

### 3<sup>A</sup> GIORNATA DI STUDIO. LA BOTTEGA MAGENTINA DEI FRATELLI PRESTINARI.

Magenta, Casa Giacobbe, 29 novembre 2008.

#### COME REGISTRARE GLI ORGANI DELL'OTTOCENTO LOMBARDO (1794-1882) di G. Berbenni

«... non basta dare dei metodi in iscritto di combinazioni per produrre strumenti, ed effetti armoniosi, ma vi vogliono moltissime canne, e varj registri appositi» (Giuseppe II, *Sugli organi Lettere. 1816*).

##### *Il tema*<sup>1</sup>

Analizziamo i modi di registrare gli organi dell'Ottocento lombardo, attraverso otto documenti, dal 1794 al 1883, nell'arco di ottantanove anni. Tre sono pubblicati a stampa (1808, 1833, 1862), con prontuario di registrazione, gli altri sono manoscritti (1794, 1828, 1831, 1834, 1883). Quattro sono redatti dai Serassi (1794, 1808, 1834, 1883), uno dal gerente della ditta (1862) e gli altri tre da organisti (bolognese 1828, piemontese 1831, lombardo 1833). Una combinazione molto interessante di autori di diversa provenienza, avente come riferimento l'organo serassiano, per antonomasia l'organo ottocentesco italiano. Tra questi c'è anche il noto trattato del 1833 di Gian Pietro Calvi, organista di Abbiategrasso.

Questi scritti non solo riguardano l'estetica sonora, cioè il valore artistico e il gusto timbrico degli organi, ma riferiscono consigli per ben combinare i numerosi registri e i meccanismi nonché per accudire l'organo. La valutazione è a tutto campo, sia dal punto di vista del gusto estetico-sonoro che da quello tecnico e pratico.

Definiamo alcuni termini di riferimento. Che cosa vuol dire registrare o strumentare? Preparare, ordinare e combinare i diversi registri, detti anche «istromenti», nonché i meccanismi che compongono l'organo. Per *preparare* intendiamo il disporre i timbri e i meccanismi nelle condizioni più convenienti di disponibilità, di funzionalità e di rendimento al fine dello scopo sonoro. Per *combinare* stabiliamo il significato di mettere insieme, mescolare, tra loro i registri e i meccanismi.

Nella storia organistica i modi di registrare sono vari, perché diversi sono gli strumenti, gli stili e i gusti<sup>2</sup>. L'organista, a sua volta, sa che non è semplice trarre tutte le risorse di cui è suscettibile un organo, «costrutto coll'odierna perfezione»<sup>3</sup>, diverso non solo da periodo a periodo, ma da regione a regione, da provincia a provincia, da organaro a organaro. La sua abilità non sta, come nel periodo classico, nella elaborata realizzazione del basso continuo, ma nel ben orchestrare, concertare, registrare, combinare i molteplici registri e meccanismi.

Dunque la parola chiave per ottenere effetti sonori, «magici e grandiosi»<sup>4</sup>, è *combinare* ovvero *mettere insieme*. Questo vale non solo per i numerosi registri, ossia le canne, a seconda della loro tipologia (ad anima o ad ancia) e delle loro caratteristiche di forma e materia, ma anche per i vari congegni meccanici, di cui l'organo è sempre più dotato. Pertanto non è facile descrivere le potenzialità tecnico-sonore di un organo, macchina complicatissima, che imita un'orchestra e richiede per il suo corretto utilizzo competenza tecnico-musicale di prim'ordine.

I testi, presi in esame, distanziati tra loro abbastanza omogeneamente (quattordici, venticinque, ventinove, ventuno anni) sono una documentazione articolata ed estesa dell'evoluzione del modo di registrare l'organo serassiano, dalla fine dello stile detto barocco (ci riferiamo agli scritti del 1794, 1808) a quello romantico-risorgimentale (alludiamo al 1828, 1831, 1833, 1834,

<sup>1</sup> Questo studio vuole essere un contributo alla diffusione e all'accettazione del nuovo titolo mariano *Regina della Musica e delle Arti*.

<sup>2</sup> WIJNAND VAN DE POL, *La registrazione organistica dal 1500 al 1800*. Accademia di musica italiana per organo. Pistoia, Tipografia Niccolai, marzo 1966, pp. 280.

<sup>3</sup> GIANPIETRO CALVI, *Istruzioni teorico pratiche per l'Organo*, Milano, Luigi Bertuzzi, 1833, pp. 34. Ristampa, Bologna, Forni, 1972, p. 1.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

1862, 1883). Inoltre non solo forniscono dati preziosi sulle caratteristiche tecnico-sonore degli strumenti, ma aprono importanti finestre sulla mentalità degli organisti dell'epoca.

Un arco di tempo dove, per la prima volta, è preso a modello uno specifico tipo di organo, quello serassiano che, benché ancora in fase di evoluzione, è già un sicuro riferimento per organari e organisti<sup>5</sup>.

### *Gli otto documenti*

Nel momento in cui l'organo diventa sempre più complesso e grandioso, i Serassi e alcuni organisti sentono il bisogno d'informare su come combinare e utilizzare i vari registri e meccanismi, al fine di valorizzare al meglio i loro strumenti. Conosciamo otto documenti:

- nel 1794 Giuseppe II Serassi (1750-1817) scrive la memoria *Metodo per registrar l'organo del Duomo di Guastalla eretto li 24 agosto 1794*<sup>6</sup>, su come combinare e utilizzare i registri dello strumento, che appende all'asse frontale delle tastiere dell'organo del Duomo di Guastalla;
- nel 1808 lo stesso pubblica l'opuscolo *Descrizione ed osservazioni pel nuovo Organo nella Chiesa posto del SS. Crocifisso dell'Annunziata di Como*<sup>7</sup> op. 318 in cui, oltre a descrivere l'organo, dà delle regole per ben registrare, secondo un gusto estetico di tipo tardo barocco;
- nel 1828 è il *Metodo per registrar l'organo* posto sopra il leggio dell'organo (Serassi a. 1828, op. 453<sup>8</sup>) della chiesa di Santa Caterina di Strada Maggiore a Bologna;
- nel 1831 l'organista bresciano dilettante Carlo Monti di Torino scrive la memoria *Regole geniali per registrare l'organo di san Filippo*<sup>9</sup> (Serassi 1831 op. 474), in cui emerge l'influenza dell'estetica del pianoforte;
- nel 1833 l'organista milanese Gian Pietro Calvi (1806-46) pubblica *Istruzioni teorico-pratiche per l'Organo*<sup>10</sup>, un'operetta con un prontuario di registrazione ed esempi musicali; fa riferimento alle invenzioni «fatte dal genio de' valenti fabbricatori italiani, e singolarmente dalli fratelli Serassi»<sup>11</sup> e al timbro correlato al canto (soprano, tenore, baritono, basso);
- nel 1834 Carlo Serassi (1777-1849) detta le *Regole / Per l'organo Della / Chiesa P.<sup>le</sup> / Di Cigliano / Del / Professore Sig.<sup>r</sup> Carlo Serassi 1834*<sup>12</sup> (a. 1832, op. 486); con cui si danno alcune linee guida per suonare i registri solisti e combinare quelli da concerto;
- nel 1862 Giambattista Castelli (1813-1885), agente e gerente della Serassi, pubblica *Norme generali sul modo di trattare l'organo moderno, proposte da Giambattista Castelli. Cogli esempi in musica del Maestro Vincenzo Antonio Petrali*<sup>13</sup>; si tratta di un importante metodo, a diffusione nazionale, adottato dal Regio Conservatorio Musicale di Milano, con dettagliato prontuario di registrazione ed esempi musicali;
- nel 1883 Ferdinando II Serassi (1855-1894), in occasione del restauro dell'organo Serassi della chiesa arcipretale di Bastia (a. 1844, op. 592) in Corsica (Francia), scrive *Norme generali per registrare, suonare ed accordare l'Organo esistente nella Chiesa Arcipretale di S.ta Maria in*

<sup>5</sup> Ricordiamo, inoltre, il metodo di GIUSEPPE ARRIGO, *Trattato teorico-pratico per Organo e nuova raccolta di pezzi per organo sulle norme prescritte nel Trattato*, Torino, Giudici e Strada; nuova edizione di Paideia Brescia e Bärenreiter Kassel, 1981.

<sup>6</sup> ANDREA CARMELI, MARCO FERRARINI, FEDERICO LORENZANI, a cura di *Gli organi storici dell'antica diocesi di Guastalla*, Associazione Culturale «Giuseppe Serassi», Progetto & Comunicazione, Guastalla (Reggio Emilia), 2007, [pp. 110], pp. 95-97.

<sup>7</sup> GIUSEPPE SERASSI, *Descrizione ed osservazioni pel nuovo Organo nella Chiesa posto del SS. Crocifisso dell'Annunziata di Como*, Como, Pasquale Ostinelli vicino al Liceo, 1808, [pp. 33+ XI], pp. 1-24.

<sup>8</sup> Nel cartiglio originale è n. 431 anno 1828.

<sup>9</sup> Il testo è stato trascritto da P. M. Soglian. Torino, Archivio della Congregazione di san Filippo, via M. Vittoria 5. *Libro spettante al padre Prefetto della Musica*, 1831. Trascrizione delle cc. 55-58.

<sup>10</sup> G. P. CALVI, *Istruzioni teorico-pratiche per l'Organo*, cit.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 1.

<sup>12</sup> Archivio Parrocchiale di Cigliano (VC), Cartella Organo. Ritrovamento del dott. Adriano Giacometto di Caluso (TO). Nel catalogo è riportato al n. 486 a. 1832.

<sup>13</sup> Editto a Milano, F. Lucca, 1862, n. 13247 in voll. 5; ristampa anastatica, Paideia Brescia 1982.

*Bastia*<sup>14</sup>; si tratta di un'estesa memoria per l'organista del luogo, contenente un breve prontuario di registrazione e molti consigli sulla manutenzione dello strumento.

Iniziamo con l'analisi di due documenti (1794, 1808) dell'organo di tipo barocco. Sono significativi di una mentalità in divenire, proiettata a coinvolgere emotivamente e a creare i presupposti dell'organo orchestra.

## L'ORGANO DI TIPO BAROCCO

### *Metodo per registrare l'organo del Duomo di Guastalla di Giuseppe II, 1794*<sup>15</sup>

Il primo documento è il *Metodo per registrare l'organo del Duomo di Guastalla* (Reggio Emilia)<sup>16</sup> del 1794<sup>17</sup>.

Si tratta di un pro memoria manoscritto su carta, posto sul frontale delle tastiere<sup>18</sup>. Dice come utilizzare e combinare i vari registri, la cui disposizione doveva suscitare sorpresa e meraviglia, soprattutto per la presenza dell'organo eco. Infatti i registri erano diversi per numero, timbro e sonorità rispetto a quelli dell'organo precedente del bresciano Giuseppe Bonatti 1726, la cui disposizione fonica aveva una tastiera di otto piedi, sei file di Ripieno e solo alcuni registri di colore. Si capisce, pertanto, la novità serassiana: non solo nell'estensione e grandezza dell'organo, ma nel numero e varietà dei registri di colore, nonché nella presenza dell'organo eco.

Il metodo di registrazione è basato sulla ricerca di effetti imitativi, ottenibili con i registri di mutazione (Cornetti, Sesquialtera, Flauto in duodecima, Flagioletto) nonché con i numerosi registri ad ancia (Trombe, Fagotti, Corno Inglese, Violoncello e Cromorni). Segnaliamo che i Cromorni, di tradizione francese, sono inseriti per la prima volta da Giuseppe II: «canne a lingua di ultima mia e di delicata invenzione» e fatte «dalle sue mani»<sup>19</sup>. Lo scritto, chiaro ed essenziale, si chiude con alcune semplici regole per accordare le canne ad ancia.

#### «Combinare» e «imitare»

Le finalità che si propone il *Metodo* sono due:

- *combinare*, cioè mettere insieme tra loro i registri;
- *imitare*, cioè simulare gli strumenti d'orchestra, i cui timbri si stavano diffondendo nell'organo.

Per quanto riguarda il primo obiettivo vengono presi in considerazione: il Ripieno combinato in maniera semplice e composto, le Trombe e i Fagotti, la Sesquialtera, il Flagioletto, i Cornetti, il Flauto traverso, il Flauto in ottava, il Flauto in duodecima, i Timballi, la Voce umana, il Violoncello.

Per quanto riguarda il secondo obiettivo, l'autore consiglia che i registri copino nel suono, in modo sempre più vero, gli strumenti d'orchestra. Quelli maggiormente in uso sono: il Corno inglese, i Corni da caccia, l'Oboè. In particolare si evidenziano le seguenti imitazioni.

- il Corno inglese è imitato dai Cromorni;
- i Corni da caccia dal Flauto traverso;
- l'Oboè dalle Trombe.

Altre osservazioni meritano attenzione:

<sup>14</sup> In SEBASTIEN RUBELLIN, *Bastia, L'orgue Serassi a travers ses archives et son manuel de registration italienne par orgues*, «Syntehèses et monographies» n° 2 – Ottobre, 1988, pp. 68. Il testo parla della storia del celebre organo e dei grandi costruttori Serassi.

<sup>15</sup> A. CARMELI, M. FERRARINI, F. LORENZANI, a cura di *Gli organi storici dell'antica diocesi di Guastalla*, cit., pp. 95-97.

<sup>16</sup> Del Duomo di S. Pietro Apostolo, già Ducato di Parma. Guastalla è uno fra i maggiori centri della bassa reggiana ed è situato a poca distanza dalla riva destra del fiume Po, e a 30 Km da Reggio Emilia, Parma e Mantova.

<sup>17</sup> Il Catalogo I (1816) riporta l'organo come «13. Guastalla di Piedi 16 con 2 Tastiere» nella rubrica «Nelle seguenti Chiese Abbaziali», mentre il Catalogo II lo riferisce solo nel 1828 op. 445 in occasione del suo restauro.

<sup>18</sup> Ora spostato in Archivio capitolare. Comunicazione di F. Lorenzani.

<sup>19</sup> Dall'Archivio capitolare di Guastalla. Comunicazione di F. Lorenzani.

- interessante è l'osservazione sulla Sesquialtera, registro di tradizione nordica, che dà l'armonico di terza (17<sup>a</sup> o 24<sup>a</sup>). Questa è collocata nei registri da concerto da usarsi come registro «di sinfonia» come Giuseppe II ha scritto in una corrispondenza del 1783<sup>20</sup>; tuttavia è prevista in combinazione anche nel Ripieno *composto* e nel *mezzo* Ripieno;

- si specifica che il Violoncello 16' dell'organo eco, da registrarsi con il Principale ed Ottava bassi, è collocato nella zona soprani della tastiera perché per la mano è più *comodo* a suonarsi come *a solo* nelle suonate di concerto;

In ogni caso «moltissime altre invenzioni», ottenibili con diverse combinazioni, possono essere fatte da «un eccellente organista», a patto che ci siano numerosi registri da concerto.

### *L'organo eco*

Serassi insiste con la committenza di Guastalla sull'opportunità della collocazione del secondo organo, detto eco, «senza crescita di spesa»<sup>21</sup>. Cerca, infatti, di mitigare l'irritazione del Capitolo, per il notevole ritardo nella consegna dell'organo, in quanto stava costruendo quello di san Liborio in Colorno (1792-96). L'eco, in effetti valorizza l'organo grande perché non solo fa da risposta, ma concerta, secondo l'estetica degli strumentali barocchi, in un'alternanza tra il *tutti* e il *solo*.

### *Il Ripieno semplice e composto dell'organo grande e dell'organo eco*

Giuseppe II dà particolare importanza al Ripieno, che considera la base dell'organo. Nell'organo grande c'è la distinzione del Ripieno in *semplice* e *composto*, per fare contrasto, secondo il concetto barocco:

- quello *semplice* è formato dalla successione delle nove file fino alla Quadragesima terza;  
- quello *composto* è fatto con l'aggiunta della Sesquialtera, Cornetti, Fagotti, Trombe, Cromorni, Timballi.

A questi due tipi di Ripieno si contrappongono quelli dell'organo eco.

In particolare l'autore annota come fare l'eco: al Ripieno semplice e composto dell'organo grande, si risponde con quello semplice e composto dell'organo eco; alla Voce umana dell'organo grande si dialoga con il Principale dell'organo eco.

Nel caso, infine, si voglia fare il Ripieno composto di tutto l'organo, si unisce quello dell'organo grande con il Ripieno dell'organo eco, «tirando avanti la tastiera superiore perché possa comprimere la seconda», sistema che verrà superato nel 1808 con la geniale invenzione dell'*Unione delle tastiere*, utilizzato per la prima volta nell'organo della chiesa del santuario del Crocefisso a Como.

