacra un ruolo importante, in quanto essa mira alla gloria di Dio e alla santificazione dei fedeli. La chiesa poi approva e ammette nel culto divino tutte le forme della vera arte, dotate delle dovute qualità.²³ In Occidente le arti che si qualificano come sacre evocano la maestà, la pompa, un carattere ufficiale e solenne, un rapporto con la liturgia. Per Rudolf Otto (1917) sono l'architettura e la scultura monumentale a rivestire questi caratteri con maggior forza, ma nello svolgimento della Messa il momento del sacro è segnato dal silenzio. In generale, secondo lui, sono il vuoto, il silenzio e l'oscurità che esprimono meglio il sacro. Ciò è evidente ben lungi dal caso delle tradizioni religiose orientali, nelle quali domina un'estetica del pieno. Questa nozione del sacro è derivata dal carattere universale e ufficiale che si presta alle scritture sacre, integrate con le liturgie. Essa attira comunità immense di fedeli, cosicché le produzioni artistiche che ne derivano sono fondamentalmente estroverse, anche quando testimoniano una visione mistica. Una cattedrale, una moschea, un tempio del fuoco, una vetrata, una cantata, una messa, dei sacramenti sacerdotali, un incensiere, ecc. L'arte sacra è l'ornamento del rituale, non ne è l'essenza, è qualcosa "di più" (dove il suo carattere di esteriorità), e se ne può separare; il Requiem di Mozart, il Vespri della Beata Vergine di Monteverdi, le cantate e le messe di Bach non sono – o non sono più – in senso proprio "musiche rituali". Nondimeno, per la loro forma, esse mettono in scena un'idea del sacro che pone al proprio servizio tutto ciò che vi è di più grande e di più bello.²⁴ Grandi autori come Rudolf Otto (1917), Emile Durkheim (1912) o Mircea Eliade (1965) hanno trattato del "sacro" come di una nozione primigenia e universale, trans-storica e trans-culturale, i cui fondamenti sono di volta in volta psicologici – l'esperienza del mistero e del soprannaturale – e sociologici – strutturati secondo le categorie della chiusura e del proibizionismo, del puro e dell'impuro. In seno alle stesse religioni universali, la nozione del sacro non possiede né l'ambivalenza del termine latino (sacer, pericoloso proibito) né la sua estensione, originariamente limitata, dato che il cristianesimo utilizzava più volentieri qualificativi come sanctus, pius, augustus o numen, tutti termini occupanti posizioni distinte

²² EUGENIO COSTA "Musica sacra" pag.195 A. Basso - Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti II lessico vol.IV Edizioni UTET

²³ Sacrosanctum Concilium capitolo VI La Musica Sacra art.112

²⁴ JEAN DURING "Il sacro e il profano: una distinzione legittima?" " pag.283 Enciclopedia della Musica vol. V Le tradizioni musicali nel mondo. Edizioni Einaudi / Il sole 24 ore.

nel campo religioso. D'altronde, se accade che alcune nozioni simili si ritrovino da una cultura a un'altra, le condotte che derivano dal loro apprendimento sono spesso diverse.²⁵ Le cose si complicano ulteriormente con l'interferenza di un senso del sacro, indipendente dal religioso ma non del tutto profano, come quello che emana dalla contemplazione estetica. Eppure l'approccio antropologico al sacro comporta inevitabilmente un percorso estetico, nel senso che l'universalità della nozione implica non di poter dire "questo è sacro", ma piuttosto "questo è sacro per il gruppo" (oppure per l'individuo). Sicché ciò che si condivide non è l'adesione, la credenza, ma l'emozione estetica in presenza delle più svariate manifestazioni della fede. Vi è dunque un'esteriorità inerente alla concettualizzazione del sacro che legittima tutte le creazioni in forme ierofaniche. Al punto che queste forme finiscono per affrancarsi dalla funzione che era stata loro assegnata.²⁶ Il dibattito intorno alla musica sacra diventa ancora più complesso quando si guarda all'aspetto creativo; pertanto si chiama in causa l'idea, lo stile, del compositore. *I musicisti, animati da spirito cristiano, sentano di essere chiamati a coltivare musica sacra e ad accrescere il suo patrimonio. Compongano melodie che abbiano le caratteristiche della vera musica sacra e che non possano essere cantate dalle maggiori "scholae cantorum", ma convengono anche alle "scholae" minori, e favoriscano la partecipazione attiva di tutta l'assemblea dei fedeli.*²⁷ Lo stile è sì un fenomeno di produzione, ma è anche, o forse soprattutto, un fenomeno legato alla ricezione: esso viene fondamentalmente definito da coloro che osservano, leggono, ascoltano, studiano il risultato prodotto. Nella sua attività creativa ogni compositore compie le sue scelte con l'obiettivo di affermare la propria posizione culturale, le tendenze estetiche o ideologiche in cui crede, il sistema di valori a cui fa riferimento, i tipi di affettività che quel sistema incrementa e promuove, le immagini e i gesti che simbolicamente lo manifestano, anche se non sa come gli ascoltatori interpreteranno le sue scelte. Per di più c'è da aggiungere che il linguaggio artistico che egli elabora non solo tende a manifestare la sua identità, ma chiede condivisione, invita a una sorta di fratellanza ideale; e neppure in questo caso il compositore sa quali saranno gli esiti dei suoi appelli. Chi in ultima analisi deciderà della natura del suo stile sarà la collettività dei fruitori che gli invierà i suoi feed-back, i suoi giudizi, le sue catalogazioni stilistiche. Per di più c'è da aggiungere che ogni artista agisce su un terreno che condivide con altri, sceglie modelli di partenza e sistemi di regole inevitabilmente già esistenti, e solo all'interno di questo sistema dato, accetta, corregge, o rifiuta le scelte possibili, per individuare meglio la sua personale posizione o per distinguerla da quella degli altri.²⁸ La complessità del problema è testimoniata, fra l'altro, dal fatto che i compositori, sono portatori di valori, e dunque tendono a operare le loro scelte sulla base delle loro intuizioni e propensioni, ma non c'è nessuna possibilità di ricostruire oggettivamente e storicamente quali siano state effettivamente le relazioni fra i loro valori e le loro scelte di linguaggio: nemmeno i compositori stessi ne sono coscienti. Dunque, il rapporto reale fra eventi di questo tipo è quanto mai inafferrabile.²⁹ Tra le varie argomentazioni del testo conciliare alla musica è

²⁵ JEAN DURING "Il sacro e il profano: una distinzione legittima?" " pag.281,282 Enciclopedia della Musica vol. V Le tradizioni musicali nel mondo. Edizioni Einaudi / Il sole 24 ore.

²⁶ JEAN DURING "Il sacro e il profano: una distinzione legittima?" pag.284 Enciclopedia della Musica vol. V Le tradizioni musicali nel mondo. Edizioni Einaudi / Il sole 24 ore.

²⁷ Sacrosanctum Concilium capitolo VI La Musica Sacra art.121

²⁸ MARIO BARONI "Stile e mutamenti di stile nella tradizione musicale europea" pag.13 Enciclopedia della Musica vol. I La musica europea dal gregoriano a Bach. Edizioni Einaudi / Il sole 24 ore.

²⁹ MARIO BARONI "Stile e mutamenti di stile nella tradizione musicale europea" pag.18 Enciclopedia della Musica vol. I La musica europea dal gregoriano a Bach. Edizioni Einaudi / Il sole 24 ore.

riservato un ruolo *nobile nel contesto dell'azione liturgica, quando i divini uffici sono celebrati solennemente in canto, con la presenza dei sacri ministri e la partecipazione attiva del popolo*. Elio Matassi parlando del potere e della suggestione della musica, dimostra che per il loro carattere utopico, hanno una finalità decisamente ieratica. La musica, pur condividendo con tutte le altre dimensioni il destino legato alla irreversibilità e alla devastazione, alla morte, ha la possibilità di capovolgere tale inesorabile legge, dimostrando in questo una capacità ieratica di sottrarsi alla ineluttabilità della fine. E a tal proposito si cita il compositore Ernst Bloch, che ne *"Il principio speranza"*, afferma, a proposito della grande dimensione musicale dei Requiem, che la musica riesce, anche nella presunta celebrazione della morte, a mostrare una continuità che va ben al di là della semplice constatazione della fine. La musica, ogni musica presume, dunque, questa grande capacità di attingere il sacro; il tempo della musica, anche in quella profana, ha sempre questo carattere ieratico che si esprime in modo libero e individualizzato. Il tempo liturgico, sacro, è invece, un modello temporale universale, reale, in quanto solo la rivelazione fissa il suo contrassegno nel centro del tempo, determinano un *"prima"* e un *"dopo"*, che non si possono più spostare, una cronologia indipendente da chi calcola e dal luogo in cui si calcola il tempo, unica per tutti i luoghi del mondo.³⁰ Il comportamento musicale è in funzione dell'avvenimento rituale. D'altra parte, la separazione crescente tra musica dotta e musica d'uso più comune, alimenta una tensione irrisolta nel contesto culturale generale, che la comunità cristiana non è chiamata a sciogliere e che essa finisce per subire in modo pesante. Una coscienza più viva nell'articolazione interna dei riti e dei loro gesti espressivi (annuncio e risposta, silenzio e coinvolgimento, scambio e unanimità) offre una pista creativa, ampia e differenziata, per il futuro. Le funzioni (in senso operativo, ma anche con valore significativo) della musica liturgica, perciò, si modellano sulla concreta assemblea celebrante, che a sua volta risente della ricchezza o povertà, unità o eterogeneità dell'universo culturale di cui l'assemblea stessa fa parte. Abbandonando ogni modello storico aprioristico, l'assemblea cristiana dovrà ricreare le proprie strutture espressive con soluzioni non definitive, quasi in uno *"stato nascente"*. Una nuova generazione di creatori e animatori musicali potrà crescere in simbiosi con la rinnovata pratica celebrativa: da questa nascerà inevitabilmente quel taglio caratteristico, quella *"differenza"* di uso, se non di qualità, che rende riconoscibile la musica rituale, ma che la connota come *"sacra"*, in conclusione, soltanto per coloro che la praticano dall'interno di una fede e di una prassi comunitarie.³¹

Giorgio Pavesi

³⁰ ELIO MATASSI: *Professore ordinario di Filosofia morale, Direttore del Dipartimento di Filosofia dell'Università di Roma Tre, Presidente dell'Accademia Estetica Internazionale di Rapallo "Dimensione sacra". Amadeus "Il mensile della grande musica" n.9 settembre 2008 Editore Paragon*

³¹ EUGENIO COSTA *"Musica sacra"* pag.196 A. Basso - Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti Il lessico vol.IV Edizioni UTET

CAMILLE SAINT SAËNS E LA MUSICA SACRA.



La riforma della musica sacra della quale ci parla Saint Saëns, ebbe buoni propositi ma, inizialmente, non diede chiari riferimenti, limitandosi solo a proibire quelle forme profane che erano entrate furtivamente in chiesa. La conseguenza fu di continui ostacoli ad un giusto rinnovamento e continua diffidenza da parte di coloro che, anche all'interno della Chiesa, preferirono una situazione di stallo.

Il concetto di riforma sembra avere un certo fascino per l'umanità. Dal "passaggio di proprietà" nei semplici affari alle revisioni costituzionali e cambi di governo, sembra come se tutte le riforme fossero intese a riportare un'età d'oro nel mondo. La mia generazione ricorda ancora la rivoluzione del 1848 intrapresa dalle grida fragorose di "Vive la réforme" portata avanti da una folla che non conosceva neppure il significato della parola "riforma". Fu sufficiente chiedere a caso a qualcuno della massa per esserne convinti. Ahimé! Molto spesso a riforma ultimata e una volta ultimato il passaggio di proprietà, gli uomini si ritrovarono come prima, con le loro passioni, le loro virtù e i loro difetti; ognuno se ne ritornò a letto.

Questi pensieri melanconici vengono alla mente in dispetto a me stesso, mentre sto leggendo il resoconto del progetto del santo Padre per la riforma musicale. Nello stesso tempo divento ansioso per il futuro di uno stato suggerito qualche volta dalla minuziosità delle istituzioni pontificie e qualche volta, forse in modo più indipendente, dalla loro vaghezza.

Vorrei indicarne qualcuna, ma l'argomento è ampio ed è difficile organizzare i molti problemi sollevati e trattarli in poche parole. Le riforme del Papa sembrano molto belle in teoria ma, il più delle volte impossibili da tradurre nella pratica.

Un ritorno alla primitiva purezza del canto Gregoriano sembra il più difficile – chi definirebbe le differenze essenziali tra lo stile sacro e quello secolare? I madrigali di Palestrina e le opere di Handel danno l'impressione agli ascoltatori di oggi di una musica estremamente religiosa. E' impossibile perciò tracciare una linea. Come possono cimbali e tamburi (ed altre cose) essere proibiti quando gli angeli negli antichi dipinti sono ritratti con essi? Tutto dipende dal modo in cui gli strumenti vengono usati. Chi giudicherà la durata degli interludi e deciderà se sono permessi o proibiti? Chi identificherà le melodie universali? In tutto questo io vedo parole e giudizi di uno sforzo molto nobile e nient'altro. Il mondo andrà avanti come prima.

Per prima cosa è giusto esprimere la nostra gratitudine a Sua Santità Papa Pio X per il suo interesse per la musica sacra dimostrato in modo così visibile. Egli è molto preoccupato della brutta musica nelle chiese. Quale grande vantaggio se lo stato presente delle cose venisse corretto. Questa è certamente l'intenzione del Papa. Rimane da vedere se la fiducia di

Sua Santità nella saggezza dei suoi consiglieri è ben riposta, se, nel volersi liberare della pila non ha esposto parte del grano alla distruzione. Questo lo andiamo ad esaminare.

Un ritorno alla primitiva purezza del Canto Gregoriano venne discussa. Devo ammettere un certo scetticismo a riguardo. Gli antichi manoscritti gregoriani sono testi sigillati, accessibili solo agli iniziati. Non molto tempo fa, alcuni di questi iniziati particolarmente colpiti dalle differenze testuali nelle varie edizioni moderne, cercarono di ritornare alle origini e fecero un'edizione nella quale la primitiva purezza sarebbe stata restaurata. Il risultato fu sorprendente! La fastidiosa ripetizione di serie interminabili di note, distoglieva anche gli ascoltatori più qualificati. Immagina un passaggio come questo; la do la do la do - la do la do la do - la do la do la do - la do la do la do ecc, per intere pagine! Con la nostra lenta esecuzione di canto gregoriano, questo è intollerabile. Deve essere sottolineato che, questi passaggi erano eseguiti rapidamente come trilli – un'affermazione che capovolge tutte le nostre idee attuali riguardo all'esecuzione di questo tipo di musica. In realtà, dopo così tanti secoli, noi abbiamo perso la chiave di quest'arte antica. E' una lingua morta e come tale, è impregnata di un carattere arcano che niente potrebbe rimpiazzare.

Arrendendosi alla chimera della primitiva purezza il Papa ha designato le edizioni Solesmes come la versione autentica dei Canti Gregoriani. Egli non avrebbe potuto far meglio e la Sua scelta indubbiamente sarà un grande beneficio. Ma uno non può solo limitarsi alla musica del XVI° secolo. A quale diritto l'espressione e la devozione musicale dei secoli successivi può essere ignorata? Il Papa non va oltre. Egli esalta l'uso della musica polifonica del XVI° secolo di cui Palestrina è il più illustre rappresentante.. Soltanto la voce umana in assolo o in coro e l'organo dovrebbero essere ascoltati al di sotto delle sacre volte. Il Papa denuncia i violini e gli strumenti secolari e proibisce assolutamente di strumenti forti: cimbali, tromboni, ecc. Superficialmente tutto questo sembra molto ragionevole e prontamente genera un esame più profondo.

Gli strumenti sono niente in loro stessi. Essi esistono solo per l'uso che di loro può essere fatto. Questo è il motivo per cui trombe, tromboni e cimbali possono essere efficacemente usati anche in chiesa. Tutto dipende dal loro ruolo. Ma cosa sto dicendo? Non suonavano i tromboni nel tempio di Salomone? Nei dipinti di Fra Angelico e di altri vecchi maestri, non vediamo gli angeli nel Paradiso suonare tutti gli strumenti allora in uso: viole, cetre, tromboni, tamburi, tamburelli, oboi? Hanno anche nelle loro mani celesti un piccolo pittoresco organo portatile. Ma a quel tempo quegli strumenti erano profani come gli altri. Un dipinto italiano molto conosciuto (Venere divertita dalla Musica dipinto del Tiziano, conservato nel Museo del Prado) ritrae un signore che suona l'organo davanti ad una donna. Lei non è vestita sontuosamente, anzi in realtà, non ha niente del tutto! E quando pensi a questo, chi dice che tutti questi strumenti nelle mani degli Evangelisti non apparvero sulla terra per essere usati in antiche cerimonie religiose? La musica di Palestrina fu scritta per voci sole, ma non c'è alcuna prova che qualche volta le voci fossero supportate da strumenti. Nella musica strumentale dello stesso periodo le varie parti sono scritte in modo vago senza alcuna indicazione di quali strumenti dovessero suonarle. Se, nelle opere vocali, niente indica la presenza di un accompagnamento non ci sono indicazioni del contrario. Il tempo e i segni d'espressione, così importanti nella musica moderna non sono indicati. Questa mancanza di precisi dettagli sollevano tutte queste congetture. Più il problema viene studiato e più diventa ovvio che non c'è ragione di escludere dal servizio divino gli strumenti così detti profani ad eccezione dell'organo. Se questo accadesse, il salmo in cui siamo esortati a pregare il Signore con strumenti a corda, trombe e anche cimbali squillanti dovrebbe essere soppresso dalla liturgia! La musica del XVI° secolo non è un linguaggio

morto ma una lingua morente le cui tradizioni sono perdute. Ognuno interpreta questo come vuole e rivendica solo di conoscere il vero modo di eseguirla. Questo non è il punto. Ma qual è l'aspetto particolarmente religioso in questa polifonia in cui la melodia è quasi completamente assente? I madrigali di Palestrina – la famosa pavana “Belle qui tient ma vie” - differiscono molto poco dalla musica religiosa del loro tempo. Cantati con parole latine sembravano ai moderni ascoltatori come gli esempi più semplici di musica sacra. Sarebbe lo stesso con molte delle arie delle opere di Handel, più vicine al nostro tempo ma già distanti.

E' la distanza che crea il mistero e la misteriosità viene confusa con la sacralità. Così, anche l'arco a sesto acuto assunse un'aria misteriosa quando scomparve dall'architettura contemporanea. Quelle sono illusioni. Come si ubbidirà agli ordini del Papa che le melodie cantate in chiesa debbano essere di un carattere essenzialmente religioso? Come sarà riconosciuto questo carattere? Un senso di ansia non può essere evitato quando, nel leggere il rapporto del direttore (Vincent d'Indy) della Schola Cantorum inudienza dal Papa, e loro lamentele sull'esecuzione delle messe in tutte le chiavi, con tenore solo, uno vede il Requiem di Mozart come un'opera proibita! Se questo famoso requiem è bandito, potremmo concludere che tutte le messe del periodo sono proibite, quelle di Mozart, Haydn e Beethoven? La stessa cosa accade alle opere di Jommelli, Porpora, Mrcello? Menzione è stata fatta anche dei compositori che lavoravano dietro le scene per rimpiazzare le opere proibite. In parole povere, significa che la Schola detterebbe al mondo cattolico quale opera antica e moderna sarebbe appropriata e quale no. Questa, concorderete, è una grave responsabilità. Io vedo tutto ciò come andare alla guerra, uno difende il Papa, l'altro, come nella storia biografica di Benedetto Claudine, brandisce la spada infiammata degli arcangeli nella mano nobile. Questa è una bella visione. Ma si lascerà sottomettere il mondo cattolico da questa tirannia? E' difficile cambiare le venerate abitudini tutto ad un tratto. Ne volete un esempio? Un bel giorno arrivò l'ordine da Roma di cambiare il rito parigino con il rito romano. Questa disposizione sopprime il “Dies irae” dalla messa da requiem. Fu una mortificazione. Per i defunti non cambiava nulla se non veniva cantata ai loro funerali, cosa fu fatto? Le parole del “Pie Jesus” iniziarono ad entrare nella melodia del “Dies irae” e venne introdotta furtivamente come un mottetto. Un verso del poema proibito fu inserito, poi due, poi tre. Finalmente il “Dies irae”, ristabilito a poco a poco nella sua interezza, venne cantato come prima. Ogni epoca e nazione percepisce la devozione e di conseguenza la musica sacra nella propria maniera. In Andalusia la pietà viene espressa in modo vivace. Processioni sulle strade sono accompagnate da fuochi e razzi d'artificio e quando il corteccio ritorna nella chiesa, il fedele davanti alla porta danza follemente in cerchio al suono di una musica frenetica. A Natale ancora meglio: all'interno della chiesa è cantata nello stile della sequidillas, accompagnata dalle castagnette. Tutto questo a noi sembra molto ridicolo. Se fossero state soppresse, quei fedeli non avrebbero capito nulla dell'austerità che non è ne' nel loro carattere ne' nei loro costumi. Non è neppure improbabile che nel voler rimediare a ciò che sembra essere uno scandalo, si causasse uno scandalo ancora più grande. In Francia simili usanze non sono state combattute, solo routine e orribili mediocrità. Lei sa cosa io farei se avessi il potere e l'autorità? Inizierei imponendo nei seminari lo studio – superficiale ma serio nella sua brevità - non solo della musica ma di tutte le discipline artistiche. Come potrebbe essere altrimenti? Il sentimento artistico è raramente innato in noi; generalmente si sviluppa attraverso un'educazione. Quando un prete, massima autorità nella sua chiesa, manca di tale educazione, come potrebbero i risultati non essere fra i più disastrosi? Quindi vieterei duramente tutta la musica, persino quella dei grandi maestri, la quale non fu composta sulle parole sacre ma al contrario le parole furono con più o meno successo

adattate alla musica. Tali pezzi sono dei crimini artistici; nulla li giustifica data la prestigiosa quantità di musica specificatamente scritta per la chiesa tra il XVI° secolo e ora. Sarebbero da proibire anche altri mottetti di compositori inesperti su testi latini, come “O salutaris” nel quale le parole “da robur, fer – da robur fer” sono ripetute in un modo senza senso; e questo in un modo volgare, simile ai mottetti del Reverendo Padre Lambillotte che probabilmente fu uomo santo ma la cui musica è completamente fuori posto e indegna di essere eseguita sotto le sacre volte! ... poiché in arte non è sufficiente la santità. Ci vuole talento e stile. E dove troverà rifugio il grande stile se non chiesa dove l’applauso, il successo e le miserie dell’arte non esistono. Sorprenderà molte persone che io bandirei tutte le opere di J. S. Bach dalla chiesa cattolica. I suoi meravigliosi preCorale, sono la vera essenza del Protestantismo e con poche eccezioni, i suoi Preludi e Fughe, fantasie e Toccate, sono pezzi primariamente virtuosi. Essi andrebbero eseguiti nelle sale da concerto e non nelle chiese. Personalmente lascerei che ognuno fosse completamente libero di cantare preghiere a Dio come desidera. Nel cercare di suggerire il più piccolo dettaglio – come, per esempio, la durata degli interludi dell’organo – si rischia, nelle essere troppo esatti, che nulla accada. Sto diventando pessimista? Non sarà divertente che le nostre chiese debbano limitarsi al canto Gregoriano e a Palestrina. Ma, dopo tutto nessuno va a messa per divertirsi e questa dieta sarebbe cento volte preferibile a quelle sciocchezze inflitte a noi quotidianamente a detrimento dell’arte e a beneficio di nessuno.

*Pubblicato su “Vox Organalis” n°8 – 1999
Presentazione e traduzione di Carlo Benatti*

*La lettera di Saint Saëns all’editore fu pubblicata in “Le Monde Musical” (15 febbraio 1904)
Camille Saint Saëns « Musique Religieuse »
Ecole Buissonniere (Paris Lafitte 1913) pag.159 – 167*

Camille Saint Saëns (1835 – 1921)

Bambino prodigio all’età di 3 anni come pianista; a 5 anni come compositore; a 10 anni diede un concerto alla Sala Pleyel interpretando un concerto di Mozart. Pianista e organista, nella sua attività instancabile tentò anche la direzione di concerti e di opere. Collaborò a diversi periodici, esercitò la critica musicale sul “Voltaire”, sostenne polemiche sull’arte e sulla politica, e trovò ancora il tempo di occuparsi di problemi di acustica e astronomia. Fu erudito autore di poesie, di alcuni saggi e di libri sulla musica. Pianista virtuoso, percorse il mondo intero, fu un viaggiatore inarrestabile, fu compositore fecondo ed eclettico che affrontò tutti i generi, ma, con gli stessi mezzi espressivi, un’unica estetica: un classicismo che alcuni hanno catalogato come conservatorismo e anche passatismo.

