

# 2021-70=1951

www.francescofinotti.it 

I termini di questa semplice operazione matematica sono presto spiegati.

- 2021: L'anno del Green Pass, la pandemia da Covid-19 e della sua insidiosa variante Delta, che ricorderemo negli anni a seguire per gli effetti sulla vita delle persone di tutto il mondo. È pure l'anno della chiusura di Aug. Laukhuff GmbH & Co. KG di Weikersheim (Germania), fondata nel 1823 e che avrebbe compiuto 198 anni di attività come fornitore principale di parti indispensabili alla costruzione di un organo.
- 70: Il limite temporale stabilito dalla Legge sui Beni Culturali oltre i quali si esercita la tutela di un bene di rilevante interesse culturale e degli strumenti musicali in generale, in particolare l'organo, presente nelle chiese d'Italia e nelle pochissime sale da concerto all'interno delle quali ha trovato una qualche ospitalità (ma che continua a essere tutt'ora assente nel nuovo Auditorium di Roma capitale, una eccezione tutta italiana).
- 1951: L'anno dell'alluvione del Po nel Polesine, la mia terra d'origine, che devastò non solo il territorio ma pure il tessuto sociale; in molti furono obbligati a trasferirsi altrove (sfollati), in molti non sono più ritornati nella loro terra natia, divenuta zona depressa per definizione.

Gli strumenti realizzati nell'immediato dopoguerra sino al 1951 (eventi bellici dal 1940 al 1945), sono dunque sottoposti a regime di tutela, a prescindere dalle loro qualità realizzative d'origine o comunque pervenute. Si tratta spesso di manufatti assolutamente modesti, privi di una «progettazione» che si voglia definire tale, semplicemente messi insieme per rioccupare spazi e funzioni compromesse dagli eventi bellici, senza tanti complimenti. Nel Polesine, se ne realizzarono diversi, così come in altre parti d'Italia, in particolare nel Meridione. Si fecero impiegando i cosiddetti «danni di guerra», risorse economiche messe a disposizione degli Enti proprietari (la Chiesa soprattutto), senza tanti controlli o riguardi verso l'arte costruttiva plurisecolare, spesso impiegando materiali raccogliutici di provenienza non accertabile o, semplicemente, facendo piazza pulita di tutto: una pratica già conosciuta nelle epoche che ci hanno preceduto, più di quanto non si sia disposti a credere. La loro tipologia prevedeva trasmissione elettrica, somieri a canale per registro (pistoncini e membrane, ossia valvole coniche), generalmente una combinazione libera e alcuni pistoncini per le combinazioni fisse: il tutto con tecnologie da ... Quella delle ricostruzioni con i danni di guerra fu una pratica che durò a lungo, protraendosi a distanza anche di un ventennio dalla conclusione degli eventi bellici.

Gli interrogativi su come gestire questi strumenti, com'è facilmente comprensibile, sono molti e quasi tutti - apparentemente - di difficile soluzione: il rispetto delle disposizioni derivanti dalla applicazione della vigente Legge di tutela dei Beni Culturali<sup>1</sup> richiede una attenta valutazione caso per caso, ampia e ben motivata. Il meccanismo di fondo oramai consolidato è tale per cui l'Ente proprietario (generalmente la Chiesa), attraverso i fondi CEI previsti per queste attività, può arrivare a finanziare sino al 50% degli importi necessari al loro restauro «così come sono»; le parti di nuova costruzione o di nuovo inserimento sono escluse dai conteggi per cui, a rigore, nemmeno un motore nuovo dal costo mediamente di circa 2.000,00 euro che si rendesse necessario per il funzionamento dell'organo «restaurato» dovrebbe essere conteggiato ai fini del finanziamento. Non essendo previsto nessun tipo di aiuto alla costruzione di nuovi strumenti, il combinato disposto dell'obbligo di tutela e della disponibilità di fondi per il solo «restauro» rende chiaro quali possano essere le conseguenze:

---

<sup>1</sup> Decreto legislativo 22 gennaio 2004, n. 42 e successive modifiche con decreto legge 31 maggio 2014, n. 83 e legge 4 agosto 2017, n. 124.