### *Considerazioni*

In conclusione questo *Metodo* guida l'organista nel modo di combinare i registri di nuova generazione. La memoria è scritta per un organo innovativo, inserito nell'ambiente dello Stato estero dell'Emilia - formato da piccoli principati, nel nostro caso di «Parma e Piacenza» - con una cultura organaria influenzata da quella veneta. La lombarda-serassiana era diversa nella timbrica e nella struttura. Giuseppe II si preoccupa che l'organista che accede all'organo di Guastalla vada istruito su come concertare l'organo, né più né meno come fa il direttore d'orchestra. L'organo non ha solo il Ripieno, i Flauti e la Voce Umana, come nel periodo classico, ma nuovi registri da concerto soprattutto ad ancia che da poco sono entrati ad arricchire la sua disposizione fonica. Una memoria, dunque, che apre nuovi orizzonti sonori.

<sup>20</sup> In occasione della costruzione dell'organo di Brivio (op. 243). Archivio parrocchiale di Brivio. Ricerca di Ambrogio Cesana.

<sup>21</sup> Dall'Archivio capitolare di Guastalla. Comunicazione di F. Lorenzani.

### 8. *Regole per registrare in Descrizione ed osservazioni pel nuovo Organo nella Chiesa posto del SS. Crocifisso dell'Annunziata di Como di Giuseppe II, 1808*

La *Descrizione ed osservazioni pel nuovo Organo nella Chiesa posto del SS. Crocifisso dell'Annunziata di Como* (1808) di Giuseppe II riguarda un organo straordinario di tremilacentodiciannove canne, evento nell'organaria italiana. È pubblicato quando l'autore aveva cinquantotto anni su indicazione del noto maestro Paolo Bonfichi, che rimase impressionato dalla straordinarietà dell'opera, definita «una delle più grandi opere di questa classe»<sup>22</sup>. L'opuscolo è dedicato al comasco Carlo Innocenzo Porro Carcano «Colonnello, e Comandante Della Guardia Nazionale di Como, ed elettore nel Collegio de' Possidenti».

Anche se dal precedente *Metodo* (1794) di Guastalla, sono passati solo quattordici anni, le novità tecniche e di stile sono parecchie. Contiene delle interessanti *Regole* sulle combinazioni dei registri, che aprono allo stile romantico, con la seguente logica: l'istinto umano cerca sempre cose nuove, in quanto quelle già più volte sentite, benché belle, stancano.

Nella pubblicazione, oltre a descrivere tecnicamente lo strumento, Giuseppe II fa una breve storia dell'organaria, dove mostra erudizione e riporta per intero il citato lusinghiero giudizio del maestro P. Bonfichi. Questi chiama Giuseppe II «genio come voi siete» e afferma che, grazie a lui, l'arte di fabbricare gli organi è portata a un grado «di eccellenza, e di perfezione» mai vista e udita prima<sup>23</sup>.

Serassi rileva che non tutti gli organisti sono in grado di suonare in modo esaustivo tale strumento; pertanto si preoccupa della loro preparazione, delle male abitudini da evitare e altro, affinché l'organo faccia il suo lodevole effetto.

Le regole dettate, alcune fondamentali e altre ricercate, sono sull'utilizzo dei numerosi registri. Egli aggiunge che molte altre variazioni ed armonie «focose» possono essere fatte, sebbene «da un organista di genio»<sup>24</sup>.

Castelli nel 1864 sottolinea come quell'organo fosse «il più grandioso e più complicato» che a quell'epoca si conoscesse.

#### *Il 'sentimento' come ragione dell'esecuzione e delle scelte timbriche*

Giuseppe II scrive non da semplice artigiano ma da fine uomo di cultura. Lo capiamo, tra altre cose, dalle scelte timbriche che propone, basate sul concetto tardo barocco del *sentimento*. Con tale termine intende l'impulso dell'animo e le emozioni che si proiettano verso gli altri. In effetti la corrispondenza tra sensazioni interiori ed espressione strumentale e vocale è teorizzata già alla fine del Cinquecento. È la teoria, prettamente barocca, degli 'affetti', dove le emozioni sono trasportate dalla musica vocale in quella strumentale e diventano, con lo stile galante, vere formule e stereotipi musicali, destinate a rappresentare simbolicamente gli stati d'animo e i sentimenti. Crediamo che l'autore pensi proprio a questo quando parla di: «sentimenti proposti dall'organo grande», «sentimento di fughe», «finale del sentimento», «sentimenti suonati dal grande Organo».

Prima di addentrarci nelle *Regole* per l'utilizzo dello strumento, rileviamone alcune particolarità, utili a capire meglio come utilizzarlo.

#### *L'organo di 16 piedi sull'ordine di 32*

Serassi dice che «il grande organo si può chiamare di piedi 32»<sup>25</sup>, ma l'espressione va puntualizzata. Chiariamo subito che il concetto della grandezza, in organi dotati di contro-ottava (cioè di tastiera iniziante dal Do<sub>1</sub>)<sup>26</sup>, come nel nostro caso, è relativo: i Serassi amavano definire di

<sup>22</sup> G. SERASSI, *Descrizione ed osservazioni*, cit., pp. 27-28.

<sup>23</sup> *Ibid.*, pp. 28-29.

<sup>24</sup> *Ibid.*, pp. 5-6.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 1.

<sup>26</sup> La contro ottava, tipica della tradizione italiana, è un'aggiunta alla normale estensione, che dà la possibilità di suonare un'ottava al di sotto del normale.

32 piedi il Principale di 16', che strutturalmente era di 16' ma rispetto alla controttava era dell'ordine di 32 piedi<sup>27</sup>. Dunque l'organo in oggetto ha la seguente struttura dal Do<sub>1</sub>:

- un Principale di 16' bassi e soprani;
- un secondo Principale 16' soprani;
- sette file di Ripieno di 16';
- due Principali bassi e soprani di 8';
- un'Ottava bassi e soprani, Duodecima, Quintadecima, Decimanona, Vigesima seconda, Quattro di Ripieno e ancora Quattro di Ripieno<sup>28</sup>.

#### *La novità: il meccanismo «Unione delle due tastiere»*

L'organo ha come novità l'importantissima invenzione del meccanismo dell'*Unione delle due tastiere*, cioè dell'unione dell'organo eco con l'organo grande, funzionante con la semplice compressione di un pedaletto ad incastro, chiave di volta del passaggio dall'organo di tipo barocco a quello di tipo romantico-risorgimentale. È, pertanto, possibile suonare insieme le due tastiere, «con espressione anche di poche note», cosicché l'organo può essere capace «d'un chiaro e scuro, o sia forte e piano»<sup>29</sup>. Prima di tale invenzione l'unione delle tastiere si otteneva staccando le mani per tirare in avanti quella superiore. Questa invenzione, tra le più rilevanti dell'organaria italiana, subito copiata dagli altri organari, costituisce una straordinaria innovazione sonora esecutiva<sup>30</sup> e diventa ben presto la base d'importanti traguardi sonoro-espressivi. Già il citato maestro P. Bonfichi nella sua riferita dichiarazione parlava di «ritrovato» che «maggiormente ravvicina l'effetto dell'Organo a quello di un'intera orchestra»<sup>31</sup>. Per cui nasce l'idea che l'organo non sia più lo strumento inespressivo ma dinamico, dotato non solo di molti strumenti e di moltissime canne, ma di meccanismi che rendano possibili gli effetti del *crescendo*, *diminuendo* e altro, come, appunto, un'orchestra.

#### *La descrizione dello strumento*

L'organo ha due tastiere di sessantadue tasti: la seconda tastiera (partendo dal basso) è per l'organo grande (dal Do<sub>1</sub> con prima ottava scavezza al Fa<sub>5</sub>, 8 + 54); mentre la prima è quella dell'eco di 54 note (dal Do<sub>1</sub> al Fa<sub>5</sub>). I registri sono ottantasei per un totale di tremilacentodiciannove canne, comandate da sessantaquattro manette. Il dettaglio che l'autore fa del numero delle canne di ogni registro sottolinea il dosaggio, quasi alchemico, per ottenere uniformità, proporzione, differenze e particolarità.

È collocato in presbiterio, in tre incavi orizzontali sopra e sotto la cantoria:

- quello di mezzo è per il grande organo;
- i due laterali sono per i registri di pedale (Bombarde 12', Tromboni 8', Trombe 4', Contrabbassi 16', Ottave 8', Timballi 8' e Ripieno);
- sotto la cantoria, a modo di *organo recitativo* di tradizione francese, sono i sei registri soprani del grande organo comandati da sette manette (Principale 8', Corno primo di tuba dolce 16', Fluttoni ovvero Corno secondo 8', Flutta alemanna 8', due Cornetti a due canne per tasto e Trombe da caccia 8' o 16').

Dunque un organo straordinario, destinato a far parlare di sé, per:

- la grandezza (sull'ordine 32');
- l'estensione (sessantadue note);
- il numero delle canne (tremilacentodiciannove);

<sup>27</sup> LUIGI FERDINANDO TAGLIAVINI, *Recensioni* a CORRADO MORETTI, *L'organo italiano*, cit., in «L'Organo», Anno XIII. N. 1-2, p. 134.

<sup>28</sup> Ringrazio Marco Brandazza per la segnalazione.

<sup>29</sup> G. SERASSI, *Descrizione ed osservazioni*, cit., p. 3.

<sup>30</sup> Riportiamo in fondo al capitolo la specifica descritta da Gianbattista Castelli.

<sup>31</sup> G. SERASSI, *Descrizione ed osservazioni*, cit., pp. 27-28.

- la collocazione dei numerosi registri (ottantasei) su tre piani (organo grande, organo eco, organo recitativo);
- la citata invenzione dell'*Unione delle due tastiere*;
- i collegamenti meccanici.

### *Il Ripieno: duemilacentosedici canne*

Notiamo che la maggior parte degli ottantasei registri forma il Ripieno, il timbro più caratteristico degli organi Serassi: solido, maestoso, chiaro e dolce. È formato da duemilacentosedici canne (pari al sessantasette e ottantaquattro per cento del totale) ripartite in ben trentaquattro manette (pari al cinquantatre e dodici per cento del totale), corrispondenti a quarantaquattro registri (pari al cinquantuno e sedici per cento del totale), di cui venti manette sono nell'organo grande, nove nell'organo eco e cinque nel pedale.

Giuseppe II intende per registro di Ripieno, non la manetta di comando ma ogni fila di canne corrispondente agli armonici. Per cui il registro «Sette di Ripieno di 32'» e gli altri due registri «Quattro di Ripieno», comandati complessivamente da tre manette, vengono considerati quindici registri<sup>32</sup>.

Si nota la prevalenza dei registri soprani rispetto ai bassi: il Principale secondo soprani 32', la Decimanona e nei soprani a due file e la Vigesimaseconda e nei soprani a due file. Come mai? Per dare chiarezza e trasparenza di armonici, in quanto sono numerose le canne bassi 16' sull'ordine di 32 piedi.

Il Ripieno, pertanto, è così suddiviso: di 32 piedi (sull'ordine) e di 16' (sull'ordine). Giuseppe II consiglia di utilizzare separati questi tipi di Ripieno, in modo da valorizzare al meglio gli armonici e le caratteristiche timbriche. Non sappiamo quali fossero i ritornelli delle canne; probabilmente ai Do e ai Sol, in quanto all'epoca, di regola, le file del Ripieno già ritornellavano a limiti più bassi (di un intervallo di una terza o una quarta), rispetto al periodo tardo-rinascimentale, come è espresso chiaramente nel trattato *La scuola della Musica* del 1800 di C. Gervasoni<sup>33</sup>.

### *La Sesquialtera*

Il registro Sesquialtera non è inserito automaticamente nel Ripieno, anche se è posto in fondo alla colonna con la fila di Decimanona, ma viene introdotto solo manualmente. Dunque è nella libertà dell'organista inserirlo o meno. In ciò Giuseppe II si discosta dalle sonorità barocche di tradizione nordica, diffuse nella nostra organaria lombarda. Il motivo è di carattere estetico-sonoro: per lasciare gli armonici di Ripieno di quinta e ottava senza la terza e, dunque, per avere un timbro puro e neutro. Serassi fa capire chiaramente che la Sesquialtera non è da utilizzare come registro obbligato di Ripieno. Lo intende così, in particolare quando propone le formazioni del Ripieno di 32' e di 16'<sup>34</sup>. Egli, inoltre, nelle numerose combinazioni di altri registri, la utilizza solo una volta per imitare il mandolino.

### *Il pedale*

Il pedale, di undici registri, ha una disposizione fonica nutrita:

- cinque di base (Contrabbassi 16' Ottave I 8', Ottave II 8', Duodecime 5 2/3', Ripieno di dodici file), tre ad ancia (Bombarde 12', Tromboni 8', Trombe 4');
- tre complementari o accessori (Timballi, Timpano, Tuono).

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>33</sup> GERVASONI CARLO, *La scuola della Musica. In tre parti divisa. Opera di Carlo Gervasoni milanese. Professore e maestro di Cappella della chiesa matrice di Borgo Taro*, Piacenza, Dai torchi di Nicolò Orcesi Regio Stampatore, 1800, pp. 554.

<sup>34</sup> Questo registro dai Serassi verrà abbandonato a breve, diversamente dai Bossi che lo terranno obbligatorio nella composizione del Ripieno ancora fino al 1869, come è documento nel progetto per la costruzione dell'organo della parrocchiale di Canonica d'Adda (BG). Archivio parrocchiale.

Notiamo che esso è consistente e vario, inoltre ha una propria autonomia, anche se la sua funzione fondamentale non è melodica, come in quello d'oltralpe, ma armonica. Viene da fare il collegamento con la presenza a Bergamo di Giovanni Simone Mayr (1763-1845), di formazione organistica tedesco-bavarese, dove la tradizione del pedale è sviluppata anche in senso melodico.

#### *I registri da concerto: d'ancia*

L'organo ha trentadue registri da *concerto* chiamati «stromenti», pari al trentadue e sei per cento del totale, corrispondenti ad altrettante manette, di cui:

- undici ad ancia (pari al dodici e settantanove per cento);
- sei di flauto (pari al sei e novantasette per cento);
- sei di cornetto (pari al sei e novantasette per cento);
- tre violeggianti (pari al tre e quarantotto per cento).

Notiamo che i registri ad ancia prevalgono nettamente. La loro presenza qualifica la varietà timbrica, le combinazioni e le imitazioni. Sembra un riferimento al gusto organario francese, alquanto ricco di ancie<sup>35</sup>. I registri sono così suddivisi:

- cinque nell'organo grande (due di 16' e tre di 8');
- tre nell'organo eco (uno di 16' e due di 8');
- tre nel pedale (uno di 12', uno di 8' e uno di 4').

Dai nomi vediamo che hanno un ruolo di colore (Voce puerile, Cornamusa) nonché di imitazione degli strumenti d'orchestra (Trombe, Fagotti, Corno inglese, Serpentone, Violoncello, Bombarda, Trombone), secondo il principio che l'organo deve coinvolgere, meravigliare ed emozionare.

#### *I registri di flauto*

I registri di flauto sono sei, tutti dell'organo grande: uno di 16', tre di 8' e due di 4'. Nell'organo eco c'è un registro di Flauto in ottava 4' soprani. La Serassi si distingue per gli ottimi timbri di flauto, strumenti dalla voce vellutata e spiccata con funzione di solista, per cantare melodie.

#### *I registri di cornetto*

I sei registri di cornetto, cinque all'organo grande e uno all'organo eco, per un totale di dodici file di canne, quelli registri di mutazione, arricchiscono oltremodo i registri di concerto e danno all'organo verticalità sonora. Sono così distribuiti:

- tre sul somiere maestro (Principale cornetto, Ottava cornetto, Cornetto di tre file);
- due sul somiere sotto l'orchestra (Cornetto di due file, Cornetto di due file);
- uno di tre file sull'organo eco.

Questi cornetti dovrebbero avere la seguente conformazione:

- di cinque file: un registro di una fila in 8 piedi, un registro di una fila di 4 piedi e un registro di tre file (XII-XV-XVII) di 2 2/3', 2', 1 3/5';
- di quattro file sotto l'orchestra: un registro di due file (VIII-XII) di 4' e di 2 2/3'; un altro di due file (XV-XVII) di 2', 1 3/5'.
- di tre file nell'organo eco: un solo registro (XII-XV-XVII) di 2 2/3', 2', 1 3/5'.

#### *I registri violeggianti*

I registri violeggianti sono tre: uno di 8 piedi e due di 4' (oppure uno di 4' e uno di 2'). Hanno un ruolo ancora 'timido', non solo a motivo del suono leggero, ma anche del loro limitato numero.

<sup>35</sup> Ricordiamo che Giuseppe II conosceva la tradizione organaria francese attraverso il trattato di DOM BEDÒS DE CELLES, *L'art du facteur d'orgues (1766-1778)*. Ora in edizione italiana, *L'arte del costruttore d'organi*, voll. I-II, Cremona, Turris, 1995.