La sua figura è un unicum nella scuola musicale francese, ma è pure l’anello indispensabile tra Gounod e Ravel, tra Berlioz e Fauré.

ALCUNE CONSIDERAZIONI SULLA PITTURA, SUL COLORE, SULLA MUSICA, SULLE SENSAZIONI INTERIORI DEL FRUITORE SULL'ARTE DELLO SCHIVENOGLIA



L'Onnipotente quando creò il nostro padre Adamo, a sua immagine e somiglianza, lo dotò indubbiamente anche di una sensibilità in grado di contribuire al diletto della propria anima. La musica non esisteva ancora ma quell'uomo, dotato di udito e capace di ascoltare i bisbigli del vento e il fruscio degli alberi, quell'uomo che già catalogava il frangersi delle onde del mare percepì da subito melodia e ritmo.

Davide, re d'Israele nonché distinto discendente di Adamo, elaborò, anni dopo, ideali regole musicali da usarsi nel culto sacro e nel canto.

Tanti secoli più tardi san Gregorio Magno, si sa, rinnovò l'intuizione davidica e provvide, con opportune norme, a fissare la bellezza del canto e della musica sacra, per evitare che un impulso sensuale o un elemento impuro potesse corrompere ciò che era stato dato in origine come dono divino. E a Lui, all'Altissimo, volle che i doni dei sensi, la capacità di generare armonie di suoni ritornassero come gloria e ringraziamento ma anche come richiesta di perdono e sentimento di nostalgia per la perdita dell'Eden. Secoli di lode e di gloria al Creatore hanno dunque creato musiche celesti nell'intento di ringraziarlo.

Questa giocosa introduzione di sfondo biblico mira a spiegare come la musica che accompagna le ritualità sacre delle chiese, grazie all'organo e ad altri strumenti, sia spesso esperienza di struggenti commozioni. Ma non spetta a me, e non è questo il luogo per farlo, di avventurarmi oltre in considerazioni musicali. E dato che ho accennato a Gregorio Magno

è bene che rammenti che fu proprio tale geniale padre della Chiesa cattolica ad intuire il grande valore delle immagini, e dunque anche delle arti visive che, accanto alla musica, potevano diventare testo e narrazione universale perché gli occhi si riempissero di meraviglia e scoprissero il racconto del Signore, del Vecchio e del Nuovo testamento: era attraverso tale sorta di linguaggio universale - secondo opinione comune - che molti potevano conoscere ed imparare gli insegnamenti cristiani. Così la chiesa, ogni singolo chiesa, si organizzò come una macchina narrativa in cui il verbo echeggiato dai chierici si accostava a musica, pittura e scultura. E tra parola, musica e immagini si creò quello straordinario rapporto di bella competizione comunicativa che caratterizza tutta la storia della cultura occidentale.

Pensiamo solamente per un attimo se avrebbe potuto verificarsi il fiorire dei tanti capolavori del Rinascimento senza l'importanza assegnata alle arti da parte della Chiesa. Ed è bene ricordare che vivremo oggi in una società alquanto più triste se per caso il sentimento iconoclasta, affiorante qui e là nella storia cristiana, avesse trionfato. E, se così fosse stato, certamente oggi non potremmo raccontare le esperienze in cui abbiamo accostato al racconto musicale una narrazione delle pitture per ricreare un ideale e antico confronto comunicativo. Ugualmente, del resto, io non potrei certamente parlarvi di un anno dedicato alla scoperta di un pittore come Francesco Maria Raineri detto Lo Schivenoglia. La geniale intuizione di Gregorio Magno, il *riuso* della tradizione classica greco-romana, ha dunque contribuito allo sviluppo di una società che ha saputo e sa parlare con le immagini fino ai giorni nostri.

Ma ritorniamo al nostro racconto. Insieme a Carlo Benatti ho cercato di far sì che la consueta rassegna dedicata alla riscoperta degli organi storici fosse una parallela riscoperta di quelle pale, di quei cicli decorativi, di quei bassorilievi, di quelle architetture che rendono ogni luogo sacro, ogni piccola o grande parrocchiale storia di uomini che con la fede e con l'Eterno si sono confrontati e si confrontano per tentare di generare arte. Già, perché le vite nostre e di coloro che ci hanno preceduti non sono che un rapido scorrere entro l'intervallo breve dell'esistenza, nella certezza della fine, in un alternarsi ritmico di gioie e dolori. E in tale brevi intervalli l'arte è sì omaggio all'Altissimo ma anche parallelo tentativo di lasciare una traccia del nostro passaggio. E l'arte che omaggia l'Onnipotente, pur goffa nella sua *vanitas*, l'arte che illude di sfuggire all'oblio, l'arte che per un miracoloso attimo di superbia fa sì che un modesto pittore si identifichi in un vero creatore, è la storia di pochi grandi uomini destinati a cavalcare i secoli e di tante persone semplici per le quali la memoria sarà passeggera. Del resto alla fine un uguale destino accomuna tutti nella normale scansione dell'arco vitale, prima, così almeno si spera, che san Michele poggi sulla bilancia, davanti al Padreterno, la nostra *animula*.

Non c'è del resto molto bisogno di indagare per individuare una moltitudine di pittori, decoratori, artefici che costituiscono il tessuto connettivo di un'esperienza artisticamente rilevante in una piccola comunità come quella mantovana. Sono artisti che, pur senza essere stati capaci di risalire al mistero da cui deriva la natura, hanno creato, almeno qualche volta, immagini che possiedono un po' di bellezza. Ovvio che non entreranno mai nel mito. Logico anche che nessuno di loro avrebbe potuto pensare di emulare quel Fidia che creò il suo Zeus senza guardare a un modello materiale e che fu in grado di coglierlo così come apparirebbe oggi ai nostri occhi (caso mai l'improbabile divinità greca decidesse di mostrarsi).

Ma l'arte, lo insegnano le molteplici opere che sopravvivono nelle chiese, non è mai la sciocca esperienza di un Narciso che si smarrì incantato dalla sua stessa bellezza. Così anche talune sperimentazioni marginali sono ispirate da occhi che percepiscono il bello e che magari sanno penetrare fino a remoti luoghi di sapienza, una sapienza che poi è difficilmente

traducibile nella concretezza dell'umana materia. Altrimenti sarebbe davvero troppo facile fare arte.

In ogni caso quando ci accostiamo alle opere migliori di Francesco Maria Raineri, lo Schivenoglia, per quanto riguarda lo specifico del nostro racconto, gli occhi s'illuminano nello scorrere la dolce morbidezza della superficie dei suoi dipinti, e lo spazio della sua pittura si carica di bagliori di una luce incantata. Ne deriva un senso di stupore che emerge dalla rappresentazione inedita delle figure, dalla ricercata sensualità. La vista, di fronte a molte delle sue opere, può davvero fregiarsi del primato ottenuto tra i cinque sensi dell'uomo. L'originalità del suo ritmo compositivo, memore di echi seicenteschi, ci narra dunque di un piccolo grande artista. Quando nella chiesa di Santa Maria della Carità, lo scorso 25 febbraio (nella ricorrenza della morte dell'artista avvenuta appunto il 25 febbraio 1758), si concluse l'applauditissima esecuzione musicale di Carlo Benatti, poteva sembrare quasi inutile soffermarsi sulla riscoperta di due opere pittoriche collocate nella controfacciata.

Ma non esiste una semplice consequenzialità tra la visione e l'*intellectio*. Se il *non dotto* del medioevo poteva cogliere la bellezza delle lettere di un antico codice senza capirne il senso, allo stesso modo, vedendo un'immagine sacra, poteva lodarne la forma senza accedere al contenuto. In entrambi i casi si sarebbe imbattuto in due testi, frutto di codici complessi, e nella necessità di un interprete cioè di chi *legit et intelligit*.

Di fronte al brano pittorico il riguardante avrebbe avuto necessità di conoscere sia l'iconografia sacra sia i riferimenti testuali. La *Cacciata dei mercanti dal Tempio* o il *Gesù tra i dottori*, nel nostro caso, avrebbero richiesto la conoscenza del contesto, sia sull'artista sia sul periodo in cui questi aveva operato. Il riguardante avrebbe avuto bisogno, in poche parole, di quei riferimenti che sono stati messi a punto in un percorso di indagine sullo Schivenoglia che, partito dagli studi di Nora Clerici Bagozzi e Chiara Perina degli anni Sessanta, culmina nelle recenti ricerche di Sergio Marinelli, di Giuliano Spadini e nella mostra curata, recentemente, da chi scrive.

Ma a chi legge credo che ora possa davvero interessare qualche notizia sull'artista, su quel Francesco Maria Raineri, detto lo Schivenoglia che nacque, appunto, a Schivenoglia il 2 febbraio del 1676. Un pittore che, all'età di ottantadue anni, poco più di duecentocinquant'anni fa, decideva che era giunto il momento di ritrarre dal vero Madonne e santi. Un pittore che amò tanto la pittura da non aver avuto mai il tempo di affidarsi alle tenerezze di una moglie e che, arrivato alla fine della sua vita, ebbe ben pochi averi da lasciare quando si incamminò per i sentieri dell'Onnipotente. Lo Schivenoglia trascinò, probabilmente, quel suo appellativo anche nell'alto dei cieli, e di fronte a san Pietro, è possibile, avrà preteso uno sguardo beneaugurante dell'antico pescatore di anime su quel suo microcosmo natale nascosto tra le terre della bassa Lombardia.

E noi ora, senza volerci addentrare in precisazioni tecniche o minuziose scoperte, cercheremo di tornare per un attimo al tempo in cui si pone l'operato dell'artista, cioè a quando il pittore, dopo l'apprendistato con Giovanni Canti (Parma 1653 - Mantova 1716), si affaccia autonomamente al mondo delle committenze artistiche. Vogliamo accompagnare innanzitutto i nostri dieci lettori all'interno di Villa Strozzi, a Begozzo di Palidano, nel cui cantiere lo Schivenoglia fu attivo insieme al maestro, al Canti.

Mentre Francesco Maria Raineri dipingeva opere memorabili, come i sovracamini del primo piano, in cui, in scene di dolcezza, una Venere prima veglia su un cupido dormiente e poi lo accudisce, quando si sveglia piangente, come un normale bambino, la realtà di Mantova stava vivendo l'agonia del trapasso dal mondo brillante dei Gonzaga alla perifericità del

sistema austroungarico. Il passaggio da capitale a provincia dell'impero determinava un netto ridimensionamento anche negli orizzonti culturali che si disvelavano agli artisti. Non c'era più una famiglia in grado di affermare una *leadership*, come era avvenuto per secoli coi Gonzaga, e in grado di orientare la comunità locale secondo gusti ed esperienze aggiornate. Se il Seicento si era aperto con Rubens e con Fetti, con Francesco Pourbus il giovane, con Antonio e Daniele Van Dick, per chiudersi con Francesco Geffels, ora Mantova ritrova come riferimenti più praticabili quelli che poi rimarranno immutati fino ai nostri giorni: le esperienze delle scuole pittoriche venete ed emiliane. Il ricorso sempre più massiccio dei ceti eminenti ad una scuola artistica locale riflette la limitatezza di investimenti e, ovviamente, l'esiguità degli orizzonti, che risultavano piuttosto arretrati rispetto alle tendenze più innovative delle arti. Il problema ovviamente non fu risolto dalla fondazione di un'accademia di Belle arti mantovana di cui proprio lo Schivenoglia sarà il primo direttore. Le novità dei temi arcadici tardavano ad arrivare. Non penetravano qui le invenzioni di un Bencovich o di un Guardi. Si produceva però un'abbondante e tradizionale pittura di genere, in cui emergevano figure come Giovanni Francesco Castiglione o il già citato, e in fondo alquanto modesto, Giovanni Canti. È questo, ovviamente a grandissime linee, il clima in cui dobbiamo collocare la formazione e l'attività dello Schivenoglia.

Eppure un talento precoce e autentico fioriva nel giovane pittore, tanto da portarlo a realizzare una pittura dai caratteri assolutamente inediti e, contemporaneamente, figlia del suo tempo. Questa sorta di Magnasco mantovano cominciò col trasferire a più tradizionali soggetti profani e religiosi un'antiaccademica ricerca compositiva, sperimentata nelle concitate pose dei cavalieri in battaglia. Rapide pennellate deformavano mano a mano i contorni dei suoi personaggi, le cui sagome si assottigliavano come nelle immagini tirate per il lato sbagliato da un programma di fotoritocco. Le membra dei corpi sembravano smarrire le canoniche articolazioni, attraversate da una corsività antiretorica, alla faccia di ogni compassionevole composizione da santino. Siamo pienamente all'interno del gran gusto rococò, del fuoco scoppiettante dell'invenzione, della facilità funambolica del tocco, della vaporosa leggerezza delle figure, della ricerca dell'attimo fuggente, della modellazione di espressioni altamente pregnanti. Nessuno meglio dello Schivenoglia, localmente, incarna, in pittura, un mondo che diventa sempre più laico e sempre più denso di mondana e decadente aristocraticità. Raramente l'atmosfera dei suoi pezzi si immerge nella più completa cupezza e nell'angoscia e le immagini si caricano sempre di una gioiosa vitalità e leggerezza.

Accanto a Francesco Maria Raineri l'altro importante co-protagonista del periodo è Bazzani. Ma se per Bazzani si sono scritti fiumi di inchiostro, lo Schivenoglia resta un protagonista affidato alla scarsa loquacità degli scriba. Il suo desiderio di eludere i canonici vincoli sintattico grammaticali della composizione pittorica gli alienò infatti le simpatie della critica otto-novecentesca. Tra le fonti a stampa, prima del 1950, si rammentava solo un suo dipinto: il *San Sebastiano* della Basilica di Sant'Andrea in Mantova. Lo stesso Giovanni Cadioli che, nel 1763, scrisse una guida artistica per i forestieri, non fu troppo benevolo con il suo vecchio maestro. Eppure lo Schivenoglia, al momento del trapasso, si era ricordato generosamente dell'allievo e aveva disposto che il proprio studio, i disegni, le statue, le stampe fossero divise fra il Cadioli e un altro pittore, Antonio Bonoris.

Il risultato dunque di certe sue scelte, di una sua tutta peculiare originalità, fu un oblio lungo oltre due secoli. Basti pensare che fino alla recente monografia di Giuliano Spadini (2008) non aveva ancora avuto l'onore neppure di un semi-catalogo, e tanto meno di una ricognizione attenta e puntuale sia della sua opera che delle vicende biografiche. Gli storici dell'arte con la A maiuscola si erano sempre limitati a trattare lo Schivenoglia distrattamente

o parzialmente, magari nel contesto di un saggio dedicato a un periodo, a una scuola, a una chiesa. E, per la verità, in anni in cui si è pubblicato molto, quanto è accaduto nei confronti dello Schivenoglia è un neo di non poco conto, a significare che pochi hanno voluto cimentarsi nello studio di un artista che pure rappresentò una delle facce della prima Mantova post gonzaghesca, che, in qualche modo, fu protagonista nei primi sei decenni del Settecento e che, probabilmente, fornì allo stesso Bazzani l'esempio di un modo di procedere alternativo alla tradizione tardobarocca. Lo Schivenoglia imboccò, di fatto, un indirizzo nuovo verso cui riversare la sensibilità per una pennellata che sfrangia il colore, per una decisa rinuncia alla pesantezza di leziosità scolastiche e per la ricerca di sempre inediti tagli compositivi.

Una bella mostra di qualche anno fa, *Mantova nel Settecento*, si apriva - al di là della documentazione di una terra virgiliana visitata da *extra muros* quali Gian Battista Cignaroli, Antonio Balestra, Pietro Rotari, Giuseppe Maria Crespi - con il *San Sebastiano* dello Schivenoglia che ancora oggi possiamo ammirare nella cappella di sant'Anna in Sant'Andrea a Mantova. A questo si accompagnavano il *San Sebastiano* di Salletto, le incantevoli tele di Serravalle Po e il *San Giuseppe in gloria, santa Teresa, la beata Chiara Maria della Passione e san Pietro d'Alcantara*, oggi in Palazzo Ducale. Solo il Bazzani fu presente in mostra con qualche opera in più e, d'altra parte, tale artista è stato negli ultimi anni oggetto di una progressiva riscoperta e ri-affermazione che solo i limiti del suo isolamento provinciale, vista l'alta qualità degli esiti, impediscono siano ancora più importanti.

Ma torniamo ancora all'eccentrico Schivenoglia e alla sua pittura parallelamente sincopata e funambolica e lasciamoci condurre sia alle deformazioni più irriverenti che alle eleganze più artificiose, a cominciare dai ritratti dei dodici figli di Francesco Gaetano Strozzi: sette delle dodici pitture sono arrivate fino ai giorni nostri. Ai palati più raffinati piacerà poi una sosta davanti alla tela con *Santa Teresa d'Avila*, visibile oggi nella parrocchiale di Barbasso di Roncoferraro e, procedendo, davanti ai *Misteri del Santo Rosario*, opere di piccole dimensioni godibili nella parrocchiale di Cavriana e dipinte con un atteggiamento ancora lontano dall'estro lunatico e imprevedibile degli anni di maturità dell'artista. Eppure sono proprio tali precoci lavori che denotano già nel disegno una evidente insofferenza alle costrizioni accademiche.

Invitiamo perciò a percorrere un tragitto ideale che porta fino alla Canonica della parrocchiale di Luzzara, col *Cristo deposto tra San Francesco e Maria Maddalena*, e al *transito di San Giuseppe* del Santuario della Beata Vergine della Porta di Guastalla. E il percorso può trovare un'ulteriore tappa (magari con qualche inevitabile dubbio) davanti alla *Rebecca al pozzo* della parrocchiale di Boccadiganda.

E potremmo riferire ancora di altre opere interessanti su cui vale la pena di soffermarsi e che si accendono di nuove preziosità luministiche e di un'eccezionale scioltezza cromatica, strumenti di grande impatto comunicativo grazie ai quali le opere dello Schivenoglia guidano l'osservatore ad un incontro diretto con la verità delle cose e dei sentimenti.

Nell'*Incredulità di san Tommaso*, ne *la comunione degli Apostoli*, ne *la Vocazione di Pietro e Andrea*, nella *Consegna delle chiavi*, opere dovute alla committenza chiesastica locale ma oggi in collezioni private, (è stato possibile osservarle nella recentissima mostra tenuta presso la chiesa della Madonna della Vittoria in Mantova), emerge con chiarezza una tavolozza iridescente e screziata, in cui rifulgono appieno e liberamente le splendide doti pittoriche, l'uso spregiudicato e stravagante del colore, i visi dai profili taglienti, gli iridescenti cangiantismi, la diafana luminosità di porcellana degli incarnati e delle vesti.

Una menzione attenta merita poi la storia della rappresentazione del *San Gaetano da Thiene* della parrocchiale di Palidano, un dipinto che era stato utilizzato addirittura come fodera di un ovale di Giorgio Anselmi (Verona, 1723 – Lendinara, 1797), pittore frescante veronese.

Ma è la tela col *Battesimo di Cristo* - oggi esposta nel museo diocesano - l'opera su cui vale la pena di spendere qualche istante in più. Due figure stanti sono immerse in un'atmosfera di grande effetto. L'acqua che scende sul capo del Messia riluce contro un cielo padano, mentre il Giordano si trasforma in un mare mediterraneo. Gli azzurri leggeri diventano la quinta di fronte alla quale si confrontano due protagonisti: Giovanni e Cristo. Il Battista appare sicuro di sé, vigoroso, consapevole di essere giunto alla fine di una stagione pre messianica. Il Messia invece ci si propone nuovo, incontaminato, innocente nella sua storica umana materialità. Tra acqua e cielo, in una singolare luminosità, rapidi colpi di pennello plasmano la massa bruna dei due corpi, giganteschi e possenti come titani. Schivenoglia realizza così una visione pacata, calma, di grande forza anche se velata di malinconia intorno alla prima chiara manifestazione della divinità di Cristo.

E infine come non dedicare un accenno ai quattro bei sovrapporte (*Allegoria della Pittura e della Scultura*, la *Caduta dei Giganti*, il *Ratto d'Europa* e la *Scena di sacrificio*) oggi di proprietà di Vittorio Sgarbi, e un tempo siti nella sala dell'*Apoteosi del decoro*, in Palazzo Guidi di Bagno a Mantova? Quegli stessi Guidi di Bagno che commissionarono sempre a Francesco Raineri la gigantesca tela della parrocchiale di Quingentole, dedicata a Matilde di Canossa.

Ma oramai lo spazio concesso alle pagine stringe, così come il tempo che richiedo alla disponibilità e alla pazienza di chi legge. Queste mie note spicciole cercano solo di offrire tracce per un percorso credibile in cui sia possibile leggere le opere dello Schivenoglia tra la suggestione delle note musicali e le parole che tracciano letture, tante letture, che finalmente convergono in una strada maestra, ampiamente esplorabile e percorribile, costruita per dare degno rilievo alle qualità dell'artista.

A me piace, per concludere davvero, pensare ad uno Schivenoglia settantenne, che, brillante come il suo rococò, sale sui ponteggi del palazzo mantovano dei Cavriani per affrescarne un soffitto. Quando, a partire dal 1746, dipingeva lassù l'*Olimpo*, *Venere* e *Marte*, immerso in un dinamico groviglio di divinità, sotto gli immancabili rutilanti addensamenti nuvolosi, l'anziano artista probabilmente continuava a ritrovare un'inesauribile giovinezza, a confrontarsi con l'eternità assoluta. Forse fu per tale peccato di *hubris*, di inestinguibile ma innocente arroganza, che alla fine di tante sfide pittoriche, rimaste ignorate per anni, fu ricacciato sulla terra, condannato ad un oblio lungo 250 anni che solo ora, grazie alle tante iniziative poste in essere tra il 2008 e il 2009, siamo riusciti a squarciare. Si è così in parte dissolta la più dura punizione per un artista, quella di scomparire dalla memoria di un pubblico a cui ha dedicato per una vita il proprio talento, di perdere un'identità da sempre perseguita: quell'identità che Francesco Maria Raineri volle affermare con forza assumendo un nome che rimanda al grande amore per la sua Terra, a *Schivenoglia*. E anche per tutto ciò è bello parlare oltre che scrivere dell'attualità del nostro pittore.

Quanto a noi, nel ricordare quanto affermava Agostino nel *De mendacio* a proposito della metafora, sottolineiamo che solo chi è in grado di capire ciò a cui davvero si riferiscono le figure letterarie, non è ingannato. Come per i testi letterari, si sa, anche per le immagini dell'arte serve una buona ermeneutica. Solo a partire da una conoscenza neanche troppo esigua si può procedere ad una analisi, a una lettura critica. Da qui si costruisce la *fabula* narrativa, possibilmente rapida e brillante, affinché catturi, alla pari delle immagini, quel pubblico che chiede il piacere dell'interpretazione, la scioltezza del racconto.

IL CORVO NON ABITA A OSTIGLIA

IL FONDO MUSICALE GREGGIATI NELLA STORIA E NELLA MUSICA



Il paesaggio di chi si avventura tra archivi e biblioteche spesso somiglia a quello del corvo parlante. In uno dei nostri periodici più inossidabili, infatti, si propone regolarmente l'indovinello proposto da un volatile che, appeso a un ramo, invita con una frase scombinata a ritrovare un oggetto in una città infestata di persone, foglie secche, carte strappate. Talvolta i fiocchi di neve, più spesso il selciato istoriato di disegni geometrici e le cose disseminate ovunque rendono l'operazione ancora più ostica al cimentoso enigmista. Se il ritrovamento è rapido, si tratta proprio di una felice casualità perché l'oggetto smarrito si confonde, quasi mimetizza, in quella selva disordinata. La bella sensazione che irrompe quando gli occhi si fermano sull'obiettivo del gioco riesce a far dimenticare la seccatura di come le istruzioni del corvo fossero tanto perfidamente sibilline.

La storia a volte ci ha trasmesso i libri come il vento ha trasportato e collocato l'oggetto misterioso in quel confuso quartiere della Settimana Enigmistica; le istruzioni per la ricerca non mancano ma già esse richiedono abilità di soluzione. Una volta decifrate, ha inizio la caccia.

Nella provincia mantovana, dove si incrociano tre regioni, c'è invece un luogo in cui i cacciatori di musiche trovano facilmente molte preziose prede. La presenza di questo tesoro è qualcosa di assai singolare, così come lo sono state le vicissitudini che hanno portato alla sua formazione: quelle carte, ancora oggi, ce le possono raccontare.

A Ostiglia nasce nel 1793 Giuseppe, quintogenito di Domenico Greggiati e Annunziata Morselli. La famiglia paterna vi è presente da diverse generazioni, attiva nel commercio e proprietaria di terra e immobili. Secondo la consuetudine di allora, Giuseppe studia al seminario di Ferrara; a ventitre anni è organista alla chiesa parrocchiale di Quistello: alcuni manoscritti conservati nell'archivio si riferiscono proprio a questo contesto. Il suo interesse per la musica è dunque evidente fin da subito e di certo motivato dal fatto che in casa essa sia molto più di un semplice passatempo; lo zio e il fratello, entrambi di nome Antonio, sono infatti ottimi suonatori e collezionisti di spartiti. È pertanto lecito supporre che già da ragazzo egli avesse a che fare con un certo repertorio e, maggiormente, che fosse motivato a proseguire nell'incremento di questo patrimonio familiare.

