

La responsabilità che l'interprete assume su di sé è grande, enorme; egli è chiamato ad offrire, attraverso la sua azione, un [...] "possibile modo d'esser proprio dell'opera stessa, la quale interpreta se stessa nella varietà dei suoi aspetti!"³

Si delinea quindi la figura di un nuovo tipo d'interprete, un *creatore* a tutti gli effetti, cui spetta il compito non facile di rendere comprensibili le ragioni stesse dell'opera dei predecessori. Procedendo nel cammino della conoscenza egli assume un ruolo decisivo nell'evoluzione del linguaggio, tale da meritargli i connotati di vero e proprio *precursore*, come suggerito con estrema efficacia nell'immagine folgorante che si ricava dalle parole dell'argentino Jorge Luis Borges:

[...] *Nel vocabolario critico, il termine "precursore" è indispensabile, ma bisognerebbe purificarlo da ogni significato di polemica o di rivalità. Il fatto si è che ogni scrittore crea i suoi precursori. La sua opera modifica la nostra concezione del passato, come modificherà il futuro. In questa correlazione non ha alcuna importanza l'identità o la pluralità degli uomini.*" ("Kafka e i suoi precursori", Altre Inquisizioni, Universale Economica Feltrinelli)

Il *costruttore d'organi* e l'*interprete/esecutore* sono, entrambi, rappresentazione vitale di quell'atteggiamento ermeneutico che conduce alla conoscenza, il presupposto indispensabile che giustifica la loro opera e gli ideali che da essa dipartono, oggi ancor più necessari di ieri. Essi ricercano dapprima l'espressione più autentica del loro linguaggio, lo *strumento* della propria musica, per giungere ben presto ad immaginare lo *strumento* di tutte le musiche; questi gesti, nel momento stesso del loro accadere, definiscono le premesse indispensabili d'ogni nuova realizzazione futura. Essi, se lo desiderano, possono diventare dei veri e propri *precursori*, lasciando il segno indelebile del loro passaggio nelle menti dei successori; a questi ultimi compete la lettura che sapranno e vorranno dare delle opere ricevute.

Mi è sembrato utile soffermarmi sui concetti sin qui esposti, prima di approfondire il tema assegnatomi.

Uno sguardo retrospettivo sull'evoluzione dell'organo italiano

Tutto quanto attiene all'organo *macchina musicale* si manifesta da sempre in Italia con caratteristiche alquanto singolari rispetto agli altri paesi europei, probabilmente per un certo senso d'originalità tipica del tratto italiano, che ci accompagna e ci distingue un po' ovunque, nel bene e nel male. La destinazione d'uso di questi manufatti imponenti, generalmente collocati nelle chiese ma per nostra fortuna oggi sempre più presenti nelle sale da concerto di tutto il mondo, la necessità di trasmettere alle prossime generazioni quel patrimonio inestimabile di musiche scritte o non ancora immaginate dai compositori, suggeriscono ben più d'una riflessione. Per comprendere quali siano gli elementi di creatività presenti oggi nell'organaria italiana, la loro natura e consistenza, può essere utile procedere attraverso una serie di immagini, in parte retrospettive, nel tentativo di fissare gli ambiti attraverso i quali essa si esprime. L'evoluzione dell'organo italiano, iniziata alla fine del '400 con l'attività della celebre e nobile dinastia degli Antegnati, si sviluppa lungo l'arco di due secoli, attraverso il lavoro dei Facchetti, Colombo, Cipri e Malamini, Blasi, Zeffirini, Valvassori, La Valle e di molti altri artigiani. Con questi *maestri costruttori* l'organo italiano raggiunge la sua connotazione più tipica, dal punto di vista strutturale ed acustico, caratterizzato dal *Ripieno* come unica espressione sonora, chiudendo in tal modo la sua parabola evolutiva. Le innovazioni che seguiranno nei secoli a venire saranno tutte al servizio di questo ideale sonoro, in sé assai pregevole, ma in ogni caso limitato e funzionale; la scrittura musicale organistica avrà in Girolamo Frescobaldi il suo ultimo e più gran maestro, il cui insegnamento si prolunga attraverso i suoi allievi sin quasi al termine del 1600. L'ideale sonoro del *Ripieno* accompagna e condiziona non poco il cammino dell'organaria italiana, rimanendo - assieme ai registri spezzati, all'unica tastiera e alla pedaliera sempre alquanto ridotta - una presenza irrinunciabile, alla quale nessun *maestro costruttore* ha saputo o voluto sottrarsi, forse per titubanza o per il poco sostegno ricevuto dagli interpreti, questi ultimi affascinati di volta in volta da mille altre occupazioni. Le eccezioni, rappresentate singolarmente nella breve parentesi dell'attività romana di un Cavallé-Coll, di Merklin,

³ Hans Georg Gadamer (1900), "Verità e metodo", traduzione italiana, Milano, 1983 [N. Abbagnano, *Storia della Filosofia*, vol. IV, cap. V, Ed. UTET].

