

di papa Pio IX, noto come «editto del perdono»: in quell'occasione nel teatro locale i cantanti eseguirono «O sommo Carlo» (*Ernani*, III/6) con alcune modifiche, che interessarono principalmente la trasformazione dell'incipit in «O sommo Pio», e ancora la sostituzione di «Dio» con «Pio». Va però aggiunto che festeggiamenti in cui veniva utilizzato e modificato il brano citato non furono rari: sempre nel 1846 sono testimoniati anche a Bagnacavallo e Fermo; a Persiceto fu realizzata una parodia del testo intero «posto in musica» da Giovanni André e nel 1847 a Lucca il revisore Giuseppe Caloni voleva aggiustare la chiusa della III parte di *Ernani* (giungiamo finalmente al tema «censura») adottando proprio le sostituzioni impiegate nei festeggiamenti del 1846.<sup>3</sup>

Gabriele Moroni

Giosuè BERBENNI, *Luigi Parietti (1835-1890) lodato al teatro della Scala di Milano alla presenza di Giuseppe Verdi alla vigilia di «Otello» (1887)*, Guastalla, Associazione Giuseppe Serassi, 2016 (Collana d'arte organaria, 44), 157 pp.

La consistente documentazione del restauro effettuato nel 1885 sull'organo di palcoscenico del Teatro alla Scala, costruito nel 1861 dalla ditta Serassi (op. 662), conservata presso la biblioteca Livia Simoni del Museo teatrale alla Scala, ha dato occasione a Giusuè Berbenni per redigere un volumetto di un certo interesse anche per la musicologia verdiana. Noto studioso d'arte organaria e di quella bergamasca in particolare, Berbenni ci offre qui un contributo che riguarda infatti non solo l'organo citato, ma anche la prima rappresentazione di *Otello* (1887), l'opera nuova con la quale Verdi tornava dopo gran tempo al teatro milanese, e che comprende anche, come è noto, una parte destinata all'organo. Il restauro dello strumento, affidato all'organaro Luigi Parietti (1835–1890), ex lavorante della Serassi, aveva due finalità principali, quella di abbassare il diapason in base al quale era stato costruito e di sostituire alcuni registri dello strumento.

Tralasciando il contenuto di interesse più strettamente organario (la biografia di Parietti, il catalogo degli organi da lui realizzati, numerose informazioni tecniche sullo strumento restaurato), ci soffermeremo in questa sede proprio sulle notizie relative a Verdi e all'abbassamento del diapason

<sup>3</sup> Le notizie sui festeggiamenti sono state ricavate da resoconti dell'epoca a stampa; per Lucca, cfr. Marcello DE ANGELIS, *Le carte dell'impresario*, Firenze, Sansoni, 1982, p. 121.

(27–51, cui vanno aggiunte le appendici documentarie), argomento quest'ultimo al quale il compositore si era interessato fin dai primi anni Sessanta.<sup>1</sup>

Di fatto, durante la prima metà dell'Ottocento si era assistito in tutta Europa a un progressivo innalzamento del diapason, fenomeno che verso la metà del secolo sollecitò varie contromisure, anche a tutela della voce dei cantanti, la prima delle quali fu l'adozione in Francia nel 1859 del «*diapason normal*» (diapason normalizzato), fissato a 435 Hz. In Italia, durante il Congresso dei musicisti di Milano del 1881 si addivenne invece a una decisione che fissava a 432 vibrazioni al secondo l'altezza del diapason «scientifico» (altrimenti detto «naturale»), valore infine adottato dal Ministero della Guerra con gli atti 153 e 154 pubblicati sul *Giornale Militare Ufficiale* del 1884.