La sua ordinazione sacerdotale avviene nel 1817 e la prima destinazione è la parrocchia di Santa Maria in Castello, mentre il fratello Antonio si trasferisce a Sermide assieme alla famiglia. Due anni dopo Giuseppe li raggiunge, mentre gli è affidata la direzione di una scuola elementare a Mantova, che elegge come dimora principale pur mantenendo intensi legami con la cittadina di origine.

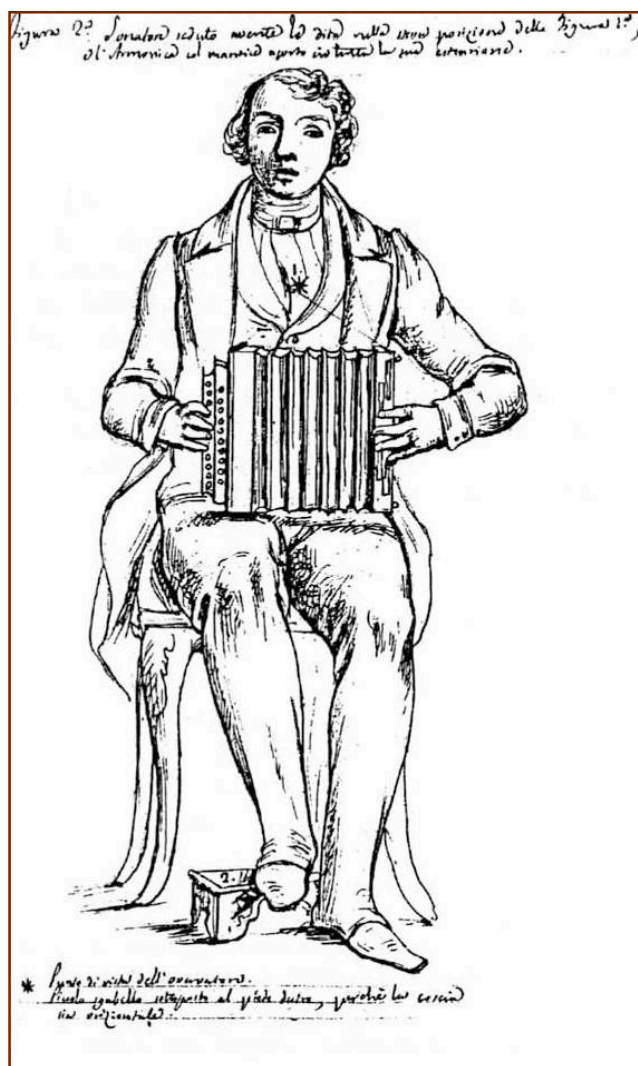
Sebbene la musica sia innegabilmente al centro del suo lavoro, Greggiati si distingue in diversi ambiti. È ad esempio esperto dialettologo, intrattenendo importanti scambi con personalità quali il milanese Francesco Cherubini e collaborando alla stesura di commenti e dizionari. Amante della precisione, instancabile lettore, è cosciente del suo ruolo di critico e storico documentando ogni acquisizione e trascrive i canti popolari delle donne mantovane, traduce in vernacolo passi del Vangelo. Ma principalmente annota tutto quello che gli capita per le mani.

Questo agio con cui il sacerdote coltiva l'intelletto e acquista libri gli è reso possibile da una notevole disponibilità finanziaria, ottenuta da un'amministrazione delle proprietà di famiglia estremamente attenta e costante. Anche questa è minuziosamente annotata e rileggendone oggi i registri viene da domandarsi come gli restasse tempo da dedicare alla sua passione più forte.

La biblioteca di famiglia, dunque, è il punto di partenza di un'avventura affascinante a cui Giuseppe non si sottrarrà mai. Anzitutto, è interessato alla musica del suo tempo e del suo territorio: brani di autori locali come Luigi e Francesco Gatti, Giuseppe Ferrari, Giovanni Battista Merighi, Vincenzo Benatti, Ferdinando Bertoni e Francesco Comencini sono ben rappresentati oggi nella sua collezione, che proprio perciò costituisce il punto di partenza per una ricerca su questa produzione. Egli arricchiva la propria libreria comprando direttamente dalle case editrici (anche

all'estero), o accettando il libro come dono o avvalendosi dell'opera di professionisti della copia manoscritta. Diverse perle presenti negli scaffali di Palazzo Foglia sono invece il bottino di una raffinata bibliofilia condotta attraverso la frequentazione di antiquari e aste.

Il suo desiderio di possedere tutti quei volumi non è però dettato da un effimero capriccio collezionistico. L'erudito ostigliese è consapevole del valore storico della



sua missione e assieme ai suoi protagonisti raccoglie tutto quel sistema di informazioni circa la sua acquisizione, le biografie degli autori, il carteggio con la persona che gli ha procurato l'opera, ecc. Il fatto che queste carte non si realizzino unicamente in una passiva conservazione è testimoniato anche dal contatto con i principali studiosi del momento, come Angelo Catelani di Modena o il bolognese Gaetano Gaspari, istitutori di alcuni dei più importanti fondi musicali emiliani: la Biblioteca Estense Universitaria di Modena e il Civico Museo Bibliografico di Bologna.

Non solo i libri sono oggetto delle sue ricerche, ma anche diversi strumenti musicali, alcuni dei quali molto singolari. Nell'inventario redatto dopo la sua morte si elencano quattro viole, due violoncelli, due violini, diversi archetti, un pianoforte da tavolo e una fisarmonica. Alla fine degli anni Trenta intraprende una trattativa, come tante

mediata dal negoziante mantovano Durom, con un costruttore viennese per la fornitura di un filarmonio; più avanti, sempre in Austria, vuole comprare delle fisarmoniche ma le esigenze sono sempre più minuziose: dalla richiesta di miglioramenti e modifiche alla contestazione dei prezzi la presenza di Greggiati in qualità di cliente è tutt'altro che tranquilla.

Non tutte le imprese però riescono in modo perfetto. Il 9 giugno 1850 il sacerdote è in procinto di centrare un obiettivo di prim'ordine acquistando dal capitolo della Basilica di Santa Barbara tutta la raccolta musicale. Già da tempo ne aveva stilato l'inventario con l'aiuto dei suoi amici Alessandro Antoldi e Michele Campiani, avvocato musicofilo l'uno e maestro di musica il secondo, ma ora "contro il pagamento di austriache lire 500 in effettivi pezzi di venti franchi l'uno" il fondo sta

per entrare in casa Greggiati. Il 30 agosto l'atto di vendita è perfezionato ma due settimane dopo la soprintendenza austriaca decide di destinare questo patrimonio al conservatorio di Milano, dove è tuttora.

Il nostro personaggio si presenta quindi come uomo di chiesa, musicologo, erudito, amministratore contabile e dialettologo ma grandi cure dedica costantemente anche alla pratica musicale, fin dai tempi in cui accompagnava il servizio liturgico a Quistello. Non si accontenta di documentare e archiviare i libri della sua raccolta, ma verosimilmente li studia e li 'fa suonare'. In particolare, si dedica a un nuovo strumento, oggetto di sperimentalismo e di grande attenzione del pubblico: la fisarmonica, o (per usare l'espressione originale) *armonica a due tastiere*. Ecco dunque che si applica nell'elaborazione di un metodo d'apprendimento e nella trascrizione dei più celebri motivi in voga ad uso dei fisarmonicisti.

Questo ruolo di 'trasformazione' della materia sonora è un esercizio antichissimo e nell'Ottocento italiano garantisce la ricezione delle opere più importanti anche nelle province e a livello amatoriale: analogamente, l'organo propone nella Messa i temi operistici e così pure avviene per la banda o per il *concerto a plettro* che avrà grande fortuna alle soglie del nuovo secolo. Questo particolare gioco di traduzione, affrontato fra gli altri anche da Bach e Ravel, non riveste un mero adattamento a un differente organico, ma implica un preciso sistema di competenze compositive e la frequentazione di molte partiture, abilità che Greggiati coltiva fin dall'infanzia.

Alla morte, avvenuta a Mantova il 18 gennaio 1866, Giuseppe Greggiati lascia al comune di Ostiglia l'intero frutto della sua ricerca. Nelle sue volontà raccomanda di non disperderlo, anche perché la "raccolta a me costò assai tempo, cure, disturbi e spese" e "potrà essere utilissimo a quei giovani del paese che si applicassero allo studio della musica". Forse, per modestia, non immaginava che il valore del suo lavoro avrebbe potuto superare i confini della sua terra.

Da quel momento, il Comune poté adempiere al testamento e pertanto costituì l'Opera Pia Greggiati, un ente che sarà amministrato in modo sempre più autonomo e che ancora oggi gestisce il patrimonio librario. Allora, però, tra i beni dell'erudito ostigliese, figuravano diversi immobili e terreni che garantivano la rendita necessaria a mantenere vive la biblioteca stessa ma anche la scuola di disegno, fondata al fine di offrire un'adeguata istruzione ai ragazzi del luogo. L'Opera Pia avviò inoltre la scuola di musica e assegnò diverse borse di studio per mantenere alcuni ragazzi al liceo o all'università (due di loro erano Isidoro e Giuseppe, nipoti di Greggiati e studenti nell'ateneo padovano). Il fondo musicale fu affidato alla Scuola di Musica, ma visse numerosi spostamenti in città e nel 1934 il musicologo Fausto Torrefranca, per conto del ministero della Pubblica Istruzione, ispezionò il materiale al fine di riconoscere e meglio tutelare i volumi più preziosi durante gli spostamenti necessari. Dieci anni dopo Ostiglia fu duramente bombardata e il patrimonio subì un gravissimo danneggiamento: i libri, divisi in luoghi diversi (solai e cantine, perfino in un granaio) si ricongiunsero soltanto nel 1966, quando ottennero una collocazione e una prima indicizzazione sistematica. In seguito alla guerra, ai trasferimenti forzati, alla vendita degli immobili ereditati l'Opera Pia però rimase a corto di finanziamenti

e fu necessario inviare tutto il fondo a Milano, dove venne inventariato da un'equipe guidata da Claudio Sartori.

Solo nel 1995 i libri rientrarono a Ostiglia, pronti per essere collocati negli scaffali e offerti al pubblico degli studiosi. Fu aggiornato lo statuto e si organizzarono diverse manifestazioni per promuovere l'istituzione, tra cui un convegno nel 1983 e diversi concerti e concorsi di esecuzione musicale.

Il patrimonio della Biblioteca Musicale Greggiati si compone di circa diecimila volumi, pressoché equamente divisi tra edizioni e manoscritti: di questi, il pezzo più raro è costituito dai pochi fogli pergamene di un codice del Trecento, conosciuto come Codice Vaticano Rossi 215. Il Rinascimento è rappresentato da diverse opere trattatistiche, da Gaffurio a Zarlino, e tale argomento è ben contemplato fino all'Ottocento. Vi sono conservati anche 142 libretti d'opera, particolarmente legati ai cartelloni mantovani di Sette e Ottocento. Della grande mole di carte scritte a mano, molte si riferiscono a musicisti attivi localmente: Luigi Pellicari, Giovanni Luppi, Angelo Urbani, oltre a quelli già menzionati; il corredo di corrispondenza rivela come queste pagine siano state ottenute attraverso l'intercessione di parenti o diretti conoscenti di questi compositori e organisti. Non vi mancano inoltre brani di Paisiello, Haydn e autografi di Rolla o Carulli. Alcune tra le opere più rappresentative della storia musicale, dalle sonate di Corelli ai capolavori di Mozart e Rossini, sono il risultato della commissione che Greggiati spesso fece ai diversi copisti che soleva ingaggiare regolarmente.

Tra le curiosità appartenenti al nucleo originario, vi è una messa composta dallo zio Antonio che prescrive in qualità di cantori i nipoti Giuseppe, Giovanni Battista e Antonio, oltre al fratello Domenico. Si tratta di una delle tante testimonianze di come l'esercizio sonoro era molto frequentato in famiglia e impartito per il suo elevato valore spirituale e educativo attraverso diverse generazioni. Ovviamente, è significativa la porzione di letteratura organistica nella biblioteca di un prete che ha iniziato la propria carriera suonando nelle funzioni e, comunque, descrive una prassi sonora che nell'Ottocento padano ha vissuto una stagione molto ricca e in parte ancora da indagare. Di recente è avvenuta una importante riscoperta delle musiche di Vincenzo Benatti, compiuta con una registrazione discografica, la pubblicazione e diversi concerti; l'intero apparato documentario relativo all'impresa risiede nella nostra biblioteca poiché, oltre alle composizioni, Greggiati ci ha trasmesso le poche notizie biografiche sull'organista mantovano scritte dal suo allievo don Freschini. Benatti, infatti, è assente in qualsiasi dizionario e repertorio storico musicale ed è uno dei tanti casi in cui si palesa la lungimiranza dello studioso pignolo.

Come Giuseppe Greggiati era in grado di far suonare le musiche che raccoglieva, ancora oggi dunque la biblioteca offre un servizio molto particolare e progetta, attraverso il Comune, di incrementare le occasioni per rivivere questa eredità in modo concreto.

Il reperimento del materiale può avvenire consultando la base di dati nazionale ICCU, oppure il catalogo OPAC mantovano o quello interno, e il tempo che trascorre tra l'informazione e la consultazione del volume è davvero minimo. Vi è però

un'altra modalità, certo meno ortodossa ma molto più genuina: come riferisce il maestro Marco Pinotti, a cui ora è affidato il servizio al pubblico, la maggior parte degli utenti abituali dell'archivio si presenta domandando "che cosa avete per il fagotto?" oppure "devo fare un concerto con la banda, c'è qualcosa?" Questa prassi rivela un'aspettativa simile a quella di chi entra in un negozio e sa di poter comprare ciò che gli occorre (ma di cui ancora non ha idea precisa), ma soprattutto descrive il bel legame che intercorre fra un insieme di vecchie carte da musica e una terra che ancora ne richiede tanta. Questa seconda opzione è certo meno rapida della prima, ma il tempo che trascorre fino al raggiungimento dell'obiettivo è impreziosito da diversi fattori: anzitutto, le chiacchiere con il personale e gli altri utenti, che non si rivelano mai inutili; vi è poi l'incidente di percorso, che porta al reperimento di un libro sbagliato (ossia, che non possiede le caratteristiche impostate nella *query*) ma che a quel punto non è elegante rifiutare subito; ecco dunque che si scopre una melodia nuova, un autore che non si conosceva, e magari si progetta un concerto o una edizione.

Del resto, chi si cimenta nel gioco del corvo parlante può scegliere di ricercare l'oggetto in modo razionale, guidando gli occhi secondo le sezioni delimitate dalla griglia alfanumerica, oppure muovendosi a caso, aspettando che il tesoro appaia in modo aleatorio. Ma il corvo proprio non abita a Ostiglia, perché i bottini sono tantissimi e assai comode le strade per ritrovarli.

Sara Dieci

A handwritten signature in black ink, reading "Claudio Sartori". The script is fluid and cursive, with a long horizontal stroke at the end.

Biblioteca Musicale Greggiati

Palazzo Foglia
Piazza Cornelio Nepote, 2
46035 Ostiglia, Mantova
Tel. 0386 802119
e-mail bibliotecagreggiati@ostiglia.info

Riferimenti bibliografici

CLAUDIO SARTORI, *Nascita, letargo e risveglio della Biblioteca Greggiati*, «Fontes Artis Musicae» XXIV, 1977, pp. 126-136.

MARIA RITA BRUSCHI, ELISA SUPERBI, TATIANA ZANINI, *La Biblioteca Musicale "G. Greggiati"*, Ostiglia 1998.

MARIA RITA BRUSCHI, *Musica... Che passione*, Ostiglia 2002.

<http://digilander.libero.it/ostiglia/greggiat.html>

CD IN VETRINA



La costruzione dell'organo.

Se nel 1777 figura completata solo la cappella della Madonna del SS. Rosario, bisogna aspettare il 1880 per il successivo, impegnativo intervento: la realizzazione dell'organo con annessa cantoria, sopra il portale d'ingresso della chiesa.

La decisione di costruirlo risale al 1795. Nell'ottobre di quell'anno infatti, il nuovo parroco don Dorna riceve dalla duchessa di Modena e Massa, proprietaria della corte di Susano la richiesta di acquistare il piccolo organo portatile della chiesa di Castellaro, che sembra più adatto alla chiesetta dell'ex convento di Susano anziché alla nuova parrocchiale del capoluogo. La duchessa è disposta a pagare l'organino

non per il suo valore reale, ma con una cifra pari a un quarto del valore complessivo di spesa per il nuovo organo grande, che si prevede appunto di costruire nella parrocchiale del capoluogo. I parrocchiani, riuniti a quella data nella chiesa in pubblica assemblea, anche se riconoscono esserci altre urgenze più indispensabili, ritengono opportuno "non lasciare andare questo favorevole incontro". Così un buon numero sottoscrive l'impegno di contribuire alla spesa per il nuovo organo, versando i restanti tre quarti in tre scadenze annuali, dal 1796 al 1798.

Il collasso provocato nel giugno 1796 dall'invasione francese fa sospendere i lavori fino al 1799. In quel periodo infatti Susano appartiene alla Repubblica francese e Maria Beatrice d'Este, arciduchessa d'Austria e duchessa di Massa e Carrara, colei che ha fatto la proposta per l'organo, non è più padrona della corte e del convento. Quando però la duchessa ritorna, nel breve intermezzo austriaco compreso tra l'aprile e il gennaio 1801, si realizza l'organo.

E' lo stesso artefice Luigi Montesanti a indicare il 1800 come data di esecuzione dell'opera. I documenti relativi all'accordo con la duchessa menzionano soltanto che in data 12 gennaio 1800 era stata convocata un'assemblea con lo stesso argomento di quella del 25 novembre 1795 e cioè la costruzione dell'organo grande e l'accordo di spesa e di cessione dell'organino portatile alla chiesa di Susano. Nel 1801, quando l'organo è già ultimato, l'organino non è ancora stato ceduto.

Inizia proprio in quest'anno l'infelice avventura dell'organino, quella che ha permesso di conoscere le tappe di realizzazione dell'organo grande.

Nel 1801, il comune di Castellaro chiede al parroco di prestare l'organino portatile alla comunità di Pontepossero che vuole festeggiare solennemente la sacra funzione di ringraziamento a Dio per il ritorno della pace (francese). Don Dorna acconsente. Ma quasi due anni dopo, poiché l'organetto non è ancora stato restituito, sollecita il Comune a intervenire. L'organino ritorna nella cassa e nelle canne. E' così sfasciato che gli stessi castellaresi che l'hanno riportato a casa su un carro trainato da quattro buoi, si rifiutano di scaricarlo per non essere incolpati di tanto sfacelo. Lo fanno solo dopo aver fatto firmare a testimoni la loro estraneità alle condizioni disperate dello strumento.

Il parroco chiede il risarcimento Comune (preferibilmente doppio, cioè il valore dell'organino, sano, più l'aggiunta promessa da Susano per coprire il quarto di spesa dell'organo grande). Il Comune stanzia il risarcimento, come richiesto, da elargire in due anni. Ma il parere della Prefettura, che deve dare l'autorizzazione, è perentorio e ribadito in più occasioni: siccome il Comune ha solo proposto, e non ordinato, al parroco di prestare l'organo a Pontepossero, i danni devono essere pagati dai parrocchiani di quest'ultimo paese, non dal Comune di Castellaro. Anche se i documenti non informano circa la conclusione della vicenda, si sa però come sono andate le cose per l'organo grande.

Nel 1822, quando Luigi Montesanti viene incaricato dal comune di fare un sopralluogo allo strumento per riattivarlo, lo trova in uno stato di massimo disordine: in ventidue anni non era mai stato spolverato e quindi tutto ingombro di polvere e con il mantice marcito dalla pioggia. Eppure era uno strumento di eccezionale valore e di mole considerevole, collocato in una cassa organaria a cinque scomparti e composto di ben 37 registri "con controorganetto nel mezzo della cantoria", come annota

sette anni dopo il parroco don Duchi nel suo inventario. Nel 1829 l'organo risulta ancora nelle stesse condizioni, cioè inutilizzabile, a causa dell'intasamento di polvere e per l'assenza di cura; le parti in legno sono ancora grezze.

E' sicuramente restaurato prima del 1842, quando non si accenna più alla polvere, anzi viene precisato che "colorito in color cinerino": sarebbe stato assurdo dipingerlo senza prima riattivarlo. A fine secolo c'è il restauro ad opera di Giovan Battista Tonelli, fabbricatore d'organi mantovano. L'intervento, durante il quale vengono smontate tutte le canne, corretta la meccanica, messe nuove la pedaliera a semicerchio e la tastiera a 58 tasti, e ridotti i registri a 24, dura un anno ed è finanziato per metà dalle offerte dei parrocchiani. Il collaudo viene fatto in occasione delle feste pasquali nel 1894.

Nel 1935, come ricorda una targa sul fianco della consolle, c'è un nuovo restauro a cura del bresciano Paride Facini, che riduce ulteriormente i registri a 22. Appena tre anni dopo, Giacomo Bettani, organaro di Modena, esegue altri lavori: "ripassatura della meccanica e dei vecchi somieri di tutto l'organo; acquisto e posa in opera di due registri di viole e completamento dei registri già esistenti; restauro dei mantici e pedaliera concava a ventaglio".

Nel 1970, il mantovano Domenico Vergine esegue un'accurata pulitura. Per vari decenni dopo la sua costruzione, l'accesso all'organo avvenne dalla parte opposta a quella attuale e cioè dal camerino accanto al Battistero, tramite una scala di legno poggiante su tre gradini di cotto. Solo dopo la costruzione dell'Oratorio della Confraternita del SS. Sacramento sul fianco destro della chiesa, e l'apertura di un collegamento diretto tra i due luoghi (attraverso una porta nel camerino che si trova subito a destra dell'ingresso in chiesa), è diventato più comodo avere proprio lì la scala d'accesso all'organo. E quella collocazione è rimasta, anche dopo aver murato la porta di collegamento.

Filippo e Gabriella Mantovani
da "La chiesa parrocchiale di Castel d'Ario"
Storia, Arte, Protagonisti dal Cinquento ai giorni nostri.
Sometti editore 2002



La creatura dei Montesanti, nel 2002, grazie all'intervento di ripristino e di restauro della bottega organaria Barthélemy e Michel Formentelli, ha riacquisito il fasto primitivo. Essa è di eccezionale valore e di dimensioni considerevoli: trentuno registri con un controorganetto nel mezzo della cantoria, un tergale abbastanza inconsueto per le abitudini costruttive in auge al tempo. La tavolozza timbrica par esistere tra reminescenze del passato e vagheggiamenti futuribili, peraltro in divenire; così si giustifica la presenza dei registri: flauto traversiere soprano, cornetti I e II sopranicornetta reale sarpone basso, clarone basso, sesquialtera soprano, ottavino soprano al grande organo e flauto in ottava soprano e cornetto soprano all'organo di risposta o positivo tergale. Segno evidente che al sorgere dell'Ottocento nell'area già si manifestavano i segni delle predilezioni organarie – organistiche teatrali, segni che acquisiranno negli anni successivi posizioni sempre più predominanti.

Arturo Sacchetti

Il compositore

Parlare di Vincenzo Benatti (Mantova 28 febbraio 1767 – ivi 14 aprile 1797) sconosciuto al popolo musicale nostrano e tanto meno menzionato nelle nostre enciclopedie musicali più accreditate, vuol dire limitarci per lo più ad una analisi di quanto egli ci ha lasciato della sua creatività artistica. Come sempre nel corso della storia accade, grazie a sacerdoti zelanti e attenti, molti fatti e personaggi vengono documentati in registri parrocchiali per poi essere letti e studiati dai posteri. Se questo aiuto, poi, proviene addirittura da un allievo che ha conosciuto direttamente l'artista, allora possiamo ritenerci fortunati. Grazie a don L. Freschini, possediamo una dettagliata biografia di Vincenzo Benatti conservata nella Biblioteca dell'Opera Pia Greggiati di Ostiglia che ci illustra l'operato di questo stimato e riverito maestro di cappella, compositore di oratori, concerti per orchestra e strumenti, organo, cembalo e pianoforte.

