Associazione Ticinese degli Organisti
ATO

Bollettino n° 36 – Giugno 2021

Indice

Editoriale 1
Gli organi della Svizzera italiana,
organi moderni del Sopraceneri e del Grigioni Italiano 3
Presentazione 4
Premessa 4
All'inizio del secolo gli ultimi esemplari dell'antica manifattura
meccanica nella Svizzera Italiana 7
Permane negli organi meccanici dell'inizio secolo in Ticino
il rifiuto della "vera moderna cordatura" 9
Struttura dell'organo meccanico 11
Dall'organo meccanico all'organo pneumatico 12
Un organo portativo al Festival Antegnati di Bellinzona 14
Scheda descrittiva dell'organo portativo suonato a Bellinzona 18
Camille Saint-Saëns: un nuovo libro di Giuseppe Clericetti 22
L'organista di Remarque 24
La Tribune de l'Orgue 72/4 e 73/1 29
CD in vetrina 31

ATO – Associazione Ticinese degli Organisti

Comitato:
Lauro Filipponi (*presidente*), Marina Jahn (*vicepresidente*), Gian Pietro Milani (*segretario e cassiere*), Massimiliano Battaglia, Giovanni Beretta, Naoko Hirose Llosas, Alessandro Passuello, Andrea Pedrazzini.

sito web: *www.ato-ti.com*
e-mail: *info@ato-ti.com*
c.c.p.: 65-159633-4 Associazione Ticinese degli Organisti (ATO)
recapiti: Lauro Filipponi, 6672 Gordevio (091 753 10 05)
Gian Pietro Milani, via Contra 478, 6646 Contra (091 745 38 02)

Tutte le persone fisiche o giuridiche possono far parte dell'Associazione; si diventa socio facendone richiesta al Comitato e versando la quota sociale di fr. 40 annui.

Articoli, lettere dei lettori e inserzioni pubblicitarie sono particolarmente ben accetti: vanno inviati all'indirizzo dell'Associazione.

In copertina: l'organo portativo suonato a Bellinzona il 23 maggio 2021
(vedi scheda tecnica a pag. 18)

Editoriale

Forse sarete sorpresi e incuriositi dalla copertina di questo numero del nostro Bollettino: un organo portativo, uno strumento "minimalista" con solo 28 canne, costruito prendendo come modello quale appare da miniature che si trovano in codici tre- e quattrocenteschi. Abbiamo potuto gustare e apprezzare il suono di questo strumento in un concerto tenutosi a Bellinzona nel maggio di quest'anno con l'organista Catalina Vicens che, dimostrando una solida formazione nell'ambito della prassi esecutiva della musica antica, ha suonato con grande cantabilità ed espressività.

Ma ora, passando dall'„estremamente piccolo" allo "smisuratamente grande", proiettiamoci nella rubrica "CD in vetrina": la recensione presenta un CD registrato al Monastero di Engelberg, sul più grande organo esistente in Svizzera, con ben 9097 canne (distribuite su 137 registri reali).
Un organo (così come ce lo descrive Giuseppe Clericetti) dalle sonorità toccanti: calde, diversissime pur in un'unica estetica, potenti ma mai aggressive e suonato magistralmente da Alessandro Valoriani, che "*ha capito profondamente il mastodontico ma sensibilissimo organo Goll e la sua estetica sonora, e, come un fine illusionista, un abile ed elegante prestidigiatore, può permettersi grandi e caleidoscopiche performance, sempre gustose, sempre raffinate.*"

Tra questi due estremi troviamo i centocinquanta circa organi esistenti in Ticino: un patrimonio culturale immenso e talvolta anche mal conosciuto e non sempre apprezzato come meriterebbe. Verso gli anni settanta e ottanta del secolo scorso si era dato avvio a un progetto di inventario degli organi in Ticino (anzi, nella Svizzera Italiana, comprendendo anche gli strumenti del Grigioni italiano); progetto mai concluso, e che forse sarebbe il caso di riprendere su basi più scientifiche e aggiornate.

In passato, il Bollettino di giugno era l'occasione per dare un resoconto dell'Assemblea annuale ordinaria e del *Momento musicale*, per proporre nei dettagli le attività future, come ad esempio la masterclass e l'uscita annuale alla scoperta di strumenti che fioriscono fuori da nostro orticello ticinese.
Il COVID-19 che ha sconvolto tutta la nostra vita e le nostre abitudini ha stravolto pure l'attività dell'ATO. L'Assemblea annuale si è svolta "a distanza" in forma scritta, e le altre attività – viste le mutevoli condizioni sanitarie – sono state ridimensionate o rimandate a tempi migliori.
Al momento in cui vengono scritte queste righe è dunque difficile prevedere quali attività saremo in grado di proporre entro fine anno. Poco male: ogni proposta di attività verrà esposta sul nostro sito internet e comunicata via email a tutti coloro che ci hanno comunicato il loro indirizzo elettronico.

Una buona notizia per concludere: tutti i numeri del nostro Bollettino sono stati scansionati e sono ora fruibili in formato PDF; a breve verranno messi sul nostro sito e saranno scaricabili senza difficoltà.

Lauro Filipponi

Colzani organi s.n.c.
di Ilic Colzani e Ettore Bastici
Costruzione, restauro e manutenzione di organi a canne

Associazione Italiana Organari

Via Eugenio Montale 1/A, 22070 Bulgarograsso (CO) - tel/fax (0039) 031/891456

www.colzaniorgani.it *e-mail:info@colzaniorgani.it*

Gli organi della Svizzera italiana

Organi moderni del Sopraceneri e del Grigioni Italiano

Il testo delle nove pagine che seguono è tolto dal libro

Aldo LANINI, *Gli organi della Svizzera italiana, Volume II, Organi moderni del Sopraceneri e del Grigioni Italiano*, Lugano 1986.

Questo volume, stampato nel 1986, è da tempo esaurito (come lo è il volume IV, dedicato agli "organi moderni del Sottoceneri"); crediamo di far cosa utile ai nostri lettori riproponendo le considerazioni storiche che introducono la descrizione degli strumenti.

Presentazione

Con questo volume si dà l'avvio alle pubblicazioni che si riferiscono agli Organi della Svizzera Italiana.

La ricerca, articolata ed esposta in quattro volumi (due per il Sopraceneri e due per il Sottoceneri, a seconda che si tratti di strumenti antichi o moderni), costituisce un fatto saliente nell'ambito delle attività della nostra associazione.

Fatto saliente e, in questa fattispecie, anche atto di coraggio: innanzitutto, a nostra conoscenza, questo è il primo esempio in assoluto di ricerca globale (storica e tecnica) su ogni strumento situato in una specifica area politico-culturale. Inoltre il numero ragguardevole di organi ha richiesto un vasto lavoro che si è svolto, in diverse occasioni, superando molti e complessi ostacoli.

La pluralità dei nostri archivi (comunali, parrocchiali, patriziali), organizzati con sistemi (e cure) diversi, ha posto, a volte, alcuni problemi per il reperimento agevole e completo dei documenti da consultare.

Infine, nella ricerca, si è curato un esame certo molto significativo: lo stato di conservazione e l'agibilità degli strumenti; oltre che per il ricorrente uso liturgico e per le espressioni religiose in genere, i dati emersi saranno particolarmente preziosi per gli organisti concertisti che oggi, nel nostro Paese, si esprimono anche con agguerrite leve di giovani interpreti.

Mo. BRUNO AMADUCCI

Premessa

Il presente studio sugli organi moderni della Svizzera Italiana, ideato e promosso dalla Associazione «Ricerche Musicali nella Svizzera Italiana» si è imposto, quale limite di riferimento cronologico, l'inizio del Novecento, essendo già stato affidato ad altro studioso di organaria una parallela ricerca sugli organi più antichi[1].

Seppure il periodo preso in esame per la sua relativa brevità possa apparire storicamente modesto, contenutisticamente, dalla angolazione dell'arte organaria, risulta invece singolarmente vivace per i numerosi, rapidi e strutturalmente incisivi mutamenti che in esso si sono verificati. Nel primo scorcio del nostro secolo si manifestano infatti in Europa nello specifico settore della manifattura organaria, con evidenti riflessi anche nella ristretta area geografica ticinese fino a quel momento totalmente dipendente dall'organaria italiana, profonde e significative trasformazioni.

Alcune di queste ebbero un carattere vistoso. Accenniamo alle più notevoli. Il passaggio *dalla trasmissione meccanica a quella pneumatica*.

Il graduale abbandono della tastiera unica, con registri spezzati, a favore della costruzione di organi a due o più tastiere, dotate di registri completi.

Nelle scelte foniche: la sempre più massiccia introduzione di registri di imitazione orchestrale e l'abbandono sistematico dei registri di mutazione.