### *Diciassette sezioni dedicate all'utilizzo dello strumento*

Dopo aver analizzato la struttura sonora dello strumento ci addentriamo nelle *Regole* per il suo utilizzo, in particolare delle combinazioni di registri esemplificate in diciassette sezioni. Le abbiamo così evidenziate:

*Consigli per ben suonare. «... un armonia feroce, vibrata e focosa». La natura dell'organo. Come suonare i registri di concerto. Rispettare la uniformità del timbro. Come suonare i registri spezzati. Tre tipi di esecuzioni. Modo di usare i pedali. I registri posti sotto la cantoria a modo di recitativo: un'ulteriore risorsa. Regole per combinare e imitare. Esempio di registrazione. Le variazioni di registrazione: per la Flutta, per il Principale, per il genere Pastorale. Combinare i registri posti sotto l'orchestra. Come suonare l'organo eco. Il Ripieno dell'organo eco. Alcune combinazioni dell'organo eco. Consigli per fare dialoghi.*

Si nota che Giuseppe II ha molte idee per evidenziare la ricca versatilità dell'organo. Sono a tutto campo ed indicano la notevole creatività dell'autore. Analizziamole singolarmente, seguendo l'ordine di argomentazione.

### *Consigli per ben suonare*

Giuseppe II innanzitutto dà alcuni fondamentali consigli sul modo di suonare, cioè di tasteggiare con mani e piedi, condizione necessaria per gli ulteriori approfondimenti.

La maniera di suonare deve essere tale che le mani e i piedi non devono distaccarsi dalla tastiera e dalla pedaliera; anzi devono stare come se fossero «incollati». Riporta a proposito il passo dell'Ode a S. Cecilia del noto poeta inglese Alexander Pope (1688-1744) fornitogli dal patrizio comasco Giovanni Battista Giovio: *con note tarde ed allungate spira l'Organo profondo, maestoso, solenne*. Questa citazione suggella il pensiero di Serassi a ricordo di due eccellenti organisti della reale corte di Parma: il maestro di cappella Colla e il giovane maestro Rugali «di sorprendente genio», conosciuti sul pregevole organo della chiesa di S. Liborio in Colorno (op. 259, 1796), cappella della villa reale, di sua Altezza Reale Ferdinando II di Borbone Infante di Spagna, di «indelebile» memoria, costruito su suo ordine, a cui va tutta la sua riconoscenza per gli onori, favori e doni regi «che si degnò compartirmi». Il Ripieno, ad esempio, va suonato con gravità - cioè con un procedere maestoso, legato, lento, «a tempo e a luogo» - non a lungo e frequentemente per non «assordar» i fedeli.

### *«... un' armonia feroce, vibrata e focosa»*

L'autore entra nel merito del suonare. Dimostra di essere un critico attento e severo. L'organo fondamentale può essere suonato in due modi: grave e legato o con armonia «feroce, vibrata e focosa» così da meravigliare, sorprendere, dilettere come in *tempeste, battaglie*, ma per le cui esecuzioni, «fatte ad arte», ci vogliono dei «geni».

L'osservazione mette in guardia gli organisti temerari a non tentare l'impossibile, in quanto, se da una parte vorrebbero sorprendere, dall'altra, per la loro incapacità, producono un effetto contrario.

### *La natura dell'organo*

L'organo, per sua natura, non può essere suonato come cembalo, pianoforte o violino, perché le canne hanno processi fisici di formazione di suono diversi da quelli a corda e male sopportano note veloci. Pertanto le canne dei registri Corno, Fagotto, Tromba, ed altre di lingua, non possono fare note rapide. Tuttavia si assiste presso gli organisti ad un «disordine molto in uso»: quello di eseguire note veloci, mentre le canne, per loro natura, hanno una lenta formazione di suono. Ciò va a scapito della comprensione delle armonie, del contrappunto e del fraseggio.

### *Come suonare i registri di concerto*

Serassi si preoccupa di indicare come suonare i singoli registri di concerto, affinché producano l'effetto desiderato. Se si vuole imitare uno strumento con un concerto 'a solo' di Corno dolce, di Corno inglese, di Flutta, di Tromba, di Fagotto, si deve suonare solo una voce alla volta, come avviene nell'orchestra; infatti, tali strumenti suonati da una persona, non possono dare due o tre voci alla volta, così vale anche per l'organo.

#### *Rispettare la uniformità del timbro*

Il periodo di inizio Ottocento è un passaggio di mentalità: si stavano modificando le disposizioni sonore classiche, con l'introduzione di registri di altezze diverse (2', 4', 8', 16') di varie specie, in zone della tastiera contrapposte, secondo logiche non più classiche ma espressive e romantiche, tipiche del genere musicale dell'opera.

L'organista, sulla tastiera, divisa in bassi e soprani, non può andare indifferentemente dalla parte bassi alla soprani se non c'è uniformità di timbro. È sbagliato, infatti, passare in modo casuale dalle canne a taglio largo (flauti), a quelle a taglio stretto (viole) o medio (principali). In particolare la mano sinistra, che suona nella parte bassi, non andrà né con arpeggio, né con scala, né con salto, nella parte soprani, dove sta uno strumento «di altra specie», cioè un registro di canne di altro taglio. Sembrano osservazioni scontate, ma ciò sottintende, a nostro avviso, che tra gli organisti c'era confusione e l'osservazione di Giuseppe II vuole puntualizzare il problema.

#### *Come suonare i registri spezzati*

Giuseppe II si preoccupa che l'organista suoni conformemente alla natura del singolo registro, in quanto molti strumenti di concerto, come detto, non seguono la progressione di altezza dai bassi ai soprani come nella classica successione. Ad esempio, per comodità delle mani e della struttura dell'organo, alcuni registri di suono acuto sono nella parte bassi della tastiera e altri registri di suono grave sono nella parte soprani. Il motivo è che quelli rendono le giuste sonorità dove le voci «rispondono meglio», cioè nella parte centrale, come nel 1862 specificherà Castelli nelle *Norme generali*, riportate più avanti. Pertanto la mano esperta, riconosciuta la natura degli strumenti (ad anima o ad ancia di 16', 8', 4', 2'), si aggirerà dove questi saranno più sonori e naturali. L'organista può regolarsi di conseguenza, trarre tantissimi effetti sonori e ottenere la migliore resa.

Gli strumenti presi in considerazione sono:

- il Corno inglese 16' e il Corno di tuba dolce di 16' che vanno suonati in modo lento e cantabile e con una voce alla volta;
- la Voce umana, la Voce puerile, il Fagotto, le Trombe ed altri strumenti a lingua che si eseguono in modo melodioso e fermo;
- il Violone, la Viola, il Violoncello, i Cornetti, i Flauti ed il Pieno dell'organo che vanno interpretati con maggior vivacità dei precedenti, «ma sempre con espressione» e talvolta con arpeggio.

#### *È cosa complessa suonare bene l'organo*

Serassi avverte che suonare bene l'organo è cosa complessa e sta all'intelligenza dell'organista utilizzare al meglio le varie possibilità che lo strumento offre, tenendo conto che questo è ben diverso dal *piano forte* o dal *cembalo*: i tasti di questi ultimi vengono, infatti, ribattuti, mentre nell'organo si comprimono e si tengono fermi, per avere una voce «sonora, dolce e forte».

#### *Tre tipi di esecuzione*

Giuseppe II parla di tre tipi di esecuzione: *modulazioni*, *cantilene*, *sonate*:

- per *modulazioni* si intendono i passaggi di accordi;
- per *cantilene* le melodie dette motivi;
- per *sonate* brani di carattere vario, senza una specifica forma.

Queste devono essere eseguite con note adattate (lente, veloci) ai registri utilizzati.

*Modo di usare i pedali*

L'autore dà rilevanza al pedale, inteso come corpo d'organo autonomo per estensione di note e numero di registri. Lo deduciamo non tanto dalle poche righe ad esso riservate, che paiono indicare il poco interesse, ma dalla sua struttura e consistenza che, invece, attestano la grande considerazione dell'artefice.

I pochi cenni che ne fa riguardano il modo di usarlo:

- quando si suonano gli strumenti 'a solo', occorre usare il pedale con pochi registri oppure toccarlo «di rado»;
- va usato, invece, in modo totale e di continuo, anche con doppie note, per armonie di terza, sesta e ottava, quando si suonano i grandi pieni, al fine di ottenere più armoniosità dell'insieme.

*I registri posti sotto la cantoria a modo di recitativo: un'ulteriore risorsa*

Una considerazione va fatta riguardo «li 6. registri soprani» da concerto «posti sotto l'Orchestra», cioè sotto la cantoria, su apposito somiere a vento: Principale terzo, Cornetto primo a due canne per tasto, Cornetto secondo a due canne, Corni di tuba dolce, Fluttoni, ossia Corni secondi, Flutta alemanna, Trombe da caccia. Appartengono all'organo grande. Il fatto che siano collocati in una zona acusticamente diversa da quella del somiere maestro, fa pensare che la scelta sia stata fatta, oltre che per motivi logistici, per avere l'ulteriore risorsa sonora del *Recitativo*, come nell'organaria francese, di cui Giuseppe II conosceva le particolarità attraverso il trattato francese *L'art du facteur d'orgues* (1766-1778) del monaco Dom Bedos de Celles. In effetti l'autore poteva limitarsi alle strutture foniche del somiere maestro - davvero di grandi proporzioni e di notevoli diversità timbriche - nonché dell'organo eco e del pedale, già di per sé ricche, mentre ha voluto questa ulteriore possibilità sonora, di indubbio gusto francese.

*Esempio di registrazione*

Al fine di dimostrare come si possano utilizzare al meglio le risorse sonoro-meccaniche dell'organo, viene proposta, quale esempio di registrazione, una suonata di nove combinazioni o 'mutazioni': si utilizzano i registri di concerto bassi e soprani dei due organi (in particolare quelli posti sotto la cantoria) nonché i meccanismi del Tiratutto preparabile e dell'Unione dei due organi.

Ecco in particolare: nell'organo eco si preparano i Principali, il Violoncello e il Serpentone; nell'organo grande la Viola a solo, o con il Flauto ottava bassi, il Principale di 32 soprani con il Corno inglese. Questi quattro registri sono due nei bassi e due nei soprani. L'organista può fare modulazioni adattate ai quattro diversi strumenti. Si può quindi comprimere il Tiratutto, dove sono preparati i registri Fagotti, Trombe, oppure Cornetti o altri registri «di piano», cioè di sonorità tenui. Finalmente unendo le due tastiere si avrà una «nuova, differente, e più forte voce»; nel caso si abbia una persona che aiuti a cambiare i registri si avranno altre «moltissime variazioni»<sup>36</sup>.

*Regole per combinare e imitare*

Vengono ora date le norme per *combinare* i registri e per *imitare*, ovvero assomigliare in maniera più esatta e possibile, alcuni strumenti d'orchestra e d'uso comune. Ma cosa si intende per *regole*? Intendiamo qualunque norma, suggerita dall'esperienza, per ottenere un certo risultato. Ed è sull'esperienza che l'autore ne propone alcune fondamentali al fine di formare un ordine, cioè una sensazione gradevole, nonché una consonanza di suoni in accordo tra loro, quindi, grati all'orecchio e al cuore.

Distinguiamo la *combinazione* dall'*imitazione* che, come detto, significano rispettivamente *mescolare* e *assomigliare*. La prima è finalizzata alla seconda. Tale procedimento è detto anche 'orchestrazione'.

<sup>36</sup> *Ibid.*, pp. 7-8.

▪ Si dice come *combinare* i seguenti strumenti al fine di rendere meglio l'effetto sonoro: i Cornetti, i Fagotti, le Trombe, il Corno inglese, la Voce puerile, il Violone, la Viola, il Violino, il Flauto traverso, il Flauto in ottava, la Voce umana, le Bombarde, i Timballi, i Campanini. In particolare:

- i Cornetti si registrano con i Principali soprani;
- i Fagotti si uniscono con il Principale primo bassi o anche con l'Ottava sola;
- le Trombe vanno con il Principale soprani secondo;
- il Corno inglese si unisce con il Principale primo di 32';
- la Voce puerile bassi si registra con il Principale primo bassi o con l'Ottava bassi;
- il Violone bassi si suona da solo o con il Principale primo bassi;
- la Viola si propone da sola o con l'Ottava bassi o con il Violone;
- il Violino si unisce con la Quinta decima;
- il Flauto traverso va suonato da solo;
- il Flauto in ottava si esegue da solo o con l'Ottava;
- la Voce umana si suona con i Contrabbassi, Ottave e con tutti i Principali, eccettuati i soprani di 32' e il Principale cornetto;
- nei bassi si possono aggiungere a piacere, per accompagnamento, il Violone, la Viola, il Violino, la Voce puerile, il Fagotto e i registri di pedale le Bombarde 12' o i Tromboni 8' e Trombe 4';
- nei soprani si possono accrescere i registri con il Flauto traverso, il Principale 8' terzo e qualche volta i Campanini;
- le Bombarde 12', i Tromboni 8', le Trombe 4' nei pedali possono farsi sentire uno alla volta o uniti, anche senza i Contrabbassi 16';
- i Timballi (in Do, Sol, Re, La) si possono suonare senza Contrabbassi; fanno buon effetto col Ripieno semplice e composto dell'organo eco;
- i Campanini si uniscono con tutti i registri, ma è bene suonarli di rado.

▪ Per quanto riguarda l'*imitazione* di strumenti d'orchestra e di uso comune, incuriosiscono le diverse mescolanze di registri. I tasti vanno pizzicati e si devono suonare melodie, dette *cantilene*, adatte a tali strumenti. I registri si accompagnano nei bassi con i registri Violone 8' e Viola 4'. In particolare:

- per imitare il *clarinetto* si registrano il Principale secondo soprani, il Flauto traverso con le Trombe;
- per assomigliare l'*oboe* si uniscono le Trombe con Ottava soprani, oppure la Cornamusa con Principale ed Ottava;
- per imitare il *tuono* si lascia che il registro Tuono suoni per il tempo che dura il vero tuono;
- per suonare il Timpanone si comprime l'ultimo pedale: si alza e si abbassa come vuole la battuta.

▪ Si riscontrano esempi di imitazioni di strumenti particolari con l'uso delle file separate del Ripieno. Giuseppe II suggerisce:

- per assomigliare alla *chitarra*: Ottava soprani, Trombe, Cornetto a tre voci, Quinta decima, Decima nona, Quattro di ripieno secondo; s'accompagna con le Trombe ai pedali;
- per imitare il *mandolino*: Cornetto a tre voci, Decima nona, Vigesima seconda, Violino, Sesquialtera;
- per riprodurre il *salterio*: Cornetto a tre voci, Trombe, Voce puerile, Duodecima, Quinta decima, il registro Quattro di ripieno primo;
- per simulare il *liuto*: Serpentone, Violoncello nell'organo eco; all'organo grande Voce puerile, Flauto in ottava, Violino, Duodecima e Vigesima seconda, suonando le due tastiere insieme.

▪ L'autore propone altre curiose figure di imitazioni speciali:

- per riprodurre l'*arpa*: Serpentone, Cornamusa, Ottava bassi e Soprani, Flauto soprani; si copre l'eco con la tela e si unisce questo con l'organo grande;

- per imitare il *cembalo*: si suona la tastiera dell'organo grande con Serpentone, Violoncello, Fagotti, Corno inglese, Voce puerile, unita a quella dell'organo eco; si chiudono le tele dell'organo eco per dare più dolcezza.

- Per formare un'armonia come una Banda di strumenti da fiato, si proceda in questo modo:
  - nell'organo grande Violone, Viola, Violino, Fagotti, Voce puerile, Trombe, Corno inglese, Bombarde, Tromboni e Trombe nei pedali, Campanini, Tuono, Timballi;
  - si aggiungano a piacere i sei registri sotto la cantoria: Principale terzo, Cornetto primo a due canne, Cornetto secondo a due canne, Corni di tuba dolce, Fluttoni, ossia Corni secondi, Flutta alemanna, Trombe da caccia;
  - nell'organo eco siano inseriti Serpentone, Violoncello, Cornamusa;
  - si uniscano i due organi, cioè tutti gli strumenti ad ancia.

#### *Le variazioni di registrazione*

Giuseppe II propone ulteriori combinazioni, come «variazioni» di registrazione, lasciandone moltissime altre, che riescono «dilettevoli», alla sensibilità e alla perizia dell'organista «di genio». Queste variazioni sono per: la *Flutta*, il *Principale*, il genere *Pastorale*:

- per la *Flutta*; si evidenziano le cinque combinazioni del registro 'a solo' della Flutta, di timbro suggestivo e di particolare fascino, perché pieno, morbido, emergente ed elegante;
- per il *Principale*; si propongono quattro combinazioni di Principale molto composite e per armonie; la loro funzione è di base ai registri di concerto perché è timbro neutro, trasparente ed equilibrato.
- per il genere *Pastorale* detta anche *Piva*, forma popolare natalizia molto diffusa; si consiglia la combinazione dei registri ad ancia con i Cornetti, per ottenere un suono nasale e penetrante al fine di imitare la zampogna.