Carlo Benatti

La proposta integrale delle composizioni di Vincenzo Benatti pone in luce un aspetto della sua personalità creativa, quello degli strumenti a tastiera, del tutto personale, nonostante, nel caso dell'organo il forte condizionamento determinato dall'assenza di una pedaliera distesa (l'organo dei Montesanti è dotato di una pedaliera a leggio di venti tasti con estensione Do1 – La 2) che ha impedito la dilatazione dell'eloquio organistico, espressa compiutamente nella elegante struttura formale, nella ricerca dei gesti armonico-cromatici nella espressione di una fantasia originale e rigogliosa, nella individuazione di varietà ritmico-melodiche, nel desiderio di sottrarsi formule di accompagnamento, nell'assunzione di atteggiamenti accademico-contrappuntistici, nella sperimentazione di inedite e ardite formule armoniche, nel perseguimento di soluzioni inedite e nella coerenza della proprietà di scrittura, aspetti che lo pongono nel novero degli artisti testimoni di riferimento del momento storico.

Arturo Sacchetti

MAESTRI D'ORGANO E COMPOSITORI A MANTOVA vol.II

Vincenzo Benatti (1767 – 1797)

1. Allegro
2. Sinfonia e 3. Polacca per organo
4. Pastorale per organo

Suonate

5. Introduzione 6. Adagio 7. Allegro 8. Andante
9. Allegro 10. Allegro 11. Larghetto 12. Allegro moderato 13. Allegro

Suonate per l'organo

14. Allegro 15. Allegro moderato 16. Larghetto cantabile
17. Rondò 18. Marcia 19. Finale

Sonata per cembalo

20. Allegro 21. Andante 22. Rondò

Carlo Benatti
organo e clavicembalo

BONGIOVANNI BOLOGNA GB 5153-2 CD © 2008

Organo Andrea e Luigi Montesanti (1800)

Disposizione fonica

Collocato in cantoria, sopra la porta d'ingresso principale. Cassa lignea indipendente. Prospetto rettilineo a 3 campate, con organetti morti. Facciata di 37 canne dal La1 del principale da 16', in stagno, con labbro superiore a mitria disposto a cuspide – cuspide con ali – cuspidi. Due tastiere di 50 tasti (Do1 – Fa5 con prima ottava corta) con coperture in ebano. Pedaliera in noce a leggio di 20 tasti (Do1 – La2 con prima ottava corta + 2 accessori), costantemente unita al manuale. Divisione Mi3 – Fa3.



Registri a manetta in due colonne a destra della finestra; cartellini a stampa:

GRANDE ORGANO

Principale 16 soprani

Principale 8 bassi

Principale 8 soprani

Ottava

Quintadecima

Decimanona

Vigesima seconda

Vigesima sesta e nona

Trigesima terza e sesta

Sesquialtera 2 ff: XVII, XIX

Contrabbassi e ottave

Timpani a 6 toni

Ottavino soprani (1840)

Principale 16 bassi

Flauto traversiero soprani

Voce umana soprani

Flauto in VIII bassi

Flauto in VIII soprani

Flauto in XII

Cornetto I soprani a 3 ff: VIII, XII, XV

Cornetto II soprani 1 f: XVII

Cornetta reale

Arpone bassi

Trombe reali soprani

Trombe reali basse

Clarone bassi

POSITIVO TERGALE

Registri a pomello in due colonne a sinistra della finestra

Ottava bassi

Flauto in VIII soprani

Cornetto soprani

Tromboncini bassi

Tromboncini soprani

Principale 8 bassi

Principale 8 soprani

Ottava soprani

Quintadecima

Decimanona

Vigesima seconda



“I risultati di questa ricerca, esauriente e completa, aggiungono un tassello al grande mosaico della storia; ogni ricerca di storia locale, quando è articolata e accurata come in questo caso, costituisce una delle numerose piccole storie che formano insieme la grande Storia, in questo senso va evidenziato il merito degli autori”.

Presentazione di Daniela Ferrari *Direttrice dell'Archivio di Stato di Mantova.*

Notizie più dettagliate sulla chiesa e sul paese di Castel d'Ario di Mantova sono reperibili nella corposa pubblicazione di Gabriella Mantovani, Filippo Mantovani con il contributo di Roberto Brunelli “La Chiesa Parrocchiale di Castel d'Ario – Storia, Arte, Protagonisti dal Cinquecento ai giorni nostri” Editoriale Sometti Mantova 2002

BIOGRAFIA di VINCENZO BENATTI

(Mantova, 28 febbraio 1767 - ivi 14 aprile 1797)

Notizie biografiche del Maestro di Cappella Vincenzo Benati mantovano.

Benati Vincenzo fu figlio a.....(sic) ed Annunciata.....(sic) ove nascesse non si saprebbe indicare ne la parrocchia nè molto meno la casa, e quello che è indubitabile sortì i suoi natali in Mantova tra gli anni all'incirca 1760, al 1770. Da nessun bene di fortuna era fornito, ed il suo genitore esercitava il mestiere di giornaliero fornaio per vivere, e che morì in fanciullezza del figlio.

La madre vivente il marito attendeva alle cure domestiche, e dopo la di lui morte procurava lo scarso vitto a se' ed al fanciullo col lavoro delle sue mani, che ricercava presso mercanti e famiglie cittadine private, e ciò avvenne sino a tantocchè Vincenzo non fu in caso di qualche guadagno, che religiosamente impiegava a sollievo della genitrice che rispettò sempre.

Egli era unico, non avendo ne fratelli ne sorelle, ne ebbe mai a conoscere nessun suo affine.

Si dedicò da giovinetto agli studi elementari e percorse alcune classi ginnasiali.....

(in forma) privata e la precipua sua occupazione fu la musica verso la quale per decisa inclinazione e naturale, era trasportato.

Quantunque non avesse percorsi regolarmente gli studi superiori agli di sopra indicati, portava grande amore alla lettura, e particolarmente ai nostri poeti classici, che leggeva, e quindi lo fornirono, poichè dotato di intendimento e memoria di cognizioni tali, che figurava assai bene in società, che lo aveva in aspetto di più che mediocre coltura (sic).

Nella musica, unico suo intendimento, lo istruì gratuitamente, perchè poverello, il rinomato a quei tempi maestro di cappella, e primo tra i suonatori d'organo N. Albin od Albino.

Il primo stromento cui applicossi fu gravicembalo ed in seguito anche agli strumenti da corda, che suonava assai bene, avendo pure estese cognizioni di quelli da fiato. Ma al gravicembalo si dedicò con tale intensità, che ancor giovinetto sopravanzava i più esercitati studiosi suoi compagni, e da varie famiglie era ricercato a suonarlo, e rimanevano stupefatte, nè lo lasciavano partire senza qualche regalo poi chè conoscevano le di lui ristrettezze.

Pervenuto all'età di poco più di 12 anni il maestro Albino incominciò ad istruirlo nell' accompagnamento indi nel contrappunto facendovi rapidi progressi, studiando sempre anche in età matura i Maestri nell'arte di comporre musica, ed in particolare la reputata opera del maestro Fox che aveva pre manibus consultandola bene spesso. Di mano in mano che acquistava lumi in tale studio sempre più si sviluppava quell' estro creatore di cui la Divina Provvidenza lo aveva a dovizia dotato. Venuto poi a mancargli il maestro, e ben anco può dirsi secondo padre per adozione, onde perfezionarsi nell'arte di comporre si pose sotto la disciplina del Maestro Giuseppe Ferrari, organista dei soppressi Domenicani la cui casa trovasi dirimpetto all'orologio del farmacista Foggia Ponte de Massari mantovano, sotto la disciplina del quale si impossessò rapidamente dei precetti acquistando tutte le più ardue cognizioni anche pratiche, che in seguito sviluppò nelle sue opere.

Di mano in mano che velocemente progrediva in tale studio con stupore dei maestri, si diede per esercizio ad scrivere per impossessarsi delle apprese regole da circa 14 anni componeva messe intere prima a voci, poi con orchestra, Vespri, Inni, Motetti, arie, concerti strumentati ed obbligati a più stromenti suonate per Organo e Piano Forte, che a quell'epoca venne inventato, composizioni, nelle quali appaiono i primi lampi di quel genio e fantasia che in più matura età dovevano a dovizia manifestarsi e che tutti io (sic) andavo trastullandomi di scartabellare per gioco all'uso dei ragazzi, senza però in allora essere alla portata di conoscerne il merito, come cresciuto in età ed in musicali cognizioni avrei potuto essere in grado di conoscerlo .

Tutte queste composizioni da studente, il Benati le teneva alla rinfusa in un piccolo camerino vicino alla sua stanza da letto, facendone nessun conto, ed io per ciò me ne fornivo di giuoco. Raggiunto che ebbe il Benati il conoscimento in esteso dell' arte di comporre, e dopo il diciottesimo anno di età si

diede a scrivere componimenti di ogni genere e di maggior polso in quanto all'arte con cui li elaborava da vero profondo maestro e sempre pieno di nuovi vivaci motivi.

Il Benati verso gli anni 28 o 30 di età diede in luce un Oratorio sacro, il cui titolo era il Voto di Jefte che venne prodotto nella Quaresima del 179... (sic) in questo teatrino dell'Accademia nostra Virgiliana, che scrisse appositamente per incarico di questa Nobiltà ove ottenenne (sic) gli applausi generali, e specialmente un'aria obbligata a violino, che riscosse gli applausi generali, e venne eseguita la prima sera dal delicato I violino del Corpo Filarmonico Signor Bonazzi, o Bonaccina, come volgarmente era nominato. E qui in proposito di questo Pezzo mi convien notare, che a que' tempi due erano i Primi violini a vicenda della nostra Orchestra; il mentovato Bonazzina di un innarrivabile dolcezza di suono ed il Signor (postilla di altra mano) Antonio Orlandi, all'opposto, di una sorprendente forza.

Il Bonazzina riscosse sempre nell' eseguirlo strepitosi encomi a preferenza del Orlandi competitore ed emulo allorché a questi toccava eseguirlo; per cui indispettito del felice successo del di lui antagonista con non poca trascuratezza ne dirigeva tutto l' Oratorio ; asserendo il Benati che lo faceva per mandarlo a terra come si dice nel gergo teatrale; e quindi tra il Maestro e l' Orlandi ne insorsero gravissimi e lunghi dissapori e mal'umore, e che però, e che col lasso del tempo furono dimenticati. A quell'epoca erano in grande voga le cosiddette Serenate fatte per lo più dai dilettanti, ai quali si associavano alcuni pochi del corpo Filarmonico.

Il Benati stimolato dagli amici si diede per corso di tre o quattro anni a comporre alcuni quintetti in ciascun anno che venivano eseguiti dai mantovani Franco Bernardi qual 1° violino, dal Signor Mariano Nalini qual 2°, dal Signor Toneschi per flauto traversiere, dal compositore colla viola, e dal nobile M. de Resenfeld col violoncello. Le prove venivano fatte in casa del compositore maestro Benati

e sempre per due o tre ore della mattina.

In uno di questi componimenti eravi un minuetto che fece sommo incanto, per antonomasia e che chiamassi il Minuetto della Vedova , per cui il Benati lo ridusse pel pianoforte, che colla celerità del baleno si diramò presso tutti i dilettanti, ed era quasi disdono il non saperlo eseguire in occasioni di adunanze private musicali, anzi il fanatismo giunse fino al segno che dagli allievi si sentiva alle sere dappertutto zuffolato, dimenticando qualunque altra popolare canzone.

Il più felice accoglimento ottennero eziandio tutti i di lui componimenti per la soave armonia degli spontanei chiari e svariati e originali concerti tutti propri della brillante sua fantasia e facili ad eseguirsi, ma non senza talvolta frammetteva difficoltà a bello studio: ricercatissimi poi erano quelli pel pianoforte che per lo più componeva con grandissima spontaneità per le lezioni ai propri allievi scrivendoli all'atto uno diverso da quello che dava all'altro. Tra di questi mi rammento, che me ne scrisse appositamente per me



uno in tono di Elafa tutto intramezzato di scale per ambedue le mani, all'intendimento di farmi la mano .

In una parola la musica del Benati era quella della giornata e tenuta in estinzione al pari di quella del Cimarosa, Paisiello, per, Hayden e di tanti altri celebri compositori di què giorni ogni qualvolta suonava l'organo gli intelligenti e gli amatori affluivano ad ascoltarne le sue soavi note e sempre nuove armonie che estemporaneamente, che in ogni composizione la calda sua fantasia vi creava.

Assai giovinetto ebbe il posto di organista nell'ora soppressa Colleggiata di S. Giacomo, da non pochi anni demolita, e situata nell'area del piazzale cui fa ora fronte il teatro Sociale.

Per tale soppressione rimasto senz' organo, il Benati venne chiamato a suonare quello di S. Andrea, Ufficio che conservò sino alla fine del vivere suo concorrendovi la città intera ad ascoltarlo ed ammirarlo, e specialmente ciò avvenne allorché vi fu fabbricato il famosissimo dal nostro bravo concittadino Luigi Montesanti tenuto tra i più distinti fabbricatori della nostra penisola, al quale a vicina nostra ricordanza fu sostituito l' attuale dal Sig. Serassi di Bergamo con alcuni accrescimenti, che a mio parere non evvi grande disparità di effetto tra l'un e l' altro, anzi il Ripieno del Montesanti per giudizio di intelligenti ed esperti superava in robustezza e forza quello del Serassi, quindi potersi risparmiare la vistosa somma statane impiegata per la sistemazione.

Si occupava inoltre a dar private lezioni di fortepiano ai figli dei Cittadini, i quali gareggiavano poterlo avere mettendo ogni studio nell' ammaestrarli nel portamento di mano tutto suo proprio facile e diverso dal difettoso fino a què tempi insegnato e che passò sino a noi.

I più distinti suoi allievi furono i pregiatissimi Sigg. Maffei Lanzi Brazzabeni Ferdinando che visse sino a pochi anni fa, e conosciuto da tutti sotto il nome di Favino.

La fisica costituzione del Benati era gracile, di corporatura minuta e secca ed alquanto elevata di colorito bianco molto snello, di fronte piuttosto alta, occhi neri, vivaci e brillanti; il fondo del suo temperamento era gajo, di una anima franca sensibile espansiva e sincera, niente affatto orgogliosa ma bensì dolce e pulito nel discorso nel tempo stesso, doti tutte che attiravano involontariamente a lui gli animi per amarlo e perfino anche i di lui invidiosi avevano fiducia illimitata, raramente montava in collera, e presto rappacificavasi.

Lo attorniavano a gara i dilettanti, quelli della professione, non che gli scolari, dei quali era l'amico anziché il rigido precettore, godendo di scioglier loro quelle difficoltà che potessero avere.

Sentiva eziandio vivamente i moti dell'amicizia, aprendo il suo cuore con tutta facilità a chiunque avesse voluto avervi un posto.

Tra tutti questi amici che lo contornavano, il più prediletto era certo Ill.simo Silario Lauri impiegato nella intendenza di Finanza, e fratello maggiore dello scolaro superiormente già sunnominato; uomo colto all'amicizia del quale andava debitore della sufficiente coltura acquistata, in forza delle letture che costantemente tutte le mattine facevano insieme dopo che mi aveva dato la lezione di musica, prima cosa della quale si occupava appena alzato dal letto; o dopo aver scritto qualche pezzo musicale. Comunemente era chiamato il nostro Benati, espressione cordiale, e che porge una significativa idea del sentimento che ispirava. Nessun attaccamento aveva al danaro, soddisfatto di una modesta mediocrità; e ciò che davagli pure diritti alla generale estimazione avvenendo bene spesso volenteroso qualche confratello d'arte che trovasse in necessità e, talvolta non senza proprio sacrificio degli umili suoi mezzi.

Inclinava anzi chè no ai piaceri sensuali era però religioso esemplare di cuore generoso e compassionevole agli altrui disgrazie, e servizievole, doti che maggiormente gli capitavano la benevolenza a la considerazione.

Vestiva colla massima ricercatezza secondo le usanze della moda; la sua pettinatura era tupé ossia riccione incipriato, le boccole ai polsi o bandine pure arricciate terminanti a forma di due canoncini; in estate portava sotto il braccio un cappello di corame inverniciato piccolo di cozzale basso schiacciato e triangolare di forma pari a quella degli ecclesiastici ed in gran uso dalle persone di qualche considerazione; i calzoni erano corti, le calze bianche di seta, e le fibbie d'argento alle scarpe nell'inverno poi usava un grande manizzone pelo di luppo cerviero, entro il quale nascondevansi le

braccia fino sotto le ascelle; portava nelle giornate serene un tabarro ornato e gallonato da grande postone d'oro, e talvolta uno bianco.

Ordinariamente nelle giornate corte si alzava dal letto alle ore otto, e nelle lunghe un ora prima, non partiva di casa che alle undici o poco dopo, recandosi od a suonar l'organo in S.Andrea nei giorni festivi, mentre nei feriali si faceva supplire il più delle volte dal Brazzabeni, indi fino all'ora del pranzo impiegava quelle ore in lezioni alle case degli scolari privati, e non restituivasi a casa se non dopo la mezza notte, e bene spesso ad un ora ed anco alle due.

Frequentava il teatro e quando non eravi si recava al caffè dei musici sul Purgio o a far visite e tall'ora conversazioni geniali.

Nel vitto era assai parco, ed assai sobrio nell'uso del vino e molto più in quello delle bevande alcoliche che quasi mai si accostava.

Per quanto abbia cercato di ridurmi alla memoria nessun aneddoto della sua vita ho potuto rinvenire che meriti di essere ricordato alla posterità.

Quelli che in stretto senso si possono annoverare veri mecenati della persona che è l'oggetto di queste notizie, vi fu a mia cognizione uno solo, cioè il Marchese Antonio Nerli colla di lui consorte, il palazzo dei quali è quasi rimpetto a S.Egidio, ora da molti anni occupato ad uso di caserma.

Il suddetto Marchese era amatore appassionatissimo della musica e dotto pure nelle discipline letterarie cui si associava la moglie sua Signora Marchesa Giuseppa dell' illustre famiglia Spinola di Genova donna di illibata probità e buona suonatrice di pianoforte come lo era il marito del violino.

Questi signori avevano due figli, il primogenito di nome Orazio ed il secondo nominato Luigi, i quali essi pure avevano sortito dalla natura il genio dei genitori per la musica, l'Orazio suonava assai bene il violino, ed il Luigi il violoncello famoso in tale strumento, e che sgraziatamente morì in verdi anni.

In questa spettabile famiglia, il Benati vi era accolto con festa tutti i giorni quale commensale, e sparcchiata la mensa il padre, i figli, il maestro ed il sacerdote Don Bartolo Troni, che per averlo compagno a suonar il violino era tenuto in casa come uno della famiglia; tutti si ponevano a passare nuova musica dei migliori autori, che provvedeva il Marchese Padre, suonando per due ore almeno, cui sempre assisteva la Signora Marchesa ed il Benati per lo più vi suonava la viola e talvolta il violino ed anco il violoncello, se per avventura fosse stato assente alcuno della partita, per il quale esercizio il Benati andava sempre più perfezionandosi nell'arte.

Varie furono la case dal Benati abitate, e ricorderò soltanto quelle nelle quali dimorò finchè fui presso di lui in pensione restandovi nel 1790, all'incirca ove vi rimase circa sei anni.

Quando vi fui accolto, dimorava nella contrada Ponte de' Massari, ora di ragione dell'Avv.to Antonio Gorini passò poi nel Palazzo del M.se Paleotti nella stessa contrada de' Massari, attualmente posseduta dal israelita Sig. Samuele Norsa; indi in casa del conte Freddi situata sulla fiera e di facciata alla fabbrica dei vetri; finalmente nella contrada di S.Giuseppe, di pertinenza inallora del notaio Signor Righelli, quasi rimpetto a casa Cantoni ove vi morì dopo qualche tempo che la abitava, nella più florida età di circa 34 anni, e nell'auge delle sue glorie e non infondate speranze di maggiori fortune.

Sebbene abbia potuto precisare la dimora ove il Benati pagò il suo debito della natura agli uomini ingiunto, non posso però fare altrettanto dell'anno nel quale successe il doloroso evento, e del quale però si potrà venirme agevolmente a capo mediante ispezione sui registri mortuari della parrocchia S. Barnaba incominciando dall'anno 1790 al 1800 circa.

Dove sia stato tumulato il di lui cadavere non posso con certezza indicarlo, ritenendo per fermo sia avvenuto nel Campo Santo Comunale di Mantova fuori di porta S. Giorgio, ove a quell'epoca parmi esistesse ancora, e non nel attuale degli Angioli.

Alle sue esequie intervennero tutti i dilettanti di musica, il corpo filarmonico, e molti altri cittadini, ed il compianto della di lui perdita fu generale.

La causa produttrice l'inguaribile infermità del nostro concittadino, che visse e celibe morì, fu una tisi polmonare restia ai più validi soccorsi dell'arte mentre di giorno in giorno vieppiù aggravavasi, e che lo trascinò alla tomba dopo quattro anni e mesi di sofferenza gravosissima.

Si ritenne che il germe dello sviluppatosi morbo fosse insito in lui e che del precoce suo sviluppo la causa ne fossero state le sue applicazioni, e più di tutto l'aria notturna cui si esponeva nelle serenate senza riguardi specialmente nei primordi dei funesti sintomi, che non poteronsi superare ad onta delle assidue assistenze del medico D. Gennari allora accreditato assai, e di altri consultati forestieri.

Nella lunga malattia venne generosamente e signorilmente soccorso in particolare dalla prelodata sua benefattrice M.sa Nerli Giuseppa la quale lo teneva in conto di altro figlio, gli somministrava ogni sorta di mezzi per risanarlo, non escluso il mantenimento della casa, e che recavasi giornalmente a visitarlo, quando era obbligato al letto od a rimanere in casa per procurargli qualche sollievo ed assistenza personale, ciò che facevano tutti i di lui amici estimatori delle sue virtù.

La madre fu l'erede, di quanto trovavasi il trapassato avere di modestissimi mobili, la quale fu, appena seguito il funesto trapasso del figlio accolto in casa Nerli, nulla mancandogli, e presso la quale vi stette mantenuta sin che sopravvisse al figlio di alcuni pochi anni, il numero de quali non potrei indicare con certezza.

Tra gli effetti del Benati vi si ritrova il di lui ritratto ad olio, che parmi ma non sono sicuro, fosse stato eseguito dal retro ricordato socio delle serenate Signor Mariano Nadini amante pure della pittura, che studiava nella patria accademia sotto gli egregi professori di figura fratelli Bottari. Era dipinto in mezza figura ed era somigliantissimo, riconoscendosi a prima vista chi si era voluto rappresentare.

Questo ritratto venne dalla madre ceduto alla famiglia Nerli presso la quale si conservava; cosa poi ne sia avvenuto non saprei dirlo ma è da presumersi possa ora trovarsi presso i Parenti del defunto Primogenito M.se Orazio.

In quanto ad accennare chi abbia avuto i suoi manoscritti musicali conviene congetturare che, siccome essi, (ad eccezione di quelli summentovati nei primordi de' suoi studi di Contrappunto nè tenuti in conto) li teneva in casa Nerli, ed erano custoditi gelosamente sotto chiave dalla Dama, e ritengo quindi per fermo, che dopo la morte dell'autore siano rimasti in proprietà di quella casa sino al suo estinguimento del superstite M.se Orazio, e successivamente passati alla moglie di esso, tutt'ora vivente sotto la parr. di S. Carità contrada Quarant' ore Signora Contessa Betta.

I Fratelli del fu Ferdinando Brazzabeni, od suoi Nipoti dovrebbero avere non poca musica del Benati segnatamente di Pianoforte ed Organo, che ricercavo (ovunque ritenevo potesse esistere) da chi aveva ricevuto lezioni dal Benati; dappoi che lo zio era uno degli scolari suoi, come appurai il più amato e che praticò in casa sino all'estremo vivere del Maestro.

Col volgersi dei mesi il tremendo morbo maggiormente infieriva per cui infondeva in tutti il timore di una fatale catastrofe, come pur troppo non tardò ad avverarsene il presentimento.

Infatti presentito anche dall'infermo il vicino termine della sua vita penosa, ne sopportò rassegnato le pene perchè vedeva al loro termine e tre giorni prima volle essere vestito ed essere portato al pianoforte, che aveva in stanza, si mise a suonarlo per un pò di tempo, poi domandò della carta e l'occorrente per scrivere e vi estese varie composizioni; pel diletteissimo stromento le quali furono gli ultimi aneliti del Mantovano moriente Orfeo, e dal Brazzabeni gelosamente raccolte e custodite in preziosa ricordanza dell'amato precettore ed amico. Finalmente giunse l'ultimo di del suo vivere rassegnatissimo alla volontà del Signore e munito di tutti i SS.mi Sacramenti esalò l'anima nel bacio (sic) del suo Creatore. Frattanto immergendo la madre vecchia nel più profondo cordoglio, nonché la famiglia benefattrice, gli amici, ed i concittadini che ne lamentarono la grave perdita, e che tutt'ora lamentano què pochi che vi sopravvivono tra i quali l'estensore di queste note, che si compiace che gli sia stato offerto l'incontro da Lei M. Rev.do Sr. Direttore emerito coltivatore dell'arte del suono di poterle dare le più accurate notizie di un soggetto cui ebbi il bene di convivere ne' suoi verd'anni e meritevole di tramandare ai posterì un onorato e perenne tributo di riconoscenza dovuto al proprio maestro.