Walcker, del Trice a Genova e quella - significativa e notevolmente più consistente per sviluppo nel tempo - dell'italiano Carlo Vegezzi-Bossi confermano, nella sostanza, quanto detto. I loro tentativi tesi ad introdurre elementi di diversità nell'evoluzione dell'organo in terra d'Italia, sorretti da un uso di nuove tecniche d'intonazione di tutto rispetto, oltre che da concezioni strutturali e delle trasmissioni assolutamente innovative, non ebbero purtroppo gran fortuna.

Il Ripieno come entità astratta

L'adunanza di Trento del 1930, celebrata e ricordata ancor oggi da gran parte degli operatori del mondo organistico, rimane l'emblema di questa singolare incapacità dell'organaria italiana di superare i limiti di una concezione inadeguata all'evoluzione del linguaggio musicale che, grazie alla sempre migliore qualità dei processi di stampa, ha potuto nel frattempo diffondersi facilmente un po' ovunque, portando anche nel nostro Paese i lavori dei grandi compositori d'oltralpe che da quel momento non possono essere più ignorati in virtù della portata dell'insegnamento contenutovi. Del resto, a riprova della validità dei secolari principi d'alternanza che rendono piacevole e dinamica la vita degli uomini, non si può dimenticare che nel Settecento furono diffuse, ma questa volta oltralpe, le opere di compositori italiani, di un Corelli, Marcello, Pergolesi, di un Vivaldi, per citarne solo alcuni. Lavori talmente belli ed accattivanti da conquistare l'animo di Johann Sebastian Bach, al punto da portarlo ad assimilarne - con la sapienza e l'umiltà degne della sua levatura - i termini del linguaggio e, per i lavori vivaldiani, realizzarne numerose trascrizioni. Nella citata adunanza di Trento, si è voluto riaffermare ancora una volta, e solennemente, il primato irrinunciabile del *Ripieno*, nonostante fosse chiaro a molti l'assurdità ed inconsistenza di tale privilegio. Il *Ripieno* è - e rimane - un'entità astratta, che si giustifica solo in un contesto ben preciso, che ha nel modello classico la sua ragione d'essere; obbligarlo, oggi come ieri, a rimanere il fondamento di una struttura che per necessità è chiamata a svolgere compiti d'altra natura, sembra francamente alquanto anacronistico, un *non senso!* La sua difesa ostinata suggerisce una certa mancanza di confidenza con quel patrimonio insostituibile, rappresentato dalla letteratura musicale e dalle necessità intrinseche del linguaggio di cui essa è espressione. Tant'è, gli organari si sono volentieri assoggettati alle direttive emanate di volta in volta da questo o quel consesso, continuando a costruire i loro manufatti intorno al *Ripieno*, relegando gli altri registri - nonostante le apparenze - a ruoli di semplici e modestissimi comprimari, non potendo contare questi ultimi su valori di pressione sufficienti a valorizzarne l'emissione, sacrificati com'erano nell'intonazione in nome della ricerca di un singolare - ed inevitabilmente assai differente - concetto di *bel suono* del *Ripieno*. Nel nostro secolo sono usciti dai laboratori delle ditte più rinomate organi che sulla carta si presentavano come autentici giganti ma che, in effetti, di gigantesco avevano solamente la console ed il numero fisico di canne; il Pontificio Istituto di Roma, Messina, Monreale, Milano, sono solo alcuni esempi di edificazioni grandiose oggi certamente improponibili nelle quali, dovendo far coesistere il dogma intangibile del *Ripieno* con la moltitudine di voci diverse accumulate secondo un principio assai discutibile di pura quantità, si sono raggiunti risultati sconfortanti e... discutibili! Questi strumenti sono destinati progressivamente al più inglorioso dei silenzi, tanta è la loro inadeguatezza ai compiti cui vorrebbero essere chiamati e solo un attento lavoro di revisione e adeguamento generali potrebbe riportarli ad una miglior esistenza. L'intonazione incerta ed opaca praticata con pressioni generalmente basse, attorno a valori compresi fra i 50 e 70 millimetri in somiere (naturalmente, le eccezioni confermano - come sempre - la regola), unitamente a sistemi trasmissivi troppo spesso mal congegnati, alle distribuzioni dei corpi sonori quanto meno fantasiose e tali da mettere a dura prova i nervi di qualsiasi interprete/esecutore, sono questi i dati caratteristici di una produzione che è continuata fino a qualche decennio fa e che è tuttora riscontrabile in alcune aree geografiche del nostro Paese.