Dà, infine, consigli piuttosto veloci, per accordare le canne ad ancia e per «accompagnare la musica» con l'intensità di *forte* e *piano*.

#### *Come combinare i registri posti sotto l'orchestra*

Serassi propone interessanti combinazioni dei registri soprani posti sotto la cantoria, detta orchestra che, come abbiamo accennato, funge da organo *Recitativo*. Fa un'importante raccomandazione: i registri soprani vengano accompagnati nella parte bassi dell'eco o dell'organo grande con «pochi» registri e «pochissimi» Contrabbassi, in quanto le combinazioni sono pensate come voci *a solo*. Ecco:

- i Corni primi di tuba dolce 16' si suonano da soli, alle volte con i Fluttoni o i Principali soprani di 32'; si possono aggiungere le Trombe, il Corno inglese, tutti i Principali del grande organo;
- il terzo Principale 8' si può unire con la Voce umana sola, e, poi, aggiungere col Tiratutto gli altri Principali soprani di 16';
- la Flutta alemanna 8' può suonarsi come a solo, o con il Principale terzo 8';
- i Cornetti si uniscono con il Principale terzo 8' e con essi si possono unire anche i Cornetti dell'organo maggiore;
- i Fluttoni 8' possono essere suonati *a solo* o con il Principale o con i Corni;
- le Trombe da caccia 8', infine, si registrano con i Principali di 32', o in parte o con tutti i registri che sono sotto la cantoria.

#### *Come suonare l'organo eco*

L'ultima parte della trattazione è riservata all'organo *eco* o secondo organo. Giuseppe II fa ampia considerazione su tale corpo d'organo, diffusosi in Lombardia nel secolo XVIII, soprattutto dopo il 1650, allorché l'organaro fiammingo, frate Willems Hermans (1601-post 1679), lo collocò nel duomo di Como. I Serassi lo collocavano sul pavimento della cantoria sotto il somiere maestro a sinistra della tastiera o spostato al centro.

Tale corpo d'organo è inteso come uno strumento complementare dell'organo grande, per fare da risposta e per cercare nuove sonorità. Serassi sottolinea che con l'eco si risponde «in parte» o anche solo «il finale del sentimento», espresso nel primo organo. La sua funzione, pertanto, è duplice:

- far riascoltare i motivi o «sentimenti» proposti dall'organo grande;
- creare nuovi colori sonori.

Quanto alla prima funzione, l'organo eco funge, come detto, di risposta, ma non è ancora 'espressivo'; infatti non sono ancora applicate le griglie dell'espressione, dette anche *gelosia* o *grillas*, applicate per primo dallo stesso nel 1815 all'organo dell'oratorio di S. Filippo in Genova (op. 347); per ora c'è la tenda, detta «coltre», che copre l'eco con funzione di avvicinare o allontanare la voce. Avverte che, qualora si suoni con la mano destra l'organo grande e con la mano sinistra l'organo eco per fare risposte, occorre non toccare «assolutamente» il registro Contrabbassi perché coprirebbe i suoni delle tastiere.

Quanto alla seconda funzione propone di arricchire l'insieme, mediante svariati effetti di chiaroscuro, di crescendo-diminuendo, di risposta, con timbri simmetrici. La varietà di questo secondo organo si fa con «mutazione delle mani», cioè: suonando con la mano destra la tastiera superiore (organo grande), con la mano sinistra quella di sotto (organo eco), «in forma di dialogo», appunto come eco «col ripeter li stessi sentimenti suonati dal grande Organo», tipico dello stile detto barocco.

#### *Il Ripieno dell'organo eco*

L'autore propone anche per l'organo eco, come ha fatto per l'organo grande, i tipi di Ripieno *semplice*, *composto*, *maggiore*:

- il *semplice* è fatto dalle sole file di Ripieno;
- il *composto* ha in più il Cornetto, il Serpentone bassi 8', la Cornamusa soprani 16';
- il *maggiore*, oltre a questi, ha il Violoncello 16' soprani.

#### *Alcune combinazioni di registri dell'organo eco*

Giuseppe II suggerisce alcune combinazioni di registri di colore o da concerto da contrapporre a quelle dell'organo grande, in parte già viste nel metodo di Guastalla del 1794:

- al Ripieno semplice del grande organo si fa eco nel secondo organo con il Ripieno semplice;
- al Ripieno maggiore del grande organo si risponde con tutti i registri del secondo organo, eccetto con il Flauto in ottava;
- ai Fagotti con il Serpentone;
- alle Trombe con la Corna musa;
- al Corno inglese con il Violoncello;
- al Flauto con il Flauto;
- ai Cornetti con i Cornetti;
- alla Voce umana con il Principale e l'Ottava bassi.

Il Violoncello 8' soprani e il Serpentone 8' soprani si combinano col Principale; così è per la Cornamusa 16' soprani, mentre il Cornetto si combina con il Principale e l'Ottava.

#### *Consigli per fare dialoghi*

L'autore conclude con alcuni consigli per formare il *piano* e il *forte*, il *tutti* o *pieno* e l'*a solo*, al fine di fare dialoghi, tipici del concerto barocco, mediante i meccanismi del *Tiratutto preparabile*, invenzione del padre Andrea Luigi nel 1776 - con la predisposizione delle manette mediante la loro estrazione di qualche centimetro - e del *Tiratutto del Ripieno*.

Per il concerto di *a solo* di Flutta, Corni, Fagotti, Trombe, il registro sarà accompagnato dalla Viola o da pochi registri dell'organo eco. È lasciato all'organista la possibilità di fare duetti, terzetti, quartetti. Altre combinazioni, per valorizzare e promuovere la straordinarietà dello strumento in oggetto, nascono dalla pratica.

### Considerazioni

Le *Regole per registrare* è un testo importante non solo per la documentazione che dà, ma per le novità sonoro-strutturali che propone, sotto tre punti di vista:

- l'organo tardo barocco è ottimizzato con proposte ardite di combinazioni e imitazioni;
- è un ponte tra lo strumento di tipo barocco e quello romantico;
- rappresenta un'organaria geniale in divenire, aperta alle sollecitazioni d'oltralpe.

L'organo preso a riferimento del Santuario del Crocefisso a Como - eccezionale per dimensioni, caratteristiche strutturali e particolarità foniche - racchiude in sé elementi di classicità e di modernità, che anticipano il gusto dei decenni successivi. Un esempio, dunque, che oltrepassa i confini del suo tempo.

### L'ORGANO DI TIPO ROMANTICO-RISORGIMENTALE

Lo straordinario organo del Santuario del Crocefisso a Como, è un punto fermo dell'organaria italiana perché, come abbiamo accennato, è il passaggio tra lo stile dell'organo tardo barocco a quello romantico-risorgimentale. Analizziamo ora i sei documenti esemplificativi dell'organo di tipo romantico-risorgimentale (1828, 1831, 1833, 1834, 1862, 1883), di cui due sono a stampa (1833, 1862). Si tratta di regole, metodi e prontuari volti ad indirizzare, aiutare, informare ed istruire gli organisti, al fine di ottimizzare le possibilità meccanico-sonore degli organi, sempre più macchine complesse, paragonati a piccole grandi orchestre. Mutano i consigli e gli «avvertimenti» ma le linee guida rimangono le stesse: valorizzare al meglio lo strumento con proprietà e utilizzo di tutte le risorse sonore a disposizione.

### 9. Il Metodo per registrar l'organo della chiesa di Santa Caterina a Bologna, 1828, op. 453

A Bologna, nella chiesa di Santa Caterina di Strada Maggiore, c'è un prezioso Serassi (1828, op. 453) che conserva sul frontespizio un esteso manoscritto sull'uso dell'organo e sulle combinazioni dei registri<sup>37</sup>. Sono ventiquattro norme di cui ventuno di combinazioni e tre di imitazioni<sup>38</sup>.

Non è firmato né datato, ma assai probabilmente è contemporaneo alla costruzione dell'organo ed è dettato dai Serassi. Lo deduciamo dal tono delle prescrizioni, dal tipo di consigli e dalla priorità delle osservazioni.

Subito balza all'occhio che la disposizione fonica dei registri da concerto ha più flauti rispetto a quelli ad ancia, contrariamente a quanto si praticava in Lombardia. Il motivo, a nostro avviso, è che i Serassi, da artisti intelligenti, si adattarono al gusto del territorio emiliano di influenza veneta, in cui l'organaria predilige la timbrica flautata.

Il *Metodo* inizia con la suddivisione del Ripieno in tre tipi:

- *semplice*; per cadenze, fughe, preludi ed accompagnamento del Coro;
- *più forte*; con l'aggiunta del Cornetto I e II, Viola bassi, Flauto traverso, Flauto in ottava, Fluttoni, Fluttina.
- *fortissimo*; con tutti gli strumenti, eccetto la Voce umana, da usarsi per sinfonie, sonate di «strepito» e «introduzioni».

Rispetto al 1808 notiamo che la graduazione del Ripieno non è legata al numero delle file, ma all'aggiunta di diversi strumenti da concerto.

Le norme sui Campanini, sulla Banda militare e sui Contrabbassi 16', sono di particolare interesse per la prassi esecutiva dell'epoca; a motivo di questo:

<sup>37</sup> Caratteristiche del manoscritto: caratteri color marrone a stampa su unico foglio (cm 100 x 16), diviso in cinque parti da linea verticale rossa posto sopra il leggio, incorniciato con vetro. Sfondo arancione, con striature verdi, in parte ridipinto perché consunto. I titoli e le iniziali maiuscole sono di colore rosso. Esteticamente è ben leggibile e gradevole.

<sup>38</sup> Ringrazio di cuore Andrea Bernagozzi di Bologna per la comunicazione del testo e di altri dati dell'organo.

- con l'utilizzo dei Campanini, si evidenzia che risaltano solo se suonati con «mezzo organo» e con suonate «schiette», cioè ritmicamente ben definite e gradevoli, non agitate ma pacate altrimenti con la velocità i suoni dei bronzi si sovrappongono e vengono sovrastati dal suono di altri registri forti (n. 21);

- per la Banda militare si fanno tre raccomandazioni: «non è molto conveniente alle funzioni sacre», «né molto si adatta alle medesime», «sarà bene usarla di rado»; curiosa è l'osservazione sull'uso del Tamburo a pelle: si può battere senza sistri, ma col solo Rollo «quando si vuole annunziare qualche grande Sinfonia» (n. 22);

- i Contrabbassi 16' vanno sempre suonati, a meno che coprano i timbri dolci e delicati; in tal caso vanno usati «di rado» o «quasi mai» (n. 24).

Interessanti sono le osservazioni:

- sull'imitazione dello strumento Corno da caccia 16', ottenuto con il suono del Fluttone 8' nelle note gravi (n. 11);

- sull'uso arpeggiato nei pedali dei Tromboni e Timballi, «tenendo poi un suono legato colle mani» (n. 20).

Altre indicazioni raccomandano:

- il Flauto traversiere, il Fluttone e la Flutta vanno suonati soli, cioè senza combinazioni (nn. 10, 11, 12);

- le Trombe possono unirsi con i Cornetti (n. 6);

- il Fagotto può andare con il Flauto traversiere o i Fluttoni (nn. 10, 11);

- l'Ottavino va nei bassi con il Flagioletto, oppure con i Fluttoni e nei bassi con il Fagotto od il Clarone (n. 15);

- il Flagioletto nei bassi può essere combinato col Fagotto, sonandolo «con agilità, e prontezza» ed anche col Principale primo bassi, ponendo nei soprani o le Trombe o l'Ottavino o i Fluttoni a seconda del tipo di suonate (n. 14);

- per imitare il Corno inglese, si registrerà il Flauto traverso col Violoncello, coll'avvertenza, però, che deve esser suonato *a sola melodia*, cantabile e in modo «delicato»; lo si può accompagnare col Principale primo bassi ed anche alcune volte con l'Ottava bassi; volendo che tale registro sia ancora più «distinto» si unisce il Violoncello con i Fluttoni invece del Flauto (n. 18);

- per imitare alla meglio lo strumento dell'Oboe, si suonino insieme il Violoncello soprani col Flauto in ottava (n. 19).

Alla fine del manoscritto ci sono delle «Avvertenze in generale» di carattere pratico, in cui si evidenzia la spezzatura tra i bassi e i soprani (tra il Si<sub>3</sub> e il Do<sub>4</sub>), in quanto, essendoci la contro ottava, l'occhio è ingannato perché istintivamente viene da fare la spezzatura tra il Si<sub>2</sub> e il Do<sub>3</sub>.

Conclude una breve annotazione di quali registri usare per accordare quelli ad ancia:

- i registri Trombe 8' soprani e Violoncello 8' soprani col Principale II soprani;

- i registri Fagotti 8' bassi e Claroni 4' bassi con l'Ottava bassi;

- così accordati i Fagotti 8' bassi e Claroni 4' bassi serviranno di base per l'accordatura del registro Tromboni 8' dei pedali.

Dunque il *Metodo per registrar l'organo* è un insieme di norme che guidano l'organista bolognese nell'uso dello strumento serassiano in un territorio di diverse tradizioni sonore rispetto a quelle lombarde, ricche oltremodo di registri, di colori timbrici e di contrasti sonori ad imitazione dell'orchestra.

## 10. Le *Regole geniali per registrare l'organo di san Filippo a Torino*, di Carlo Monti, 1831

La più importante presenza dei Serassi in terra piemontese (già dal 1775<sup>39</sup>) è individuabile in una zona corrispondente, grosso modo, ad un cerchio del diametro di poco più di una quarantina di

<sup>39</sup> Chiesa di S. Germano, Vercelli.

chilometri, che si sviluppa in parte nel Canavese orientale e in parte nel Vercellese occidentale, dove lasciano straordinarie opere.

A Torino nel 1831 viene scritta la memoria *Regole geniali per registrare l'organo di san Filippo* (1831 op. 474)<sup>40</sup>, dall'organista dilettante torinese avvocato Carlo Monti<sup>41</sup>. Egli «ha lungo esercizio» nel suonare l'organo e una «singolare» conoscenza delle caratteristiche tecnico-sonore degli strumenti. Monti ha una prolungata relazione con gli organari bergamaschi. Ciò emerge dal *Carteggio* dove, nell'arco di quattordici anni, dal 17 luglio 1830 al 31 luglio 1843, si nota la sua solerzia a procurare nuovi organi<sup>42</sup>. Tali norme sono abbastanza comuni per un organista; dunque il termine 'geniali' va inteso come 'appropriate'.

Le regole sono diciotto:

- tredici per la combinazione di registri;
- tre per l'uso dei meccanismi Terza mano, Unione delle due tastiere;
- due per le osservazioni generali.

Parlano di *concertare*, di intrecciare e di alternare uno o più strumenti, in un dialogo articolato, ora singolarmente ora in gruppo; tale operazione è fatta anche dal direttore d'orchestra che, appunto, concerta l'idea musicale. L'organo, infatti, è inteso come alternanza tra orchestra grande e orchestra piccola.

Il breve scritto è redatto con un linguaggio chiaro e semplice; in particolare:

- il Ripieno è identificato come «il complesso di tutti i registri della linea esterna che entrano col primo tiratutti» (n. 1);
- lo stesso viene «rinforzato» con i Cornetti, i Flauti e con il registro della Sesquialtera (n. 2). Ciò si distingue da quanto indicato da Giuseppe II nel 1808, che sconsiglia l'uso della Sesquialtera e dei Flauti nel Ripieno. La presenza della Sesquialtera (siamo nel 1831) è un'eccezione nella disposizione fonica serassiana del tempo; ma può giustificarsi per l'influsso della vicina organaria d'oltralpe;
- le nn. 3 e 4 puntualizzano che i registri Flauto traverso, Flauto in ottava e Corno dolce vanno suonati soli senza combinazioni, mentre il Fagotto, la Viola, il Clarone e il Violoncello «servono per lo accompagnamento» alla melodia;
- con la n. 5 propone la seguente mescolanza, per imitare uno strumento d'orchestra (già suggerita da Giuseppe II nel 1808): «le Trombe unite al Flutta si ottiene una voce di Clarinetto»;
- nelle successive (nn. 6-9) riporta le seguenti unioni: l'Oboe con il Principale; il Corno inglese con il Principale 16'; il Flagioletto bassi con il Principale e il Fagotto; l'Ottavino con il Corno di tuba dolce e il Corno inglese;
- significativa (n. 10) della qualità dei registri Bombarde e Tromboni al pedale è l'osservazione: «anche ne' piani si ponno usare un leggiero tocco del pedale»;

<sup>40</sup> Il testo è stato trascritto e commentato da Pier Maria Soglian. Torino, archivio della Congregazione di san Filippo, via M. Vittoria 5. *Libro spettante al padre Prefetto della Musica*, 1831, cc. 55-58.