Divulgatosi in un baleno che era agli estremi, e poco dopo anche il decesso, unanime ne fu il compianto dei concittadini di ogni classe, che tanto pè suoi talenti musicali onorò Mantova.

Siccome la vita dell'uomo va seminata di triboli e spine, anche il Benati ebbe ad affrontare da parte di alcuni invidiosi varie contrarietà delle quali seppe però trionfare virtuosamente, mercé le sue virtù, e la incontrovertibile superiorità del suo sapere musicale come lo attesteranno indubbiamente le di lui

opere da essi studiate, contenenti germi, che col tempo anch'essi concorsero a dare una spinta all'attuale incremento musicale.

Ammirabile era l'osservarlo a comporre apparecchiandosi l'occorrente tutto in se raccolte si metteva a far alcuni giri per la stanza, poi sedeva al tavolo, pensava di nuovo per vari istanti per creare ed afferrare il pensiero che l'immaginazione gli presentava e presa la penna tracciava sulla carta prima di tutto la parte principale del violino oppure quella dello stromento o del cantante cui obbligare voleva il pezzo, indi il basso ed il resto dell'istrumentazione.

Tutto ciò eseguiva colla massima celerità senza cancellature e senza più oltre pensava al concetto che aveva in mente e fermato pochi istanti prima, rade volte si metteva al cembalo per sentire l'effetto dell'ideato pensiero, ne' mai rivedeva lo scritto.

Tostocchè aveva composto qualche pezzo faceva subito estrarne le parti col mezzo della Signora Rosa Majer copista del teatro e madre del Mansionario già defunto di S.ta Barbara Don Cesare uomo amante delle belle arti e pieno di ingegno e cantante .

Quando poi il tempo ne stringeva le copie spesso eziandio la S.ra M.sa Nerli non sdegnava di prestarsi al un tal ufficio di copista; avvertendo che prima di produrne il nuovo componimento, come Messa, ecc. in casa propria veniva provato a tutt'orchestra.

Le lezioni che per me appositamente scriveva le conservai molti anni, ma sgraziatamente andaronmi smarrite per i molti e gravi trambusti avvenuti nelle spese guerre, blocchi ed assedi della città, non disgiunti dalle mie traslocazioni; profanati da un sito all'altro in forza del Parrocchiale mio Ministero. Sono però sicuro che il Signor Ferdinando Brazzabeni le copiava tutte e coll'altra di lui musica ritrovansi.

Anche presso un fratello del suddetto di nome Giuseppe che stava ad Ostiglia, e che pure suonava il cembalo, ora defunto, dovrebbe trovarsene.

Una circostanza che mette in luce il grande interessamento della nobile famiglia Nerli pel suo protetto merita di non essere passata sotto silenzio. Allorquando si avvide che il morbo progrediva di male in peggio la Dama pensò anche a me e temendo che io assai giovinetto dimorando in casa dell'infermo maestro non avessi ad essere attaccato dalla di lui morbosa infezione, volle tutte le sere che mi recassi al suo palazzo a dormire, collocandomi nel suo gabinetto attiguo alla propria stanza da letto, facendomi somministrare per la cena, e per la colazione dell'ottima frutta giusta la stagione che correva e dopo la qual colazione mi faceva studiare la lezione al cembalo coll'assistenza dello scolaro provetto e bravo Brazzabeni Ferdinando, che mi ripassava anche le antecedenti onde non le dimenticassi. Ciò fatto mi faceva restituire a casa, oppure mi accompagnava essa stessa allorquando mi salutava il saluto era da quest'espressione formulato " addio il mio Strofai," battendo sulla erre per difetto di lingua che aveva nel pronunciare questa lettera piuttosto dolcemente, che dona al suo discorso grazia, invece di dispiacere.

Osservo che in que' giorni nei quali il maestro sentivasi un po sollevato mi dava lezione stando talvolta seduto in letto, al qual fine faceva trasportare nella stanza ove giaceva il pianoforte e nella sponda del letto ogni volta che mi istruiva.

Se in queste memorie non si trovi tutto l'ordine e talvolta mi fossi perduto in minuziose cose le cause sono le gravi molteplici mie occupazioni che dalle scuole primarie di tutta la provincia, alle quali si aggiungono gli ufficj dell'ecclesiastico mio ministero, le quali occupazioni mi impedirono di dedicarmiivi seriamente e di riflettervi. Soltanto ho avuto di mira di ritrattare la persona che forma l'oggetto della presente memoria nel suo piu' veridico carattere sotto ogni rapporto e come io ho giudicato, allo scopo di conservare la rimembranza di un uomo benemerito alla patria, che la illustrò cogli straordinari suoi talenti, e quindi meritevole di conservarne perenne ricordanza.

Mantova 1 maggio 1859 Freschini

*Ricerca effettuata da Carlo Benatti
Mantova, gennaio 2005*

Riguardo al nome di Vincenzo Benfatti è stata accettata la trascrizione dell'allegato N° 6, risalente al 1859, ultima citazione pervenuta. Non si è infatti trovato nessun documento attendibile che possa dimostrare quale fosse il primitivo cognome della famiglia Benfatti; la biografia e gli allegati 1,2,3,4,5, ripotano grafie diverse e precisamente:

Bennati - Benati – Benatti

(Foglio - 1)

Biografia di Vincenzo Benati

Maestro di Musica mantovano

(Foglio - 2)

Notizie biografiche del Maestro di Cappella Mantovano

Vincenzo Benati

(Aggiunto dal Greggiati)

Copia dell'atto di nascita di Vincenzo Benati, tratto dai registri della cessata parrocchia di S.Giacomo in Mantova, ora unita con quella di Ognisanti.

Die 28 februarii 1767

Vincentius Joseph Joannes Bonaventura Baltasar natus die 23 hora 23 ex Pio Benatti et Annuntiata Besia jugalibus baptizatus fuit hodie a me Augustino Bertolini Parocho eique imposui nomen ut supra. Patrini fuere Dominus Joseph Veneri ex Paroecia S. Maria Charitatis et Illustrissima Domina Victoria uxore Illustrissimi Domini Advocati Grazia ex Paroecia S. Simeonis.

Giorno 28 febbraio 1767 Vincenzo Giuseppe Giovanni Bonaventura Baldassare nato il giorno 23 alle ore 23 da Pio Benatti e Annunciata Besia coniugi fu battezzato oggi da me Agostino Bertolini parroco, al quale ho imposto il nome come sopra.

Padrini furono il signor Giuseppe Veneri della parrocchia di S.Maria della Carità e l'illustrissima Signora Vittoria moglie dell'illustrissimo Signor Avvocato Grazia della parrocchia di S.Simone.

(Aggiunto dal Greggiati)

Copia dell'atto di morte di Benati Vincenzo estratta dai Libri della Parrocchiale di S.Barnaba Apostolo in Mantova.

Die Decimoquarto Aprilis 1797

Dominus Vincensius quondam Petri Benati ed Annuntiate.....aetatis suae annorum viginti octo in Comunione Sanctae Matris Ecclesiae Sacramentis munitus animam Deo reddidit eiusque corpus in communi Cemeterio in Suburbio S.Georgii humatum fuit.

Nota

Dalla sede di nascita di Vincenzo Benati o Benatti risulta che suo padre aveva nome Pio, non Pietro; sua madre fu Annunciata Besia; e che essere egli nato il 23 febbraio 1767 morì in età di anni 30 mese 1 giorni 23 .

Sacerdote Giuseppe Greggiati

Giorno 14 aprile 1797

Il Signor Vincenzo del fu Pietro Benati ed Annunciata.....dell'età di anni 28 in comunione di Santa Madre Chiesa munito dei sacramenti rese l'anima a Dio e il suo corpo fu inumato nel cimitero comune nel sobborgo di S.Giorgio.

(ALLEGATO = 1)

Illustrissimo e Reverendissimo Monsignore

quale la copia conforme dell'atto di morte di Benatti Vincenzo:

Die Decimoquarto Aprilis 179 septimo

Dominus Vincensius quondam Petri Benati ed Annuntiate.....aetatis suae annorum viginti octo in Comunione Sanctae Matris Ecclesiae Sacramentis munitus animam Deo reddidit eiusque corpus in communi Cemeterio in Suburbio S.Georgii humatum fuit.

*Perdonami del ritardo e mi creda sempre con tutta stima e considerazione.
di casa, 9 maggio 1859.*

Devotissimo sempre Affini Celestino Arciprete (di S.Barnaba Apostolo in Mantova)

(ALLEGATO = 3)

Caro Fratello di casa, 12 Maggio 1859

Vi invio la lettera relativa a Bennati non ho trovato alcuna notizia nella nostra Gazzetta nella quale però mancano quasi tutti i numeri del '797 parte parte non stati stampati, parte andati perduti o non raccolti. Riguardo al prezzo che pareva disposto a fare avevo detto di disporre di lire 2500 austriache, ma atteso le circostanze correnti non potrò dare che duemila duecento o trecento più, fatelo sapere al signor Avvocato.

(ALLEGATO = 4)

Al Signor don Giuseppe Greggiati

(ALLEGATO = 5)

Egregio.....D. Giuseppe Greggiati Mantova 1 maggio 1859

.....ho accolto l'occasione da Lei gratissimamente offertami al pregiato foglio del giorno 7 aprile u.s di estendere le notizie biografiche del nostro concittadino M. di Cappella Vincenzo Benati, per cui Le rendo grazie dell'onore di avermi prescelto a perma però circostanziate e diffuse, perchè convissi qual dozzinante per corso di sei anni, allo scopo dell'amato mio genitore danto desiato che facessi i miei studi non disgiunti da quelli della musica per la quale il mentovato mio genitore aveva un indescrivibile trasporto. Tal quale possa essere questo debole lavoro privo di ogni merito ed esteso senza studio, ma però veritiero nella esposizione delle cose narratevi, prego la nota Sua compiacenza a volerlo accettare in prova della stima che verso la Sua persona nutro da oltre ventinove anni. Avrei dovuto trasmetterle.....

(nota) come la convenienza e il dovere me ne facevano obbligo, ma le molteplici occupazioni scolastiche ed ecclesiastiche mi vietano colgo quest'incontro per rinnovarle i sensi della più distinta considerazione e di dedicarmi Di Vostra Signoria Molto Reverendissima Umilissimo Devotissimo Servitore

L. Arciprete Freschini

(ALLEGATO = 6)

Die 28 februarii 1767

Vincentius Joseph Joannes Bonaventura Baltasar natus die 23 hora 23 ex Pio Benatti et Annuntiata Besia jugalibus.

Baptizatus fuit hodie a me Augustino Bertolini Parocho eique imposui nomen ut supra. Patrini fuere Dominus Joseph Veneri ex Paroecia S. Maria Charitatis et Illustrissima Domina Victoria uxore Illustrissimi Domini Advocati Grazia ex Paroecia S. Simeonis.

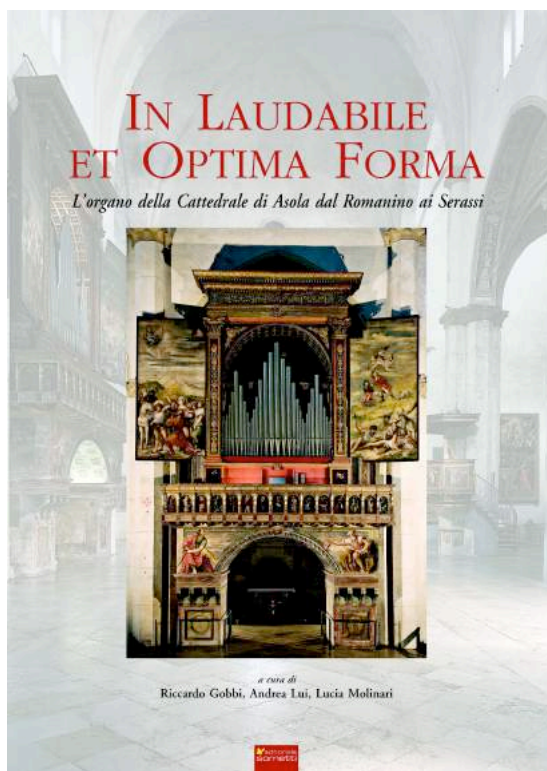
Ex libris Paroeciae Sancti Jacobi olim.

Omnibus Sanctis die 11 octobris 1859

Pro simplicibus, ac privato usu

Gellera Archipresbiter

IN LIBRERIA



Abbiamo ricevuto dal passato un prezioso tesoro che abbiamo ora la responsabilità di custodirlo e valorizzarlo gelosamente. In particolare, le opere firmate da Girolamo Romanino, pensate e volute per decorare la struttura organaria, meritano certamente un'attenzione speciale. La bellezza di questo ciclo, oltre che il pregio dello strumento musicale stesso realizzato dai fratelli Serassi, ha motivato – al termine della campagna di restauri che ha interessato le ante e l'organo – lo svolgimento di due convegni studio.

Il primo "Arte organaria e Liturgia", ha approfondito la disciplina musicale liturgica, con riferimento all'uso dell'organo a canne ed alla particolare vicenda storica della chiesa asolana.

Il secondo "I dipinti del Romanino ad Asola", ha indagato la proposta pittorica dell'autore bresciano e gli apparati decorativi lignei dell'organo e del pulpito, che oggi possiamo godere nel loro splendore e qualità.

Introduzione di don Riccardo Gobbi parroco

... per una felice coincidenza, nel 2006 a Trento è stata inaugurata la mostra dedicata a Romanino:

l'esposizione delle ante dell'organo dipinte a tempera dall'artista bresciano ha amplificato la risonanza del restauro che stava per compiersi, così come il nuovo interesse per il pittore ha determinato l'intensificarsi degli studi dopo la grandiosa mostra del 1960, non era più stato oggetto di rassegne espositive. Un artista, dunque, di cui si è ritrovato il valore e che ha restituito fascino ed emozioni.

Dott.ssa Giuseppina Marti Funzionario responsabile per il territorio di Mantova

... è bello che istituzioni religiose e istituzioni civili progettino insieme un percorso di conoscenza storica che miri all'obiettivo comune della tutela dei beni storico-artistici e della crescita culturale della cittadinanza. E' bello che studiosi competenti e generosi mettano a disposizione della collettività le loro faticose ricerche.

Francesca Zaltieri Assessore alla Cultura Comune di Asola

"IN LAUDABILE ET OPTIMA FORMA"

l'organo della Cattedrale di Asola dal Romanino ai Serassi

a cura di

Riccardo Gobbi, Andrea Lui, Lucia Molinari

contributi di

M. Tedeschi, C. Strembridge, C. Cristani, E. Peverada, A. Rizzotto, E. Chini, G. Fusari,

R. Brunelli, A. Madella, M. Monteverdi, L. Marchetti, A. Fontanini

Editoriale Sometti Mantova 2009

Piazza Canossa 4/b (MN) 0376 322430

AIDA

Rappresentazione

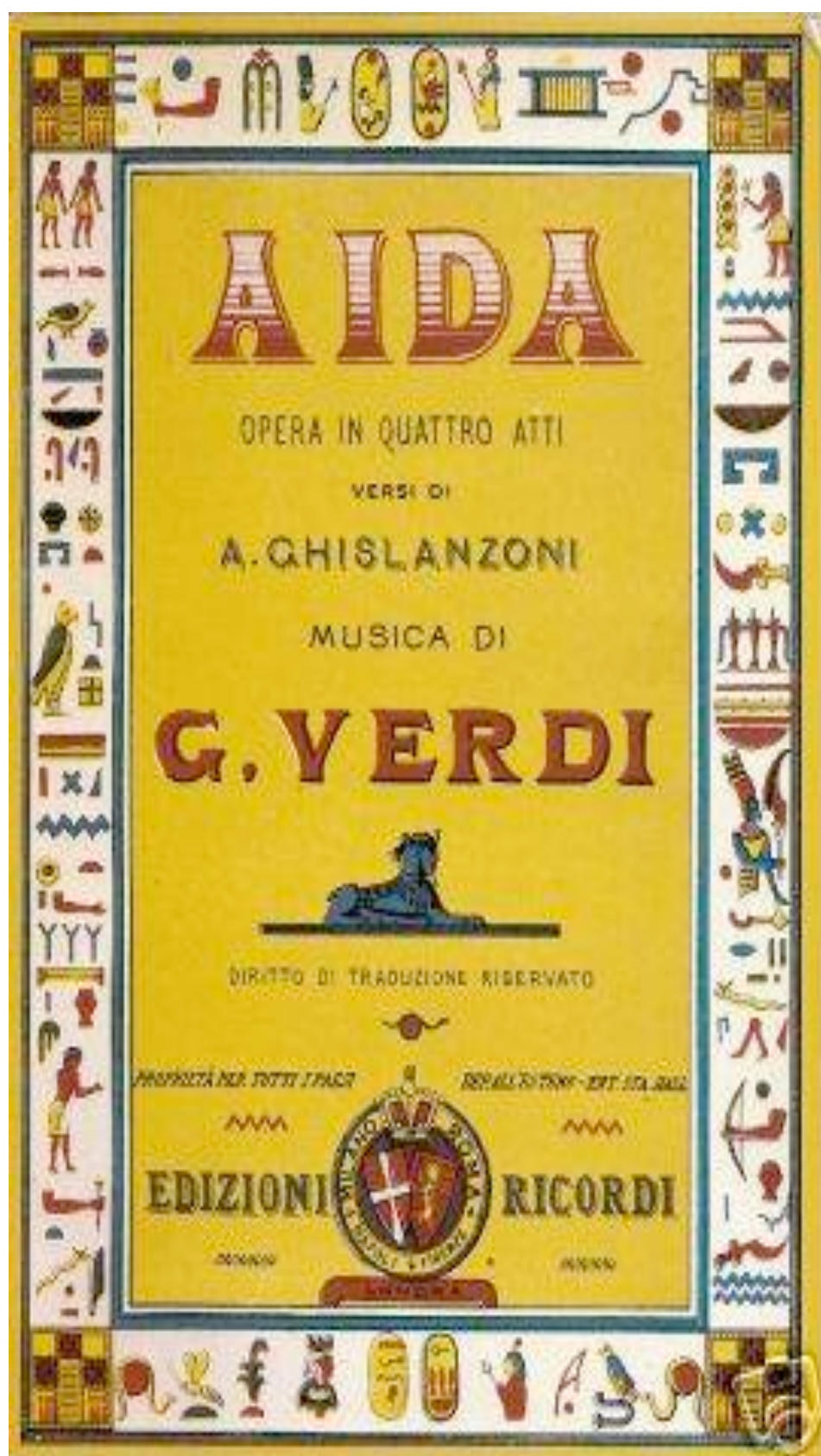
Evocazione

Fra

Gesto

Movimento

Nausica Pavesi



Dalla prima messa in scena del 1871 al Cairo alle successive

prime:

1872 Milano, 1876 Parigi, 1877 Bruxelles.

L'evento storico che vide la messa in scena dell'opera *Aida* è l'inaugurazione dell'impresa ciclopica del taglio dell'istmo di Suez, aperto alla navigazione il 17 novembre 1869.

Ismail Pascià, kedivè d'Egitto, desiderava celebrare l'evento con la rappresentazione di un'opera su un soggetto «nazionale», perciò incaricò l'egittologo al suo servizio, Auguste Mariette, di scrivere una storia ambientata nell'antico Egitto. Questi stilò una traccia in prosa contenuta in un fascicolo di 23 pagine dal titolo *Aïda, opéra en quatre actes et en six tableaux*, fatta pervenire a Verdi da un comune amico, Camille Du Locle, librettista e direttore dell'Opéra Comique a Parigi. Contrariamente al consueto, *Aida* non deriva da un dramma in prosa o da un romanzo ma da una vicenda pianificata in scene. Grazie alla scoperta di una copia di questo documento, chiamato «scenario»³² è possibile risalire alle tre disposizioni sceniche che hanno coinvolto l'opera: lo «scenario – Mariette» (inizio stesura primi mesi 1870) e la traduzione italiana (maggio-giugno 1870), lo «scenario francese-Du Locle» (tra il 20 e 25 giugno), lo «scenario – Verdi» (privo di data).

Lo scenario-Mariette, oltre a fornire il soggetto, vede coinvolto il suo autore, nell'estate del 1870 a Parigi, nella realizzazione dei costumi e delle scene per la prima del Cairo, ponendo grande attenzione alla plausibilità storica.

La cura della veridicità storico-stilistica, per le rappresentazioni italiana e francese, fu una delle preoccupazioni dell'archeologo Auguste Mariette che in una lettera al direttore dei teatri del Viceré d'Egitto il 9 luglio 1871 scriveva:

«Chissà mai cosa faranno di strampalato a Milano quanto ai costumi e alle scene» ma Verdi fu attento agli anacronismi storici affidando a Magnani, artista incaricato di occuparsi dell'allestimento della prima alla Scala, uno studio capace di rendere in scena una testimonianza dell'antico Egitto senza per questo trasformarla in un'esercitazione archeologico-museale. Magnani si avvale delle fonti egittologiche come di un dizionario figurato in cui cercare le immagini convenienti a quella messa in scena insolita che Verdi riteneva essere l'indispensabile cornice per il dramma umano di *Aida*.

Nello stesso anno fa seguito la traduzione italiana: i primi due atti sono vergati dallo stesso Verdi, gli ultimi due dalla moglie Giuseppina. Tra il 20 e il 25 giugno Du Locle, a Villa Verdi a Sant'Agata, sotto la supervisione del compositore stende lo scenario in francese, parte in prosa dialogata e parte in forma narrativo-descrittiva dal quale trarre la verseggiatura francese. Lo scenario Du Locle non contiene il quarto atto completo ma solo la scena finale.

Dopo la partenza di Du Locle Verdi continua a modificare lo scenario Mariette e incarica il librettista Antonio Ghislanzoni della verseggiatura.

Lo scenario-Verdi, di pugno del musicista e non datato, si riferisce al quarto atto che è simile a quello di Mariette, senza la scena divisa.

³² Ritrovata nel 1976 da Jean Humbert presso la Bibliothèque de L'Opéra de Paris; pubblicata in *Revue de Musicologie*, LXII, pp.229-256

Per la messinscena delle successive rappresentazioni le raccomandazioni, preoccupazioni, spiegazioni di Verdi s'infittiscono con il trascorrere degli anni, perché la struttura scenica delle prime venga rispettata nelle repliche successive.

In *Aida* troviamo due modelli di riferimento: la prima assoluta al Cairo (24 dicembre 1871) a cui farà riferimento la Francia e quella alla Scala di Milano (8 febbraio 1872) canonica in Italia.

Fra i due modelli non esistono grandi differenze in quanto Verdi, nelle sue rielaborazioni è ritornato sempre più vicino allo scenario-Mariette piuttosto che alle idee abbozzate con Du Locle, ciò che muta è la distribuzione degli eventi; ad esempio ad apertura di sipario lo scenario-Mariette prevede un inizio convenzionale con una scena sacerdotale di massa, per la rappresentazione alla Scala, Verdi avvia l'azione con un dialogo fra Ramfis e Radames a sottolineare, grazie al canone dei violini in orchestra, segno musicale dei sacerdoti nel corso di tutta l'opera, la funzione drammatica del potere sacerdotale.

Per quanto riguarda la composizione musicale di *Aida*, Verdi intraprese una minuziosa ricerca su come poteva essere stata la musica dell'antico Egitto, leggendo in particolare gli scritti del musicologo François-Joseph Fétis e cercando di conoscere i timbri strumentali usati nell'antichità. Secondo Ernest Reyer³³, il tema dell'inizio della scena del tempio (atto I, scena seconda) sarebbe stato inviato a Verdi da Costantinopoli, e quello della danza sacra delle sacerdotesse, sarebbe stato un tema egizio suonato dal flauto per accompagnare una danza di dervisci. È inoltre risaputo che il compositore fece costruire da Giuseppe Pelitti³⁴, proprietario di una delle più note fabbriche di strumenti musicali di Varese, delle trombe sul modello di antiche raffigurazioni. E' piuttosto con le forme create dalla sua immaginazione che Verdi riesce ad evocare contemporaneamente l'altrove e il passato; è attraverso la capacità di suggestione delle figure musicali utilizzate che non una rigorosa ricostruzione etno - musicologica della musica egizia a creare l'atmosfera esotica all'interno dell'opera che si esprime attraverso un codice linguistico comprensibile alla cultura occidentale.

La melodia orientale si snoda in tutta l'opera, ma l'evocazione d'una atmosfera esotica riguarda soprattutto le scene rituali (la consacrazione, il processo, i canti dei sacerdoti, le danze, le cerimonie) che sono però al tempo stesso cornice e sostanza della vicenda drammatica.

Alla popolarità di *Aida* hanno certamente contribuito scene fastose come la «Marcia trionfale» o romanze famose come «Celeste Aida» ma il suo successo risiede nell'armonia fra linguaggio musicale e tensione drammatica.