La svolta degli anni '60

L'interesse crescente per le epoche passate - cosa del resto non nuova anche se permeata, oggi come ieri, da diverse motivazioni e significati - rappresenta l'effetto più vistoso del movimento conosciuto come *Orgelbewegung*, iniziatosi oltralpe agli inizi del nostro secolo con le riflessioni di Albert Schweitzer sulla "necessità di ritrovare un ideale sonoro classico dello strumento". Esso ha portato anche in Italia, nei primi anni '60, nuovi impulsi all'arte della costruzione degli organi oltre ad aver favorito una maggior sensibilità - finalmente ritrovata - nei confronti del restauro doveroso di quelli antichi, contribuendo grandemente a far rivivere nelle coscienze di molti il giusto rispetto per quanto i maestri che ci hanno

preceduto hanno saputo realizzare. Un vero e proprio giro di boa per l'organaria italiana, un passaggio certamente difficile, lungamente atteso e desiderato, tale da riscattare almeno in parte l'infelice e tormentato periodo cosiddetto *ceciliano*; un riscatto parziale, come s'è detto, poiché è ancora una volta il *Ripieno* a ricoprire un ruolo di protagonista assoluto. Come in tutti i movimenti di reazione, anche dall'*Orgelbewegung* italiana sono scaturite quelle che si potrebbero definire delle vere e proprie degenerazioni, che non facilitano certo il difficile compito didattico di trasmettere valori e contenuti. Tra le molte, per curiosità, ricorderò l'incomprensibile e radicale ostilità verso tutto ciò che non sia *meccanico*, o con i baffi e qualche sparuto dente, magari intonato a pressione più elevata dei canonici 40 o 50 millimetri, o l'abitudine - questa almeno in comune con certa organaria straniera - di realizzare strumenti dal ridotto numero di tasti ai manuali e alla pedaliera, condannando in tal modo all'oblio lavori musicali di tutto rispetto.

Lo storicismo

Vero nocciolo della questione è - ancora e sempre - il rapporto tra *passato* e *presente*, il tentativo di fissare norme, la pretesa di codificare il nuovo, in una materia come l'arte di costruire gli organi - o di interpretare una partitura - dove il fine dovrebbe essere semmai la ricerca ed affermazione di uno stile personale, nel segno di una vera e propria funzione liberatrice dell'arte. A questi atteggiamenti impositivi va ricondotto l'orientamento odierno, improntato ad uno storicismo francamente esasperato, che si sviluppa attraverso la riproposizione di strumenti cosiddetti *in stile* o *copie*, nella convinzione di dotare l'interprete/esecutore di un organo *mirato* e che questo basti a conseguire un'autorevolezza interpretativa: la qual cosa corrisponde fatalmente - a mio avviso - ad una nemmeno poco velata ammissione di mancanza d'ideali e prospettive. A quegli stessi atteggiamenti impositivi si deve far risalire la consuetudine di definire con i termini *eclettico* o *eclettismo*⁴ - usati verosimilmente nell'accezione spregiativa - tutto quanto non rientri in quell'insieme di norme e codificazioni, tanto incomprensibili quanto superflue, liquidando così in maniera alquanto sbrigativa i tentativi isolati - ma non per questo meno significativi - tendenti a realizzare un'alternativa alla prassi del momento, in termini di stile progettuale ed esecutivo, nella quale ritrovare il senso della *propria*, e non solo della *altrui*, storicità⁵. L'effetto complessivo, lo constatiamo, è quello di un sostanziale ritorno all'antico che si manifesta ignorando tutto quanto avvenuto in oltre tre secoli di evoluzione e che è il fondamento stesso della musica del nostro secolo. Con gli strumenti *copie* o *in stile* conosciamo - ahimè - il piacere sottilmente perverso per l'accordatura *inequabile*, i vari temperamenti *mesotonici*, magari modificati, il *Werckmeister I, II, III*, o il *Kirnberger*. E' una questione - quella del temperamento - lungi dall'essere risolta, nei confronti della quale si dovrebbe avere il coraggio, per una volta, di prendere le difese dei musicisti cosiddetti *pratici*, di coloro che, in altre parole, non amano generalmente discutere troppo di teorie e numeri, senza che questo necessariamente significhi ignoranza dell'argomento, ma affidano all'insegnamento che dalle loro opere si ricava il compito di difendere alcuni principi ben precisi.