Altre trasformazioni al contrario furono meno appariscenti ma si rivelarono altrettanto determinanti per intaccare la struttura fonica dell'organo classico: tra esse

[1] Il Prof. Oscar Mischiati di Bologna.

l'abbandono del sistema tonale non equabile e il notevole rafforzamento della pressione del vento da immettersi nelle canne.
Il passaggio dall'organo a trazione meccanica all'organo pneumatico non costituì soltanto un mutamento tecnico ma rivelò una svolta fondamentale di natura estetica nella concezione stessa dell'organo.
L'innovazione tecnica nella trasmissione venne presentata come una conquista per agevolare l'esecutore e per sopprimere definitivamente gli inconvenienti della trasmissione meccanica. Indirettamente tuttavia quella trasformazione del sistema di costruzione dell'organo conduceva a risultati fonici lontani dalle sonorità dell'organo classico e corrispondenti invece al nuovo gusto che stava delineandosi nella musica organistica.
I più noti compositori di musica organistica nei primi decenni del secolo consegnavano agli esecutori pagine di spiccata imitazione orchestrale quando pure – ai meno esperti – non si proponesse altro che trascrizioni semplificate di famose pagine del pianismo romantico, come ricorda chi ha compiuto i primi esercizi d'organo sui volumi di Louis Raffy.
Allo scadimento del gusto nei riguardi della autentica musica organistica, tenendo presente la funzione tradizionalmente chiesastica dell'organo, venne ad aggiungersi proprio nello stesso periodo una circostanza derivante dalla pratica liturgica.
Erano i decenni in cui ai presenti nelle chiese era riservato soltanto il silenzio: il celebrante stesso misteriosamente mormorava sottovoce le preghiere liturgiche. Di conseguenza si aprivano spazi prolungati – almeno nelle chiese importanti – per l'esecuzione organistica e si affermavano quelle deprecabili «Messe dei signori» o «Messe di mezzogiorno» in cui l'organo era il vero protagonista. Di conseguenza anche le forme brevi e concentrate, esemplate nei Corali bachiani o nei frescobaldiani «Fiori musicali», subivano una abnorme dilatazione secondo gli schemi sinfonici. Codeste nuove forme musicali trovavano nell'organo pneumatico, ricco ormai di sonorità orchestrali, lo strumento ideale. Elementi di gusto e fattori di prassi cultuale contribuirono in tal modo alla affermazione dell'organo pneumatico che oggi concordemente tutti condannano.
Eppure, grazie allo stacco storico che già oggi ci è consentito, occorre riconoscere che anche l'organo pneumatico ha segnato una tappa ineliminabile nella storia dell'organaria. Non è senza giustificazione che superstiti organi pneumatici – si rammentino i gloriosi Cavaillé-Coll – vengano altrove accuratamente restaurati poiché appare filologicamente evidente che soltanto su questi strumenti è possibile far rivivere nella loro autenticità alcune vivide pagine della letteratura sinfonico-romantica dell'inizio secolo.

* * *

Dalla trasmissione pneumatica, abbandonata per i grossi difetti che ben presto palesò, si passò nel giro di pochi decenni ad un sistema di trasmissione molto più immediato che venne definito «*elettro-pneumatico*».

Da questo sistema, negli ultimi due decenni, si sta tornando ad una «*rinnovata trasmissione meccanica*».
Le rapide trasformazioni dell'arte organaria avvenute in breve lasso di tempo sembrano conferire un certo spessore storico ad una ricerca che potrebbe altrimenti apparire come opera di mera catalogazione. Pertanto non si è voluto seguire nel volume né il solo criterio cronologico della data di costruzione degli organi né l'indicazione geografica: è prevalso il proposito di inserire i vari strumenti entro la cornice tecnologica ed estetica che era loro propria, facendo precedere ad ogni svolta significativa una adeguata introduzione.

* * *

Analizzando i non sempre prestigiosi modelli di organi che la nostra indagine[2] nel Sopraceneri e nel Grigioni Italiano ci ha consentito di schedare nel corso di una ricerca protrattasi per oltre quattro anni e riguardante esattamente cinquanta strumenti: sfogliando le immagini visive che le «Ricerche Musicali» hanno fatto allestire a documentazione del vasto patrimonio organario della Svizzera Italiana, crediamo di poter dare una chiave di lettura abbastanza esaustiva di una pagina poco nota della modesta storia musicale locale.
La nostra ricerca presume di poter contribuire in tal modo alla rinascita del gusto per l'arte organaria, tracciando il percorso quanto mai interessante dei suoi successivi sviluppi dall'inizio del secolo ad oggi.

* * *

Nel contempo abbiamo creduto opportuno ricercare le labili tracce della vita musicale sorta attorno a questi strumenti: interventi conservativi o di restauro, concerti di collaudo, cicli di esecuzioni, programmi di concerti, repertori.
Soltanto negli ultimi decenni la Svizzera Italiana sembra aver preso coscienza che un patrimonio così notevole di strumenti diffusi capillarmente su tutto il territorio potrebbe essere oggetto di serio interesse di ricerca e punto di riferimento per un rilancio esecutivo affinché non trovi ulteriore conferma l'amara annotazione del Franscini: «Non pochi organi si veggono qua e là nelle chiese ma, o tacciono quasi tutto l'anno per mancanza di suonatori, o fanno spesso crollare i pilastri e le mura del sacro tempio colle più stridule voci del mondo[3]».

* * *

---

[2] Le «Ricerche Musicali» affidavano nel 1980 al Mo. Livio Vanoni e a Don Aldo Lanini l'incarico della schedatura degli organi costruiti dopo il 1900 nella Svizzera Italiana. Le schede dettagliate di tutti gli strumenti sono consegnate agli archivi della Associazione «Ricerche Musicali» a Lugano.

[3] Stefano Franscini, «La Svizzera Italiana», Lugano 1840. Riedizione 1973, pag. 271.

Giunti alla conclusione di una non breve ricerca, ricca comunque di gradevoli sorprese, è doveroso ringraziare colui che se non lo trattenesse l'innata modestia dovrebbe a giusta ragione venir indicato come co-autore di questa pubblicazione: l'amico Mo. Livio Vanoni.
Nella sua duplice, preziosa e poco consueta veste di concertista d'organo e di profondo conoscitore della tecnica organaria (così da portarlo al restauro di non pochi organi storici del Ticino) Livio Vanoni ci ha accompagnato passo dopo passo nell'opera di schedatura degli organi della Svizzera Italiana garantendo da un lato l'accuratezza dell'informazione tecnica e d'altro lato l'equilibrata valutazione dei valori fonici dei diversi strumenti.

* * *

Di non minore rilievo riteniamo la collaborazione di Stefania Beretta per quanto riguarda la documentazione fotografica, condotta con abilità e senso d'arte anche di fronte a strumenti non particolarmente significanti per rilievo fonico.

* * *

L'opera stessa della ricerca sugli organi della Svizzera Italiana infine, la prima di così vasto respiro tentata nel paese – poiché il presente volume è il primo di una serie di quattro volumi – non sarebbe giunta a realizzazione senza la decisa volontà e l'amichevole sostegno del Mo. Bruno Amaducci, costantemente impegnato nel valorizzare le cose di casa nostra.

ALDO LANINI
Carasso, nella festività di S. Aldo eremita, 10 gennaio 1986

Capitolo I

All'inizio del secolo gli ultimi esemplari dell'antica manifattura meccanica nella Svizzera Italiana

La Svizzera Italiana non può documentare neppure un organo che sia stato costruito da artigiani ticinesi.
Di origine ticinese pare sia l'organaro *Antonio Bossi* cui si attribuisce la costruzione di organi in Ticino fin dal 1550[4]. Mancano tuttavia documenti d'archivio per potergli assegnare anche un solo strumento tuttora esistente in una chiesa del Ticino.
L'attività documentata dei Bossi si svolge esclusivamente in Italia. Trasferitisi dapprima a Bergamo e successivamente a Torino e a Milano, diedero origine ad una

[4] Cfr. Corrado Moretti, «L'Organo Italiano», Milano 1973.

stirpe di organari attivi per secoli nell'ambito lombardo-piemontese. Quando poi i Bossi si apparentarono con altre famiglie di costruttori d'organi, assunsero via via le denominazioni di Vegezzi-Bossi e infine di Balbiani-Vegezzi-Bossi. Sotto queste denominazioni esistono nel Ticino parecchie opere create da questi illustri casati di organari.

* * *

È inoltre ipotizzabile l'origine ticinese di un isolato costruttore d'organi: *Pietro Riva*. Sul finire del Seicento il Landamano Giovanni Lussi di Engelberg fa dono al Santuario della Madonna del Sasso sopra Locarno di un «*magnifico organo*» fabbricato dall'organaro Pietro Riva, secondo quanto ne testimonia il Rosina[5].
«*Quantunque venisse suonato tutte le feste, ha potuto servire per ben duecento anni fino a quando nel principio di questo secolo (1800) il Sig. Chiesa di Milano abilmente lo ha riattato a nuovo aggiungendogli nuovi registri*».
L'organaro Riva non appare in alcun elenco di costruttori d'organo lombardi o piemontesi: non sembra quindi potersi escludere la sua origine ticinese, pure in questo caso senza possibilità di riscontro documentario.
È interessante ancora il rilievo per cui nella schedatura degli organi a trasmissione meccanica costruiti nel Sopraceneri ci si incontri in organari appartenenti tutti ed esclusivamente all'ambito varesino.
I Vedani in primo luogo: quindi i Mascioni, i Maroni, i Marzoli e i Franzetti i quali ultimi, pur avendo bottega ad Intra, erano presenti con una rappresentanza anche sull'altra sponda del Verbano, a Luino.
La scuola varesina riflette un artigianato lombardo di alta qualità. Essa si rifà ai modelli di maestri eccellenti, agli «Stradivari» dell'organo, se così vogliamo chiamarli, cioè gli *ANTEGNATI*, i più classici organari d'Italia, attivi per quasi due secoli in Lombardia. Gian-Giacomo Antegnati costruisce infatti tra il 1531 e il 1538 un imponente organo per il Santuario di Santa Maria al Monte a Varese.
Qualche decennio dopo un suo pronipote, Costanzo Antegnati, fabbrica un secondo organo per la chiesa delle Monache di S. Antonino in Varese. (1599)[6].
Nascendo a Varese una scuola organaria autonoma, aveva dunque dinnanzi esempi paradigmatici di grande nobiltà e perfezione. Ma gli Antegnati non costituirono per gli artigiani varesini soltanto moduli teoretici: per necessità di apprendistato, cioè pragmaticamente e storicamente, gli iniziatori della scuola varesina vennero in contatto con la illustre scuola bresciana e lodigiana. Ciò avvenne nel 1829 quando l'iniziatore della Famiglia Artigiana Mascioni, Giacomo, diede origine ad una propria fabbrica d'organi e fu costretto ad apprendere la pratica della manifattura organaria presso G.B. Chiesa di Milano. Ora gli organari Chiesa, di origine lodigiana,

[5] Cfr. Bernardo Rosina, «Guida per la visita devota al Santuario di N.S. del Sasso». Como 1880
[6] Cfr. Mario Manzin, «Tradizioni musicali: Organi e organisti a Besozzo dal XVI al XIX secolo», Varese 1980.

erano nel Settecento continuatori della manifattura d'organi che si ispirava agli Antegnati.
Un Antonio Chiesa porta a compimento nel 1764 l'organo di S. Maria di Campagna a Piacenza: altri Chiesa operano a Lodi, Busseto, Milano e anche nel Ticino (Giornico – Meride - Collegiata di Bellinzona - Artore - Madonna del Sasso).
Così che in certo modo uno degli iniziatori della scuola varesina riprende le antiche tradizioni che avevano fatto celebre l'organaria bresciana e lombarda. Negli ultimi decenni dell'Ottocento Mascioni è infatti presente nel Ticino con organi ancora a trasmissione meccanica (Aurigeno - Broglio - Maggia).
Nel periodo tra l'ultimo decennio dell'Ottocento e il primo del Novecento, il maggior numero di organi a trasmissione meccanica nel Sopraceneri è costruito dalla ditta varesina Vedani. Provengono da questa «premiatissima fabbrica», come ama definirsi, gli strumenti di Airolo, di Soazza e probabilmente di Semione, fabbricati nell'ultimo Ottocento: di Arbedo, Biasca e Gerra Gambarogno all'inizio del secolo. L'organo di Brione sopra Minusio è invece opera di Giorgio Maroni mentre lo strumento di Palagnedra è di Marzoli e Rossi, tutti organari varesini.
Nobiltà di provincia, ma pur sempre nobiltà quella degli organi meccanici ticinesi.