I quattro atti dell'opera sono scanditi (a eccezione del terzo) in due scene e suddivisi equilibratamente tra momenti di luce e di ombra. Nella sua costruzione solida e ampia la partitura può includere, senza essere scollate, le danze, i cori e il colore locale cari al grand-opéra senza compromettere il discorso musicale complessivo.

Aida, opera ultima, rappresenta una sorta di summa della melodrammaturgia verdiana; è un'opera in cui le intrinseche qualità estetiche si sposano con i contenuti poetici.

Verdi in *Aida* ha saputo coniugare la perfezione di forme con l'equilibrio di stile, e la ricchezza e la varietà d'espressione con la capacità dell'organizzazione musicale di produrre effetto.

³³

Reyer, in *Notes de Musique*, Paris, 1875, pp. 186-87.

³⁴ In www.univa.va.it.

«N'è conferma il successo della "prima milanese" del 1872, che si propagò in tutta Italia e non accennò a calare per tutto il resto del secolo; in tutti i casi venne sempre data con la danza della sacerdotesse (atto I,2) e col grande balletto trionfale per il ritorno delle truppe di Radamès in Tebe (atto II,2). Tale fedeltà alla partitura originale ha contribuito ad assuefare le platee italiane e all'esecuzione regolare di un'opera corredata di ballabili incorporati».³⁵

In quest'opera il musicista assegna alla danza il ruolo fondamentale di evocazione ieratica, di austera sacralità, tanto che la coreografia subirà degli adattamenti già dalle rappresentazioni di *Aida* curate da Verdi (Cairo, Théâtre Khédivial de l'Opéra, 24 dicembre 1871; Milano, Teatro alla Scala, 8 febbraio 1872; Bruxelles, Théâtre Royal de la Monnaie, 15 gennaio 1877; Parigi, Théâtre Italien, 22 aprile 1876, Théâtre dell'Opéra, 22 marzo 1880), volta a raggiungere un punto di ragionevole autenticità, essendo il musicista conscio che la realtà inventata può essere più convincente, a livello emozionale, dello stretto realismo.

Da rituale sacro a movimento evocativo

La danza risale alla preistoria ed è la rappresentazione – sacrale, misterica, allegorica, esortativa – di un'azione, più o meno drammatica evocante atti di fede, gesta divine, eroiche, miti e avvenimenti teogonici e cosmogonici.

La danza sia nelle forme elementari primitive, sia in quelle magico-rituali dei grandi popoli che si affacciano alla storia (India, Cina, Egitto, Mesopotamia) non è solo atto religioso o ludico, ma mezzo idoneo ad esprimere i più diversi sentimenti secondo schemi ordinati o preordinati di pose, passi, figure, il cui sistema costituisce la coreografia. Una simile cerimonia si sviluppa, nei suoi moduli più arcaici, con «danze-madri» la cui struttura, eminentemente rappresentativa, si concretizza in un dramma visivo.

L'esecuzione spontanea, con l'evolversi delle singole forme (danza, musica, poesia) si è trasformata in movimenti complessi realizzabili solo da specialisti che sanno coniugare la tradizione con la perfezione delle forme, ecco perché la danza è stata chiamata impropriamente in Europa balletto: il balletto è un "frammento" della danza, è un'arte moderna che scaturisce dalla creatività dell'individuo.

In la *Dance Composition*, Jacqueline M. Smith-Autard definisce il movimento come un linguaggio comunicativo e che le molteplici combinazioni dei suoi elementi costituiscono molte migliaia di "parole". La presentazione di movimenti mimici non è danza, questa se ne può servire ma spesso sceglie di rivelare l'idea in maniera più simbolica astraendo dal movimento descritto un'essenza alla quale viene dato un che di unico attraverso l'elaborazione artistica. Proceede come un poeta che piuttosto di fare affermazioni dirette usa la metafora e la similitudine per creare immagini che rimandano ai significati del contesto.³⁶ La danza può rivelare tutto ciò che di più misterioso la musica tiene celato in sé; e in più ha il merito d'essere umana e palpabile. La danza è una poesia delle braccia e delle gambe, è la materia graziosa e terribile, che si anima e si abbellisce attraverso il movimento.

Va sottolineato che, l'Ottocento, che nella pratica sociale della danza lasciò il segno di nuove forme a testimoniare la sua integrazione nell'orizzonte di vita quotidiano come strumento relazionale, la visse nella sua proiezione rappresentativa come una fuga dalla presa del reale,

³⁵ Kathleen Kuzmick Hansell, Il ballo teatrale e l'opera italiana, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, 5 vol., EDT Torino, 1988.

³⁶ Jacqueline M. Smith-Autard, *La Dance Composition*, Gremese Editore, Roma, 2001, pp.27-28.

come uno scioglimento dai nessi narrativi che la trattenevano entro i termini descrittivi del linguaggio pantomimico. La coscienza borghese che introdusse il germe autocritico, un fattore di dissociazione in una visione del mondo a cui non era più concessa l'organicità (inducendola a confrontarsi con le privazioni imposte dalle regole del vivere sociale), ipotecò la danza proprio da questo lato, identificando nell'arbitrarietà e nell'astrattezza dei gesti spasmodici l'aspirazione della libertà.

La danza moderna, a differenza della classica, restituisce al corpo la sua reale dimensione di realtà creativa restituendole l'interiorità: il gesto non è più imitazione (la tecnica accademica si basava sulla ripetizione dei gesti osservati) ma sensazione; ogni gesto, per essere realmente compreso e assimilato, deve essere prima di tutto sentito, evocato, deve partire da dentro e non essere più speculare.

Per comprendere l'originalità dell'ultimo capolavoro verdiano bisogna considerare il conflitto che contrapponeva la danza e il melodramma nelle programmazioni dei teatri italiani. Fino ai drastici cambiamenti sopravvenuti col fallimento delle sollevazioni del 1848-1849, il ballo teatrale e l'opera in musica italiani procedettero sullo stesso tenore, quantomeno nei teatri maggiori. Le difficoltà economiche costrinsero i teatri piccoli e medi non soltanto a diminuire ma addirittura a sopprimere gli allestimenti di balli durante le stagioni di magra: sicché in quest'epoca il ballo divenne vieppiù una prerogativa di pochi teatri privilegiati in poche grandi città. Quello che per vari aspetti si può considerare il capitolo conclusivo d'una storia durata duecento anni si svolge dunque più che altro alla Scala, alla Fenice ed al San Carlo, al Regio di Torino, alla pergola di Firenze e all'Argentina e all'Apollo di Roma. In questi teatri le imprese trovarono i mezzi per mantenere compagnie di cento e più ballerini chiamate ad esibirsi nei balli sfarzosi degli entr'actes delle opere di Rossini, di Donizzetti, di Bellini, del giovane Verdi. Sulle scene italiane, preponderano balli teatrali che, alla stregua delle opere con cui convivono, sono spettacoli grandiosi su soggetti storici (o presunti tali), oppure commedie sentimentali: ambo i tipi traggono la loro materia dalla letteratura coeva ed offrono ampio pretesto all'esibizione di acrobazie mozzafiato – di volta in volta canore o ginniche – e di couleur locale nelle scenografie, nei vestuari e nel movimento delle masse (corali o coreiche). L'influsso vicendevole fra l'opera e il ballo era flagrante. Eppure non giunsero a fondersi. Fino ai tardi anni '50 il grand opéra parigino fece poche incursioni sui palcoscenici italiani. Non era facile scuotere la tradizionale refrattarietà a conglobare il ballo entro l'opera. Le stesse opere commissionate dall'Opéra agli artisti italiani faticarono fino al secondo Ottocento prima di venir davvero accolte in patria. Pare proprio che per la danza teatrale italiana la perdurante indipendenza dall'opera, fin ch'essa durò, abbia rappresentato una garanzia d'eccellenza. Dopo le misure d'austerità dei primi anni '50, il ballo finì per ridursi sempre più a pittoresco additivo nei melodrammi. All'altezza dell'Aida milanese del 1872 risultò chiaro come l'opera ballo, tanto in voga alla Scala e negli altri teatri di rango, non fosse più soltanto un'importazione francese; anche nelle opere indigene i divertissements erano uno dei poche veri mezzi d'espressione rimasti ad una categoria di talenti in declino: quello dei ballerini. Ma al ballo teatrale italiano in quanto tale il colpo decisivo era già stato inferto più di due decenni prima. Gli anni delle rivoluzioni spazzarono via in un colpo solo i puntelli d'una tradizione coreografica ch'era stata in cantiere per quasi due secoli. Fino alla prima metà dell'Ottocento, alla danza italiana vennero meno le risorse necessarie per competere con l'opera in musica nell'affascinare gli spettatori. E l'opera regnò suprema. Fu coll'Aida verdiana che i balli incorporati si insediarono definitivamente nell'opera italiana. Il successo trionfale della prima milanese del 1872, che si propagò a tutta l'Italia e non accennò a calare per tutto il resto del secolo, si riverberò sugli

allestimenti di altri grands opéras e opere-ballo. In tutte le riprese che si succedettero, Aida veniva sempre data con la danza delle sacerdotesse (atto1,2) e col grande balletto trionfale per il ritorno delle truppe di Radamès in Tebe(II,2). Tale fedeltà alla partitura originale, che le sufferite condizioni dei contratti di Ricordi per il noleggio di certo incentivarono, ha senz'altro contribuito ad assuefare alla fin fine le platee d'Italia all'esecuzione regolare di un'opera corredata di ballabili incorporati. Le tendenze inveterate ad omettere i balletti dei grands opéras francesi o italiani declinarono di pari passo col crescere della loro frequenza sui cartelloni delle stagioni operistiche italiane.

AIDA: rappresentazione dell'egittomia.

L'incredibile e sfortunata campagna d'Egitto di napoleone Bonaparte, al cui seguito era partito un nutrito gruppo di artisti e scienziati, ha permesso la nascita di un forte gusto per la scoperta, di un esotismo più concreto e più vicino. La campagna d'Egitto mette in secondo piano le cineserie, gli orientismi di maniera, e fa assumere un forte connotato romantico a un gioco artistico opulento, violento colorato, ricco di tentazioni. Il nuovo Oriente è, inoltre, a due passi da casa nostra. Le prime immagini dell'antico Egitto che arrivano in Francia, e che presto si diffusero in tutta l'Europa centrale e meridionale, erano assai tentatrici: la piramide, con tutti i significati che racchiude in sé; la Sfinge, misteriosa e imponente, che riporta a riti lontani; i geroglifici, i segni alfabetici, i disegni, le divinità zoomorfe, le figure sempre di profilo, il deserto, le tombe dei re, le mummie. Gli artisti che seguirono il Bonaparte riuscirono là dove egli fallì, ovvero nella conquista di uno spazio che non si misura a passi, ma che è il terreno sacro delle idee. Questa spedizione ebbe il grande merito da aver fatto nascere una nuova scienza, l'egittologia, incidendo profondamente sul mondo occidentale. Segnali egizi vengono accolti dal teatro, dal melodramma e dal balletto. Fanno un ingresso trionfale sulle nostre scene i nordafricani; non ci sono più i mercanti d'Oriente così cari ai Veneziani o gli spietati Tamerlani, o i delicati cinesi, o gli indiani vestiti di sete lussuose e portati da elefanti bardati in modo raffinatissimo, ma arrivano queste figure di antenati che la fantasia ci porta indietro di quattromila anni. L'egittomania si inserisce molto bene nel filone esotico che domina l'Ottocento e che eccita l'immaginazione degli artisti: d'altra parte quella dell'esotismo, egiziano o meno, è una febbre ricorrente.³⁷

E' stato più volte sottolineato dagli studiosi come non vi sia in Aida una sola nota che derivi direttamente da musica egiziana o araba o comunque orientale. La "tinta" esotica – quel particolare colore che investe la partitura, volto a definire un ambiente, anzi un mondo lontanissimo non tanto nello spazio quanto nel tempo - è tutta farina del sacco di Verdi. A questa "tinta" il compositore perviene con mezzi musicali che si rivelano di una semplicità disarmante: timbri strumentali quali l'oboe, l'arpa, il registro grave del flauto, i violini a punta d'arco, melodie con il secondo grado abbassato e il quarto grado aumentato, impiego

³⁷

"Egittomania" di Mario Pasi

di accordi vuoti, oscillazioni fra minore e maggiore, il ricorso alla salmodia chiesastica..... tutti elementi che nell'elaborazione del tessuto musicale sonoro, contribuiscono a definire il paesaggio sonoro. Per molti aspetti Aida – l'opera con la quale il maestro ritenne di concludere la propria attività di operista – rappresenta una sorta di summa della melodrammaturgia verdiana e al tempo stesso una sintesi delle esperienze maturate col melodramma italiano e col grand opéra francese. Tuttavia se è vero che i valori autentici di un'opera d'arte non dipendono dal suo grado di avanzamento, dal suo essere più o meno progressista, bensì dalle intrinseche qualità estetiche in rapporto ai contenuti poetici, allora Aida si fa preferire sul piano dei valori assoluti per una pienezza di concezione senza residui, per perfezione di forme, per equilibrio di stile, per ricchezza e varietà di espressione e soprattutto per la sua capacità, tutta riposta nella sua organizzazione musicale, di produrre effetto.³⁸

Il soggetto

Atto Primo

Scena Prima

Grande sala del palazzo del re a Menfi.

Ramfis, capo dei sacerdoti, condivide con Radamès, valoroso capitano dell'esercito faraonico, i timori di una nuova invasione degli Etiopi. Il sacerdote deve recarsi dal re per rivelargli il nome, svelatogli dalla dea Iside, del condottiero che guiderà l'esercito nella battaglia.

Radamès sogna di essere il prescelto, per dimostrare il suo valore e ridare ad Aida, figlia del re d'Etiopia da lui amata e caduta nelle mani egizie, trono e patria.

Di Radamès è invaghita anche la figlia del re d'Egitto, Amnèris che sospetta l'amore fra la schiava etiope e il capitano dell'esercito.

Un messaggero porta intanto la notizia che orde etiopi, guidate dal loro monarca Amonasro, hanno varcato i confini e marciano su Tebe. E' la guerra. Al cospetto delle guardie, dei capitani, dei ministri e dei sacerdoti, il re annuncia il nome dell'eroe designato: Radamès. Esultano i presenti, ma non Aida, combattuta fra l'amore per il padre e la paura di perdere l'amato.

Scena seconda

Interno del tempio di Vulcano

Fra danze mistiche e invocazioni agli dèi Ramfis, al canto delle sacerdotesse che invocano il dio Fthà, consacra Radamès capo dell'esercito. Un velo è steso sul capo del condottiero, a cui vengono affidate le armi per la battaglia.

[danza sacra delle sacerdotesse]

³⁸

“L'affare d'Egitto” di Marcello Conati – AIDA - Teatro alla Scala

Grand Scene of the Consecration, and first Finale.

SCENE II. Interior of the Temple of Vulcan at Memphis.

A mysterious light from above. A long row of columns, one behind the other, vanishing in darkness. Statues of various deities. In the middle of the stage, above a platform covered with carpet, rises the altar, surmounted with sacred emblems. Golden tripods emitting the fumes of incense.

Andante con moto. **High Priestess.**

SOPRANO.

Chorus of Priestesses. **SOPRANI (in the interior)** **Al - - might-y, almight-y—**

Ramphis. **(near the altar)**

Piano. **Andante con moto. (♩ 84)**

arpe

(forte l'appoggiatura)

Fthà, ——— del mon - - do spi - ri - to a - ni - ma -
Phthà, ——— that wak - - est in all things breathing

tor, ah! ah! noi t'in - vo -
life, Hail! Hail! Lo! we in -

Noi t'in - vo -
Lo! we in -

pp dim.

pp

13573

un po' stent.

chia - - - mo!
voke - - - thee!

morendo

chia - - - mo!
voke - - - thee!

Ramphis. *pp*

Tu che dal nul-la hai trat - to
Thou who mad'st ev-'ry crea-ture,

pp

Chorus of Priests.

Tu che dal nul-la hai trat - to
Thou who mad'st ev-'ry crea-ture,

Tu che dal nul-la hai trat - to
Thou who mad'st ev-'ry crea-ture,

pp morendo col canto

stent.

l'on - de, la ter-ra, il ciel, noi fin-vo - chia - mo!
Earth, wa-ter, air and fire, Lo, we in - voke thee!

stent.

l'on - de, la ter-ra, il ciel, noi fin-vo - chia - mo!
Earth, wa-ter, air and fire, Lo, we in - voke thee!

stent.

l'on - de, la ter-ra, il ciel, noi fin-vo - chia - mo!
Earth, wa-ter, air and fire, Lo, we in - voke thee!

High Priestess.

Priestesses.

Im - men - so, immen - so — Fthà, — del mon - do —
 Al - might-y, al-might-y — Phthà, — that mak - est —

spir - to fe - con - da - tor, ah! ah!
 all - fruit - ful things grow rife, Hail! Hail!

stent.

noi t'in - vo - chia - mo!
 lo, we in - voke thee!

Noi t'in - vo - chia - mo!
 Lo, we in - voke thee!

pp *morendo col canto*

Ramphis. *stent.*

Nu - me che del tuo spi - ri - to sei figlio e ge - ni - tor, noi t'in - vo - chia -
 Thou, who of thine own na - ture art son as well as sire, lo, we in - voke

pp *stent.*

Nu - me che del tuo spi - ri - to sei figlio e ge - ni - tor, noi t'in - vo - chia -
 Thou, who of thine own na - ture art son as well as sire, lo, we in - voke

pp *stent.*

Priests.

Atto secondo

Scena prima

Stanza nell'appartamento di Amnèris

[danza degli Schiavi Mori]

dim. *morendo.* Più mosso. (♩ = 152)

vi - va - mi d'un caro ac - cento an - cor, d'un caro ac - cento an - cor!
thrill me with ac - cents dear once more, with ac - cents dear once more!

Dance of young Moorish Slaves.
The female slaves continue
attiring Amneris.

leggerissimo
ppp



13573

pp
pp
mf
leggiero
pp
marcato



Assistita dalle ancelle, mentre piccoli schiavi mori danzano per lei, la principessa si prepara a festeggiare la vittoria degli egiziani.

Quando entra Aida, Amneris finge di condividere il dolore per la sconfitta del suo popolo, le dà la falsa notizia della morte sul campo di battaglia di Radamès, costringendola in tal modo a mettere a nudo il suo cuore, e si vendica obbligandola ad assistere al suo imminente trionfo.

Scena seconda

Uno degli ingressi della città di Tebe

Entra il re con il suo seguito; il popolo inneggia all'esercito vittorioso che sfila davanti al re.



[marcia trionfale e Ballabile]

This page of musical notation consists of six systems of staves. The music is written for piano and is in a minor key, indicated by a key signature of two flats. The notation is complex, featuring many beamed notes, eighth notes, and quarter notes. There are several dynamic markings, including 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte). The music includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and chords, along with fingerings indicated by numbers like '3'. The notation is complex, with many beamed notes and intricate fingerings indicated by numbers like '3'.

13573

Handwritten annotations: *Tip Ab*, *Bb*, *cresc. b*

Ballabile.
Più mosso. (♩ = 144)

p staccato
 (A group of dancing-girls appears, bringing the spoils of the conquered)

Musical score for piano, measures 123-130. The score is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in both hands. Dynamic markings include *mf*, *pp*, and *ff*. A handwritten annotation "Vi = (p. 128)" is present above the fifth system.

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

13573

Al termine del corteo trionfale compare Radamès, Amneris lo incorona con il serto dei vincitori e il re lo invita a chiedere ciò che vuole.

Aida scorge fra i prigionieri il padre Amonasro che, sotto mentite spoglie, invoca clemenza per il suo popolo. Alla sua richiesta si oppone il sacerdote Ramfis che invita il re a non avere

pietà. Interviene allora Radamès che chiede libertà per gli sconfitti. Il re acconsente alla richiesta ma, su consiglio di Ramfis, tiene in ostaggio Aida e un guerriero, Amonasro, che giura di avere sepolto il re degli etiopi.

Un altro premio attende l'eroe egizio: la mano di Amneris che regnerà un giorno sull'Egitto. All'esultanza della principessa fa eco la disperazione di Aida.

Atto terzo

Le rive del Nilo

Una barca approda silenziosa sulle rive sacre. Amneris, guidata dal gran sacerdote, leva preghiere alla dea perché protegga le sue nozze.

Sulle stesse sponde Aida attende Radamès ripensando al suo infranto sogno d'amore. Improvvisamente le compare innanzi il padre che la convince a tradire l'amato per salvare il suo popolo in procinto di una nuova guerra.

Aida, con l'inganno, riesce ad estorcere dall'ignaro Radamès i piani di battaglia; Amonasro, sentite le informazioni, esce dal nascondiglio e si palesa a Radamès. Annientato da tale verità il condottiero capisce di avere tradito la patria. Amneris, che aveva assistito alla scena, denuncia il complotto ai sacerdoti e alle guardie. Grazie all'aiuto di Radamès, Amonasro e Aida riescono a fuggire mentre il giovane si consegna a Ramfis, rassegnato a pagare la propria colpa.

Atto Quarto

Scena prima

Sala maestosa del palazzo del re d'Egitto

Combattuta tra il risentimento e l'amore, Amneris vuole salvare Radamès e lo fa condurre in sua presenza e lo sconsiglia di discolarsi, ma questi è ormai deciso a non opporsi al destino, né intende più nascondere i sentimenti che lo legano ad Aida. Amneris maledice se stessa, la gelosia che non ha saputo reprimere e chiede pietà vedendo i sacerdoti « bianche larve » che sono pronti a giustiziare il traditore.

Scena seconda

Piano superiore tempio splendente di Vulcano; sotto la cripta in cui Radamès sta per essere murato

I sacerdoti chiudono il sotterraneo, Radamès pronuncia per l'ultima volta il nome di Aida e, come in sogno, la donna gli appare. Non è una visione; Aida, introdottasi furtivamente nel sotterraneo, è decisa a morire con lui. In un abbraccio si congedano dal mondo crudele che li ha condannati. Sopra di loro Amneris, vestita a lutto, prega sulla tomba dell'amato, invocando la pace.

I MUTAMENTI COREOGRAFICI IN AIDA

Si cercherà di evidenziare come nella versione di *Aida* 2007, tenuta all'Arena di Verona il 23 giugno 2007, il coreografo David Parsons si sia in parte discostato dalle intenzioni verdiane

sapendo solo in alcuni movimenti coreografici compiere quel processo di astrazione che sa trasformare la messa in scena realistica in idea simbolica, in similitudine che, trasudando di significati, rimanda all'atto comunicativo primitivo: l'atto rituale.

La creatività del coreografo non sempre ha saputo compiere con efficacia l'evocazione del dramma verdiano con cui il regista, Giampiero Solari, ha voluto permeare la nuova messa in scena.

Saranno messi a confronto i balli delle diverse rappresentazioni realizzate durante la vita di Verdi e che sono:

1. Cairo (Théâtre Khédivial, 24 dicembre 1871);
2. Milano (Teatro alla Scala, 8 febbraio 1872);
3. Bruxelles (Théâtre Royal de la Monnaie, 15 gennaio 1877);
4. Parigi (Théâtre Italien, 22 aprile 1876; Théâtre de l'Opéra, 22 marzo 1880).

La ricostruzione di alcune coreografie delle prime edizioni di *Aida* è stata possibile grazie alla scoperta dell'annotazione completa delle danze presso la biblioteca dell'Opéra di Parigi la cui scoperta si deve a Knud Arne Jürgensen.³⁹

Si procederà, in ordine di rappresentazione, ad indicare il coreografo ed il numero di ballerini impiegati e a prendere in considerazione le varie esecuzioni coreografiche evidenziando: il tempo (lento, veloce, andante, calmo...), gli schemi coreografici (cerchi, semicerchi, triangoli, diagonali...) e movimenti coreografici (salti, passi, gesti delle braccia...).

Di ogni ballabile verranno visionati anche i costumi e gli oggetti di scena che hanno supportato la coreografia.

³⁹ Knud Arne Jürgensen, *The Verdi Ballets*, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma, 1995.

Le sigle delle fonti consultate da Jürgensen che vengono di seguito citate sono trascritte in bibliografia, pag. 150.

Danza sacra delle sacerdotesse
(atto I, 2)

Cairo, Théâtre Khédivial, 24 dicembre 1871.

Coreografo : Alexandre Fuchs (francese)

Informazioni riguardanti la rappresentazione coreografica non ci sono pervenute; Jürgensen afferma che vi partecipò una ballerina italiana, Teresina Ricci, che i ballabili piacquero e che furono eseguiti con precisione.

Costumi: ideati da Henri de Montaut a Parigi.⁴⁰

Le danzatrici hanno le facce dipinte, con una tinta rossa e indossano una maglia di seta dello stesso colore e una gonna di garza plissettata con frange d'oro e canottigi; la vita è stretta da una cintura di tela bianca con disegni geroglifici neri. Ai piedi calzano stivaletti di cuoio rosso con disegni neri; braccia e gambe sono adornate con braccialetti smaltati di verde e nero.