- a) si procede esclusivamente al restauro prescindendo dalla qualità intrinseca dei manufatti, escludendo ogni modifica o nuova realizzazione che corregga o sostituisca il «mal fatto» e che possa così aprire nuove prospettive di valorizzazione di quel bene e del conseguente sviluppo culturale del tessuto sociale di appartenenza, come auspicava Giovanni Urbani<sup>2</sup> circa le motivazioni che dovrebbero essere sottintese a qualsiasi intervento di restauro dei beni sottoposti a regime di tutela. La qualifica di «antico» non necessariamente significa ci si trovi automaticamente in presenza di un manufatto di valore ed è certo possibile che l' «antico» – o, comunque, ciò che ha più di 70 anni - sia mal fatto, per vari motivi, la sua età non ne cambia le condizioni oggettive. Il «valore artistico» di quel manufatto che ne giustifichi una tutela dovrebbe sussistere solamente in virtù della sua qualità realizzativa accertata, interessando in misura più o meno omogenea tutte le sue parti, dalla prima all'ultima. Dal momento che la ricerca di fondi per una nuova costruzione è impresa sempre più ardua, ai limiti dell'impossibile, anche le poche menti che potrebbero intraprenderla vengono mortificate, al punto da convincersi che il restauro finanziato CEI sia l'unica strada percorribile per la loro Comunità.
- b) Strumenti come quelli realizzati nell'immediato dopoguerra precedentemente evocato continueranno pertanto a funzionare, nonostante le loro men che mediocri qualità, buone nemmeno per un semplice accompagnamento delle banali liturgie che, assieme agli oltre tre milioni di omelie domenicali, mettono a dura prova la fede dei cristiani (l'affermazione non è mia, bensì di Benedetto XVI, ora papa emerito, agli inizi del suo pontificato) e che, oramai, spopolano le nostre chiese.
- c) I giovani organisti avranno sempre meno interesse a prestarsi per queste attività, domenicali o feriali che siano, anche per la caparbia ostinazione a volerle considerare come atti dovuti, privi di un minimo di retribuzione dignitosa, dando per scontato che questi individui istruiti musicalmente a prezzo magari di notevoli sacrifici vivano sempre di «altro». Chi può o ne ha il coraggio si trasferisce all'estero, dove perlomeno un interesse residuo per la musica e l'organo sono ancora presenti, godono di una certa considerazione: un mondo dove si continuano a costruire nonostante tutto nuovi strumenti spesso molto interessanti.
- d) Una volta spesi i soldi per l'effimero «restauro», gli organi potrebbero ben presto tornare al silenzio, un destino condiviso con molti altri organi più antichi che si sono voluti mantenere ovunque e a ogni costo, alimentando il declino verosimilmente irreversibile del nostro antico e nobile strumento, non essendovi rinnovamento significativo che incida nel tessuto sociale con una azione culturalmente importante che sappia guardare avanti nel tempo.

È la mancanza di coraggio nell'esercizio della progettazione, nel perseguire obiettivi concreti piuttosto che ideali irrealizzabili, nel compiere scelte radicali, nella visione più ampia di una possibile nuova modalità di impiego di questi strumenti - qualora possano disporre di nuove risorse - a rendere così disperatamente mortificante l'attuale esistenza degli organi nelle nostre chiese, nelle nostre - pochissime - sale da concerto e a decretarne il progressivo allontanamento dagli interessi culturali e musicali dei più.

Il periodo tra le due Guerre Mondiali fu certamente molto interessante per il discreto numero di realizzazioni di pregio, a volte particolarmente complesse (si pensi agli strumenti del Duomo di Milano - Mascioni/Tamburini - o di Messina - Tamburini -, al pluri-celebrato organo Mascioni del Pontificio Istituto di Roma, solo per citarne alcuni). La qualità costruttiva raggiungeva vertici notevoli, la cura nelle rifiniture era insita nel processo, i risultati spesso molto importanti anche se discontinui. Gli effetti dell'Adunanza di Trento del 1930 trovarono riscontri spesso notevoli per ingegnosità progettuale e costruttiva, la musica d'organo ebbe esponenti di spicco tanto come compositori quanto come esecutori e che nulla avevano da invidiare ai colleghi d'oltralpe.

I grandi costruttori dell'epoca potevano contare su maestranze numerose e qualificate, raggiungendo livelli significativi nella qualità dei loro strumenti. In questo, la «progettazione» era strettamente collegata al senso «artistico» che si richiede alla realizzazione di uno strumento

---

<sup>2</sup> Giovanni Urbani, storico dell'arte italiano (1926 - 1994), direttore dell'Istituto centrale del restauro dal 1973 al 1983. Autore di diverse opere importanti per lo sviluppo del restauro e delle tecniche a esso correlate, elaborò un principio di «programmazione» del restauro in rapporto all'ambiente che purtroppo non ha avuto seguito.

musicale particolare come l'organo, macchina assai complessa nella quale convergono un gran numero di discipline, ciascuna con la loro rilevanza specifica.