Permane negli organi meccanici dell'inizio secolo in Ticino il rifiuto della «vera moderna cordatura»

Nel contratto stabilito nel 1830 tra la fabbriceria di Besozzo e l'organaro Gaspare Chiesa, domiciliato ad Azzio, riguardante il restauro dell'organo della Parrocchiale, si stabilisce tra l'altro che, alla fine del restauro, l'organo dovrà essere accordato in pieno «*in vera moderna cordatura*».
Che cosa si intenda per «vera moderna cordatura» è facilmente detto: con tale clausola l'organaro si impegnava a sostituire la precedente accordatura non equabile con l'accordatura equabile, considerata moderna benché fosse stata universalmente accettata per gli strumenti a tastiera da circa un secolo.
Il «temperamento antico» corrispondeva, se non alle teorie matematiche di Pitagora sulla suddivisione esatta della scala musicale, agli adattamenti che erano stati teorizzati dallo Zarlino nel Cinquecento. Zarlino aveva suddiviso la scala musicale in 21 gradi derivati dagli armonici della nota fondamentale, distinguendo tra il numero delle vibrazioni della nota inferiore con diesis e le vibrazioni della nota superiore con bemolle. Essendo però una così sottile suddivisione irrealizzabile negli strumenti a tastiera, aveva proposto un «tono medio» che corrispondeva alla media delle vibrazioni tra il tono grande (8:9) e il tono piccolo (9:10), riducendo a 12 i semitoni.
La scala zarliniana era dunque praticamente suddivisa in dodici semitoni come l'attuale: ma i semitoni erano diversi tra di loro. Il sistema medio antico privilegiava infatti la terza maggiore nei confronti della quinta: ne derivava che in alcune tonalità – le più usate – gli accordi perfetti maggiori e minori erano veramente perfetti: bril-

lanti e limpidi. D'altro lato tuttavia sorgeva l'inconveniente che l'uso di altre tonalità era proscritto; irrealizzabile risultava poi la modulazione a toni lontani. Già sul finire del Seicento, per ovviare agli inconvenienti cui si è fatto cenno, Werkmeister aveva proposto un sistema di compromesso che equiparava esattamente i dodici semitoni della scala permettendo così il passaggio enarmonico a qualsiasi tonalità. All'inizio del Settecento il Neidhart realizzava poi tecnicamente sugli strumenti a tastiera la teoria del Werkmeister.
Bastò la lezione di Bach, con il capolavoro del «Clavicembalo ben temperato», perché il nuovo «sistema di cordatura» fosse accolto come una delle innovazioni più utili, rivoluzionarie e fondamentali della storia della musica.
Tuttavia gli organari percepivano – quasi per istinto si direbbe – quanto andava perduto con la «standardizzazione» imposta dal sistema equabile, nonostante l'indubbia praticità.
L'eccelso teorico dell'organaria, Dom Bédos, pur favorevole al sistema equabile, annotava che «gli armonisti, fidandosi della natura e del loro orecchio, trovano il nuovo sistema duro e meno armonioso dell'antico»[7].
La tenacia di alcuni organari operanti anche nel Ticino ha fatto sì che l'antico sistema zarliniano di intonazione restasse vivo per oltre due secoli in strumenti presenti nelle chiese del Ticino, pur con qualche ammorbidimento in direzione del temperamento equabile. Gli organi di Arbedo, Biasca, Gerra-Gambarogno, Brione s/Minusio, oltre che gli organi più antichi del Ticino, conservano tracce indubbie dell'«antica cordatura». Il modo antico di accordare le canne dell'organo cioè il sistema «non-equabile» non «ben-temperato» non rappresenta unicamente una curiosità storica, come verrebbe fatto di sospettare. L'accordatura antica permette di eseguire su questi strumenti la musica antica nel suo splendore armonico più giusto. L'autentico Frescobaldi, l'originale Sweelinck, il severo Scheidt andrebbero ascoltati su organi che, non adattandosi alla «moderna cordatura» hanno conservato la barbarica asprezza luminosa delle tonalità in cui i compositori immaginarono le loro opere[8].
V'è persino una controprova attuale della validità dell'antico sistema. Tra non molto verrà inaugurato all'Università di Stanford negli Stati Uniti un organo progettato da Harald Vogel — il più esperto conoscitore della musica organistica antica — costruito da Fisk: avrà la caratteristica di essere convertibile istantaneamente nei due diversi temperamenti, a seconda delle musiche che l'organista intende eseguire[9].
L'antica cordatura non ha dunque ancora gettato le armi.

---

[7] Cfr. Dom François Bédos de Celles, «L'art du facteur d'orgues». Paris 1766-1768.
[8] «La riadozione del temperamento d'origine è di non lieve importanza per la riconquista della primitiva, autentica resa sonora: il livellamento operato dall'odierno temperamento equabile distrugge infatti l'eufonia che gli antichi ricercavano favorendo le terze maggiori delle tonalità di più frequente impiego ed annulla la differenziazione tra le tonalità proprie ai temperamenti «inequabili». Luigi Ferdinando Tagliavini, Rivista «L'Organo», 1974.
[9] Cfr. «Tribune de l'Orgue», Anno XXXVI, N. 1.

Struttura dell'organo meccanico

Quella imponente, prodigiosa macchina per musica che è l'organo si fonda in realtà sul principio più elementare per produrre i suoni: il principio di immettere aria a intensa pressione dentro un corpo cavo e far vibrare l'aria che già vi è presente. È lo stesso principio di cui fa uso il bambino che soffia nel fiore di una primula e ne ottiene un suono. Le primule sonore di un grande organo possono essere anche migliaia – 33'000 nell'organo di Atlantic City – ognuna però produce un solo suono e lo produce mediante la sola forza dell'aria. Ogni altro strumento è per sua natura più complesso dell'organo[10].

Quando però dall'organo di poche canne di rame, testimoniato dagli antichi, si passa alle centinaia, alle migliaia di canne, suddivise secondo il timbro in molteplici registri, come avviene nell'organo attuale, il modo di introdurre l'aria nelle canne diviene sempre più complicato. I somieri, portatori di canne, si ingigantiscono: per determinare i canali esatti, la pressione costante, i fori esatti in cui l'aria deve essere introdotta al momento della pressione del tasto, occorre un complicato, sofisticato gioco di tiranti, leve, bilancieri, squadrette, perni che ha preso nome – e quanto espressivo! – di «catenacciatura». L'aria va dal mantice ai somieri: inserendo un registro si apre un canale per l'aria: premendo un tasto, l'aria penetra in una canna e fa vibrare l'aria posta dopo l'anima della canna stessa[11]. Questo è in sostanza l'organo a trasmissione meccanica.

Si vanno perfezionando due sistemi di catenacciatura: uno a trasmissione sospesa che parte dal limite estremo del tasto e giunge con rimandi molteplici sino alle canne: l'altro, più complesso, a trasmissione a leva imperniato verso il centro del tasto[12].

Segreti di bottega, astuzie nella scelta dei materiali, tradizioni secolari, hanno fatto in modo che il sistema meccanico di costruire un organo diventasse un calcolo minuzioso e complesso da tenersi segreto, riservato ai soli specialisti delle diverse manifatture di organi.

Gli organari bergamaschi Serassi avevano raggiunto l'abilità somma di costruire due organi meccanici prospicienti nelle due ali di una chiesa azionati da una sola consolle, con una ingegnosa complicatissima catenacciatura ad ogni tasto corrispondeva una catenacciatura di oltre 30 metri. Esempio rimasto senza uguali, l'organo da loro costruito per la chiesa di S. Alessandro in Catena a Bergamo nel 1782.

I costruttori francesi di organi preferirono chiamare il sistema di congiunzione della canna con il tasto «abrégé» intendendo con ciò metter l'accento sulla relativa rapidità con cui la canna veniva messa in contatto con il tasto. Tuttavia, per quanto abbreviato, il percorso di catenacciatura presentava pur sempre numerose possibilità di

---

[10] Persino il tamburo, strumento elementare, nella sua struttura è più complesso dell'organo poiché richiede il sacrificio di un montone (in taluni casi di un asino) per ottenere la base risonante, cioè una pelle resistente! Cfr. Leonardo Pinzauti, «Gli arnesi della musica». Firenze 1973.

[11] Cfr. Friedrich Jakob, «L'Organo», Firenze 1976.

[12] Cfr. Bernard Sonaillon, «L'orgue», Paris 1984.

inceppo: causava frequenti disuguaglianze di tocco tra un tasto e un altro e soprattutto richiedeva un notevole sforzo fisico all'esecutore quando molti registri erano chiamati simultaneamente in gioco sulle diverse tastiere.