Milano, Teatro alla Scala, 8 febbraio 1872.⁴¹

Coreografo: Hyppolite Monplaisir (francese).

Secondo Jürgensen, le coreografie hanno molti punti in comune con un ballabile da lui precedentemente ideato per il balletto «*Le figlie di Cheope*» su partitura di Costantino dall'Argine. Nel primo atto si trova, infatti, una danza religiosa la cui coreografia sembra la copia della "Danza sacra delle sacerdotesse" dell'*Aida* di Verdi.

Numero ballerini: 50

Tempo d'esecuzione: lento.

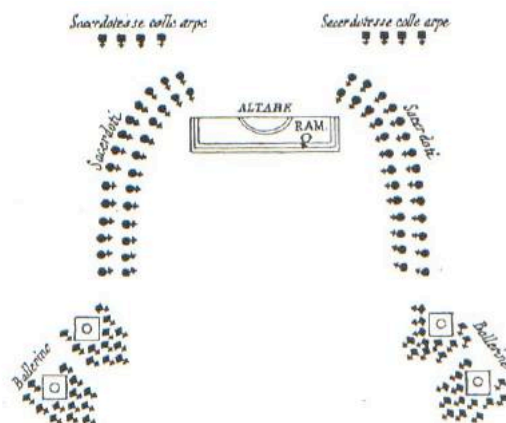
La scena dell'invocazione deve conservare la più completa immobilità perché tutti devono ascoltare il canto religioso rivolto al Dio Vulcano.

Disegno e movimento coreografico: forme semplici, quadro plastico.

Disposizione scenica

⁴⁰ A = Autograph manuscript score (1871, with later additions): Atto 1°, pp.85-108; Atto 2°, pp.109-123, 151-183; Atto 4°, pp.376-384; I-Mr.

⁴¹ pIMI = Printed libretto: *Aida/Opera in Quattro Atti*/ [...] [with autograph annotations by Verdi for the mise en scène]/R. Teatro alla Scala/Carnevale-Quaresima 1871-72/ R. Stabilimento Ricordi/Milano [...] / [1872], 58 pp. Published in facsimile in G. Roncaglia, *Giuseppe Verdi, la regia e un libretto di "Aida" con annotazioni e schizzi del musicista*, in *Galleria verdiana*, Milano, Curci, 1959, pp. 49-75.



Soltanto all'ultima battuta, della terza invocazione, le ballerine depongono i ventagli sui tripodi e si preparano per iniziare la danza sacra al suono dei tre flauti (battuta 53-96). Dopo aver deposto i loro ampi ventagli di piume bianche le sacerdotesse iniziano ad abbandonare il loro raggruppamento piramidale attorno ai quattro tripodi d'oro ed eseguono una danza figurativa lenta, davanti alla statua d'oro di Vulcano. Durante la danza accentano i passi suonando piccoli cembali d'ottone attaccati ai loro pollici e al loro dito medio. Alla fine della cerimonia, s'inginocchiano davanti all'altare e durante l'evocazione finale a Dio del coro fuori scena, si girano verso il pubblico rapidamente sollevando i loro ventagli per formare un immenso unico ventaglio.

Costumi: ideati da G. Pessina e conservati nei disegni di Raffaele Casnedi.

Lo stile, rispetto ai costumi del Cairo che si rifacevano ai geroglifici scoperti negli scavi archeologici hanno una foggia e uno stile più neoclassico.

Supporto oggetti di scena: ventagli di piume bianche, cembali d'ottone

Parigi, Théâtre Italien, 22 aprile 1876.

Coreografo: Antoine Vanhamme (francese)

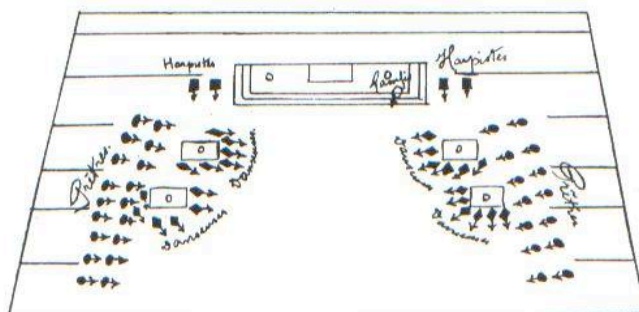
Numero ballerini: 24

Tempo d'esecuzione: lento, processionale.

Disegno e movimento coreografico: forme semplici, quadro plastico.

Sulle parole di Aida "Pietà! Pietà! Piuttosto morire!" ha inizio il cambiamento di scena.

Position générale au changement.



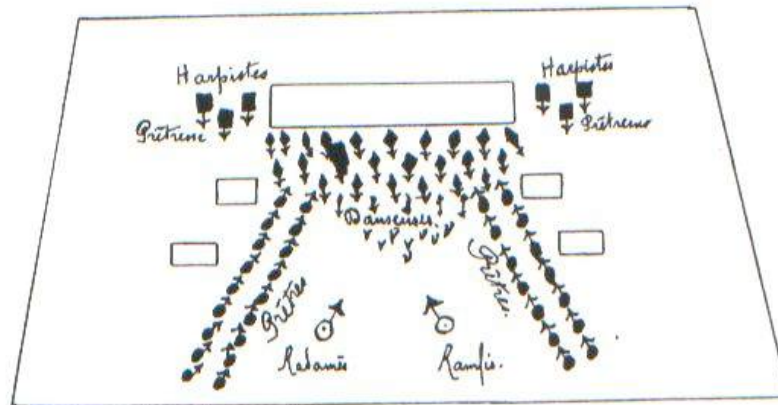
La scena è al massimo dell'intensità luminosa.

Le arpiste figuranti hanno ciascuna uno strumento e ai fianchi dell'altare immobili simulano le arpiste dell'orchestra. Ramfis sui gradini dell'altare tende con le due mani una spada

egiziana per farla benedire dal dio Vulcano. I sacerdoti devono velocemente scendere verso il proscenio con le mani sul petto. Le ballerine-sacerdotesse, con in mano ventagli dalle piume bianche, devono alzarsi alle parole dei sacerdoti “Mia voce t’imploro” dai loro tripodi e assumere una posizione attorno al grande altare e rimanere ferme fino alla seconda volta di “Mia voce t’imploro”, e qui assumere un’altra posizione verso l’altare; alla terza volta dell’invocazione esse posano i loro ventagli sui gradini dei tripodi e procedono religiosamente verso il proscenio per iniziare le danze vere e proprie in stile egiziano. Dopo le prime diciotto misure, le ballerine devono trovarsi su due linee oblique in modo che il grande altare sia libero. Da sinistra entra Radames condotto da due sacerdotesse che tengono in mano un drappo dorato, mentre le ballerine, che si trovano su due linee oblique, cambiano posizione per otto misure; quindi ritornano alla posizione iniziale riprendendo i loro ventagli.

Nella posizione finale le ballerine si dispongono, davanti all’altare, in posizione triangolare, i sacerdoti invece si collocano su due diagonali convergenti verso l’altare.

Disposizione scena finale



Costumi: nel plPA⁴² viene specificato che i costumi per le sacerdotesse fossero in blu o grigio

Supporto oggetti di scena: ventagli di piume bianche

Bruxelles, Théâtre Royal de la Monnaie, 15 gennaio 1877.

Coreografo: Joseph Hansen (belga)

Numero ballerini: 24 donne, 4 corifei, 2 sudditi

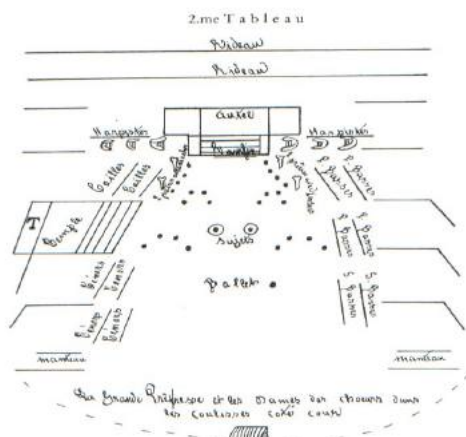
Tempo d'esecuzione: lento, processionale.

Disegno e movimento coreografico: quadro plastico, ma più strutturato.

La danza sacra s'ispira essenzialmente alle precedenti, ma nella posizione iniziale si vedono gruppi di ballerine distribuite al centro del palco in modo simmetrico.

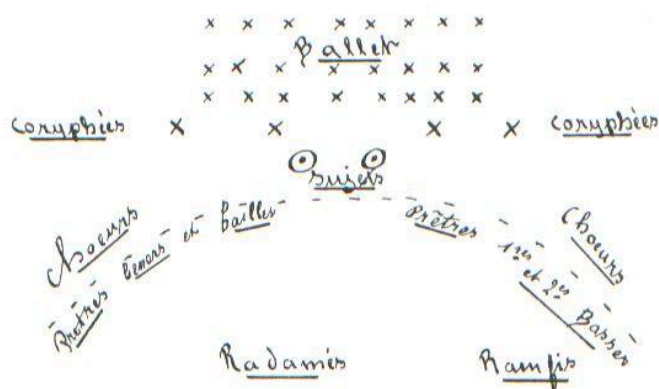
⁴²

Ivi, Bibliografia, p.150.



Durante l'invocazione al possente Pthà le sacerdotesse ballerine formano dei gruppi attorno all'altare; Ramfis, Radames e i sacerdoti, che erano disposti a semicerchio davanti all'altare, si girano verso di esso.

Disposizione scenica "Immense Phtà"



Costumi: non sono pervenuti scritti.

Supporto oggetti di scena: ventagli di piume.

Parigi, Théâtre de L'Opéra, 22 marzo 1880.

Coreografo: Joseph Hansen (belga).

Numero ballerini: non specificato.

Tempo d'esecuzione: lento, processionale.

Disegno e movimento coreografico: quadro plastico più elaborato.

In questa versione il coreografo utilizza il corpo di ballo in modo più strutturato; le ballerine sono disposte in un ampio gruppo distribuito lungo l'intero palco sin dall'inizio della scena, inoltre la completa immobilità delle sacerdotesse durante l'invocazione al dio, come prescritto nella disposizione scenica per il teatro alla Scala, non viene rispettata e le ballerine muovono continuamente i loro ventagli multicolori, mentre cambiano luogo e posizione.

Annotazioni coreografiche in rcPA⁴³ (pp.6-9) della “Grande scena della consacrazione e finale”:

- battuta 1-44: “All’alzarsi del sipario attorno ai quattro tripodi e sui gradini le ballerine formano quattro gruppi a piramide”
- battuta 47-48: “Totale immobilità”
- battuta 50-52: “Alle ultime misure della terza invocazione le ballerine appoggiano i loro ventagli sui gradini dei tripodi e avanzano lentamente per iniziare la danza senza interruzione”.
- battuta 53: “Danza sacra delle sacerdotesse”
- battuta 71-72: “Entrata di Radames e delle quattro sacerdotesse”
- battuta 75-76: “viene steso il velo d’argento su Radames”
- battuta 92: “Le quattro sacerdotesse tolgono il velo e si pongono in disparte”
- battuta 93: “Radames si rialza”
- battuta 93-94 “Il balletto termina con le ballerine posizionate sopra e attorno ai tripodi”
- battuta 96 “Gruppo di ballerine, davanti all’altare a piramide, con i ventagli sollevati”

Costumi: ideati da Eugène Lacoste.

Le decorazioni e le fogge sembrano essere state meno elaborate che nella prima rappresentazione.

Supporto oggetti di scena: ventagli multicolori.

Verona, Arena, 23 giugno 2007.

Coreografo: David Parsons (americano).

Numero ballerini: 16 ballerine (2 sostitute).⁴⁴

Ballerina solista: Eleonora Abbagnato, Marzia Falcon.

Tempo d’esecuzione: lento, processionale.

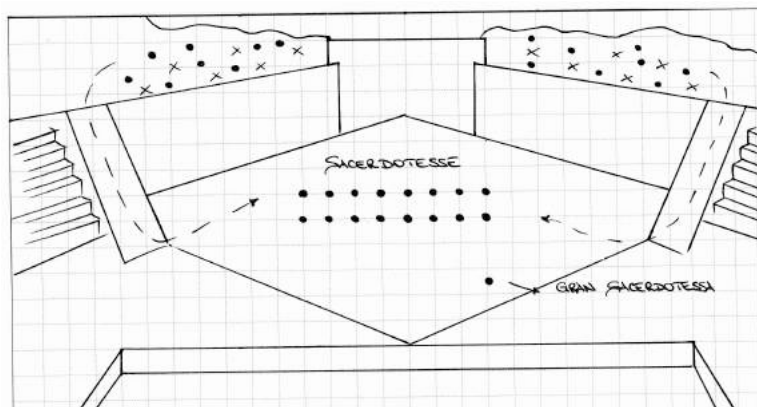
Disegno e movimento coreografico: quadro lineare, movimenti ieratici, processionali.

Le ballerine sacerdotesse compaiono sopra il praticabile, disposte in modo sparso tra i sarcofagi dei faraoni, otto da un lato e otto dall’altro. Sono incappucciate e illuminate dal basso da luci soffuse, sono presenze quasi sovrannaturali. Eseguono lenti piegamenti con le gambe in seconda posizione; sembra vi sia un dialogo tra il rito, personificato dalle sacerdotesse e la morte che attraverso la forza del movimento cerca una risposta all’ignoto. Le danzatrici quindi scendono attraverso i due piani inclinati e si dispongono al centro del palco dietro ad una tela, sorretta da quattro ancelle di Amneris, che prenderà la forma dei loro corpi evocando immagini scultoree delle anime dei morti.

Disposizione scenica iniziale

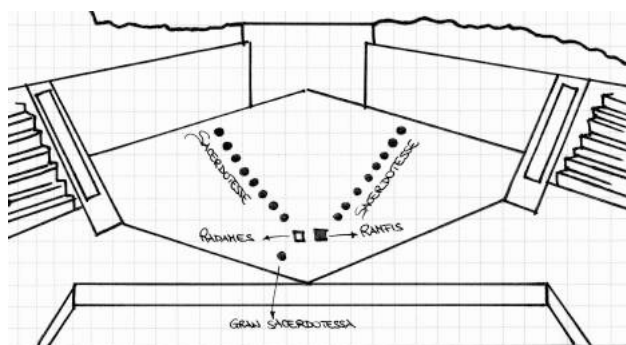
⁴³ Ivi, Bibliografia, pag. 150.

⁴⁴ Notizia rinvenuta dal prospetto del Corpo di ballo della Fondazione Arena di Verona, 2007.



La tela viene poi sollevata e portata via mostrando la gran sacerdotessa avvolta in un velo; dopo che le danzatrici l'avranno liberata inizia il suo assolo mentre le danzatrici si dispongono prima su due file parallele eseguendo movimenti a specchio estremamente lenti, successivamente formano due diagonali che si sdoppiano e si ricompongono. Sul finire della danza la gran sacerdotessa esce e compaiono Ramfis e Radames; la scena della consacrazione dell'eroe non prevede, a differenza delle precedenti messe in scena, la cerimonia del velo. Le sacerdotesse rimangono in scena per tutta la durata dell'aria dei due personaggi, formando un'unica fila dietro a loro ed eseguendo, a canone, movimenti semplici della testa e delle braccia e pose fluide che creano l'effetto onda ad evocare la partenza dell'eroe. Sul finire della scena, rientra la gran sacerdotessa che consegna il pugnale a Radames, mentre le ballerine si dispongono su due diagonali sollevando le braccia in segno di gloria. La scena si conclude con tutte le sacerdotesse col capo chino e Radames e Ramfis al centro del palco.

Disposizione scenica finale



Costumi: ideati da Sergio Tramonti.

Le ballerine indossano tuniche rosse con ampie maniche e cappucci.

Supporto oggetti di scena: una tela, un velo, un pugnale.

Danza dei piccoli schiavi Mori (atto II, 1)

Verdi ha aggiunto la scena d'apertura dell'atto secondo che si svolge negli appartamenti di Amneris e ha voluto che fosse allietata da un balletto eseguito da schiave etiopi al suono di nacchere.⁴⁵

La danza deve essere stata completata il 5 agosto, come si evince da una lettera di Verdi a Tito Ricordi. Nella disposizione scenica per Milano vi è un'interessante descrizione della danza, ma poiché la coreografia originale di Monplaisir risultò per i ballerini di difficile esecuzione in quanto il tempo musicale era molto veloce, Verdi si raccomandò che le coreografie non avessero troppe complicazioni di passi.

Cairo, Théâtre Khédivial, 24 dicembre 1871

Non sono pervenuti documenti riguardanti la messa in scena di questa danza.

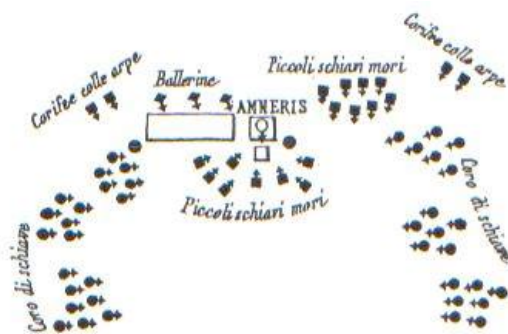
Milano, Teatro alla Scala, 8 febbraio 1872.

Numero ballerini: 16 danzatrici

Tempo d'esecuzione: veloce

Disegno e movimento coreografico: danza grottesca e concitata.

Disposizione iniziale



Durante il coro di schiave assistiamo alla vestizione di Amneris, alla fine della quale, i piccoli schiavi mori, inginocchiati intorno alla principessa, deposti i ventagli inizieranno la danza in sol minore, più mosso. La danza vivacissima ed alquanto grottesca, è eseguita senza complicazioni di passi essendo il tempo musicale velocissimo.

La rivista *Il secolo* (9.II.1872) parla di una coreografia suggestiva, ma ricorda che in quasi tutti i ballabili orientali i ballerini si accompagnassero con il ritmo cadenzato delle mani e come ciò avrebbe conferito maggior colore e carattere al ballabile.

Supporto oggetti di scena: ventagli.

Parigi, Théâtre Italien, 22 aprile 1876.

Numero ballerini: 8 danzatrici

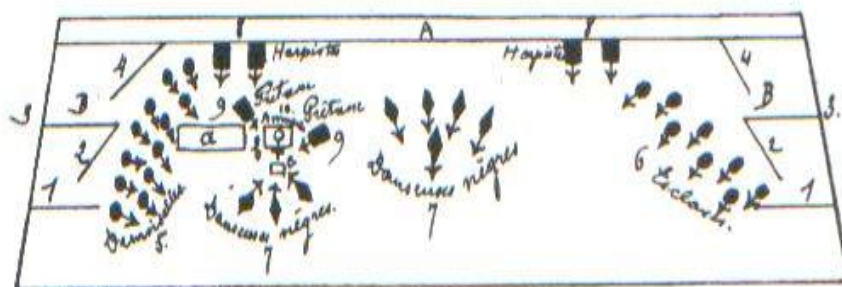
Tempo d'esecuzione: veloce

Disegno e movimento coreografico: danza grottesca e concitata.

⁴⁵ Lettera ad Antonio Ghislanzoni, 16 agosto 1870.

La danza caratteristica è eseguita solo da otto danzatrici essendo molto vivace e movimentata. La differenza sostanziale, con le precedenti rappresentazioni, sta nella disposizione del quadro d'apertura in cui troviamo nel centro del palco già disposti parte dei danzatori.

Disposizione iniziale



Amneris e tutti i figuranti guardano la danza.

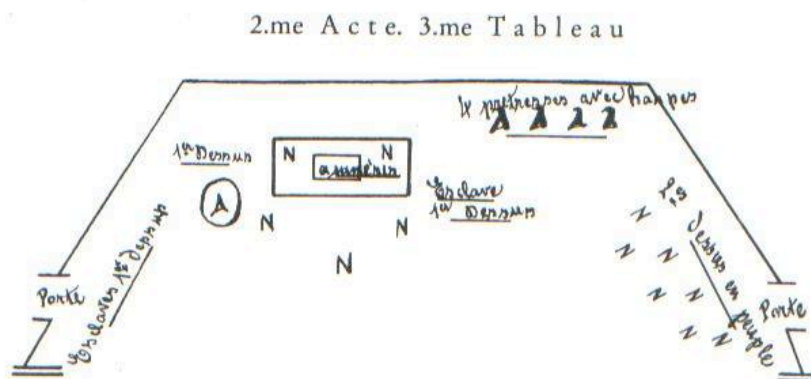
Supporto oggetti di scena: ventagli.

Bruxelles, Théâtre Royal de la Monnaie, 15 gennaio 1877.

Numero ballerini: 12 schiavi mori

Tempo d'esecuzione: veloce

Disegno e movimento coreografico: danza grottesca e concitata.



La differenza con le precedenti rappresentazioni sta nella disposizione scenica all'apertura di atto. I cinque negretti con i flabelli, disposti attorno ad Amneris e i sette seduti a destra del palco si riuniscono al centro disponendosi su quattro file per dare l'avvio alla danza. Dagli schemi coreografici⁴⁶ si evince che durante la danza i ballerini muovono velocemente i piedi fra di loro, alternando giri e slanci delle gambe e girando su se stessi.

Supporto oggetti di scena: flabelli e ventagli.

⁴⁶

Ivi, Knud Arne Jürgensen, *The Verdi Ballets*, appendice pp.203-204.

Parigi, Théâtre de L'Opéra, 22 marzo 1880.

Numero ballerini: 12 ballerine.

Tempo d'esecuzione: veloce, concitato.

Disegno e movimento coreografico: ripetitività di passi, quadro movimentato ed elaborato.

La descrizione che Hansen dà di questa danza per la versione parigina ci dice come essa fosse di gran lunga più complessa dal punto di vista coreografico rispetto alla rappresentazione scaligera.

Qui la danza è concepita come una serie ininterrotta di variazioni della stessa combinazione di passi, eseguita da ballerine che cambiano formazione di continuo. Nel complesso la versione rimane fedele a quella precedente di Bruxelles.

Supporto oggetti di scena: non ne è riportata notizia.

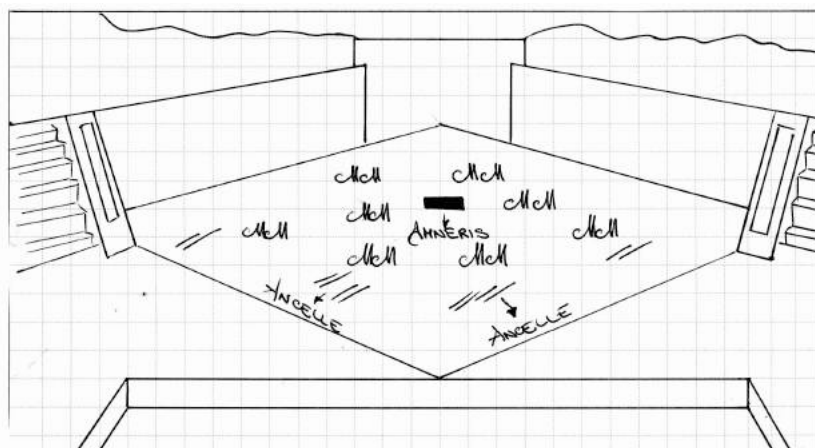
Verona, Arena, 23 giugno 2007.

Numero ballerini: 16 moretti (3 sostitute).

Tempo d'esecuzione: veloce, allegro.

Disegno e movimento coreografico: quadro concitato e movimentato.

Disposizione scenica iniziale

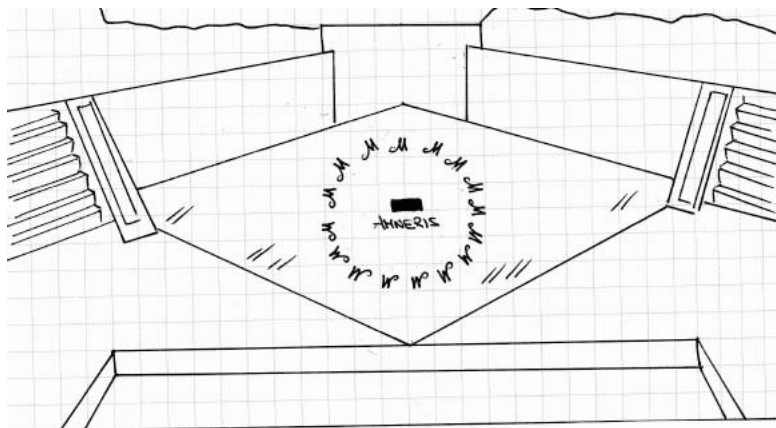


La scena si apre con Amneris al centro del palco, sdraiata sul suo triclinio attornata da ancelle che le fanno vento, altre sono disposte sul proscenio, intente a mangiare e ad acconciarsi; i Moretti, sdraiati, sono nascosti tra le ancelle.

All'inizio della danza si ridestano di scatto, spuntando fuori solamente con la testa, si alzano e si dispongono in due gruppi da otto sulle rispettive metà palco.