Sullo sfondo di entrambe le epoche precedentemente evocate, poteva essere presente con discrezione qualche prodotto, componenti di vario tipo o qualche fila di registri particolari realizzati dalla ditta Laukhuff di Weikersheim (Germania), anche se quasi nessuno dei nostri aveva piacere di dichiararlo. Ricordo un bel registro di *Clarino* labiale dalla forma assai curiosa che non conoscevo affatto e che trovai in un organo del Nord Italia, la cui resa timbrica e possibilità di amalgama con gli altri registri dello strumento mi entusiasmo e alimentò una ricerca personale in termini di un suo utilizzo pratico su nuovi strumenti, con risultati a dir poco sorprendenti. Ecco, quel *Clarino* labiale proveniva dai laboratori Laukhuff, ne ero – e sono – più che certo!

Il catalogo di questo storico fornitore ha stabilito nel tempo un riferimento quanto a varietà e qualità realizzativa, tale da divenire ben presto una parte attiva e importante delle lavorazioni di quasi tutti i costruttori d'organi in attività nel XX<sup>mo</sup> secolo, così come in questo inizio del XXI<sup>mo</sup>. Quasi tutti poiché, da qualche parte, qualcuno si ostinava a voler produrre tutto in proprio o, almeno, così voleva si sapesse, stracciandosi le vesti che «mai e poi mai, per realizzare uno strumento artisticamente di valore, io faccia ricorso a un produttore industriale come Laukhuff, qualunque cosa egli costruisca o metta a disposizione!». Farsi in proprio “le canne dei registri” era motivo d'orgoglio e assumeva un valore tale da rappresentare la differenza. Le facciate di diversi organi riportano, così, «la mostra» del fallimento a distanza di pochi mesi dalla loro inaugurazione, con i piedi deformati dal peso enorme del piombo che li sovrasta, o i corpi piegati a metà per via dei pochi sostegni e degli spessori inconsistenti delle lastre, a dispetto della qualità delle leghe: a poco o nulla serve l'80 o 90 % di stagno annunciato pomposamente nei preventivi destinati alla committenza se lo spessore non supera qualche decimo di millimetro nelle note gravi di 16' e 8', ammesso poi si tratti veramente di leghe a così alta percentuale di stagno (dubitare è lecito). Ci si ostina ancora oggi a voler considerare comunque quelle realizzazioni come opere artistiche di valore, ma chi ha avuto la sfortuna di ricevere questo genere di manufatti deve giustificare in qualche modo agli occhi della sua Comunità le spese inevitabili necessarie alle riparazioni o al loro mantenimento in condizioni decenti (che quasi sempre coincide con la sostituzione sistematica degli elementi deformati delle facciate prima richiamati o, perlomeno, di parti importanti degli stessi).

L'equivoco prodottosi da noi con l'*Orgelbewegung* e l'interpretazione che dei suoi principi si è voluta perseguire ha avuto come lascito una mentalità che nel tempo si è diffusa in profondità. Abbiamo sentito da sempre le elucubrazioni sulla costruzione “artigianale” che si distingue da quella “industriale” e tutto quel che segue: all'inferno gli “industriali”, in paradiso gli “artigiani”. Può far piacere certamente incontrare tastiere di legno di bosso, ebano e avorio<sup>3</sup> con tutte le rifiniture e modanature che si vogliono, ma se a codeste tastiere di bosso, ebano e avorio riccamente decorate non corrispondono altrettante – se non migliori - rifiniture delle parti “vitali” e, soprattutto, una forte caratterizzazione sonora dello strumento che le ospita come conseguenza di una “progettualità” chiara e riconoscibile, a poco servono.