Dall'organo meccanico all'organo pneumatico

La difficoltà di trovare una catenacciatura silenziosa, regolare, leggera, efficiente, indusse gli organari ad accogliere come scoperta provvidenziale il congegno inventato dell'inglese Carlo Spackman Barker nel 1840. Come eliminare la durezza delle tastiere di un grande organo, il fastidioso sferragliare della catenacciatura, la disuguaglianza del tocco? Sostituendo tutti i congegni meccanici con una nuova sorgente di energia: l'aria compressa. La leva Barker sembrò ad un certo punto la soluzione radicale di tutti i problemi della catenacciatura. Sottili tubi di piombo — da cui il nome di «trasmissione pneumatico-tubolare» — contenenti aria compressa avrebbero rapidamente e silenziosamente sostituito i complicati congegni meccanici, senza esigere alcun sforzo da parte dell'organista.
Era nato l'organo pneumatico.
Quando Cavaillé-Coll applicò la leva Barker al grande organo di St. Denis a Parigi nel 1841, la cronaca lo registrò come un avvenimento storico: una invenzione paragonabile alla scoperta della luce elettrica. Tutti i grandi costruttori di organi abbandonarono da quel momento il macchinoso sistema di catenacciatura per darsi al moderno rivoluzionario sistema pneumatico.
Se Cavaillé-Coll presentò il suo primo strumento pneumatico nel 1841, è estremamente significativo notare la data di costruzione dell'organo meccanico di Palagnedra: 1914: settant'anni di resistenza dunque al moderno sistema. E forse anche oltre se accettiamo la data posta da Giorgio Maroni all'organo meccanico di Semione – 1923 – non ci nascesse il dubbio, anzi la persuasione, che l'intervento del Maroni sia stato soltanto di revisione su un preesistente organo meccanico, piuttosto che una costruzione ex-novo.
Rimane il fatto che quando veniva costruito l'organo meccanico di Palagnedra il sistema pneumatico era già stato soppiantato dal sistema elettro-pneumatico e non era lontano il momento del ritorno al sistema meccanico.
Saggezza dei piccoli che hanno imparato a non adattarsi alla moda che cambia, nella segreta e fondata persuasione che presto o tardi le vecchie cose torneranno ad essere ancora di moda.

(continua)

VILA REAL - PORTOGALLO
CATTEDRALEDI SAN DOMENICO
OPUS 1197 - 2016

Da 180 anni al servizio dell'arte organaria

MASCIONI
dal 1829
WWW.MASCIONI-ORGANS.COM

Un organo portativo al Festival Antegnati di Bellinzona

con Catalina Vincens

L'organo portativo rappresenta uno degli strumenti maggiormente conosciuti nella cultura musicale del tardo medioevo. La sua ampia diffusione e la sua estesa presenza sono ben testimoniate dalle numerose ricorrenze iconografiche, che si tratti di codici musicali manoscritti o di arazzi, di dipinti murali o di sculture in bassorilievo.

Organo portativo
in una scultura di Luca della Robbia, 1438.
Museo dell'Opera del Duomo, Firenze

Le diverse immagini ci restituiscono uno strumento di dimensioni particolarmente contenute, adatto quindi ad essere trasportato e utilizzato senza dover essere necessariamente poggiato a terra: da questa caratteristica d'uso deriva appunto il nome di portativo, anche se spesso lo si trova citato come "organetto", "ninfale" o, ancora, "regale".
Nonostante la similitudine, dal punto di vista meccanico, con gli strumenti più grandi, il portativo veniva suonato appoggiandolo su un ginocchio sollevato o sospendendolo a tracolla.
L'esecuzione era affidata ad una sola mano, dovendo l'altra azionare un piccolo mantice, collocato posteriormente o inferiormente allo strumento.
La presenza di un solo mantice rende evidentemente impossibile la produzione del suono nella fase di immissione dell'aria, particolare che costringe l'esecutore a regolare le frasi musicali in proporzione alla presa d'aria, similmente ad un cantante, con il "vantaggio" tuttavia di graduare la pressione con effetti sull'intonazione particolarmente espressivi e inusuali.

Almeno per quanto concerne il repertorio tramandatoci, il portativo è indissolubilmente legato alla fioritura musicale dell'Ars Nova e alla figura di Francesco Landini (? - 1397), uno dei maggiori rappresentanti della musica italiana del XIV secolo. Conosciuto e citato nei manoscritti con molteplici appellativi come per esempio *Magister Franciscus cecus horghanista de Florentia, Francesco degli Organi, Magister Franciscus de Florentia, Coechus de Florentia,* Landini fu anche poeta e filosofo oltre che abilissimo organista, prefigurando in questo modo l'ideale umanistico di una cultura caratterizzata dalla commistione e dall'ampiezza degli interessi.
Egli viene raffigurato insieme al suo inseparabile organo portativo sia nella miniatura del Codice Squarcialupi che sulla lastra tombale della chiesa di San Lorenzo a Firenze.
La sua popolarità e l'apprezzamento per la sua bravura sono confermate dalle attestazioni di stima dei contemporanei: "*Avemo in musica Francesco, cieco del corpo ma dell'anima illuminato, il quale così la teorica come la pratica di quell'arte sapea, e nel suo tempo niuno fu migliore modulatore de' dolcissimi canti, d'ogni strumento sonatore e massimamente d'organi*" (Cino Rinuccini), "*Quel Francesco degli organi che vede con mente più che con corporale lume*" (Jacopo da Montepulciano).
La produzione musicale di Landini è costituita esclusivamente da composizioni destinate all'ambito profano e ci è pervenuta attraverso un manoscritto rinvenuto alla Biblioteca imperiale di Parigi, mentre il *Codice Squarcialupi*, conservato presso la Biblioteca Ducale di Firenze, sarebbe un doppione del manoscritto di Parigi.
Non esistono esemplari superstiti dell'organo portativo medievale, tuttavia l'interesse per lo strumento è considerevolmente aumentato negli ultimi anni: una breve ricerca sul web conferma sia l'attenzione degli organari nel riprodurre organi portativi medievali che lo studio a livello accademico dello strumento, con la nascita di classi di strumento nei dipartimenti di musica antica.

Nell'edizione 2021, il Festival Antegnati di Bellinzona ha ospitato Catalina Vicens, organista cilena residente a Basilea, con un programma in parte dedicato proprio al repertorio per organo portativo, strumento con il quale l'artista ha eseguito alcuni brani, tra cui "Ecco la primavera" di Francesco Landini. Si è trattato di un'esperienza inedita per il pubblico del Festival, solitamente abituato a partecipare ai concerti ascoltando l'organo senza poterlo vedere.

Catalina Vicens ha poi proseguito il programma sull'organo Antegnati concludendo con brani di autori del XV - XVI secolo, tra cui Costanzo Antegnati.
L'occasione ha permesso di apprezzare le notevoli doti musicali dell'organista, sia in termini di grande cantabilità ed espressività che di competenza tecnica. La facilità con la quale Vicens ha trasferito le peculiarità esecutive da uno strumento all'altro, mantenendo un'uniformità di stile e di registro espressivo, conferma la sua solida formazione nell'ambito della prassi esecutiva della musica antica.

Notizia aggiuntiva: nella settimana precedente il concerto, Catalina Vicens aveva appreso di essere stata nominata curatrice della raccolta di strumenti musicali antichi di San Colombano a Bologna, succedendo così al compianto Liuwe Tamminga: a Catalina Vicens vanno le nostre congratulazioni e i nostri migliori auguri per l'incarico ottenuto.

Alessandro Passuello

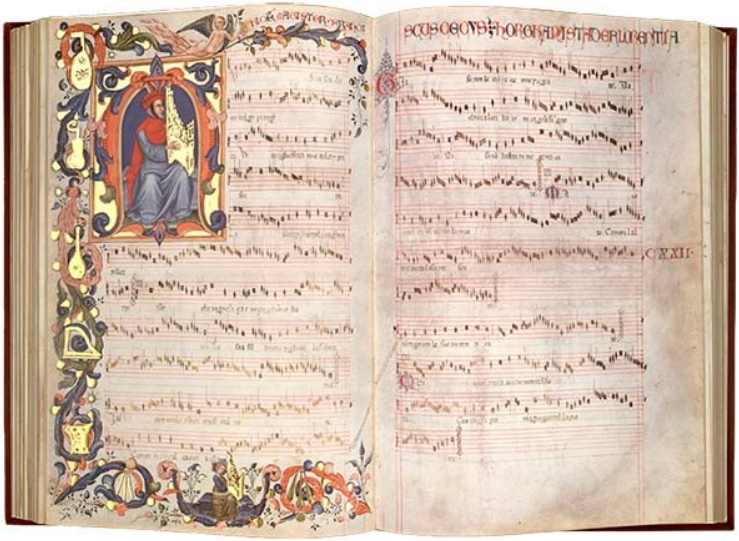
Scheda descrittiva
dell'organo portativo suonato a Bellinzona

Osservazione:
Tutte le indicazioni contenute in questa scheda provengono da un colloquio telefonico e scambio di e-mail con Stefan Keppler, Wolkenstayn Orgelbau e dalla consultazione del sito (www.wolkenstayn.de) della casa organaria con sede a Kötz (Baviera), sito dove si possono trovare ulteriori informazioni sull'organo portativo gotico.

L'organo portativo suonato a Bellinzona il 23 maggio 2021 al concerto nella Collegiata dall'organista Catalina Vicens[1] è stato costruito su misura per l'artista dalla casa organaria tedesca Wolkenstayn negli anni 2012 - 2013.

Si basa sul modello dell'organetto "Huelgas" offerto dalla ditta, ed è lavorato in legno di ciliegio, con trucioli d'intarsio.

Il **design** dello standart-"Huelgas" si orienta ad una iconografia dal *Codice Squarcialupi*[2] che mostra Francesco Landini[3], compositore del XIV secolo, seduto a suonare un portativo.