<sup>41</sup> Carlo Monti, avvocato di Borgomanero, organista dilettante, contribuì alla diffusione dell'organo serassiano specialmente nel Novarese; a Torino appare nella veste più specifica di 'procuratore' cioè promotore, garante, mediatore. (P.M. Soglian)

<sup>42</sup> In *Carteggio dei Serassi*, lettere nn.: 485MoC da Borgomanero 27 luglio 1830; 486MoC 02 settembre 1830; 487MoC 25 ottobre 1841; 488MoC 31 luglio 1843. Trascrizione di MARCO GUERINONI, *Il Carteggio Serassi conservato alla biblioteca civica "Angelo Mai" di Bergamo*, ID, *Trascrizione del Carteggio Serassi*, per conto dell'Unità operativa *Indagine storico-documentale sugli organi storici della provincia di Bergamo*. Unità operativa del progetto di ricerca del C.N.R. Progetto Finalizzato Beni Culturali 1997-2003, costituita presso la Provincia di Bergamo. Assessorato alla Cultura - Settore Istruzione, Cultura, Turismo, Sport e Spettacolo, responsabile scientifico G. BERBENNI. Segnatura in Biblioteca Civica «Angelo Maj» di Bergamo, 79. R. 3 carteggio (lettere nn. 1-348), 79. R. 4 carteggio (lettere nn. 349-759), 79. R. 5: 1° Progetti d'organi (nove numeri); 2° Collaudi di organi Serassi fabbricati o restaurati (cinquanta numeri); 3° Componenti letterari relativi alla costruzione d'organi (ottanta numeri). Il *Carteggio* con gli indici è sul sito Internet della Biblioteca civica "A. Mai" di Bergamo: <http://www.bibliotecamai.org>. In *Carteggio*, lettere nn.: 485MoC da Borgomanero 27 luglio 1830; 486MoC 02 settembre 1830; 487MoC 25 ottobre 1841; 488MoC 31 luglio 1843.

- la n. 11, con l'uso dei Timballi, prevede un «movimento puntato di bassi ad imitazione d'un pizzicato»;
- l'utilizzo della Voce umana è possibile solo con il Principale 8' (n. 12);
- raccomanda il meccanismo della Terza mano (nn. 13-14), per tre obiettivi: «raddoppia l'armonia ne'soprani; produce le sincopate; serve per ripetere le melodie all'ottava»; si utilizza l'unione dell'organo eco con l'organo grande;
- alla n. 15 parla di concertare i registri Fagotto, la Viola, i Claroni ed il Violoncello con l'accompagnamento all'organo eco del Principale ed Ottava. La Viola però può essere accompagnata anche cogli Arponi. Nel caso si decidesse di concertare su tutta la tastiera del grande organo, suggerisce di fissare il Fagotto bassi e l'Oboe soprani con il Principale bassi e Ripieno e di accompagnare nell'eco con il Principale bassi e soprani ed Ottava bassi e soprani;
- alla n. 16 l'autore osserva che l'organista deve essere «padrone» sia del Tiratutto del Ripieno che del Tiratutto preparabile per fare un'orchestra: *piccola* se si usa solo questo, *grande* se si usa anche quello;
- nella n. 17 l'organo eco è considerato fondamentalmente sotto tre diverse funzioni:
  - concerta;
  - fa da risposta melodica e armonica;
  - accompagna i registri *a solo* dell'organo grande.

Ad esempio per fare risposta al registro Flauto traversiere o Flutta dell'organo grande, suggerisce di usare nell'organo eco, all'ottava inferiore, il Flauto in ottava;

- conclude con la n. 18 chiamando «neutri» i suoni «piacevoli». Ulteriori e molteplici combinazioni gradevoli e di ottimo effetto, poi, sono possibili, ma devono essere il prodotto del 'genio', cioè del talento dell'organista, «per addattarle al gusto degli amatori».

Da queste *Regole* si nota che il livello della cultura organistica dilettante è buona<sup>43</sup>. Non solo è capace di usare con proprietà le risorse dell'organo, ma di farle dialogare con interessanti combinazioni.

### **Le Istruzioni teorico-pratiche di Gian Pietro Calvi, 1833**

Nel 1833 l'organista bresciano-milanese Gian Pietro Calvi<sup>44</sup> pubblica le *Istruzioni teorico-pratiche per l'Organo*, all'epoca l'unico metodo stampato sull'uso e sulle combinazioni dei registri dell'organo ottocentesco<sup>45</sup>. Suo scopo è quello di «istruire» l'organista sulla maniera di trattare i numerosi e diversi registri e di spiegare il funzionamento dell'organo, affinché l'allievo impari a utilizzarlo. Nasce da un piano didattico ben preciso, derivato da più esperienze:

- la «lunga pratica»;
- le «moltissime» e ripetute prove fatte sia personalmente che da altri;
- l'esecuzione di un' «infinità» di pezzi musicali di tutti i generi;
- le ripetute prove a chiesa piena di popolo ed a chiesa vuota.

L'obiettivo non è tanto l'utilizzo dello strumento secondo le necessità liturgiche, quanto il saper trarre da «tutto il partito» di cui è suscettibile - al fine di aiutare gli organisti a ben registrare, cioè a «saper bene preparare, ordinare e combinare» - i diversi strumenti di cui sono arricchiti «li

<sup>43</sup> Criteri di trascrizione: punteggiatura rispettata nell'uso antico, solo talvolta integrata nei periodi molto complessi; l'apparente incostanza delle maiuscole è stata risolta adottandole sempre nei nomi dei registri.

<sup>44</sup> Nacque a Majrano (Brescia) nel 1806 da Giovanni, si trasferì attorno al 1830 ad Abbiategrasso (Milano) e qui morì di encefalite il 3 gennaio 1846 all'età di soli 40 anni». Organista dal 1831 ca. al 1846 nella chiesa prepositurale di Santa Maria Nuova ad Abbiategrasso (Milano). In ANDREA OLDANI, *Cinque secoli di musica in Santa Maria Nuova di Abbiategrasso. Studi e ricerche in occasione del restauro dell'organo*. Parrocchia di Santa Maria Nuova, Abbiategrasso, novembre 2007, (pp. 31), p. 19.

<sup>45</sup> «Unico libro d'insegnamento che io conosco in Italia per l'Organista si è quello col titolo *Istruzioni teorico-pratiche per l'Organo di G.P. Calvi*», GIANBATTISTA CASTELLI, *Norme generali sul modo di trattare l'organo moderno, proposte da Giambattista Castelli, Cogli esempi in musica del Maestro Vincenzo Antonio Petrali*, Milano, F. Lucca, 1862, n. 13247. Ristampa anastatica, Paideia Brescia-Bärenraiter Kassel 1982, [pp. 62], p. 1.

moderni Organi», costruiti «coll'odierna perfezione»<sup>46</sup>. Non si vogliono dare regole assolute ma solo consigli, perché ci si affida alla sensibilità ed al gusto di ciascun esecutore.

Il manuale di Calvi è un testo base per la conoscenza e l'utilizzo dell'organo della prima metà Ottocento. Un limite di tale metodo, afferma Castelli nel 1862, è che non risponde «al progresso» dell'allievo, perché «basta appena per la semplicità della musica ivi riportata a mo' di esempio»<sup>47</sup>.

Distingue tre tipi di organo:

- *organo semplice*, cioè formato solo dal Ripieno e da pochi registri di pedale;
- *organo istromentato*, composto dal precedente con in più i registri da concerto;
- *organo duplice*, formato anche con l'eco.

Ci si chiede: che cosa centra tale metodo con i Serassi? Il tipo di strumento di riferimento è quello serassiano<sup>48</sup>, che, grazie alle numerose e innovative invenzioni meccanico-sonore, è l'organo moderno per eccellenza. In particolare ha registri che imitano ottimamente gli strumenti orchestrali, nonché ottengono diversi effetti espressivi quali: *piano, forte, sforzato, crescendo, diminuendo*.

*L'organo è strutturato come «insieme di una completa Orchestra»*

Nel testo ci sono elementi nuovi rispetto ai documenti analizzati precedentemente:

- l'organo rappresenta l'orchestra e si identifica con essa;
- ogni registro è pensato come autonomo strumento;
- c'è la valorizzazione delle possibilità tecnico-espressive.

Nella Prefazione si parla di «diversi gusti sul modo di strumentare una partitura», che è la rappresentazione simultanea grafica di una musica a più parti vocali e strumentali, tipica del gruppo orchestrale. Dunque l'autore accomuna l'impegno dell'organista a quello del direttore d'orchestra. Si sottolinea, infatti, che finalità della registrazione è ottenere non solo «l'imitazione perfetta di ciascun strumento», ma «i magici e grandiosi effetti» dell'insieme di un'orchestra.

L'organo, pertanto, è strumento duttile, sgargiante, pieno, ricco di colori e di emozioni. L'organista deve sapere veicolare queste caratteristiche. Il Ripieno e le sue file, ad esempio, sono pensati soprattutto in funzione delle combinazioni dei registri da concerto e non come registri autonomi tipici del periodo classico-rinascimentale.

L'esperienza che l'autore propone, dunque, è legata all'orchestrazione. Ne è esempio il fatto che le combinazioni dei registri aiutano gli organisti, formati musicalmente sul pianoforte, a un loro utilizzo orchestrale.

Calvi non si pone la domanda dell'uso liturgico dei registri, ritenuta scontata, in quanto per natura l'organo è strumento di chiesa, ma si interroga su come combinarli, per usarli al meglio. Grande è l'attenzione riservata agli strumenti ad ancia, preferiti ad altri per le molteplici combinazioni di cui sono suscettibili e per il loro timbro così sgargiante, vario e colorito.

L'autore esprime la nuova mentalità - mutuata dal gusto d'oltralpe - che vede l'organo utilizzato non solo per l'uso liturgico ma per quello concertistico.

*Combinare per imitare*

Non c'è differenza tra l'obiettivo di *combinare* e di *imitare*, in quanto la prima è finalizzata alla seconda (mentre Giuseppe II nel 1794 aveva distinto i due obiettivi). A proposito si descrivono:

- la posizione dei registri;
- il loro uso, detto «manicatura»;
- l'imitazione dei vari strumenti d'orchestra;
- la maniera di simulare l'eco del secondo organo, detto anche di risposta;
- l'unione dell'organo eco all'organo grande;

<sup>46</sup> G. P. CALVI, *Istruzioni teorico-pratiche*, cit., p. 1.

<sup>47</sup> G. B. CASTELLI, *Norme generali*, cit., p. 1.

<sup>48</sup> G. P. CALVI, *Istruzioni teorico-pratiche*, cit., p. 1.

- il modo di registrare diversi brani per pianoforte, ridotti per organo.

#### *Disposizione fonica dell'organo tipo*

Riportiamo la disposizione fonica dell'organo tipo, presente nel metodo. Si tratta di uno strumento medio-grande con numerosi registri di colore. Notiamo che quelli di concerto sono in maggior numero rispetto a quelli di Ripieno (diversamente dal citato organo della chiesa del Crocefisso del 1808); in particolare:

- l'organo grande ha quattordici file di Ripieno e ventidue registri da concerto, di cui cinque al pedale;
- l'organo eco ha otto file di Ripieno e sei registri da concerto.

Manca il registro della Sesquialtera, segno che in Lombardia in quel periodo era poco gradito dalla maggioranza degli organisti.

#### *L'uso dell'organo eco*

Calvi fa diverse osservazioni sull'organo eco espressivo, cioè dotato di griglie, dette *grillas*. Indica come utilizzarlo al meglio per fare le dinamiche del crescendo, tipico del pianoforte e dell'orchestra: *pianissimo, mezzo piano, piano, mezzo forte, forte, fortissimo*. La sua funzione è anche di «organo aperto», nel senso che l'eco con le griglie aperte imita l'organo grande o primo organo; pertanto a somiglianza di questo utilizzerà «delle medesime istrumentazioni», cosicché sarà possibile fare sentire, con pari timbri, un quartetto di strumenti, fra loro in dialogo.

Nel caso in cui non ci sia l'organo eco, per avere un'alternanza di sonorità, si proceda così: si mettano a base le Ottave, Decime quinte, Decime non e Vigesime seconde; quindi si inserisca e tolga il Tiratutti preparato con i registri di concerto o di Ripieno. L'autore esemplifica l'eco attraverso la simulazione di una *Banda militare* che si avvicina e si allontana, possibile con i meccanismi serassiani quali: il Tiratutti preparabile, l'Unione dei due organi, le Griglie espressive dell'organo eco, la Terza mano e altro. Il risultato è molto interessante.

#### *La musica per pianoforte adattata all'organo*

Il testo parla specificatamente della musica per pianoforte adattata all'organo, in particolare di come registrarla o concertarla. Il pianoforte è sempre più presente nella cultura musicale organistica del tempo e l'autore dimostra di averne particolare esperienza. Le sue proposte, infatti, mirano a tradurre sull'organo il linguaggio pianistico, mediante trasposizioni e rielaborazioni:

- per il *piano* raccomanda i registri delicati;
- per il *mezzoforte* indica quelli in combinazione;
- per il *fortissimo* suggerisce il Tiratutti del Ripieno e la Terzamano.

In particolare si evidenziano tre momenti:

- la corretta distribuzione della melodia, tenendo conto della divisione dei registri in bassi e soprani;
- la correlazione tra il timbro di voce e il registro organistico;
- l'uso a piacere, cioè *ad libitum*, del pedale.

#### *La musica per orchestra*

Ogni organista 'istrumenta' brani - ovvero concerta, registra, orchestra - a seconda del genere musicale. A tal fine egli abbisogna di colori sonori da mescolare come fa il direttore d'orchestra. Ad esempio una partitura di una sinfonia è registrata a seconda delle varie dinamiche: *Introduzione, Allegro, Andante, Allegro*. Calvi suggerisce le sonorità organistiche per fare i *crescendo, forte, fortissimo, mezzo forte* a seconda dei tempi. È una metodica tipica del direttore d'orchestra.

#### *La correlazione tra registro e voce di canto*

L'autore dimostra di conoscere le tecniche vocali dei cantanti d'opera e di avere esperienza di accompagnatore. Lo deduciamo dalle osservazioni sui brani di canto, ridotti per pianoforte e applicati all'organo. Interessante, infatti, è la correlazione tra il timbro dei registri d'organo (Oboe, Tromba, Flauti, Violoncello, Fagotto) con la tessitura delle voci di canto (soprano, tenore, tenore-soprano, basso, basso-tenore, basso-soprano). Ad esempio: usa l'Oboe con il brano per soprano; ma se il pezzo è di tenore suonerà la parte del canto con il Corno inglese o il Corno di tuba dolce.

Utilizza l'accorgimento dello spostamento del brano nella parte bassi o soprani della tastiera. Inoltre è indispensabile per l'organista fare trasporti delle mani sulla tastiera (un'ottava sopra o sotto). Lo raccomanda perché le imitazioni correlate al timbro e alla tessitura della voce abbiano effetto.

Avverte che nelle imitazioni a solo di Corno inglese, di Ottavino, di Fagotto, di Trombona e di Violoncello non debbano suonare più d'un tasto, come già Giuseppe II avvertiva nel 1808, perché nello strumento naturale le note si eseguono singolarmente; mentre in quelle di Tromba, di Flauto, di Oboe, di Clarinetto o di Corni da caccia, non si suonino più di due tasti alla volta.

### *Il pedale*

Notiamo che l'autore non dedica alcun paragrafo al pedale e ne fa cenno solo con poche righe. Anche negli esempi musicali è solamente un riempitivo armonico e non è nemmeno scritto con il proprio rigo. È pur vero che a suo tempo il pedale era considerato solo come sostegno armonico. Gli sforzi di Mayr, per dotare la didattica organistica dello studio del pedale, erano solo all'inizio. Pertanto quel poco che Calvi dice è molto significativo della diffusa mentalità.

L'autore dà dei consigli pratici:

- nei *mezzo forti* e, ancor più, nei *piani*, in principio di battuta o nei tempi forti, va usato un solo pedale;
- nei Ripieni non si deve mai suonare «l'ottava del primo tasto della triade del basso, a meno che questo sia basso fondamentale»;
- occorre far sentire sempre il fraseggio in modo legato, con l'uso appropriato del pedale.

Le ultime osservazioni sono per l'armonia. Sottolinea di evitare due triadi consecutive con ambedue le mani di accordi consonanti o dissonanti, in quanto l'accordatura del *Ripieno* è tale, «che produrrebbe degli unisoni troppo scoperti». Osserva che non è opportuno alzare contemporaneamente dalla tastiera mani e piedi, così da evitare «qualunque urto d'*Asma*».