Forse, si sono sopravvalutate le epoche precedenti quanto a capacità di espressione artistica di valore dell'ingegno dei costruttori attraverso i loro manufatti. Alzi la mano chi è disposto a riconoscere vi sia molta più «arte» nella costruzione di un complicatissimo strumento moderno (che si esige giustamente all'avanguardia per prestazioni, dettagli costruttivi, sicurezza e affidabilità, dati i costi e la nostra contemporaneità ...) che in uno qualsiasi dei tanto acclamati strumenti italiani di origine antica o presunta tale (per intenderci, quelli compresi dal XVI al XIX secolo, quale che sia il loro autore, da Antegnati a Serassi, le eccezioni confermando la regola). Già gli strumenti degli inizi del XX<sup>mo</sup> hanno complicità mostruose se paragonati ai predecessori e hanno richiesto componentistica assai varia e di un certo tipo, la cui provenienza finiva per essere più o meno sempre la stessa ma tant'è ... Quella «artigianalità» tanto acclamata era quasi sempre di facciata, solo abitudine reiterata, poca - o nessuna - ricerca, ripetizione di formule derivanti da una pratica più altrui che personale e che non significa necessariamente autorevolezza; del tutto comune la

---

<sup>3</sup> Materiale oggi non più disponibile in commercio, sostituito dall'osso di bue o da materiali di sintesi che simulano con una certa efficacia le prestazioni dell'avorio, migliorandole in alcuni casi.

mancanza di elaborazione di una progressione appropriata ai luoghi nei quali si fa intendere lo strumento. Al riguardo, il veneto Callido<sup>4</sup> è divenuto l'emblema di come si potessero sbrigativamente risolvere le questioni inerenti la collocazione dei suoi dieci strumenti annualmente prodotti, ed è facile trovare lo stesso *Principale* a Rovigo o in Istria, o Dalmazia, o in Cadore: una produzione realizzata in serie all'Arsenale della Serenissima. I registri di *Flauto* - tutti - disperatamente identici e sulla medesima progressione; stessa cosa per i sibilanti *Tromboncini*, poco gradevoli e di scarsa utilità. Alla fin fine, il criterio di differenziazione risiedeva nella mera "quantità" fisica di file di canne da aggiungere qualora si fosse in presenza di un edificio più grande, ma le progressioni di queste file sempre identiche.

L'unico costruttore distintosi con una ricerca completa e profonda circa le necessità dell'organo, del suo sistema di trasmissione e delle esigenze e risposte acustiche dei propri registri fu Aristide Cavallé-Coll ma i nostri, con un eccesso di sicumera, lo hanno velocemente proclamato «industriale» con buona pace delle risultanze che dimostravano - e dimostrano - esattamente il contrario. I milanesi manifestarono un certo orgoglio nel 1879 alla rinuncia di Camille Saint-Saëns di suonare il nuovo italianissimo organo Bernasconi del Conservatorio, con la sua unica tastiera di 50 tasti, registri spezzati e pedaliera di sole 12 note per giunta scavezza, magari avranno malignamente pensato che, forse, il grande Maestro francese così grande poi non era, se non gli riusciva di suonare i nostri organi italiani. Quell'orgoglio sembrerebbe alquanto mal riposto: ci si può accontentare pure di Padre Davide da Bergamo, in mancanza d'altro, ma la ferita è destinata a rimanere. Per inciso - e a puro titolo di riferimento -, nel 1879 Cavallé-Coll aveva già realizzato a Parigi alcuni dei suoi più grandi capolavori quali gli organi di Saint-Vincent-de-Paul (III/47-1852), Sainte-Clotilde (III/46-1859), Saint-Sulpice (V/100-1862, rifacimento di un precedente organo di F. H. Clicquot), Notre-Dame (V/86-1868, strumento visionario che egli considerò sempre come il rappresentante ideale del suo "credo" come costruttore e fine ricercatore in acustica), Palais du Trocadéro (IV/66-1878), opere alle quali sono legati indissolubilmente momenti di fondamentale importanza nella evoluzione dell'organo e della sua letteratura. Al contempo, alle soglie del 1870 egli dava impulso all'idea del cosiddetto *organo sinfonico* che negli ultimi anni della sua attività si sarebbe concretizzato nei grandi strumenti di St. Sernin a Toulouse (III/54-1889) e St. Ouen a Rouen (IV/64-1890).

Oramai, nel nostro Paese la parabola dell'organo strumento musicale sembra avviata inesorabilmente verso la fine, il profluvio di restauri di strumenti antichi - o ricostruzione moderna degli stessi - a prescindere dal loro valore effettivo ne è implicita conferma, come ebbi modo di anticipare nel convegno di Treviso del 1998 "*Creatività nell'organaria italiana contemporanea*" ovvero: *dell'organo eclettico*.