[1] Nell'articolo precedente (scritto da Alessandro Passuello) di questo Bollettino vi è una recensione di questo concerto preceduto da un'introduzione all'organo portativo e alla sua storia.
[2] Il Codice Squarcialupi è un codice musicale manoscritto realizzato a Firenze agli inizi del XV secolo. Esso è la principale fonte di musiche italiane del XIV secolo che riguardano compositori dell'Ars nova. (fonte Wikipedia)
[3] Sempre nell'articolo di Alessandro Passuello si trova una breve presentazione di questo importante rappresentante della musica italiana del Trecento.

Rispetto al modello standard, il nostro portativo presenta una fattura più laboriosa avendo le finestrelle laterali riccamente ornate in stile gotico e la traversa superiore più ondulata.
Per contro le pareti laterali si presentano senza merlature.

Possiede 28 canne si_2-re_5, cromatico, con un'**estensione** di oltre due ottave.

Le canne più basse tramite **manicotti di allungamento** possono raggiungere il la_2. Così, per esempio, le tre canne più basse si_1, do_2, $do\#_2$ possono essere accordate a la_2, sib_2/si_2, do_3. Questi allungamenti sono facilmente eseguibili o rimovibili, anche durante un'esecuzione, tra un brano e l'altro.

Le canne più piccole, in modo analogo, sono accordabili sino a raggiungere il mi_5.

Temperamento: equabile-pitagorico.

Diapason: la_3 = 440 Hz.

Lo strumento possiede un **dispositivo di trasporto** 440-466 Hz (mezzo tono sopra) per avere più possibilità nel suonare assieme altri strumenti storici.

Suono di Principale corposo e pieno, ricco di armonici.

Le **canne** hanno mensure variabili e sono composte da una lega di stagno/piombo che vuol essere un buon compromesso tra l'autenticità del suono, la stabilità dell'intonazione e la salvaguardia della superficie delle canne, al fine di prevenire danni durante i frequenti spostamenti dello strumento.

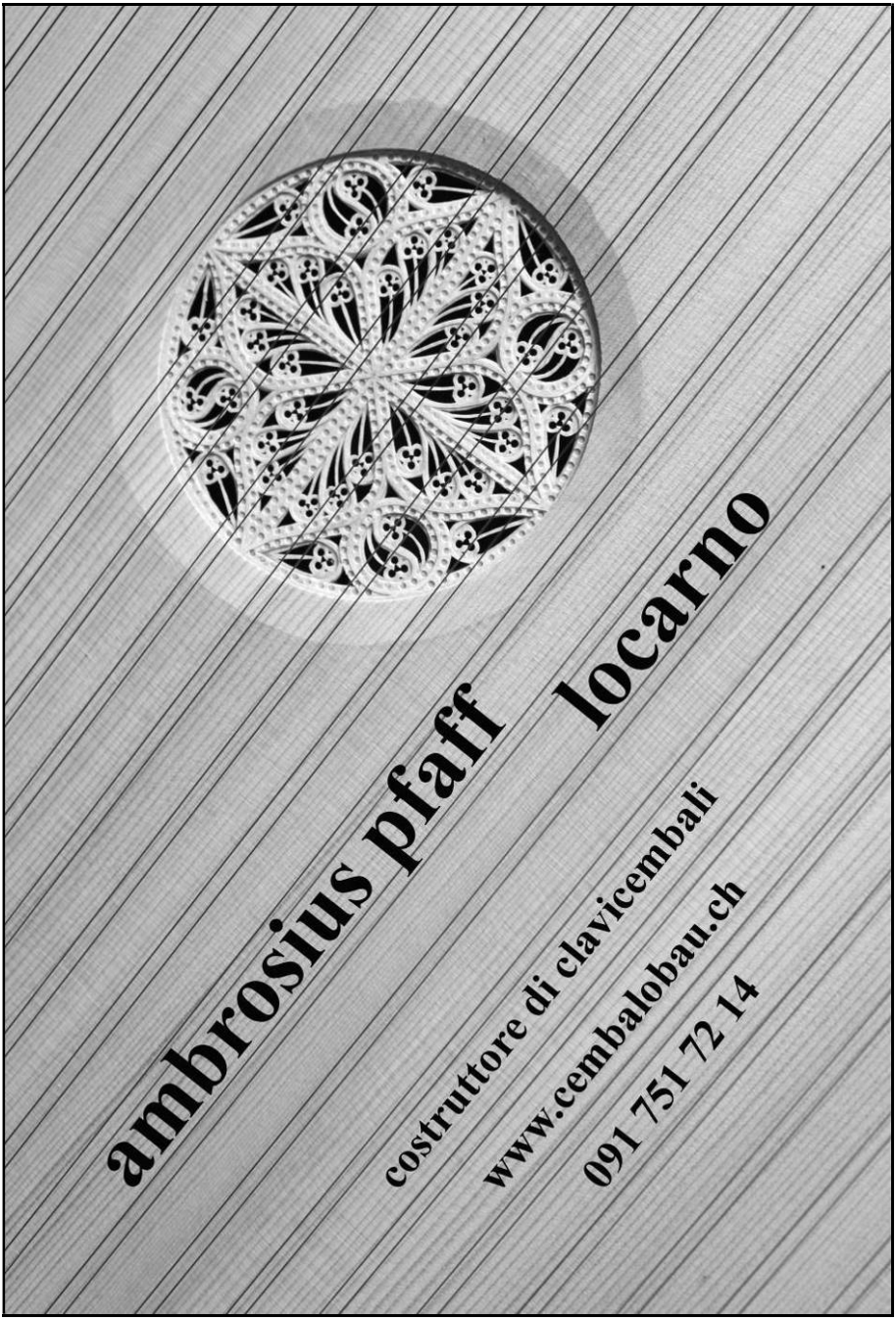
Misure: circa 92 x 42 x 18 cm, ciò che corrisponde alle dimensioni degli strumenti del primo periodo gotico.

Peso: circa 8.5 kg; la sua relativa leggerezza rende lo strumento più facile da tenere e da trasportare.

Il **mantice** è fatto di pelle di pecora bianca e legno di ciliegio.

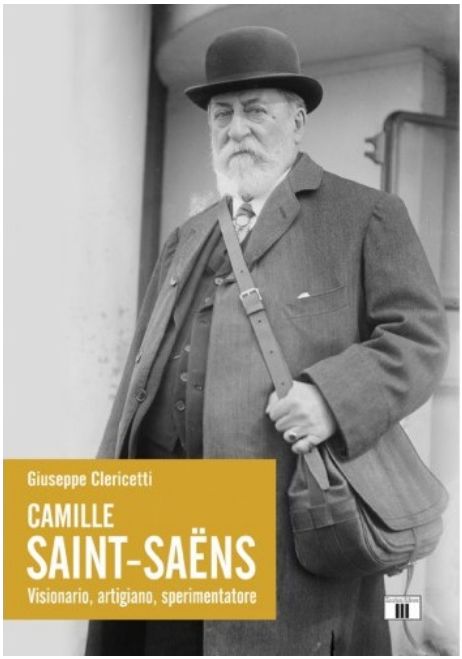
La **tastiera** è costruita usando legni pregiati di alberi da frutta.

Marina Jahn


ambrosius pfaff
locarno
costruttore di clavicembali
www.cembalobau.ch
091 751 72 14

Camille Saint-Saëns
Un nuovo libro di Giuseppe Clericetti

GIUSEPPE CLERICETTI, *Camille Saint-Saëns. Visionario, artigiano, sperimentatore,* Varese 2020, Zecchini Editore, 290 pp.



Oggetto del mio secondo libro su Saint-Saëns è il suo pensiero musicale; propongo un'esplorazione, articolata in cinque fasi, dell'attività del musicista; nei vari capitoli presento la riflessione sulla nuova concezione di elaborare il materiale musicale intimamente legata a un'idea letteraria, così come pensata, sviluppata e inaugurata da Franz Liszt, confluita, nel periodo di Weimar, nella serie dei poemi sinfonici e in seguito praticata da Saint-Saëns; l'analisi letteraria e musicale dell'impressionante corpus di 127 *mélodies* composte da Saint-Saëns, contestualizzate storicamente; l'indagine sulla relazione multiforme tra Saint-Saëns e la musica di Mozart, attraverso esecuzioni, critiche, edizioni, cadenze; l'individuazione di alcuni casi di trascrizione e di riutilizzo di materiali musicali, nonché lo studio sul lavoro effettuato da Saint-Saëns per la prima partitura d'autore dedicata all'accompagnamento musicale in àmbito cinematografico, per alcune considerazioni sul *modus operandi* del compositore; infine l'esegesi del lavoro operistico più celebre di Saint-Saëns, *Samson et Dalila*, condotto tramite la genesi compositiva, e l'ascolto di antiche registrazioni, per un'investigazione sull'esecuzione.

La lettura è costellata da rapide e, spero, gustose escursioni su penisole che, pur collegate alla terra ferma di Saint-Saëns, consentono sguardi da angolazioni diverse: conosciamo Olga Janina, straordinaria pianista, amazzone e trasformista; incontriamo Henri Regnault, artista vicino a Saint-Saëns; godiamo di alcune caratteristiche della scrittura pianistica dell'amato Mozart; evochiamo un'altra musicista di grande spessore musicale e culturale, Pauline Viardot.