⁴ Eclettico: 1 Dell'eclettismo; seguace dell'eclettismo (filosofico); 2 Per estensione, chi, nell'arte o nella scienza, non segue un determinato sistema o indirizzo, ma sceglie e armonizza i principi che ritiene migliori di sistemi ed indirizzi diversi. **Eclettismo**: 1 Atteggiamento di pensiero che sceglie e accetta dai vari sistemi filosofici alcune dottrine, e le coordina armonicamente; anche, la scuola che segue il metodo eclettico. 2 Nelle arti figurative, la tendenza ad ispirarsi a fonti diverse, accogliendo da ciascuna gli elementi ritenuti migliori. Eclettismo architettonico, con preciso riferimento all'architettura della seconda metà del secolo XIX, la combinazione nello stesso edificio di elementi tratti da vari stili storici. 3 Con uso estensivo, l'atteggiamento o il comportamento di chi, in qualsiasi campo di attività, o in aspetti della vita culturale o anche nella vita quotidiana, non segue rigorosamente un indirizzo o metodo singolo, ma fonde indirizzi e metodi diversi.

⁵ Una testimonianza tra le più interessanti e significative, anche se pressoché sconosciuta ai più, rimane l'organo realizzato alcuni anni fa per il Conservatorio di Napoli dal costruttore "*Tamburini*" di Crema, una delle ultime opere importanti di questo nome glorioso dell'organaria italiana, la cui disposizione e parametrizzazione fonica venne predisposta dall'organista e compositore francese Jean Guillou. Le vicissitudini nate e sviluppatesi attorno a questo strumento, assolutamente unico ed ingiustamente dimenticato per la colpevole ostilità di qualche mediocre burocrate oltre che per l'invidia di improbabili organisti, non cessano di stupire per la loro stranezza e meriterebbero uno studio particolare, dal quale ricavare ben più di qualche indicazione utile alla comprensione di una moderna *scienza* della progettazione. A questa realizzazione di grande respiro ed importanza si possono aggiungere gli organi della Chiesa del Sacro Cuore di Busto Arsizio (Varese) e della Chiesa di San Giovanni Battista di Arzignano (Vicenza), entrambi del costruttore "*Mascioni*", realizzati rispettivamente nell'anno 1989 e 1992 nei quali, oltre a disposizioni foniche e tecniche di intonazione inusuali, spiccano applicazioni meccaniche assolutamente innovative quali l'unione grave tra le tastiere, estensione verso il basso e per tutta la tastiera del già conosciuto meccanismo della "terza mano".

Lanfranco da Brescia, Giacomo Gorzanis, Giovanni Battista Benedetti, Vincenzo Galilei⁶, Girolamo Frescobaldi, Johann Sebastian Bach, sono alcuni tra quelli che ebbero il coraggio di seguire in solitudine la strada della libertà modulatoria consentita dal temperamento equabile, sul quale converrà prima o poi spendere ancora qualche parola, per giungere a migliore chiarezza e consapevolezza.