Riguardo al progressivo innalzamento del diapason segnalò una negletta testimonianza del fisico Alexander [John] Ellis, il quale ne dà conto spiegando che il fenomeno era cominciato durante il Congresso di Vienna, giacché in quella sede lo zar di Russia, Alessandro I, «donò nuovi e più acuti strumenti a fiato a un reggimento austriaco del quale era comandante in capo. La banda di quel reggimento divenne famosa per la brillantezza del suo suono. Nel 1820 un altro reggimento austriaco ricevette degli strumenti perfino più acuti, e poiché i teatri dipendevano in buona misura dalle bande dei corpi militari locali, ci si trovò nell'obbligo di adottare il loro diapason».<sup>2</sup>

Tornando all'organo Serassi, la scelta dell'organaro Parietti per abbassare il diapason fu, come ben spiega Berbenni, la più complessa tra quelle possibili: allungare le canne più gravi fino a poter inserire una canna

<sup>1</sup> Sull'argomento mi permetto di rinviare al mio contributo *Verdi, Bazzini e l'unificazione del diapason in Italia*, in *Milano musicale 1861–1897*, a cura di Bianca Maria ANTOLINI, Lucca, Libreria musicale italiana, 1999 (Quaderni del Corso di Musicologia del Conservatorio «Giuseppe Verdi» di Milano, 5), pp. 393–403.

<sup>2</sup> Appendice alla sua traduzione inglese di Hermann HELMHOLTZ, *On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music*, London, Longmans and Green, <sup>2</sup>1885, pp. 512 (rist. New York, Dover, 1954): «The rise in pitch began at the great Congress of Vienna, 1814, when the Emperor of Russia presented new and sharper wind instruments to an Austrian regiment of which he was colonel. The band of this regiment became noted for the brilliancy of its tones. In 1820 another Austrian regiment received even sharper instruments, and as the theatres were greatly dependent upon the bands of the home regiments, they were obliged to adopt their pitch.» (questa aggiunta manca nella prima edizione del 1875).

aggiuntiva, spostando di un semitono verso l'acuto tutte le altre ed accorciandole poi di quanto necessario.

Il collaudo si ebbe con plauso unanime il 29 novembre 1885 ma subito dopo, Gaetano Coronaro, organista del teatro e componente della giuria, espresse ulteriori esigenze particolari. Vi fu così un secondo intervento, apportato su richiesta dello stesso Coronaro, ma sotto l'evidente influenza di Verdi, affinché si potenziasse il «timpano», un registro contrabbasso formato da alcune canne dissonanti, aggiungendone altre quattro (per un totale di otto); si doveva di conseguenza aumentare la potenza dei mantici, fattore da non sottovalutare in un'epoca in cui l'esecuzione all'organo era possibile solo grazie alle prestazioni dei tiramantici, il cui impegno sarebbe stato altrimenti oltremodo faticoso.

Una volta apportate le modifiche, si procedette a un secondo collaudo, il 25 novembre 1886, due mesi avanti la prima dell'opera. E che il potenziamento del «timpano» fosse destinato alla scena dell'uragano posta da Verdi all'inizio dell'opera è confermato dalla relazione di collaudo che menziona la presenza di Verdi, Faccio, Ricordi e dell'organista Coronaro, sottolineando che «venne provato l'organo di questo Teatro alla Scala, colle attuali modificazioni, riduzioni ed aggiunta del timpano, richieste dallo stesso Illustre Maestro Verdi: eseguite a cura del Fabbricatore d'Organi sig. Luigi Parietti di Bergamo» (40).

La parte successiva del saggio di Berbenni è dedicata a *Verdi e l'organo* (43–51), con un'analisi tecnico-stilistica degli impieghi del nobile strumento presenti nel repertorio verdiano, e segnatamente in *Otello*.

Si tratta di uno di quei rari casi in cui una pubblicazione dedicata alla tecnologia e alla storia organaria si presta, in quanto a utilità e interesse, a una portata decisamente più ampia, il che lascia perdonare qualche ingenuità musicologica e qualche svista qua e là – come una certa «Silvia Simoni, biblioteca» nell'indice onomastico (154).

Renato Meucci