La molla per la realizzazione del libro è scattata grazie a un fattore determinante, l'assenza di studi specifici su alcune composizioni di Saint-Saëns qui esaminate; se gli scritti biografici dedicati al Nostro non mancano, il vuoto editoriale dovuto al poco interesse della musicologia è palese. Con la mia pubblicazione spero di fungere

da apripista per nuove pubblicazioni dedicate ad argomenti attinenti a Saint-Saëns che attendono un adeguato approfondimento.
Una delle tesi da me sostenute è un forte legame tra Saint-Saëns e la corrente dei cosiddetti Parnassiani. Le prime avvisaglie di questo movimento letterario emergono nel 1836, con la Prefazione di *Mademoiselle de Maupin* di Théophile Gautier, manifesto dell'arte per l'arte, svincolata da ogni forma di utilità. I poeti parnassiani non mirano all'utile, al vero, al bene, ma privilegiano le competenze tecniche della scrittura: l'ideale è quello mutuato dai classici, fatto di dominio della materia ed equilibrio. Il cenacolo dei Parnassiani trova sede dall'editore Lemerre; i tetrarchi sono Charles Leconte de Lisle, Théophile Gautier, Théodore de Banville, ma non esiste una lista ufficiale dei poeti, o meglio esistono tante liste, tutte diverse. Le tappe fondamentali della produzione sono costituite dalle tre raccolte poetiche del *Parnasse contemporain*, 1866, 1871, 1876, nonché da due altre pubblicazioni, il trattato di poesia di Banville del 1872, e il *Tombeau de Théophile Gautier*, pubblicato nell'ottobre 1873, un anno dopo la scomparsa del poeta, mirabile iniziativa dell'editore e padre spirituale Lemerre, che si inserisce nella grande tradizione del compianto funebre. I poeti parnassiani contestano gli eccessi passionali, i patemi romantici, e sono invece attenti agli aspetti formali e metrici. È particolarmente ricca e istruttiva la lettura del trattato di Banville, dove si può leggere che «la Regola è una catena salutare che bisogna benedire!», esattamente come, un secolo dopo, le *contraintes* dell'OuLiPo, Ouvroir de Littérature Potentielle, di Raymond Queneau. La critica di Émile Zola è feroce, «i loro versi sono semplici mosaici, semplici giochi di pazienza. In poesia, siamo nel regno degli ebanisti».
Al traguardo si ascende attraverso il mestiere, il lavoro, il primato è rivolto alle regole, non all'ispirazione. Esiste una morale estetica dello sforzo, la cui figura mitologica di riferimento è Ercole, che rappresenta l'uomo che vince gli ostacoli e assurge al rango di divinità attraverso le sole sue forze. Il rigore nella versificazione è condensato da Banville in due frasi: «Licenze poetiche. Non ve ne sono». Il primato del lavoro, della forma, dei vincoli, è espresso nelle stesse poesie: il poeta è un artigiano che scolpisce il duro marmo. L'arte è fatta coincidere con la forma: le radici estetiche vengono mutuate dall'antichità greca. La poesia dei Parnassiani è densa in marmi, vergini, vasi, templi, dèi antichi, medaglie d'argilla e di bronzo, come osservato dai contemporanei: essa «ostenta una calma inalterabile che la fa somigliare a quegli dèi di marmo dei quali essa ama ricominciare perennemente l'abbozzo». Ritroviamo gli elementi nel primo verso di una poesia di Albert Mérat, «Régulier, impassible et froid». Ancora Zola, la cui estetica è agli antipodi, si scaglia contro la loro impassibilità: «i Parnassiani trascorrono intere serate ad ammirarsi reciprocamente, coprendosi occhi e orecchi per non essere turbati dall'ambiente vivo che li circonda». Considerate le caratteristiche di questo movimento artistico, azzardo l'ipotesi di un Saint-Saëns parnassiano, supportata da numerosi punti di contatto e verificata nel corso del mio contributo.
Il libro è dedicato a Diego Fasolis.

Giuseppe Clericetti

L’organista di Remarque

Erich Maria Remarque (1898-1970), pseudonimo di Erich Paul Remark, nasce il 22 giugno 1898 a Osnabrück. Il padre, rilegatore di libri, discende dalla famiglia Remacle, emigrata dalla Francia. A soli diciassette anni Remarque è costretto ad arruolarsi e nel 1917 viene inviato come soldato sul fronte occidentale, nelle Fiandre. Nel luglio il ragazzo è ferito da una granata, viene ricoverato nell’ospedale di Duisburg, dove rimane fino alla fine della Grande Guerra. L’esperienza al fronte lo segna profondamente, trasformando il suo innato credo pacifista e antimilitarista in un punto fermo del suo pensiero. Undici anni dopo, nel 1928, Remarque rielabora le atrocità della guerra in un romanzo dal titolo *Im Westen nichts Neues* (Niente di nuovo sul fronte occidentale) pubblicato nel 1929. A poco più di un mese dalla pubblicazione

la casa editrice berlinese Ullstein conta già 200.000 copie vendute, nel giugno del 1930 supera il milione di copie. Sempre nel 1930 la Universal Pictures porta nelle sale cinematografiche un film tratto dal libro. Nel 1931 Remarque viene nominato per il Premio Nobel per la Pace, con grande sdegno delle autorità tedesche, che rimproverano allo scrittore di aver offeso i valori tedeschi dell'onore, dell'eroismo e dell'amore per la patria.
Nel 1931 Remarque fugge dal regime nazionalsocialista e si stabilisce a Porto Ronco (Villa Tabor) dove ospita anche dei rifugiati. Tra le sue numerose amicizie femminili c'è anche Marlène Dietrich e infine Paulette Godard, ex moglie di Chaplin, che gli sarà vicina fino alla fine.
Nell'aprile del 1954 vede la luce l'edizione americana di *Zeit zu leben und Zeit zu sterben* (Tempo di vivere, tempo di morire), a settembre quella tedesca. Anche in questo caso Remarque mette in guardia il lettore nei confronti del ripetersi della storia. Delitti simili a quelli compiuti dai nazionalsocialisti potrebbero replicarsi, se la Guerra Fredda sfociasse in una terza guerra mondiale. Nel 1956 il romanzo *Der schwarze Obelisk* (L'obelisco nero) ribadisce lo stesso monito.
Per citare le parole dell'autore:
Il mondo vive di nuovo nella pallida luce dell'apocalisse. L'odore del sangue e della polvere dell'ultima distruzione non è ancora svanito, e già laboratori e fabbriche lavorano sotto pressione per mantenere la pace mediante l'invenzione di armi con le quali si potrebbe far saltare l'intero globo terrestre.
Quando è a Porto Ronco, Remarque ha l'abitudine di trascorrere le sue serate al Caffè Verbano, al Nelly-Bar o alla Taverna di Ascona dove frequenta i numerosi intellettuali e artisti di fama internazionale presenti nel Borgo.
Dopo un ennesimo attacco cardiaco, per molte settimane viene ricoverato nella Clinica Sant'Agnese di Locarno. Nell'agosto del 1969 la sua salute peggiora in modo drammatico e il 25 settembre 1970 Remarque muore nell'ospedale di Locarno. È sepolto a Porto Ronco.
Nel suo romanzo L'obelisco nero (Bompiani 1957 / Mondadori 1962, pagg. 38-40; 302; 286 dell'edizione Bompiani) possiamo leggere alcune rare pagine in cui si raccontano le curiose esperienze di un organista in una clinica psichiatrica.

Gian Pietro Milani

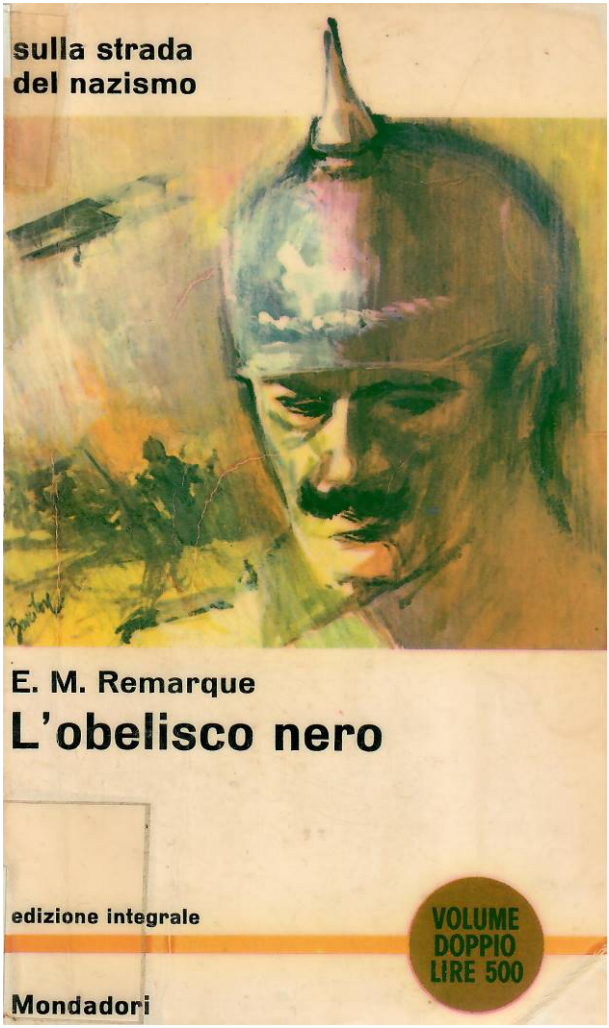
* * *

"Me ne vado lietamente per le strade della città. Werdenbrück è una vecchia città di sessantamila abitanti, con case di legno e costruzioni barocche, inframmezzate da orribili quartieri nuovi. Attraverso la città da cima a fondo e ne esco dalla parte opposta; percorro un viale di ippocastani e mi arrampico su di una collinetta, dove, circondato da un ampio parco, sorge il Manicomio. Il manicomio mi appare in un quadro tranquillo, domenicale. Ci vado a suonare, per la messa della domenica, l'organo

della cappella. Ho imparato a suonare l'organo quando mi preparavo agli esami delle magistrali, e da un anno mi sono procacciato questo posto, tanto per avere un lavoro marginale.

(...)

La messa incomincia alle nove. Siedo davanti all'organo e guardo gli ultimi pazienti che entrano. Entrano senza far rumore e si distribuiscono nei banchi. Alcuni infermieri e alcune suore siedono in mezzo a loro e ai lati. Tutto si svolge in un'atmosfera di cautela e con molto meno rumore che non nelle chiese di campagna, dove mi è accaduto di suonare quando facevo il maestro. Si ode soltanto lo strusciare delle scarpe sul pavimento di pietra: questa gente trascina i piedi, non li pesta. È il fruscio dei passi di uomini i cui pensieri sono lontani.