Nelle attuali condizioni sociali e culturali non ha più molto senso tentare di far rinascere l'organo strumento musicale, chi poteva e doveva farlo si è perso nei meandri delle considerazioni idealistiche di quanti ne hanno favorito il processo di decadimento, che fossero appartenenti alla categoria dei costruttori o degli organisti, degli uomini di chiesa o degli enti preposti alla cosiddetta tutela del patrimonio artistico del nostro Paese. Tanto vale occuparsi dei propri affari personali, fin che possiamo e avremo vita: una volta andati, resteremo spettatori da lassù.

Oggi vediamo solamente la volontà di eseguire nel nostro Paese restauri di organi antichi o ricostruzioni con le stesse modalità. L'equazione "bene tutelato, bene restaurato" consolidatasi in questi ultimi decenni andrebbe respinta con un cambiamento di mentalità, poiché non ne considera minimamente e primariamente il valore artistico e l'incidenza sul tessuto sociale e culturale nel quale si viene a trovare. Al riguardo, le parole di Bruno Zanardi<sup>5</sup> a distanza di tempo sono più che mai attuali e ci invitano ancora una volta a una riflessione profonda:

---

<sup>4</sup> Gaetano Callido (1727 - 1813), nativo di Este (Padova), allievo di Pietro Nacchini, costruì oltre 400 organi oltre che nei territori sotto il diretto dominio di Venezia, anche nelle Marche, in Romagna e fino a Costantinopoli.

<sup>5</sup> Bruno Zanardi (1948), storico dell'arte, allievo di Giovanni Urbani, restauratore e docente universitario, fondatore presso l'Università di Urbino del Corso di Laurea per la formazione di restauratori (2001). Si veda *Sole 24 Ore* del 7/12/97, a margine dell'annuncio pubblicato dal *Corriere della Sera*, dal clamoroso titolo: "Restauri folli nella cappella degli Scrovegni, Giotto è in pericolo"; vedi anche *Il restauro, Giovanni Urbani e Cesare Brandi, due teorie a confronto*, ed. Skira 2009; *Giovanni Urbani, Intorno al restauro*, a cura di Bruno Zanardi, ed. Skira, 2000.

[...] *“per attuare questo cambiamento occorre ammettere i formidabili errori strategici commessi negli ultimi decenni. In particolare, quello d’aver omologato, dagli anni ’70 in poi, in un’unica e indifferente categoria antropologica di beni – i “beni culturali” – ogni manufatto pertinente il fattore umano: dalla tavola di Raffaello, alla pipa del nonno garibaldino. Una nozione di antropologia culturale tra Bulgaria e buon cuore, la quale, coll’aumentare all’infinito il numero dei beni da conservare, ha reso nei fatti impossibile una razionale pianificazione della loro tutela. Allo slogan “bene nominato – bene conservato” si è infatti subito opposta la piana realtà che se ogni manufatto è un bene culturale nulla lo è: confermando per l’ennesima volta la frase, credo, di Tayllerand: “ Tutto quello che è eccessivo è senza importanza. [...]”.*

Raccogliamo oggi i frutti del conservatorismo *tout court* che si è sviluppato nel tempo, mascherato dietro l’obbligo stabilito dalla Legge di tutela dei Beni Culturali. La “Verifica di Interesse Culturale” (VIC) prevista dalla stessa Legge - di fatto inapplicata per vari motivi che sarebbe qui troppo lungo esporre con sufficiente chiarezza -, come ho già avuto modo di sostenere in diverse occasioni dovrebbe diventare un passaggio più semplice e trasparente, soprattutto quando ci si trovi in presenza di opere pervenute in condizioni tali per le quali il loro valore artistico risulti fortemente compromesso. Si devono abbandonare le sirene del contributo CEI vincolato al solo restauro che sta portando inesorabilmente alla morte del nostro strumento, un processo già in atto da tempo e per il quale non si può che esserne immensamente dispiaciuti!

Abbiamo abbandonato del tutto - o quasi - la costruzione di nuovi organi, per i quali i fondi necessari non ci sono mai - e, al riguardo, attendiamo un pronunciamento CEI che non liquidi sbrigativamente la questione del sostegno per quelle Comunità che volessero procedere a una nuova costruzione -, o sono di reperibilità estremamente difficile e, questo, in un momento in cui avremmo oltremodo bisogno di offrire ai nostri giovani organisti musicisti sufficienti motivi per poter pensare che una vita spesa per la musica e per l’organo valga la pena di essere vissuta senza paura.

Siamo avvisati, dunque, anche se questo avviso può certamente non farci piacere.

Francesco Finotti  
pensieri di agosto 2021