### *Le combinazioni*

Calvi, come abbiamo notato, parla di *combinare* per *imitare*. Finalità di ogni combinazione, infatti, è che il registro riproduca il suono dello strumento d'orchestra, con mescolanze di registri, come afferma nella Prefazione: «l'imitazione perfetta di ciascun istromento». A tal fine usa due metodi:

- la mescolanza dei registri;
- l'uso di questi in una zona particolare della tastiera.

Egli, pertanto, vuole ottenere un'ottima rispondenza tra gli strumenti dell'organo e quelli d'orchestra, grazie alla conoscenza diretta di questi. Con ventitre registri, compreso il meccanismo della Terza mano, consiglia cinquantadue combinazioni: una proposta credibile. Ulteriori, tuttavia, ne sono possibili. In particolare osserva che uno specifico registro ha diversi effetti strumentali, se suonato nella sua parte bassa, centrale o acuta. Ad esempio:

- nel registro Tromba, allorché è inserito il meccanismo della Terza mano, occorre non oltrepassare la penultima ottava, così da imitare al meglio la Tromba con chiavi (n. 30);
- per fare l'imitazione del Violino consiglia di utilizzare la parte acuta del registro Trombe 8', dove le canne non sono più ad ancia ma ad anima (n. 32);

- parla del Flauto come di un registro che ha «qualche somiglianza al vero», cioè «al naturale» (n. 42);
- per l'imitazione del Corno di caccia propone di suonare la Flutta nella parte grave (n. 47);
- la Banda è intesa come insieme di strumenti a fiato e a percussione<sup>49</sup>.

Segue l'elenco dei registri con il numero di combinazioni; notiamo che il maggiore numero è per quelli ad ancia. Queste sono molto interessanti per la varietà, per la precisione di indicazioni nonché per le ricche valutazioni personali.

### Considerazioni

Concludiamo dicendo che il metodo di Calvi considera l'organo moderno, per antonomasia quello serassiano, come orchestra. Propone il bel canto, secondo il diffuso gusto melodrammatico, con musiche pianistiche adattate all'organo. Da tale premessa discende la duplice funzione dell'organo: liturgica e concertistica. Non contano le forme musicali, che possono essere identiche a quelle del pianoforte, ma le sonorità, le timbriche, le dinamiche. L'organista, pertanto, deve essere come un provetto alchimista, in grado di usare e combinare le innumerevoli risorse timbriche della meravigliosa macchina organo, per valorizzarla al meglio.

### **Le Regole Per l'organo Della / Chiesa P.<sup>le</sup> Di Cigliano Del / Professore Sig.<sup>r</sup> Carlo Serassi 1834<sup>50</sup>**

Le *Regole Per l'organo Della / Chiesa P.<sup>le</sup> Di Cigliano / Del / Professore Sig.<sup>r</sup> Carlo Serassi 1834* sono disposte su tre fogli di quattro facciate. Vennero scritte per l'organo della chiesa di S. Emiliano di Cigliano (nel Vercellese) op. 486 a. 1832. Sono direttive per l'organista del paese, senza pretese didattiche. In particolare spiegano come usare i registri di concerto e come combinarli. Fanno pensare che altre simili siano state distribuite; lo capiamo da questo: non prendono in esame l'organo eco esistente a Cigliano ma solo l'organo grande.

L'organo di Cigliano ha parecchie risorse sonore:

- due tastiere di cinquantotto tasti, sulla base di 16 piedi;
- circa duemilaquattrocento canne;
- cinquantuno manette di comando, di cui trentasette per l'organo grande (sedici di Ripieno, sedici da concerto, quattro del pedale e una per il meccanismo della Terza mano) e quattordici per l'organo eco (sei di Ripieno e otto di concerto).

### Come sono suddivise

Le *Regole* parlano di come combinare i registri da concerto e di come utilizzare le risorse del Ripieno. Sono suddivise in tre parti:

- la prima prende in considerazione il *modo di suonare* gli undici registri da concerto (Corno inglese, Corni dolci, Fagotto, Viola, Voce umana, Flagioletto, Ottavino, Ripieno, Campanelli, Timballi, Contrabassi);
- la seconda contiene le *combinazioni dei registri* (quarantadue, corrispondenti a tre combinazioni per quattordici registri) tra cui il sistema per ottenere la banda militare, il crescendo e l'effetto di eco;
- la terza ha cinque *Avvertenze necessarie* per usare gli accessori meccanici (Tiratutto interno per preparare registri; Tiratutto esterno per inserire il Ripieno; Terza mano) e gli accessori sonori (Tremolo ovvero Tuono; Basso che è una specie di timpano).

<sup>49</sup> Il termine *Banda* non va confuso con il singolo registro chiamato *Banda turca*.

<sup>50</sup> Scritto a mano su quattro fogli di cui il 2, 3 e 4 con linee guida. Inchiostro a china. Grafia bella, ordinata, compiuta, ampia e leggibile. Il documento è conservato in: Archivio Parrocchiale di Cigliano (VC), Cartella Organo. Ritrovamento di A. Giacometto di Caluso (TO).

### *Carlo abile organista*

Da questo documento capiamo che l'autore Carlo è anche abile organista. Lo deduciamo dalle osservazioni e dalle combinazioni proposte tipiche di chi suona. Interessante, poi, è la puntualizzazione del 'sentimento', inteso come partecipazione romantica, libera espressione dell'animo: *lento lento, maestoso, legato, stentato, cantabile, con sentimento, senza appoggiatura*. Si può dire che nell'organo barocco di Giuseppe II il sentimento crea il suono, mentre qui è il suono che crea il sentimento.

Rispetto alle norme del 1808, queste sono più libere e personali:

- parlano di *Sinfonie, Versetti, Sonate, Preludi, Marce militari, Sonate di strepito, Cadenze, Accompagnamento per il coro*;
- descrivono vari modi di suonare: *stentato, legato, vivace, con brio, allegro, lento lento, maestoso, cantabile, con sentimento, agile, brillante, con espressione, posato*;
- accentuano l'elemento di emozione soggettiva, tipica dell'atteggiamento romantico.

### *Come creare tre tipi di sonorità*

Le *Regole* sottolineano il carattere di alcuni registri, in particolare: come vanno combinati a seconda della loro destinazione solista (cantabile o virtuosistica); come questi si devono suonare; infine come creare tre tipi di sonorità: per la banda militare, il crescendo, l'eco. Ecco lo specifico:

- per la *Banda militare* l'organista usi tutti gli strumenti da concerto compresi Timballi, Contrabassi e Campanini a piacere; a questi aggiunga a piacere anche i due Principali di 8'. Con il piede destro utilizzi il pedalone dell'Albanese, Rollo e Capel Chinese. Potrà variare le sonorità con il *piano* e *forte* del Tiratutto del Ripieno;
- per il *Crescendo*, che porta al fortissimo, si evidenzia l'utilizzo del Tiratutto preparabile e della Terza Mano. Ecco la combinazione: l'organista inserisca una piccola quantità di registri, quindi prepari le manette per il Tiratutto preparabile; suoni con i pochi registri messi; inserisca il Tiratutto del Ripieno e poi, il Tiratutto preparabile, quindi il pedale della Terza mano e per ultimo il Tuono;
- per l'effetto *Eco* l'organista prepari inseriti il Principale primo Bassi e Soprani dell'organo grande; predisponga le manette per il Tiratutto preparabile con Principale secondo bassi e soprani, Ottave, Cornetto primo, Viola, Flauto traverso, Flauto in ottava. Esegua il passo musicale con inserito il Tiratutto preparabile, poi lo lasci. Dopo un breve istante ripeta lo stesso passo con la combinazione sopra detta e, qualora questo fosse alquanto lungo, riprenda solamente il *Finale*, «a guisa del vero Eco naturale».

### *Tre tipi di Ripieno*

Si prevedono tre tipi di *Ripieno*:

- *semplice*, ottenuto da tutti i registri della fila esterna di destra, azionato dal Tiratutto, «per Cadenze, Preludi, ed accompagnamento del Coro»;
- *più complicato e forte*, con l'aggiunta di Cornetto, Flauto in ottava, Flauto traversiere, Viola;
- *fortissimo*, con tutti i registri (eccetto la Voce umana) «per Sinfonie, Versetti e Suonate di strepito».

È la stessa suddivisione del 1828 per l'organo bolognese della chiesa di S. Caterina, op. 453.

### *I meccanismi accessori*

Lo scritto termina con le *Avvertenze necessarie* con cui si specifica la funzione dei meccanismi accessori, in particolare:

- la Terza Mano per la duplicazione delle note nei soprani, per il rinforzo di una o più note, per fare le note sincopate e per dare forza all'organo;
- il Tiratutto del Ripieno per inserire tutte le file di ripieno, detto *semplice*;
- il Tiratutto preparabile per disporre a piacere i registri da concerto o altri;
- il Tremolo ovvero Tuono per rinforzo dei Contrabassi;

- il Basso (una specie di timpano) per «batterlo» nella Banda e per rinforzare i finali delle suonate.

### Considerazioni

Si può concludere che lo scritto *Regole* di Carlo Serassi fa intuire quali fossero i problemi degli organisti di paese:

- usare con proprietà i registri a seconda delle circostanze liturgiche;
- fare un musicale *Crescendo*;
- utilizzare con giudizio la *Banda*;
- avere delle sicurezze nelle combinazioni degli strumenti, il tutto al fine di valorizzare al meglio il Serassi.

### **Norme generali sul modo di trattare l'organo moderno, proposte da Giambattista Castelli. 1862**

Nel 1862, è pubblicata l'importante opera di Giambattista Castelli, gerente e agente della Serassi: *Norme generali sul modo di trattare l'organo moderno, proposte da Giambattista Castelli. Cogli esempi in musica del Maestro Vincenzo Antonio Petrali*; contiene il *Prontuario di registrazione*. È tra i più considerevoli trattati italiani d'organo dell'Ottocento. Si distingue per la descrizione dell'organo serassiano, di cui ne suggella la tipicità sonora e il suo utilizzo, mediante il ricco prontuario di combinazioni di registri. Si stacca nettamente dal precedente di G. P. Calvi *Istruzioni teorico-pratiche* (1833). L'autore consulta metodi francesi e tedeschi (in edizione francese), di cui delinea alcune caratteristiche, per essere aggiornato su quanto succede oltralpe. Ne evidenzia i punti forti e deboli. In Appendice, per esemplificare le numerose combinazioni dei registri, mette le musiche, appositamente composte, del maestro Petrali (1830-1889)<sup>51</sup>, «la cui maestria nel trattare qualsivoglia organo più complicato è ormai conosciuta in tutta Italia».

### *Il modo di combinare «le migliori istromentazioni»*

Il testo ha uno scopo prevalentemente didattico, tant'è che viene adottato il 21 maggio 1862 dal Regio Conservatorio di Milano, quale «Manuale pratico per gli Allievi». L'obiettivo, in effetti, è istruire a fare «le migliori istromentazioni»<sup>52</sup> delle quali è suscettibile l'organo moderno e insegnare ad utilizzare i congegni meccanici; in particolare:

- offre un sicuro metodo per diventare abili organisti;
- analizza in modo dettagliato l'organo sotto l'aspetto sia tecnico che sonoro;
- dà consigli pratici a chi fa l'organista di chiesa.

Ricordiamo che Castelli ha potuto avere importanti informazioni da grandi maestri sulle combinazioni dei registri, in occasione di collaudi e di perizie; lo dimostrano alcune proposte molto originali e innovative.

### *L'organo, strumento 'da chiesa' e 'da sala'*

Siamo oltre la metà del secolo. Dal 1808 al 1862 sono passati cinquantaquattro anni. La concezione dell'organo è mutata: non è solo strumento *da chiesa* ma anche *da sala* o da concerto, manifestazione di secolarizzazione della società.

In questa ottica si capisce meglio la sottile distinzione che fa Castelli tra organo 'da chiesa' e organo 'da sala' con la frase: «sovrano istromento per i suoi effetti non meno importante per il religioso scopo». Ciò presuppone che dopo il primario scopo religioso via sia un secondo scopo, che è appunto quello dell'organo da concerto. Se a livello concettuale la cosa è solo intuita è soprattutto dagli esempi delle musiche di Petrali che si intravede la distinzione tra 'organo da

<sup>51</sup> La data di nascita non coincide con quella ufficiale. Ecco il documento a cura di Alberto Dossena «Vincenzo Antonio Maria. Nato il 22 Gennaio 1830 hore 3. Legittimo. Antimeridiane e battezzato lo stesso giorno venti due Gennaio mille ottocento trenta [domicilio della madre] Spinelli sig.<sup>ra</sup> Ortensia Abitante in questa Parrocchia Contrada dei Civerchi N.° 1096 [domicilio del Padre] Petrali sig.<sup>f</sup> Giuliano Abitante in questa Parrocchia Contrada dei Civerchi N.° 1096. Fusari Imperatore Francesco Curato [di S. Benedetto]». Archivio di S. Benedetto in Crema. Tavola 34 n. 4.

<sup>52</sup> G. B. CASTELLI, *Norme generali*, cit., p. 19.

chiesa' e 'da sala'. Significativa è la «GRANDE SUONATA quale riassunto delle citate Istruzioni teorico-pratiche». Egli, per unire logicamente le due nuove distinzioni, dà consigli, ora semplici ora elaborati, con cui è assicurata una dignitosa coordinazione tra la destinazione liturgica e quella concertistica. Nel tempo successivo questa distinzione si svilupperà in maniera marcata.

#### *Le caratteristiche del metodo*

Il metodo, originale e innovativo, è suddiviso in quindici argomenti. Fa riferimento alla tradizione del canto fermo (in particolare dei modi gregoriani) e del canto figurato (in particolare della polifonia). Insegna parecchi 'segreti' sull'uso dei meccanismi e delle combinazioni dei registri. In particolare l'autore insiste:

- sulla divisione della tastiera in bassi e soprani (sette paragrafi);
- sulla pedaliera (quattro paragrafi);
- sull'applicazione della Terza mano (tre paragrafi);
- sul Tiratutti (tre paragrafi);
- sull'utilizzo dell'organo eco;
- su altri meccanismi quali: Tasto al pedale, Ostinazione del tasto, Unione delle due tastiere, Pedaletti, Persiane dell'organo eco (dette anche *Grillas*) e altro.

Dunque un'articolazione complessa ed esaustiva.

#### *Il modo di suonare*

L'autore mette in evidenza la necessità dello studio del pianoforte come propedeutico all'organo. Tuttavia sottolinea che non si deve confondere l'organo con il pianoforte, in quanto notevoli sono le differenze, ad esempio:

- la fonte sonora (a percussione quella del pianoforte e a fiato quella d'organo);
- l'uso del pedale e la difficoltà di applicazione;
- la presenza di numerosi registri;
- l'uso di congegni meccanici;
- il fraseggio, cioè il modo di articolare le dita e i piedi;
- le dinamiche del suono;
- la continuazione della nota sotto la pressione del tasto; nell'organo, infatti, il tasto, superata la resistenza che apre il corrispondente ventilabro, mantiene il suono con uguale intensità mentre nel pianoforte il suono acquista forza dalla maggior pressione delle dita.

Scopo del testo, dunque, è di far da guida al giovane allievo che «già dotto in musica sul Piano, intende applicarsi all'Organo»<sup>53</sup>. Ciò è ribadito in più passi.

Interessante, infine, è l'osservazione sulla tastiera dell'organo, per il cui maneggio e comodità è «leggera», «obbediente» e trattabile «forse più» di quella del pianoforte.

#### *Le combinazioni con i congegni meccanici*

L'organo Serassi è una fonte straordinaria di risorse, grazie anche ai meccanismi, inventati e perfezionati nell'arco di un secolo (circa dal 1760 al 1862), con cui l'organo italiano raggiunge obiettivi ambiziosi, soprattutto per quanto riguarda le dinamiche espressive. Ricordiamo i più importanti: il *Tiratutto preparabile*, la *Terza mano*, l'*Unione delle due tastiere*, il *Distacco del tasto dal pedale*, l'*Espressione* o *Gelosia*, l'*Ostinazione del tasto al pedale*, i *Pedaletti*. Castelli si sofferma parecchio su questi; sa bene che hanno fatto la differenza nell'organaria italiana. Riportiamo in dettaglio la descrizione che ne fa, seguendo il suo ordine importante.

#### *I Tiratutto*

Verso l'estremità destra della pedaliera sporgono due grossi pedaloncini ad incastro, chiamati *Tiratutto del ripieno* e *Tiratutto preparabile* (1776), per far entrare i registri rispettivamente del

<sup>53</sup> G. B. CASTELLI, *Norme generali*, cit., p. 1

Ripieno e da concerto, preventivamente preparati mediante l'estrazione delle manette di alcuni centimetri. A questi se ne può aggiungere un terzo: il *Tiratutto delle ance* (1849), attraverso un pedaletto ad incastro, per introdurre i registri ad ancia, senza preparazione delle manette.