La coreografia è caratterizzata da veloci pas de bourée, corse, saltelli alternati che rendono la danza ironica e burlesca. Si creano in seguito due diagonali da dove le ballerine, con salti e in successione, si scambiano di posto. La coreografia riprende dall'inizio e termina con le danzatrici a terra, disposte in cerchio attorno ad Amneris, con i piedi puntati, il bacino sollevato e un braccio sinistro alzato verso l'alto che annuncia il duetto successivo delle due rivali.

Disposizione scenica finale



Costumi: indossano delle tute intere di lycra blu notte con sopra un gonnellino in tessuto di una tonalità più scura; il trucco evidenzia lo sguardo; come accessori indossano bracciali etnici alle braccia.

Supporto oggetti di scena: ventagli, triclinio.

Marcia trionfale e Ballabile

(atto II, 2)

Cairo, Théâtre Khédivial, 24 dicembre 1871.

Non sono pervenuti documenti riguardanti la messa in scena di questa danza.

Milano, Teatro alla Scala, 8 febbraio 1872.

Numero ballerini: corpo di ballo femminile (schiave), 4 corifei, 16 piccoli schiavi Mori

Tempo d'esecuzione: andante con moto.

La varietà dei ritmi dentro al rigoroso tempo in 4/4 della marcia trionfale non solo contrasta la maestosa solennità della marcia in sé ma si pone anche come controparte alla danza sacra del primo atto, senza perdere il suo carattere distintivo: l'atmosfera orientale.

Disegno e movimento coreografico: caratteristica danza di ringraziamento supportata da una ricca e colorita messa in scena.

Il Ballabile, eseguito per catturare e meravigliare il pubblico, deve essere danzato intorno agli idoli conquistati al nemico; anche gli schiavi Mori prendono parte alla danza.

Confrontando la coreografia italiana con quelle di Bruxelles e Parigi, Jürgensen sottolinea che quella al teatro alla Scala è più statica.

Costumi: corpo di ballo truccato da schiave asiatiche, etiopi, libiche ed egiziane e schiavi mori che ha lo scopo di dare drammaticità alla scena e attirare l'attenzione sui trofei conquistati dagli etiopi

Supporto oggetti di scena: trofei di guerra sulle spalle.

Parigi, Théâtre Italien, 22 aprile 1876.

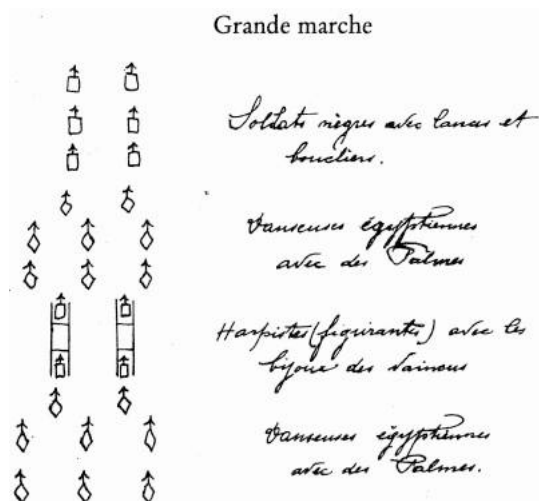
Numero ballerini: 16 donne egiziane, 8 schiavi Mori, 4 figuranti.

Tempo d'esecuzione: vedi rappresentazione milanese.

Disegno e movimento coreografico: movimenti aggraziati succedono a movimenti vivaci.

Le danzatrici si dispongono al centro della scena: iniziano a danzare le prime otto danzatrici negre mentre le altre indietreggiano; quindi riprendono tutte assieme disponendosi su due linee oblique per lasciare spazio ai quattro figuranti che portano i doni. In questa posizione si muovono aggraziatamente verso i figuranti (danza di ringraziamento) per poi riprendere nuovamente la danza trionfale di gioia.

Disposizione scenica iniziale



Costumi: non ne viene data notizia.

Supporto oggetti di scena: rami di palme in mano.

Bruxelles, Théâtre Royal de la Monnaie, 15 gennaio 1877.

Numero ballerini: 15 bayadere, 12 moretti, 18 sacerdotesse.

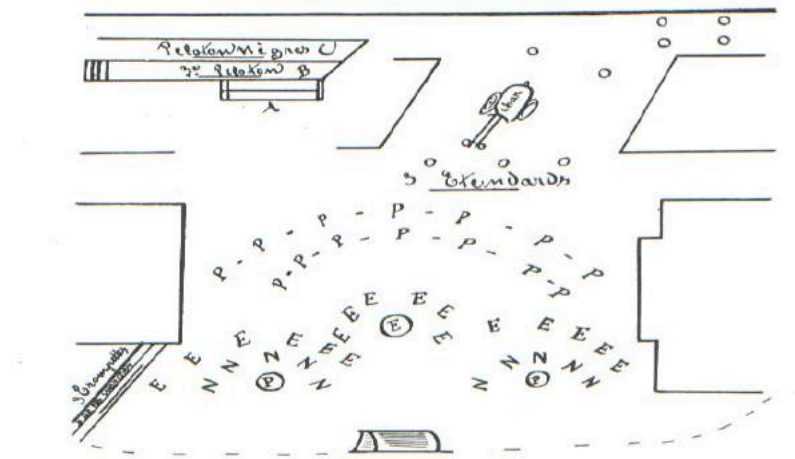
Tempo d'esecuzione: vedi rappresentazione milanese.

Disegno e movimento coreografico: quadro movimentato supportato da una messa in scena ricca di figuranti e spettacolare.

Il disegno coreografico è molto costruito: le bayadere sono disposte su file di quattro con le braccia alzate in segno di esultanza in mezzo a loro entrano, in un momento successivo, i moretti; a questo primo quadro fa seguito l'ingresso a semicerchio delle sacerdotesse.

La coreografia è costituita da salti, giri, slanci di gambe, corse veloci, cambi di posizione al fine di coinvolgere lo spettatore.

Disposizione scenica iniziale



Costumi: non ne viene data notizia.

Supporto oggetti di scena: cembali, flabelli, carro.

Parigi, Théâtre de L'Opéra, 22 marzo 1880.

Numero ballerini: non specificato.

Tempo d'esecuzione: vedi rappresentazione milanese.

La varietà dei ritmi dentro al rigoroso tempo in 4/4 della marcia trionfale non solo contrasta la maestosa solennità della marcia in sé ma si pone anche come controparte alla danza sacra del primo atto, senza perdere il suo carattere distintivo: l'atmosfera orientale.

Disegno e movimento coreografico: quadro strutturato.

La coreografia è costruita con grande varietà di passi ed è eseguita da ballerine che danzano accompagnandosi con piccoli cembali e ottoni.

Per la versione dell'Opéra di Parigi Verdi, su richiesta del direttore dell'Opéra Auguste Emanuel Vaucorbeil, aggiunse al Ballabile un pas de trois per tre schiave libiche.

Costumi: non ne viene data notizia.

Supporto oggetti di scena: idoli conquistati, cembali e ottoni

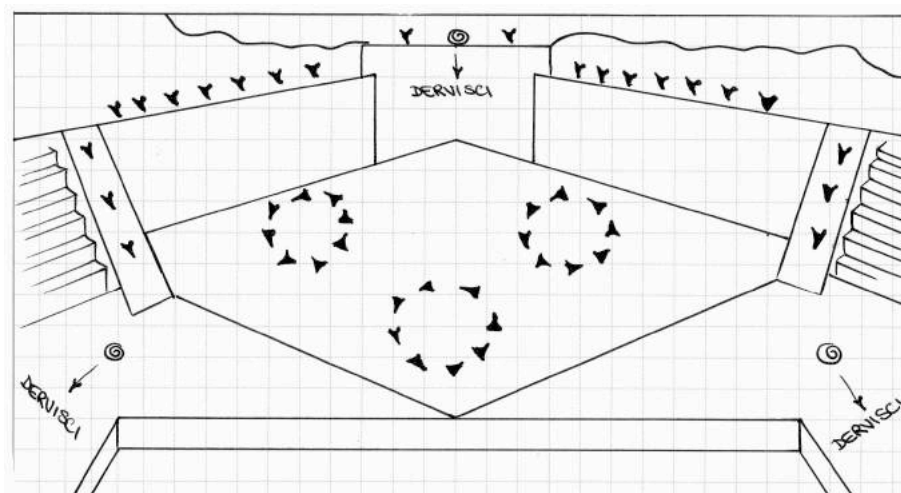
Verona, Arena, 23 giugno 2007.

Numero ballerini: 19 guerrieri (1 sostituto), 31 donne belle (3 sostitute), 3 dervisci.

Tempo d'esecuzione: vedi rappresentazione milanese

Disegno e movimento coreografico: quadro molto complesso ed elaborato; movimenti rapidi e saltati.

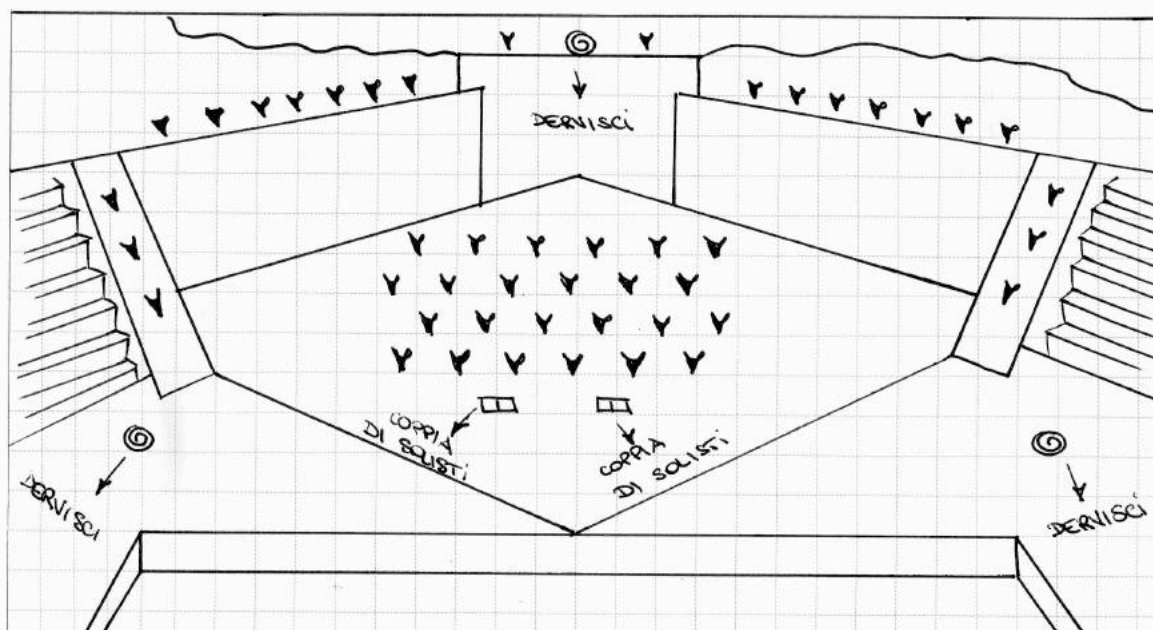
Disposizione scena iniziale



In questo ballabile si incastrano differenti coreografie: la prima fa da “cornice” ed è eseguita ai lati dello spazio principale, sui praticabili e lungo i piani inclinati, è priva di spostamenti e predilige essenzialmente rapidi movimenti della testa e delle braccia; la seconda, la “principale” occupa invece la zona centrale del palco, è movimentata e ricca di salti, con continui scambi di file, incroci, cerchi e ripetute entrate e uscite di ballerini; tre dervisci sono il terzo elemento della coreografia, sono disposti a triangolo e piroettano restando sul tallone di un piede per volta, mentre l’altro mantiene il movimento di rotazione. Questo movimento vorticoso richiama la danza arabo-turca che aveva il compito di raggiungere il più alto grado nell’intuizione ascetica (il completo distacco dalla vita terrena) e nello slancio mistico (unione dell’anima con Dio). Il coreografo, con l’inserimento di queste figure all’interno della coreografia, ha voluto conferire un’aura sacrale e divinatoria alla scena. Il cerchio, rispetto alle coreografie dell’Ottocento, è indubbiamente la figura maggiormente impiegata perché, non avendo né un inizio né una fine, trasporta in una dimensione a temporale.

Il finale vede un unico grande gruppo centrale disposto su quattro file da sei che esegue alternativamente la stessa sequenza di passi; la coreografia termina con tutti i danzatori rivolti verso il pubblico con le braccia alzate in segno di vittoria.

Disposizione scenica finale



Costumi: uomini e donne del corpo di ballo indossano indistintamente una tutina intera aderente di lycra rossiccia con inserti di rete dello stesso colore della scenografia, con l'intento di evocare figure uscite dallo scavo archeologico; sulla testa portano delle calotte dello stesso colore.

I dervisci hanno lo stesso copricapo, ma indossano un'ampia gonna a ruota.

Le due coppie soliste vestono in modo diverso: gli uomini inserti di rete marrone scuro sul dorso e gonnellini in pelle; le donne leggeri abiti di voile rosa con decorazioni sul bustino.

Supporto oggetti di scena: nessuno.

Conclusione

Verdi non andò mai ad ispirarsi davanti alla realtà per rappresentarla poi nell'opera d'arte, ma lo lasciò fare ad altri, a certi viaggiatori di commercio dell'arte che sarebbero venuti più tardi.

«...V'è qualche cosa di meglio da fare, per l'artista, che non copiare il vero, disse una volta Verdi: ed è inventarlo, crearlo. Creare il vero è il proprio di Dio, o è per divina grazia, il dono, il privilegio dei grandi uomini di genio.»⁴⁷

Le prime rappresentazioni risentono quindi di tinte esotiche a cui il compositore perviene con mezzi musicali che si rivelano di una semplicità disarmante ma che si addensa nelle scene rituali che al tempo stesso sono cornice e sostanza della vicenda drammatica. Nulla è superfluo tutto concorre a creare il Vero, ma non a simularlo copiandolo: il vero-artistico, attraverso la riproduzione dei gesti, la forza della parola, l'intensità della musica da invenzione diviene ricostruzione reale.

Le evocazioni sceniche scivolano quasi tutte verso il monumentale, riproponendo con eleganza una rivisitazione epocale.

«Ho letto il programma Egiziano. È ben fatto; è splendido di mise en scene e vi sono due o tre situazioni, se non nuovissime, certamente molto belle. Ma chi l'ha fatto? – Vi è dentro una mano esperta, abituata a fare, che conosce molto bene il Teatro.»⁴⁸

Anche le danze concorrono ad inventare il Vero: la danza delle sacerdotesse sottolinea il potere degli déi che incombe sul fato umano, è lo scontro fra il rito e l'uomo; la danza dei piccoli schiavi Mori è un momento d'intrattenimento, è una danza puramente decorativa per mostrare la grandezza e lo sfarzo della vita a palazzo; la marcia trionfale riassume la forza del trionfo dei vincitori sui vinti e il ballabile, che segue, è una danza di ringraziamento che evidenzia la forza della religione.

Differente è il punto di partenza e l'intenzione, da cui ha preso l'avvio la messa in scena di *Aida* 2007, storia epica di guerra e di passione, di Giampiero Solari.

«La scelta di fondo per l'allestimento è stata quella di non seguire l'intento descrittivo, ma concentrarsi sulla rievocazione della storia. L'opera si apre con una scena apparentemente fissa, in cui l'allestimento non va a descrivere e rappresentare luoghi già descritti da Verdi ma evocarli facendoli riaffiorare. Da questo scavo i personaggi della storia appaiono sulla scena come sacerdoti come conduttori di un rituale rievocando la storia di Aida. Vera storia epica con tutte le articolazioni che fanno parte di un racconto epico: guerra, passione, amore.»⁴⁹

⁴⁷ Ildebrando Pizzetti, *La grandezza di Verdi* (1940), in id., *La musica italiana dell'ottocento*, Edizioni Palatine, Torino, 1947, pp. 243-278.

⁴⁸ Lettera di Verdi a Camille du Locle, 26 maggio 1870.

⁴⁹ A. Silvestrini, Arena, sabato 23 giugno 2007.

In questa realizzazione il rappresentato non è realistico come in Verdi in quanto la volontà di raccontare in questo modo, per Solari, toglie credibilità alla messa in scena che è invece molto più credibile se si concentra sulla musica e cerca di far emergere i gesti necessari per evocare i personaggi senza renderli reali. L'evocazione lascia alla forza del gesto che si compenetra con la forza della musica e non alla riproduzione di un'epoca, la capacità di rendere viva l'incarnazione dei valori epici.

La forza del gesto viene ripresa anche nei balli di David Parsons, che facendo suo l'intento registico, conferisce attraverso il gioco di braccia nella danza rituale delle sacerdotesse, nei movimenti dei dervisci rotanti che compaiono nella scena del trionfo, una forza evocativa che dal passato si trasfonde nel presente. L'evocazione non ha quindi una funzione astratta, ma ha il compito che l'azione non si consumi nell'attimo in cui succede ma perduri nel tempo.

La differenza sostanziale, per quanto riguarda il balletto in quest'opera è che, mentre nell'Ottocento il gesto era rappresentato cercando di dargli una connotazione il più possibile realistica, nella versione di *Aida* 2007 il gesto diviene movimento evocante: si passa quindi dal gesto rappresentato all'evocazione del movimento.

"*Aida* vince ancora la sfida", "La piramide di luce accende l'Arena", "*Aida* in formato reality show", "*Aida* muore in diretta tv"; diversa è stata l'opinione della critica su quest'evento 2007, ma credo che Eugenio Montale col suo pensiero sia andato oltre alla critica di questo o quell'allestimento, evidenziando invece un elemento che accomuna ogni rappresentazione: la grandiosità.

"Si ebbero due possibili Aida quella al chiuso e quella all'aperto. Le prime sottolineavano i valori musicali, le seconde anticipavano, magari con economie di mezzi effetti da Cinemascope, scaglionando le "masse" in lunghe prospettive di archi e colonne e sacrificando la musica agli effetti visivi. In tutti i casi si puntò sempre sulla grandiosità, anche quando i sacerdoti portavano barbe di cartapesta e indossavano accappatoi da spiaggia. Grandiosa, traboccante di genio com'è la musica di *Aida* è certo che nell'opera non può immaginarsi un'esecuzione che non dia appagamento agli occhi. E poiché gli occhi son più volubili degli orecchi ed ogni costume o acconciamento di ieri sembra ridicolo finché non "fa data" e non diventa documento, è ovvio che l'*Aida* meno di ogni altro repertorio potrà sfuggire alle intenzioni novatrici di scenografi, registi e coreografi."⁵⁰

⁵⁰

Eugenio Montale, «*Aida*» di Verdi, in id., *Prime alla Scala*, Mondadori, Milano, 1981, pp.200-203.

BIBLIOGRAFIA

Knud Arne Jürgensen, *The Verdi Ballets*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1995.

Lista delle fonti contenute:

A = Autograph manuscript score (1871, with later additions): Atto 1°, pp.85-108; Atto 2°, pp.109-123, 151-183; Atto 4°, pp.376-384; I-Mr.

mscPA = Orchestral score (1880): manuscript copy, perhaps with some autograph annotations by Verdi (Act I, II, IV); conducting score, 3 vols., Act I, pp.60-63; Act II, pp.81-86, 117-135; Act IV, pp.90-96; F-Pn [A. 635 A.

rcPA = *Répétiteur de la danse* (1880): manuscript copy ; 1 vol., 48 pp. Brown ink with pencilled annotations ; F-Po [Matériel 1880, (*Aida*).

pvLE = Piano-vocal score: *Aida/Grand Opéra en Quatre Actes* / [...], Paris, Alphonse Leduc [1880] (pl. no. A. L. 7003), 312 pp.; a copy in I-Pai.

plCA = Printed libretto: *Aida/ Opéra in 4 Atti e 7 Quadri* / [...], bilingual French-Italian libretto, Cairo, Tipografia Francese Delbos-Demouret, 1871, 85pp.; a copy in I-Pai.

plMI = Printed libretto: *Aida/Opera in Quattro Atti* / [...] [with autograph annotations by Verdi for the mise en scène]/R. Teatro alla Scala/Carnevale-Quaresima 1871-72/ R. Stabilimento Ricordi/Milano [...] / [1872], 58 pp. Published in facsimile in G. Roncaglia, *Giuseppe Verdi, la regia e un libretto di "Aida" con annotazioni e schizzi del musicista*, in *Galleria verdiana*, Milano, Curci, 1959, pp. 49-75.

dsRI = Printed *Disposizione scenica/ per l'Opera/ Aida/ [...]/ compilata e regolata secondo la messa in scena del Teatro alla Scala/ dal/ Giulio Ricordi/ R. Stabilimento Ricordi/ Milano/ [1873], (pl. no. 43504), 68 pp.; a copy in I-Pai.*

mmsPA = Manuscript *Livret de mise en scène: Mise en scène pour le Théâtre-Italien de Paris par Antoine Vanhamme*, 1 vol., 60 unnumbered pp. ; F-Part [A 13 (I).

plPA = Printed libretto : *Aida/ Opera in Quattro Atti* / [...], bilingual French-Italian libretto with pencilled annotations, signed on the title-page "Lapissida", Paris, Léon Escudier/ Calman Lévy, 1876, 61pp.; a copy in F-Po [C 4905 (I).

mmsBR = Manuscript *Livret de mise en scène : Rapresenté pour la 1.re fois à Bruxelles sur le Théâtre Royal de la Monnaie le 15 janvier 1877*, 1 vol., 60 partly unnumbered pp. Signed on final page « Lespinasse » ; F-Part [A 13 (VI).

mHA = Autograph choreographic manuscript by Joseph Hansen for *Aida* (1877/1880) : 1vol., 10+4+12 pp., black ink with coreographic diagrams; F-Po [B 905 (*Aida*).

Knud Arne Jürgensen, *Le coreografie originali di «Aida» (Paris,Théâtre de l'Opéra,1880)*, «Studi Verdiani», VI (1990), pp.146-158.

Giuseppe Verdi. *L'uomo, l'opera, il mito*, catalogo per la mostra a Palazzo Reale 17 novembre 2000-25 febbraio 2001, a cura di Francesco Degradà, edizioni Skira, 2000.

Celeste Aida. *Percorso storico e musicale tra passato e futuro*, catalogo per le Celebrazioni del Bicentenario della Fondazione di Casa Ricordi, a cura di Gabriele Dotto e Ilaria Narici, BMG Publications, Milano, 2006.

Aida di Giuseppe Verdi, catalogo per l'inaugurazione al Teatro alla Scala di Milano Stagione 2006-2007, Edizioni Teatro alla Scala, Milano, 2006.

Pierluigi Petrobelli, *Osservazioni sul processo compositivo in Verdi*, «Acta musicologica», XLIII (1971), pp.125-142.

« *Sorgete/Ombre serene* »: *l'aspetto visivo dello spettacolo verdiano*, a cura di Pierluigi Petrobelli, M. Di Gregorio e O.Jesurum, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1994.

Jean-Pierre Bartoli, *Orientalismo ed esotismo sino all'epoca di Debussy*, in *Enciclopedia della musica*, a cura di Jean-Jacques Nattiez, Einaudi, edizione speciale per Il Sole 24 ORE, Milano, 2006, vol. VII, *La globalizzazione musicale*, pp.259-279.

Jean During, *Il sacro e il profano: una distinzione legittima? Il caso della musiche del Vicino Oriente*, in *Enciclopedia della musica*, a cura di Jean- Jacques Nattiez, Einaudi, edizione speciale per Il Sole 24 ORE, Milano, 2006, vol. V, *Le tradizioni musicali nel mondo*, pp.281-300.

Kathleen Kuzmick Hansell, *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, EDT/Musica, Torino, 1988, vol. V, *La Spettacolarità*, pp.175-306.

Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti, diretto da Alberto Basso, UTET edizioni, Torino, 1998, vol. II, *Il Lessico D-LIV*, pp.7-18.

La danza in Italia, dal XVIII secolo ai giorni nostri.La Scala di Milano, la Fenice di venezia, il San Carlo di Napoli, a cura di Roberta Albano, Nadia Scafidi, Rita Zambon, Gremese Editore, Roma, 1998.

La generazione danzante. L'arte del movimento in Europa nel primo Novecento, a cura di Silvia Carandini e Elisa Vaccarino, Di Giacomo Editore, Roma, 1997.

Il balletto nel Novecento, a cura di Vittoria Ottolenghi, Luigi Rossi, Gino Tani, Alberto Testa, Lorenzo Tozzi, ERI Edizioni Rai Radiotelevisione italiana, Torino, 1983.

Jacqueline M. Smith-Autard, *La Dance Composition*, Gremese Editore, Roma, 2001.

Vox Organalis

distribuzione gratuita

per informazioni e contatti

Carlo Benatti

0376392883

carlo.benatti@libero.it

Giorgio Pavesi

0376302665

Finito di stampare