Sull'altare sono accese le candele. Attraverso le vetrate colorate la luce penetra smorzata e si fonde con quella delle candele in un'unica luminosità dolce, rossa e azzurrina, permeata d'oro. Ritto in questa luce, il sacerdote con la pianeta di broccato e, sui gradini, i chierichetti in ginocchio, con la veste rossa e la cotta bianca.

Tiro i registri dei flauti e della vox humana e incomincio. Le teste dei matti delle prime file si volgono tutte assieme di scatto, quasi che siano state tirate da una cordicella. I volti pallidi, dalle occhiaie fonde, si fissano senza espressione

sull'organo. Sembrano galleggiare come dischi piatti, chiari, nella dorata luce crepuscolare; e d'inverno, quando fa più buio, hanno talvolta l'apparenza di grandi ostie in attesa che lo Spirito Santo scenda in loro. Non si abituano al suono dell'organo; non hanno passato, non hanno ricordi; ogni domenica i flauti, i violini e i violoncelli tornano a colpire, nuovi e inaspettati, i loro cervelli sconvolti. Poi il sacerdote all'altare incomincia la messa, e tutti si volgono verso di lui.
Non tutti i matti seguono la messa. Nelle file verso il fondo noto sempre molti che non fanno un movimento: stanno seduti come avvolti in un tremendo dolore, in mezzo al vuoto; ma forse non è che apparenza. Forse navigano in altri mondi, dove non una delle parole del Cristo giunge, inermi, incapaci di comprendere, trascinati da una musica al cui confronto quella dell'organo è grossolana e incolore. Ma può anche darsi non pensino a nulla, siano indifferenti come il mare, come la vita, come la morte, come le cose della natura, alle quali siamo noi a dare un'anima. Come sia veramente la Natura lo sanno forse quei poveretti, i quali però non possono rivelarcene il segreto. A volte mi pare di ravvisare in essi gli ultimi discendenti di coloro che innalzarono la torre di Babele; e immagino che, per la confusione delle lingue, non possano più comunicarci ciò che vedono dalla terrazza più alta.
Il mio sguardo fruga nelle prime file. Sulla destra, in un'aureola rosazzurra, vedo la testa scura di Isabella[1]. Sta inginocchiata nel banco, diritta e snella. Tiene la delicata testa china da un lato, come una statua gotica. Spingo i registri dei violoncelli e della vox humana e tiro quelli della vox celeste. È il registro più dolce e commovente dell'organo. Ci avviciniamo al momento della consacrazione. Il pane e il vino si trasformano nel corpo e nel sangue di Cristo. È un miracolo ... come è miracolo quello per cui dalla polvere e dal fango fu tratto l'uomo. Secondo Riesenfeld il terzo miracolo è che l'uomo non abbia saputo avvantaggiarsi del secondo miracolo per far qualcosa di meglio che sfruttare il suo prossimo e ucciderlo – sfruttarlo e ucciderlo in maniera sempre più clamorosa – e riempire il breve lasso fra la nascita e la morte di tutto l'egoismo possibile, a malgrado che egli non abbia, fin dal principio, che un'unica certezza assoluta: quella di dover morire. Ecco ciò che dice Riesenfeld, delle Industrie del Granito di Odenwald[2], uno dei più esperti sfruttatori di quella materia che è la morte. Agnus Dei qui tollis peccata mundi.
Dopo la messa, le suore mi preparano una colazione a base di brodo, uova, salumi, pane e miele. È nel contratto. Mi fa le veci del pranzo, perché la domenica i tagliandi di Eduard non sono validi. Inoltre mi corrispondono mille marchi, cioè giusto quanto basterebbe per il viaggio di andata e ritorno in tram[3], supposto che di tram mi servissi. Non ho mai chiesto un aumento. Perché mai? Non lo so.

(...)

Da quel giorno Isabella venne quasi ogni domenica nel parco; e quando pioveva veniva nella cappella. La superiora mi aveva consentito di fare esercizio sull'organo,

---

[1] Isabella: una paziente schizofrenica.
[2] Ditta di pompe e monumenti funebri.
[3] All'epoca in Germania imperversa una svalutazione disastrosa.

dopo la messa, se e quando lo volevo. Lo facevo quando il tempo era cattivo. In verità non mi esercitavo, perché ero troppo conscio della mia incapacità: facevo sull'organo quello che facevo sul mio pianoforte; suonavo per me stesso, quello che mi veniva; fantasie vaghe e inconsistenti, stati d'animo, sogni, nostalgia di cose ignote, di cose a venire, di cose che chiedevano di essere appagate, di adempimento di me stesso. E per far questo non occorreva saper suonare bene. Isabella veniva talvolta con me nella cappella e stava ad ascoltare. Si metteva a sedere in un banco, nella semi oscurità. La pioggia batteva contro i vetri colorati, mentre le note dell'organo si diffondevano aleggiando sulla sua testa bruna... Non sapevo che cosa pensasse in quei momenti: tutto era strano e un pochino sentimentale; ma dietro sorgeva ad un tratto, come un fantasma, la domanda: "Perché?"; e l'urlo di angoscia si spegneva nel silenzio. Sentivo tutto questo, e sentivo anche una eco della tremenda solitudine della creatura umana, quando ci trovavamo nella cappella vuota, immersi nella luce crepuscolare e nei suoni dell'organo, noi due soli, quasi unici superstiti dell'umanità, uniti da quel barlume di luce, da quei suoni, dalla pioggia ...

(...)

L'incenso si leva dai turiboli d'argento dei chierichetti. Bodendiek si volta reggendo fra le mani l'ostensorio. Le suore stanno inginocchiate nei loro abiti neri, fra i banchi, e sembrano scuri mucchietti di rassegnazione. Le loro teste sono chine, le loro mani battono petti che non dovettero mai diventare seni, le candele ardono, e Dio sta in un'ostia circonfusa di raggi dorati. Una donna si alza, percorre il passaggio centrale fino alla balaustra della comunione e lì si getta a terra.
Gli ammalati, per la maggior parte, fissano immobili il miracolo dorato.

(...)

Due suore risollevano l'ammalata che è stesa a terra e percuote con le mani il pavimento. Suono il Tantum Ergo. I visi bianchi dei pazzi si levano di scatto verso l'organo. Tiro i violoncelli e i violini. Le suore cantano.
Le spire bianche dell'incenso ondeggiano. Bodendiek ripone l'ostensorio nel tabernacolo. La luce delle candele guizza sul broccato del suo paramento, ove è ricamata una grande croce, e con le spire dell'incenso sale fin su, a quell'altra grande croce, dalla quale, da quasi duemila anni, pende Colui che sanguina.

(...)

La Messa è finita. La Superiora mi consegna il mio onorario. Non vale neanche la fatica di intascarlo, ma non lo respingo, perché le farei dispiacere. – Le ho mandato una bottiglia di vino insieme alla colazione – dice – È tutto quello che possiamo darle, ma preghiamo per lei."

[Eric Maria Remarque,
da "L'obelisco nero (Der schwarze Obelisk)]

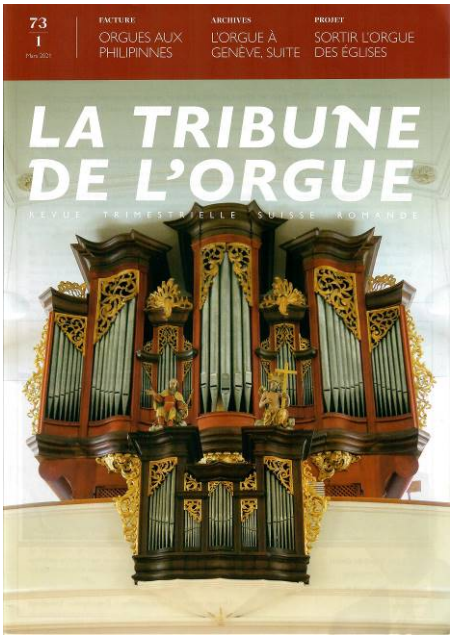
La Tribune de l'Orgue

tribune.orgue.ch

72/4 (dicembre 2020)

- √ **In copertina**: l'organo spagnolo della chiesa di Saint-François di Losanna.
- √ **Editoriale**: l'organo è una testimonianza della storia culturale e religiosa.
- √ **L'„organopoli" della chiesa di Saint-François di Losanna**: nella chiesa esistono ora ben 4 organi: l'organo principale (che in parte risale al 1777), un organo di gusto italiano dell'organaro Bartolomeo Formentelli, un organo di gusto spagnolo della casa organaria Felsberg e un organo a baule dell'organaro lettone Janin Kalnins.
- √ **L'insegnamento dell'organo al Conservatorio di Ginevra**: dalle origini (1835) agli anni '40 del secolo scorso.
- √ **Jehan Alain, morire a trent'anni**: Aurélie Decourt (figlia di Marie-Claire Alain) recensisce in modo assai critico una pubblicazione di Helga Schauerte su Jehan Alain.
- √ **Il quarto d'ora di improvvisazione**: intonazioni sotto forma di fughette; un ritorno alle origini.
- √ **I 30 Voluntaries di John Stanley (1713-1786)**: considerazioni e alcuni consigli di registrazione.
- √ **Partitura**: Ciaccona in fa maggiore di Henry Purcell (1659-1695).
- √ Un testo – ancora di stretta attualità – di **Gustave Doret** (1866-1943) sull'importanza dei concerti organistici.
- √ **Jean-Claude Pasche (Barnabé)**, in memoriam.
- √ **Recensioni di CD e partiture.**
- √ **I viaggi di M. Phileas Fogg**: Montezillon – Cortaillod – Argentière – Neuchâtel – osservando la gente vivere – Cernier – Losanna – Courtelary – Losanna (ancora) – Neuchâtel (ancora) – Tenda – Rapperswil – sulla rete "ARTE" – Ginevra – Neuchâtel (per concludere).
- √ **Riviste**: spoglio di riviste a carattere organistico.
- √ **Agenda**: concorsi, corsi, concerti d'organo.