Organari blasonati e costruttori improvvisati

Nascono così forme di contaminazione assai curiose, dove non si comprende la presenza di alcuni registri e l'ostracismo di altri, men che meno la coesistenza di sonorità tra loro oggettivamente incompatibili, come testimoniano le innumerevoli disposizioni d'organi, irrimediabilmente anonime e disperatamente uguali tra loro nella pretesa di imporre a tutti i costi qualche cosa di diverso. Oppure, gli organi nordici novelli *Silbermann*, *Schnittger*, o *Callido*, o *Serassi*, che quasi tutti i costruttori italiani d'oggi s'ingegnano a proporre (in questo perfettamente allineati a certa organaria straniera), aiutati dal troppo comodo paravento delle discutibili leggi di mercato. Strumenti di questo genere vivono nella produzione della quasi totalità dei costruttori italiani contemporanei, soprattutto in quella dei laboratori artigianali di ridotte dimensioni che si collocano accanto alle ditte blasonate, dalla tradizione pluridecennale - quand'anche secolare - e dalle dimensioni spesso ragguardevoli, riunitesi recentemente in Associazione (A.I.O). Sono figure d'artigiano organaro, costruttore e/o restauratore, spesso uscite dai laboratori delle ditte già citate, o formati presso i "Centri di formazione professionale" promossi da qualche regione o provincia; qualcuno tra loro si presenta anche come autodidatta, la qual cosa naturalmente non è in nulla disdicevole, semmai il contrario. Lo diventa - eccome - in certe aree ben definite, quali ad esempio quella padovana dove, fatte salve le eccezioni rappresentate dai "Fratelli Ruffatti", gli artigiani "Paccagnella" e "Salvato", si concentra un discreto numero di operatori organari assolutamente incompetenti e privi di professionalità; a puro titolo di curiosità, nell'apposito registro della Camera di Commercio di quel capoluogo di provincia si contavano fino a qualche anno fa all'incirca una dozzina di iscritti in attività. Dai loro laboratori continuano ad uscire organi che tutto sono fuorché organi musicali, collocati a prezzi volutamente stracciati con l'evidente ed unico scopo di attrarre la committenza, distorcendo gravemente in tal modo l'immagine di un mondo dove, al contrario, si dovrebbe parlare solamente la lingua della più solida conoscenza e rettitudine, da sempre il segno di distinzione che contraddistingue l'opera dei grandi maestri organari di ogni latitudine e lingua. La committenza, quanto ad essa, è rappresentata principalmente dalla Chiesa istituzione e, in misura assai minore, dallo Stato; non brilla certo per preparazione, poco incline com'è a dotarsi dei necessari strumenti di conoscenza e valutazione.

La legislazione italiana e il restauro

I protagonisti del variegato mondo organistico appena citati, tutti insieme, hanno dovuto affrontare le profonde trasformazioni che la conquistata coscienza precedentemente ricordata ha portato,

⁶ Lanfranco da Brescia, teorico musicista e letterato italiano (c.ca 1490 - 1545). Sacerdote, studiò organo con Ludovico Milanese. Maestro di cappella e canonico del Duomo di Brescia dal 1528 fino al 1534. Attivo a Verona e successivamente a Parma, dove morirà. Autore delle *Scintille di Musica*, un trattato nel quale espone principi teorici tra i quali spicca la soppressione dell'esacordo naturale in quanto inutile e l'affermazione dell'importanza del passaggio tra VI e VII grado, quest'ultimo Si bequadro o Si bemolle, elevandolo a criterio guida per l'accordatura delle tastiere. Ricerca regole che consentano un uso indifferente dei due sistemi. Descrive accuratamente l'impianto di accordatura del Liuto, dal quale si ricava la natura equabile *naturale* di detta accordatura, in grado di consentire qualsiasi trasposizione dell'esacordo, rendendo il Liuto uno strumento perfetto, in virtù del suo temperamento integrale d'ottava. Questo sistema sarà rispettato e ripreso da Vincenzo Galilei.

Giacomo Gorzanis, liutista attivo a Trieste in pieno 1500, autore di molte composizioni per liuto tra le quali spicca un manoscritto del 1567, contenente una raccolta di 24 pezzi suddivisi in due serie: 12 "per be molle", 12 "per be quadri", "sopra 12 chiave", corrispondenti ai nostri modi maggiore e minore. Un'opera destinata ad affermare il primato di uno strumento quale il Liuto integralmente temperato, descritto dal Lanfranco e, seppur in maniera incerta, teorizzato da Vincenzo Galilei: un'opera dalle sorprendenti affinità col settecentesco "Clavier ben temperato" di Johann Sebastian Bach.

Giovanni Battista Benedetti, matematico e teorico della musica (1530 - 1590), si occupò di accordatura e temperamento. Egli definì in maniera precisa la dissonanza come prodotto dell'incontro dei punti di frequenza finali, e non di proporzioni numeriche, confutando in tal modo le tesi di Zarlino. In base a queste considerazioni, egli può esser considerato a tutti gli effetti precursore del sistema temperato, codificato un secolo più tardi da Werckmeister.