Castelli indica alcune possibilità del loro utilizzo: il passaggio dal *piano* (p) al *fortissimo* (ff) attraverso le varie graduazioni del *mezzo piano* (mp), *mezzo forte* (mf), *forte* (f). Consiglia, ad esempio che, dopo l'entrata della Terza mano, sarà utile mettere il Pedaletto degli strumenti ad ancia, ovvero il Tiratutto della ancia, quindi il Tiratutto preparato, poi il Tiratutto del Ripieno, e, per ultimo, il Tremolo cioè il Rollo.

Il Tiratutto preparabile serve anche per far entrare qualsiasi registro che non possa introdursi con l'uso dei Pedaletti a combinazione fissa.

I Tiratutto si possono usare anche a colpi staccati sia per la ripetizione di armonie che per le sonorità *piano* e *forte*.

### *La Terza mano*

Il meccanismo *Terza mano* (1816) è azionato alternativamente da tre comandi: dal penultimo tasto della pedaliera con guida o da pedaletto ad incastro o da apposita manetta. Con tale congegno, suonando alla tastiera una nota dei tasti nei soprani, si ha il suono simultaneo di ciascuna nota all'ottava acuta. Può usarsi: o con ripetute pressioni del pedale, per brevi motivi, accordi, note o con l'innesto del pedale nell'apposito fermaglio, per più lunghi intervalli. Fra i molti effetti accenniamo i principali:

- serve di rinforzo alle sonorità;
- esegue il *crescendo*;
- chiarisce e rinforza qualunque frase, in particolare le armonie;
- rende più brillante e più marcato un pezzo od una frase musicale di bassa tessitura;
- realizza il sincopato di grande effetto negli accordi;
- serve ad un effetto «stravagante», cioè singolare, quando è usato con frequenti dettagli o particolari, proponendo, per esempio, un'armonia a mezza tastiera per ripeterla a colpi staccati nell'ottava acuta.

Occorre sottolineare che il motivo musicale o l'armonia deve entrare nella tessitura della corrispondente ottava; cioè se la nota del motivo o dell'armonia esce dall'ambito dell'ottava, rende non solo inutile ma di cattivo effetto tale meccanismo.

### *L'Unione dell'Eco coll'Organo principale*

Il congegno *Unione dell'Eco con l'Organo principale* (1808) detto anche *Unione delle due tastiere*, è il meccanismo mediante il quale, colla semplice pressione del relativo pedaletto ad incastro, ogni tasto dell'organo eco è vincolato al tasto dell'organo grande e si ha il suono contemporaneo di ambedue gli organi. Questo consente di ottenere la massima forza e di avere numerosissime varietà di suono. Ad esempio è possibile rinforzare ed evidenziare un motivo, una frase, un accordo e altro, secondo il gusto dell'organista.

### *L'Espressione*

*L'Espressione* «per fare la gradazione dal dolce, ovvero piano, al forte»<sup>54</sup> (1815), detta anche *Gelosia* o *Grillas*, è un meccanismo azionabile con un pedale ad incastro, che consente di rendere l'effetto del suono come se venisse da lontano o come eco, attraverso la graduale apertura o chiusura di persiane o ante di legno mobili poste in facciata. Si può partire dal *pianissimo*, colla persiana chiusa, e aumentare la sonorità fino al *forte*, realizzando molteplici dinamiche espressive, cosicché avvicinando ed allontanando la voce si crea un «mirabile effetto» sonoro. Nel caso che si utilizzino i registri di Violoncello Soprani ed Arpone Bassi può aversi l'imitazione della Fisarmonica.

<sup>54</sup> GIUSEPPE SERASSI, *Sugli organi. Lettere 1816*, Bergamo, Stamperia Natali, 1816. Ristampa a cura di O. Mischiati, Bologna, Pàtron, 1973, pp. xii-76, p. 29.

### *L'Ostinazione del tasto*

Il dispositivo meccanico *Ostinazione del tasto* (intorno al 1858) è azionabile con un pedaletto ad incastro<sup>55</sup>. Ostinazione vuol dire tenere in continuazione inseriti uno o più tasti. Il congegno così funziona: vengono premuti contemporaneamente uno o più tasti ed inserito il pedaletto ad incastro *Ostinazione del tasto*. Occorre però «destrezza di maneggio e di vista» da parte dell'organista, in quanto la nota tenuta funge armonicamente da pedale alla melodia o all'armonia. L'autore, infatti, in modo elegante, dice che in questo modo è possibile *giocare*, dal francese *jouer*, e cavare dall'organo quella frase o quel pensiero che «regge sotto l'accordo della nota o dell'armonia tenuta». Quando l'organista avrà compreso le «infinite» applicazioni di tale meccanismo, apprezzerà questa nuova invenzione e potrà ottenere «sempre nuovi effetti».

### *Il Distacco del tasto dal pedale*

Mediante il pedaletto ad incastro *Distacco del tasto dal pedale* (1843), si può levare il collegamento tra pedale e tastiera, in modo che il pedale suoni solamente i propri registri. Viene utilizzato nel *piano*. Senza tale meccanismo il pedale suona il registro inserito nella tastiera, disturbando così l'armonia. Infatti la sua applicazione è indicata per gli *a soli* delicati e cantabili dell'organo eco, oppure quando nel grande organo il canto è eseguito con i registri nei bassi e l'accompagnamento nei soprani.

### *I Pedaletti*

I *Pedaletti* (1821) ad incastro sono dei meccanismi posti sopra i tasti della pedaliera, di combinazione fissa per alcuni registri da concerto quali Corno inglese, Fagotto-Tromba, Ottavino. Con questi, ed è una novità, l'organista può variare la strumentazione senza distaccare minimamente le mani dalla tastiera e per tutto il tempo che vuole «anche per brevissimi dettagli». Ecco una esemplificazione: l'esecutore predispone un *a solo* di Flauto con accompagnamento di Viola; lo varia con una risposta di Corno inglese premendo il corrispondente pedaletto; di seguito può lasciare il Corno inglese ed introdurre le Trombe, quindi lasciare anche queste e concludere col solo Flauto, che può rendere più brillante con l'inserimento del pedaletto Ottavino.

### *La Banda*

La *Banda* (1819) è un registro composito, di tre strumenti a percussione e uno di canne: *Gran Cassa* ossia Tamburo a pelle, *Piatto di Smirne* di ottone, *Sistro cinese* (Campanelli percossi simultaneamente), *Rollante* di quattro canne labiali di legno suonate insieme. Viene comandato da un pedalone sulla destra, alla cui pressione o all'energico-tenuo colpo, obbediscono simultaneamente tutti o solo alcuni dei citati strumenti. Castelli sottolinea che il suo utilizzo deve essere solo per particolari circostanze e per la musica a cui più si conviene, quale: marce finali di «religiosa esultanza» e *fortissimi*. Sue caratteristiche sono:

- si presta a più gradazioni di sonorità, secondo la vibrazione del colpo del pedale;
- premendo leggermente e lentamente il pedale si ha il suono del solo Rollante che può usarsi talora in sostituzione o in aggiunta del Tremolo o Rollo;
- toccando il pedale a colpo secco, ma ben leggero, riesce quasi impercettibile la Gran Cassa e poco o nulla si sente il Rollante, così che si ha soltanto il suono distinto del Piatto e del Sistro; questo serve ad «aggiungere un colorito speciale a qualche frase brillante anche nei piani».

### *Il Tremolo (=Rollo)*

Il registro *Tremolo*, detto anche *Rollo*, è formato da canne labiali di legno. La parola Tremolo, in passato detto anche *Tamburo*, (nell'organo di tipo barocco), non va confusa con il meccanismo del *Tremolante* con cui viene oscillata l'aria. Generalmente è di quattro canne se è ad

<sup>55</sup> Conosciamo il meccanismo *Ostinazione del tasto* nell'organo della chiesa di Gottro di Carlazzo (Como) op. 653, 1858.

unica pressione, di tre e sei se è a due pressioni. È a tre canne nel *forte* e a sei nel *fortissimo*. Queste suonano insieme e in dissonanza. Il Tremolo dal suono cupo, indeterminato, robusto, oscillante, aggiunge maestosità all'organo e si adatta a qualunque armonia. Può essere utile anche nei *piani*, purché non sovrasti il motivo. Tuttavia non bisogna abusarne. Per lo più viene usato nella stretta finale e nella chiusura del pezzo. Negli accordi è di effetto quando è toccato leggermente sul tempo metrico debole, cioè in levare.

#### *Il prontuario di registrazione. Le applicazioni*

Il metodo contiene un esteso prontuario di registrazione, cioè di combinazioni di sessanta registri, tali da rendere agevole la consultazione. Tale prospetto di registrazione è frutto dell'esperienza di Castelli, abile organista, che fa tesoro delle informazioni di celebri maestri in occasione di inaugurazione di strumenti serassiani. È composto da ben centoquarantuno combinazioni di registri e di meccanismi con le loro applicazioni, così suddivise:

- nell'organo grande: Principale 16' fino alla Quadragesima terza (ventitre combinazioni), Ripieno e Pedale (sedici combinazioni), registri da concerto (settantotto combinazioni);
- nell'organo eco: Principale 8' fino alla Trigesima terza (otto combinazioni), Ripieno, registri da concerto (venti combinazioni).

Ma altre combinazioni sono possibili, perché variano secondo «l'illimitata varietà dei concetti» e «dell'ispirazione dell'artista»<sup>56</sup>.

L'autore mira, pertanto, ad ottenere «registrazioni diverse» per ciascun registro. Codifica una mentalità organistica e una prassi già ben definite, tant'è che, dopo le numerose combinazioni ipotizzate, è difficile pensarne altre. Possiamo dire che tale prontuario è un sunto del modo di suonare l'organo ottocentesco.

#### *La migliore estensione del registro*

Castelli si preoccupa che l'organista utilizzi il registro nella più comoda e vantaggiosa tessitura, cioè quello spazio «di migliore effetto di ciascun registro», tale che renda meglio l'imitazione dello strumento d'orchestra, consiglio già di Giuseppe II nel 1794 e 1808. A tal fine fa un prospetto indicante la parte centrale da usare e prende in esame diciotto registri più in uso:

- sette ad ancia (Fagotti 8' bassi, Trombe 8' soprani, Claroni 4' bassi, Corno inglese 16' soprani, Violoncello 4' bassi, Trombe di 16' soprani, Clarinetto soprani);
- sei della famiglia dei flauti (Corni da caccia 16' soprani, Flauto traverso 8' soprani, Flauto in ottava soprani, Flauto in duodecima soprani, Ottavino soprani, Flagioletto bassi);
- tre violeggianti (Violone bassi, Viola 4' bassi, Violetta soprani);
- uno di mutazione (Cornetti), uno oscillante (Voce umana).

Riporta anche graficamente le note che sono poco rispondenti all'imitazione timbrica del registro:

- nei soprani sono le ultime dodici dei registri Trombe 8' soprani, Corno inglese soprani, Violetta soprani, Flauto in ottava soprani, Ottavino soprani; le ultime sei dei registri Cornetti soprani, Corni da caccia 16' soprani, Trombe di 16' soprani, Flauto in duodecima soprani, Clarinetto soprani, Voci umane soprani.
- nei bassi sono le prime cinque dei registri Fagotto bassi, Viola bassi.

Il registro che ha meno estensione di tutti, dunque, è il Corno da caccia 16' soprani, perché va dal Fa<sub>3</sub> al Fa<sub>5</sub>, per cui l'estensione ottimale è in venticinque note, anziché trentasei. I registri, invece, in cui l'estensione ottimale è in tutte le note sono: Claroni 4' bassi, Violoncello 4' bassi, Violone bassi, Flauto traverso soprani, Flagioletto bassi.

#### *Gli «Avvertimenti» e la funzione liturgica*

L'autore conclude il manuale con sette *Avvertimenti*, con cui chiarisce i comportamenti deontologici dell'organista. Dà consigli pratici molto utili riguardo: il tipo di musica da eseguire in

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 2.

chiesa, il modo di suonare, gli spazi di tempo da coprire, le situazioni difficili da risolvere allorché si accompagna il coro, i tempi dell'azione liturgica e altro. Alcuni sono consigli sempre attuali e vanno al di là del tempo in cui sono stati scritti.

L'organista deve avere cura dell'organo, in particolare accordare i registri ad ancia, che si scordano facilmente ad ogni cambio di stagione, in modo da evitare sofferenze agli ascoltatori. Inoltre, quando c'è silenzio in chiesa, non deve disturbare i fedeli con il pizzicare i tasti, fare i rumori del tasteggiare e dell'uso manesco dei meccanismi (pedaletti, pedaloni, manette).

Auspica che gli organisti vengano tenuti economicamente in maggior considerazione dalle amministrazioni parrocchiali (in Lombardia rappresentate dalle Fabbricerie): «onde l'organista sia poi tenuto in miglior conto e più conveniente remunerato». Vediamoli in dettaglio.

- Il primo avvertimento è per il tipo di musica che va suonata. Si parla di tre tipi di generi musicali: *fugato* o *classico*, *libero*, *teatrale*. La musica che meglio si addice alla religiosa gravità dell'organo è indubbiamente quella di genere *fugato* o *classico*; ma poiché si parla di organi con molti registri da concerto, capaci di tante varietà di combinazioni e di tante imitazioni di una completa orchestra, si deve ammettere anche la musica di genere *libero*, cioè di genere non *fugato* o *classico*. Non è ammesso, invece, il genere *teatrale* perché, anche se di effetto, non si addice al luogo sacro:

La musica per organo deve essere:

- «piana», cioè senza troppe modulazioni;
- di motivazione decisa;
- di non astrusa esecuzione e conseguentemente di facile percezione dei fedeli, cioè con poche fioriture o abbellimenti, ma «nette, granite, intelligibili», cioè pulite, articolate e chiare.

Castelli, come detto, essendo egli stesso organista, sa bene che il popolo gradisce musiche semplici, immediate. Pertanto l'organo deve fare musica comprensibile e coinvolgente.

- Il secondo avvertimento riguarda l'acustica della chiesa e la sonorità dell'organo: l'organista eseguirà la musica con un carattere più o meno lento o veloce a seconda dell'acustica dell'ambiente, in modo da non creare confusione nella percezione del suono.

- Nel terzo avvertimento fa delle osservazioni per accompagnare il coro dei fedeli: l'organista deve seguirlo, cercando di rimediare le eventuali differenze di intonazione, mediante opportune modulazioni, in modo da portarlo «al giusto centro».

- Il quarto avvertimento sottolinea che l'organista deve calcolare il tempo di durata del brano da eseguire con quello del celebrante, in modo da non far aspettare il sacerdote e da concludere il pezzo con cadenza appropriata, non «levando a caso le mani dalla tastiera dovunque si trovi».

- Il quinto avvertimento rileva come sia buona educazione che l'organista, durante il canto del coro o del celebrante, o peggio, nel silenzio del rito, non provi le registrazioni e non 'pizzichi' i tasti, per provare il motivo che si vuole suonare; tutte cose che sono di molto disturbo ai fedeli.

- Nel sesto avvertimento Castelli raccomanda di evitare qualsiasi rumore, quando si utilizzano le manette, i pedaloni e i pedaletti accessori. Come bisogna evitare di sbattere le porte di casa così occorre che si accompagnino dolcemente i congegni dell'organo allorché si levano dal loro incastro. Osservazione già evidenziata nel 1608 da Costanzo Antegnati e poi ripresa nel 1816 da Giuseppe II.

- Per ultimo consiglia di accordare le ance. L'organista, infatti, ha anche il compito contrattuale di accordare periodicamente le ance, in quanto vanno soggette, per influsso atmosferico, a più o meno frequenti scordature. Altrimenti suggerisce di non utilizzarle, per evitare strazi alle povere orecchie dei fedeli.

### *Punto di arrivo*

Questo metodo esprime al meglio la mentalità dell'organista della seconda metà dell'Ottocento e fa capire che cosa è l'organo serassiano. È scritto da un organista pratico del mestiere, gerente della più celebre ditta d'organi d'Italia, con l'obiettivo, ottimamente raggiunto, di formare il giovane, già istruito sul pianoforte, alla conoscenza e all'uso appropriato dell'organo,

attraverso descrizioni, combinazioni, consigli e avvertimenti. Per gli organisti inesperti il metodo dà garanzia di indovinati accostamenti, per quelli esperti è un ottimo aiuto e approfondimento.