73/1 (marzo 2021)



- √ **In copertina**: l'organo Speisegger-Moser della chiesa di Vuisternens-en-Ogoz (nel canton Friburgo).
- √ **Editoriale**: ma quanti organi interessanti – e spesso un po' dimenticati – troviamo nella Svizzera romanda!
- √ **Il costruttore dell'organo di bambù di Manila e l'influsso che ha avuto sulla diffusione dell'organo nelle colonie spagnole**: una storia che risale al 1508.
- √ **Far uscire l'organo dalle chiese?** Alcune riflessioni su un progetto d'organo trasportabile.
- √ **L'insegnamento dell'organo al Conservatorio di Ginevra** sino al 1950 (continuazione dal numero precedente).
- √ **L'organo Speisegger-Moser della chiesa di Vuisternens-en-Ogoz.** Storia di questo strumento che sin dal 1753 troneggiava nella navata della Collegiale di Neuchâtel (prima di essere sostituito dall'attuale organo Walcker, verso il 1870) e che ora, anche se un po' maltrattato da un intervento del 1938, troneggia nella chiesa di questo villaggio della campagna friburghese.
- √ **Il quarto d'ora di improvvisazione**: improvvisare nello stile neoclassico tedesco (Paul Hindemith, per esempio).
- √ **Recensioni di CD, partiture e libri**.
- √ **I viaggi di M. Phileas Fogg**: Coira – Yokohama – Berna – una sera alle 19.30 alla TSR (sempre ancora a Berna) – Versoix – Annecy – Neuchâtel – sempre in confinamento – ancora a Neuchâtel (non ci si muove) – un viaggio (?) in Germania – Grandson.
- √ **Riviste**: spoglio di riviste a carattere organistico.
- √ **Una corrispondenza con Peter Mieg (1906-1990) sulla creazione del suo brano "Rencontres" per due organi.** Nel 1982 Peter Mieg, pittore e compositore argoviese di Lenzburg, compose un brano per due organi per l'inaugurazione dell'organo di coro della Stadtkirche di Aarau; viene qui riprodotta un divertente scambio di corrispondenza in proposito.
- √ **Agenda**: corsi, concerti d'organo.

Lauro Filipponi

CD in vetrina

Orgues de Sicile. Arnaud De Pasquale.

HARMONIA MUNDI 905331. 80’17”

Die Klangwelt der Engelberger Orgel. Alessandro Valoriani.

MOBILTON 08424. 75’20”

Sono molto felice di segnalare in questo numero del nostro Bollettino un CD di musica organistica che raggiunge l’eccellenza. La prima sorpresa è legata all’etichetta che lo pubblica, una delle più importanti a livello mondiale, Harmonia Mundi, che ha in scuderia, tanto per intenderci, stelle come Isabelle Faust, Amandine Beyer, François-Xavier Roth, Andreas Staier, Diego Fasolis, Maurice Steger, Philippe Herreweghe, René Jacobs, Alexander Melnikov, William Christie, Kristian Bezuidenhout, oltre a Benjamin Alard, del quale stiamo seguendo l’integrale bachiana. Negli anni Sessanta e Settanta Harmonia Mundi aveva pubblicato una serie pionieristica dedicata a organi storici europei: chi non si ricorda i vinili, consumati dai mille ascolti, con Francis Chapelet, René Saorgin o Michel Chapuis, e le sonorità di Trujillo, Marmoutier o Saint-Maximin? Ora l’etichetta francese ci riprova coraggiosamente, sul nostro CD troviamo infatti una promettente indicazione "Organs of the World Vol. 1", che fa sognare noi appassionati. Questo primo volume è perfettamente riuscito e fa ben sperare per il prosieguo: siamo in Sicilia, il giovane Arnaud De Pasquale, tra mille peripezie legate alla logistica e tempistica, ci regala le sonorità di sei strumenti: Castelbuono (anonimo 1547), Alcara Li Fusi (Giuseppe Speradeo 1666), Noto (Paolo Grimaldi 1726), Ficarra (Annibale Lo Bianco 1714), Regalbuto (due strumenti di Donato Del Piano, 1782 e senza data), tutti restaurati dalla casa organaria siciliana Francesco Oliveri e in ottimo stato di funzionamento. De Pasquale è inoltre opportunamente coadiuvato, per alcune tracce, da soprano, violino, cornetto e un secondo organista, che contribuiscono alla varietà sonora delle registrazioni. Gli strumenti qui registrati sono accomunati da un corista di 415 Hz e dal temperamento mesotonico o sue varianti, ad esempio quella prescritta da Salinas, a 1/3 di comma sintonico. Si inizia dalle sonorità schiette, aperte, genuine, con bella pronuncia, dello strumento cinquecentesco, e conseguente scelta del repertorio: De Pasquale dimostra subito la perfetta padronanza storica e stilistica, e la comprensione dello strumento. Audacissime, per il temperamento, le *Stravaganze* di Jean de Macque. Segue lo strumento secentesco con un notevole *Ricercare* sopra La Sol Fa Re Mi di Rocco Rodio e la sfarzosa Follia di Storace. Particolarmente gustoso il Ripieno del 1714 di Lo Bianco, nella Toccata IV di Ercole Pasquini. Gli orecchi godono nel passaggio alla traccia 20, quando oltrepassiamo la soglia di San Basilio a Regalbuto, per la sonorità piena e profonda di Donato Del Piano, con i nobili Principali, uno di 16’, ben tre di 8’. Magnifico il madrigale di Marenzio, concertato a sopra-

no, cornetto e due organi, come pure il mottetto di Palestrina con le diminuzioni della cornettista Sarah Dubus. Il piacere raggiunge il culmine con la *Canzon a due canti* di Frescobaldi, il Flauto per la *Corrente* di Strozzi, i dialoghi tra i due organi, e l'intrigante, audace, trascinante *Passacaglia* di Strozzi che chiude una registrazione di assoluto pregio. I testi acclusi sono due, il primo dello stesso organista che racconta le vicissitudini legate alle registrazioni, e un altro storico-estetico di Dinko Fabbris, anche in versione italiana; il tutto corredato da splendide fotografie e dalle composizioni foniche di tutti gli strumenti. Lodevole iniziativa, quella di Harmonia Mundi: il mondo organistico ha bisogno di pubblicazioni di questo alto standard qualitativo e valorizzazione da parte di una delle regine della discografia, e siamo curiosi di capire come continuerà la collana nel prossimo futuro: il secondo volume dovrebbe offrirci gli organi di Oaxaca, in Messico.

Alla pubblicazione di Harmonia Mundi aggiungo la segnalazione di una pubblicazione non recente, del 2008, che ho rintracciato solamente negli ultimi tempi grazie a una visita al Monastero di Engelberg. La chiesa dell'Abbazia conserva due strumenti: l'organo di coro, suonato da Felix Mendelssohn, fu in seguito modificato da Friedrich Goll nel 1902 per giungere allo stadio attuale, del 2007, che dobbiamo a Kuhn; lo strumento visitato da Mendelssohn, del quale sopravvive la splendida cassa e verosimilmente anche materiale fonico, era del 1737. L'organo che qui interessa è quello principale, situato sopra il portale d'ingresso: nasce nel 1877 sempre ad opera di Goll, dotato di 50 registri; lo stesso organaro porta lo strumento a 134 registri nel 1926, e nel 1993, con Graf, esso raggiunge i 137 registri, e rappresenta così l'organo più grande in Svizzera. Una delle caratteristiche sta nel fatto che quasi tutte le canne sono racchiuse in casse espressive, dotate di un numero strabiliante di gelosie. Impressionante il numero di registri di 8', ben 54. Tre registri sono ad ance libere, uno dei quali possiede la singolare possibilità di variare la quantità dell'aria, quindi il volume, tramite un pomello da tirare. La consolle attuale è moderna, ma in cantoria si conserva, accantonata, quella originale, prodigiosa macchina con decine di placchette e pistoncini. L'organista dell'Abbazia è il bravo e simpatico Alessandro Valoriani, d'origine senese: il programma del CD è simmetrico: alle estremità due trascrizioni da opere di Wagner (terzo atto di *Lohengrin* di Dubois, coro dei pellegrini di *Tannhäuser* di Liszt); al centro la *Passacaglia* di Bach, in posizioni mediane due numeri dalle *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* di Messaien, il *Preludio e Fuga in sol minore* di Brahms, e cinque *Sonate* di Domenico Scarlatti. Le sonorità di Engelberg sono toccanti: calde, diversissime pur in un'unica estetica, potenti ma mai aggressive; Valoriani incanta con Wagner e riesce a trasformare Scarlatti in un racconto di fine Ottocento; ma è la *Passacaglia* che è riuscita a convincere un impenitente sostenitore della sonorità unica e immutabile come il sottoscritto, della straordinaria possibilità di variare i timbri nel corso dell'esecuzione. Valoriani ha capito profondamente il mastodontico ma sensibilissimo organo Goll e la sua estetica sonora, e, come un fine illusionista, un abile ed elegante prestidigiatore, può permettersi grandi e caleidoscopiche performance, sempre gustose, sempre raffinate.

Giuseppe Clericetti

Molti alberi diventano carta...
FSC
www.fsc.org
FSC® C015303
Il marchio della gestione forestale responsabile
Tipografia Poncioni SA
...la nostra carta stampata, un impegno per l'ambiente!
Via Mezzana 26 I CH - 6616 Losone I Tel. 091 785 11 00 I Fax 091 785 11 01 I info@poncioni.biz I www.poncioni.biz
Prestampa I Stampa Offset I Stampa digitale e da plotter I Legatoria I Spedizione e consegna I CD multimediali I Consulenza

DELL'ORTO & LANZINI
BOTTEGA ORGANARA

NUOVO ORGANO DELLA CHIESA DI **MÖRRUM, SVEZIA**

Carlo Dell'Orto
Massimo Lanzini
Organari

Via Mazzini 12 28040 Dormelletto Italia ***Telefono*** **0039 322 45453**
www.dellortoelanzini.it ***Email*** **info@dellortoelanzini.it**