Prende a riferimento precedenti esperienze italiane e guarda a quelle francesi. Realizza alcuni obiettivi ipotizzati da G. S. Mayr nel 1826 quali:

- una chiara, esatta e minuta descrizione delle parti dell'organo, macchina complicatissima;
- uno studio tecnico delle varie parti dello strumento e le loro relazioni;
- le disposizioni foniche di organi di varie grandezze (minimo, medio, massimo);
- l'insegnamento del modo di accordare le canne ad ancia;
- l'indicazione delle proprietà timbriche dei singoli registri;
- il modo di combinare i registri e adoperarli con discernimento ed effetto.

Non perde mai di vista la destinazione finale: formare il giovane al suono dell'organo per lodare Iddio a gioia dei fedeli. Un punto di arrivo dell'organaria italiana.

### **Le Norme generali per registrare, suonare ed accordare l'organo esistente nella chiesa arcipretale di Santa Maria in Bastia (Corsica) di Ferdinando II Serassi, 1883**

Siamo a fine Ottocento. La Serassi è ormai al termine della sua secolare attività. È retta dal giovane Ferdinando II (vent'otto anni) con il socio Casimiro Allieri (trentacinque anni). Nel 1883 viene scritta un'estesa memoria, contenente le norme generali per l'organista della chiesa di Santa Maria in Bastia<sup>57</sup> dell'isola francese della Corsica<sup>58</sup>, dove vi è un grandioso Serassi (1844 op. 592) di oltre settantadue registri e duemilaseicento canne, in quell'anno restaurato da lui insieme al socio Allieri. Diamo per certo che il manoscritto, non datato né sottoscritto, sia stato redatto dallo stesso Ferdinando II in quella occasione. Lo deduciamo da più indizi:

- dalle circostanze del suo ritrovamento;
- dalla tradizione orale che vuole sia stato proprio Ferdinando II l'autore;
- dal fatto che le osservazioni siano più da organaro che da organista.

Il testo, composto da sedici pagine, formato quaderno, parla di tre cose distinte e fra loro complementari: *registrare, suonare, accordare*. Ma oltre a dare regole basilari di come combinare i registri, di suonare nonché di accordare le canne ad ancia, raccomanda alcuni comportamenti deontologici riguardo: l'*approccio*, l'*uso*, la *custodia* dello strumento. Dunque si tratta non solo di un prontuario di registrazione e di una descrizione dello strumento, ma anche di una raccolta di consigli:

- per il modo di suonare, più vicino alla cultura popolare che a quella accademica;
- per la funzionalità e la manutenzione della macchina-organo.

Il manoscritto, diviso in cinque sezioni *Utilizzazione dei registri dell'organo, Diverse combinazioni dei registri, Consigli, Modalità di accordatura, Doveri dell'organista*, non si propone finalità didattiche generali, come fanno i citati Calvi (1833) e Castelli (1862), ma si preoccupa che l'organista non solo sappia bene usare quello strumento, ma lo tenga in ottima efficienza per il beneficio dell'arte, di sé stesso, della casa costruttrice e della liturgia. Infatti, dice, con l'osservanza dei consigli se ne avvantaggerebbero «assai più l'organo» e l'organista otterrebbe «onore e vantaggi».

Il testo, pertanto, è pensato per un organo italiano in territorio francese, dove la tradizione è ben diversa da quella italiana. Occorre, in effetti, che l'organista locale ne conosca le caratteristiche, quali:

- la divisione della tastiera in bassi e soprani;
- la disposizione dei registri di tessitura grave nella parte acuta della tastiera e viceversa;

<sup>57</sup> In S. RUBELLIN, *Bastia, L'orgue Serassi*, cit. Le *Norme generali* sono date all'organista maestro Suzzoni. Il manoscritto rimase per lungo tempo presso la famiglia di quest'ultimo e fu dato al Maestro Lucca organista di Santa Maria verso gli anni 1950. Questi l'ha conservato nel paese di Pino fino alla morte. Sua moglie lo diede a padre Basset parroco di Pino. La parrocchia di Santa Maria l'ha avuto nel 1986. L'organo è considerato uno dei più celebri e ammirati d'Europa «... l'instrument, prestigieux, est d'aillerurs d'un des plus célèbres et de plus admirés d'Europe».

<sup>58</sup> È governata dai francesi dal 1769.

- i vari meccanismi dei Tiratutto e della Terza mano;
- i pedaletti;
- la pedaliera a leggio e altro.

### *L'organista e il suo ruolo*

L'autore sottolinea la differenza tra l'organista e il semplice suonatore. Organista, in realtà, è colui che conosce anche la macchina-organo e la cura gelosamente, come se fosse una propria creatura. Ad esempio:

- tiene accordate le canne ad ancia;
- abbassa le quote dei tasti mediante regolazione dei tiranti, a causa del movimento dei legni dei somieri per il cambiamento climatico;
- tiene ordine e pulizia;
- copre con cura le tastiere e i comandi dei registri.

Di contro il semplice suonatore si limita solo ad eseguire, senza avere quelle accortezza proprie dell'organista.

Dal testo si possono trarre importanti conclusioni:

- l'accorto organista saprà formare piacevoli combinazioni, purché conosca tre cose: la natura del registro, la sua estensione, la musica adatta alle combinazioni;
- ulteriori «indescrivibili» risorse potranno derivare dall'uso di meccanismi quali: l'Unione dei due organi, l'Espressione, i quattro pedaletti per combinazioni fisse e altro;
- per trarre dall'organo «tutto il favorevole partito» occorre non solo molto studio ed esperienza ma sapere «eccellentemente suonare il Cembalo» e avere le cognizioni tecniche organarie.

### *Le caratteristiche dell'organo*

Per comprendere a fondo le *Norme*, diamo una descrizione dell'organo. Notiamo innanzitutto che lo strumento è di tipo 'massimo', con le seguenti caratteristiche:

- ci sono le invenzioni meccaniche più importanti;
- c'è forte equilibrio tra i registri di Ripieno e da concerto sia dell'organo grande (diciannove e diciannove) che dell'organo eco (nove e nove).

In particolare l'organo grande ha:

- il Ripieno, sulla base di 16', di diciannove file con raddoppi dei Principale bassi-soprani 8' e Ottava bassi-soprani;
- cinque registri di pedale;
- diciannove registri da concerto (compresi quelli a percussione) di cui: sei di ancia (tre di 16', quattro di 8' e uno di 4'); sei di flauti (16', 8', 4', 2', 0 1/2'); due di violeggianti (4', 8'); due di mutazione (Cornetti); due di percussione (Banda, Campanelli); uno oscillante (8').

L'organo eco ha:

- nove file di Ripieno;
- nove registri da concerto di cui: tre ad ancia (8', 4'); due di flauto (8', 4'); uno violeggiante (4'); uno oscillante (8'); uno di mutazione (Cornetto); una bizzarria (Uccelletti).

### *In quali modi devono essere suonati i registri*

I registri sono descritti per il loro carattere e per la loro destinazione espressiva. L'autore raccomanda in quali modi debbano essere suonati, a seconda delle loro caratteristiche timbriche: *aggitati, stentato, brillanti, a nota sola, con arpeggi, agile con gaiezza, con vivacità, ben posato e maestoso, con espressione, con armonia, a pizzico, per pastorali, legato* e altro. Elenca, poi, sessantanove combinazioni con cui l'organista commenta i vari momenti liturgici:

- tre per venti registri da concerto, di cui diciassette strumenti nell'organo grande (Campanelli, Corni dolci, Cornetti, Fagotto, Trombe soprani, Clarone, Trombe soprani 16', Corno inglese, Viola, Violone, Flauto in ottava, Flagioletto bassi, Ottavino, Tromboni, Timballi, Uccelletti, Voce umana);
- nove (tre combinazioni per tre registri) nell'organo eco (Arpone, Violoncello, Oboè).

### *Quattro tipi di Ripieno*

L'organo ha il Ripieno molto sviluppato. È strutturato su quattro livelli - tipico rilievo serassiano - con cui si può orchestrare i brani:

- *semplice*, dell'organo grande;
- *più forte*, formato dall'unione del Ripieno dell'organo grande più quello dell'organo eco;
- *misto*, composto dal Ripieno dell'organo grande e dell'organo eco più i Cornetti, il Violone, le Viole, i Flauti (Flutta e Flauto in ottava);
- *fortissimo*, costituito dal Ripieno dell'organo grande e dell'organo eco più tutti i registri, eccettuati Voci umane, Flagioletto, Ottavino ed Uccelletti.

### *L'unione dell'organo grande con l'eco*

L'autore valorizza l'unione dell'organo grande con l'organo eco, per poter ottenere un chiaro-scuro, secondo il linguaggio pianistico e orchestrale dell'epoca: il *crescendo* e il *diminuendo*, mediante l'apertura e la chiusura delle persiane dell'eco. A tale proposito individua otto effetti dell'organo eco:

- accresce la forza all'organo maggiore;
- arricchisce la strumentazione;
- facilita l'esecuzione della musica;
- stimola il suonatore a variare;
- moltiplica le combinazioni;
- si presta alle dinamiche dei *piani, forti, crescendo, diminuendi*;
- si adatta per gli accompagnamenti e per i pezzi concertati;
- imita al vero l'effetto dell'eco.

### *La «maggior oscillazione»*

Il testo propone nuovi effetti sonori, non visti prima, mediante la combinazione della Voce umana con diversi registri, per ottenere:

- l'imitazione del vibrato, detta «oscillazione»;
- il «chiaro e scuro».

Sono effetti tipici dell'orchestra e del pianoforte. Porta un interessante esempio:

- si registrino Principale primo bassi e soprani, Voce umana, Contrabbassi;
- si predispongano col Tiratutto preparabile i registri di Principale secondo bassi e soprani, Viola, Flauto traversiere, Bassi armonici;
- si suoni un cantabile con i registri fissi e poi, a tempo e luogo, si inserisca il Tiratutti preparabile e si avrà l'effetto del «chiaro scuro e maggior oscillazione»;
- sarà, poi, vantaggioso usare il meccanismo Terza mano e suonare l'organo eco con l'azionamento del Grillas con cui si «imiterà assai l'espressione del canto o Forte piano».

Notiamo come la Voce umana, per il passato rigorosamente usata con il solo Principale, è qui combinata con altri registri per ottenere nuovi effetti sonori, quale il vibrato, tipico gusto sinfonico tardo romantico.

### *Il «sensibile crescendo»*

Lo scritto dedica un paragrafo al «sensibile crescendo», cioè come passare dal *piano* al *fortissimo*, con sei livelli di sonorità: *piano, mezzo piano, forte, mezzo forte, più forte, fortissimo*, utilizzando i congegni meccanici di invenzione serassiana: l'Unione dell'organo eco con l'organo grande, le Griglie espressive, il Tiratutto preparabile, la Terza mano. Anche questa è una dinamica del linguaggio orchestrale e pianistico di fine Ottocento.

### *I comportamenti deontologici dell'organista*

L'autore si preoccupa che l'organista abbia dei comportamenti conformi alla sua funzione: favorire il raccoglimento religioso dei fedeli «colla gravità e dolcezza di soavi melodie», onde evitare la distrazione e valorizzare il significato delle preghiere. Preoccupazione che già rimarcarono i citati Costanzo Antegnati (nel 1608), Giuseppe II (nel 1816) e Mayr (nel 1826 e 1835). L'autore si preoccupa che la musica sia di effetto sugli ascoltatori in modo da fare risaltare lo strumento.

Ma poiché non tutta la musica può essere d'effetto, occorre che l'organista sappia scegliere, ridurre o modificare la partitura, ricordando che quanto più semplice sarà il pezzo, maggiore sarà l'effetto che produrrà. In verità la musica è in funzione dello strumento e non lo strumento in funzione della musica. Se non si rispetta questa logica ogni strumento dovrebbe venire modificato a seconda delle necessità musicali. Il che sarebbe un disastro.

Per quanto riguarda la Banda turca, il Rollante, i Timballi e i Campanini si osserva che vengano usati con moderazione; così dicasi per gli «strepitosi» forti, per non stancare e frastornare l'uditorio. L'organista, poi, deve utilizzare in modo non manesco i meccanismi, quali le manette dei registri, i tasti, la pedaliera, i pedaloncini dei Tiratutti, i pedaletti e altro.

### *Le principali operazioni di manutenzione*

Si danno indicazioni di come accordare i registri ad ancia, operazione che ogni organista dovrebbe saper fare, in quanto le ancie, come detto, si scordano facilmente al cambio di temperatura e di stagione. I consigli pratici sono:

- mettere sulla tastiera l'apposita asticciola, dove sono indicate le numerazioni e le lettere delle note corrispondenti ai tasti che, a loro volta, richiamano i canali del somiere segnati sul crivello;
- regolare l'accordatore sulla linea colorata, avanti sopra il piede: nero per il Fagotto bassi e per l'Arpone bassi; verde per il Clarone bassi; blu per le Trombe soprani 16' e per l'Oboè soprani; giallo per le Trombe soprani 8'; rosso per il Violoncello soprani;
- nel caso in cui le canne non suonino, le operazioni da farsi sono: capovolgerle per fare uscire gli insetti o granelli di calcinacci; togliere il piede e soffiare trasversalmente sul canaletto senza toccare minimamente le lingue.

Tali operazioni conferiscono all'organista indubbi vantaggi poiché lo strumento sarà sempre in ordine: farà bella figura e gli ascoltatori saranno soddisfatti. Ma l'autore dubita che nella città di Bastia ci sia qualche organaro capace di tenere in manutenzione il Serassi e fare le operazioni elencate, «sebbene taluno si creda molto versato nella Nobil'Arte Musicale», e invita l'Amministrazione municipale a provvedere perché nomini un organista che «conservi e ben usi dell'Organo». Lo strumento, infatti, rimarrà efficiente e lungamente apprezzato, come tutte le opere Serassi - destinate a sfidare i secoli per solidità, qualità e funzionalità - solamente se l'organista ne avrà cura.

### *Raccomandazioni per il leva mantici*

Le ultime raccomandazioni sono per il leva mantici, perché:

- non dia strappi durante il caricamento;
- accompagni con precauzione le corde quando le lascia andare;
- mantenga i mantici ad una conveniente altezza e non li lasci svuotare del tutto;
- lubrifici le ruote di caricamento con sapone ai perni;
- pulisca il pavimento della cantoria e delle scale, senza sollevare polvere ed eccedere nell'uso dell'acqua.

La sua funzione, pertanto, non è da poco, perché l'organo suona bene se il sistema di alimentazione è a posto. I mantici, che hanno la funzione di pompe di caricamento dell'aria, generalmente azionate con corde o con stanghe, sono fatti a cuneo, a cinque pieghe, guarniti di pelli di agnello conciate all'allume di rocca, in continuo movimento, pertanto facili all'usura. Il tiramantici ne determina l'efficienza, la durata e l'integrità.

L'organista, al termine dell'esecuzione, dovrà abbassare le tende, disinserire le manette, i pedaletti e i pedalon, chiudere i registri e le tastiere. Impedirà ai fanciulli ed a estranei di salire in cantoria. Inoltre non si metterà all'organo se prima non avrà ben pulito le scarpe dal fango, in modo da non riempire di terra la pedaliera e rendere impossibile il movimento dei pedali.

#### *Il testo guarda al pratico*

Dunque una serie di minuti consigli che indicano quanto amore Ferdinando II avesse per l'organo, macchina assai complessa e preziosa.

Il testo guarda al pratico: si preoccupa che l'organista sappia usare lo strumento e ne abbia cura. L'autore desidera che si conoscano le particolarità dell'organo italiano-serassiano, sia a livello tecnico che sonoro, essendo l'isola corsa sotto il dominio e la cultura francesi. Il testo fa comprendere che il Serassi è bensì un'opera d'arte ma occorre che vada mantenuto nel tempo e utilizzato con competenza.

#### *Conclusioni*

Il tema *Come registrare gli organi dell'Ottocento lombardo*, nell'arco di quasi un secolo (dal 1794 al 1883), con l'attenta analisi di otto documenti, ha dato molti spunti di riflessione. I testi, con regole, prontuari e metodi, ora brevi ora ampi, non solo informano su come suonare e utilizzare al meglio l'organo, ma aprono importanti finestre sulla mentalità organistica e sociale dell'epoca, a cui si rifanno anche i Prestinari di Magenta, stimati loro colleghi. Tali scritti diventano un formidabile strumento di comunicazione. C'è il desiderio che l'organo, preziosa e complessa macchina, venga suonato correttamente, secondo la destinazione liturgica e le potenzialità sonore, e sia ben curato.

Il raffronto tra le varie combinazioni di registri, lungo l'arco di un secolo, ci mostra come alcune di esse si siano evolute, secondo i gusti e le epoche, mentre altre siano rimaste immutate. L'organo, strumento coriaceo e duttile insieme, non solo mantiene ferma la sua struttura classica, ma, nello stesso tempo, si apre al quotidiano e lo interpreta in modo magico. Emerge, infatti, in maniera straordinaria, come l'organo, creatore di profonde e totali emozioni, non sia solo strumento privilegiato della Chiesa, ma primario interlocutore del popolo.