Vincenzo Galilei, compositore strumentista e teorico (1520 - 1591), padre dell'astronomo. Autore del "Dialogo della musica antica e moderna", del "Discorso intorno alle opere di Gioseffo Zarlino", in polemica con quest'ultimo ne confutò lungamente le teorie, dando luogo ad una celebre disputa.

soprattutto in ordine alla valorizzazione del patrimonio di strumenti musicali consegnatoci dalla storia. E' un patrimonio d'immenso valore, indubbiamente, che per l'Italia è rappresentato da un numero assai consistente di manufatti, distribuiti lungo l'arco di almeno cinque secoli, dal Rinascimento ai giorni nostri. Lo Stato è entrato massicciamente nel settore attraverso le Soprintendenze, vere e proprie protagoniste, che con l'ausilio degli ispettori onorari - nominati senza mai esser stati istituiti - hanno contribuito non poco a trasformare le menti, spesso imponendo restauri di opere dal valore assai modesto, o ricostruzioni arbitrarie di oggetti irrimediabilmente perduti, creando in tal modo vistose distorsioni nel pensiero comune degli interpreti e degli uditori. La legislazione italiana, occorre ricordarlo, dispone la conservazione di un bene, qualsiasi esso sia, purché il suo autore sia deceduto da 50 anni, prescindendo dal valore artistico del bene stesso. Bruno Zanardi, un illustre studioso e critico d'arte, in un interessante articolo apparso sul 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", affronta il delicato tema della gestione del patrimonio artistico e del suo restauro. Oltre che rilevare l'inveterata abitudine di scrivere di cose d'arte con il pressapochismo di sempre, attribuendo falsamente "[...] a danni del terremoto le grandi lacune presenti in un affresco di Foligno, com'è accaduto un mese fa in un altro articolo del solito Corriere, a firma Quintavalle: falsamente, visto che quei danni compaiono uguali in una foto di dieci anni fa dello stesso affresco. [...]", egli auspica un risoluto cambiamento di rotta delle Istituzioni responsabili della tutela e formazione, vale a dire il Ministero dei Beni culturali e Università. Zanardi rileva - e personalmente non posso non condividere il suo punto di vista - che

[...] "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."

Un disagio difficilmente ignorabile, che un paese a noi vicino come la Francia ha saputo evitare occupandosi del restauro e conservazione per un numero tutto sommato assai ridotto di strumenti d'autore, lasciando il rimanente all'iniziativa e al buon senso dei privati!

Restauro ed esecuzione musicale

Il restauro degli *organi musicali*, antichi e non, si è imposto in Italia quasi come atto dovuto, non sempre necessario, al punto da rappresentare oggi l'unica attività di molte ditte organarie. La costruzione dei nuovi organi è stata fortemente ridotta o temporaneamente accantonata, quand'anche abbandonata in quanto espressione della cosiddetta *costruzione industriale*. Qualche nome augusto ha chiuso il laboratorio, non senza strascichi amari per i propri dipendenti e familiari, altri si sono ritrovati nella necessità di procedere ad un consistente ridimensionamento degli organici e compiti. Parallelamente, in virtù dei nuovi interessi derivanti dal recupero alla funzionalità degli strumenti antichi, gli interpreti/esecutori si sono dedicati prevalentemente all'esecuzione delle musiche a loro collegate, recuperando anche in questo campo l'irrecuperabile, con atteggiamenti spesso improntati a notevole rigidità ed intransigenza, espressioni quanto meno inconsuete per chi vive il suo tempo con l'arte, trascurando non poco l'approfondimento del repertorio più autenticamente significativo e delle nuove musiche, per le quali oggi non si può dire vi sia quella doverosa attenzione e diffusione. Non ci si deve quindi lamentare della mancanza di un repertorio di musiche moderne di qualità, poiché ai compositori d'oggi non si può chiedere di scrivere qualche cosa destinata a strumenti che sono moderni solo quanto a data d'edificazione, concepiti e strutturati in maniera tale da apparire lontani almeno due o tre secoli dalla nostra quotidianità. Gli interpreti/esecutori non saprebbero come delineare linee interpretative convincenti per queste composizioni, mancando i supporti sonori di caratteristiche tali da stimolarne l'applicazione. Il lievitare dei costi, non indifferenti anche in virtù dell'impiego di tecniche di lavorazione dei materiali assai complesse (tipiche di epoche nelle quali la disponibilità di materiali e tecnologie erano

certamente più modeste rispetto all'odierna), richiedendo quindi personale adeguatamente istruito e qualificato, ha reso gli organi - ahimè - oggetti spesso irraggiungibili. Ciò aiuta a spiegare almeno in parte l'ingresso prepotente degli elettrofoni, l'agguerrita conquista dei tempi moderni, che in questo momento rappresentano soprattutto per le giovani generazioni l'unica possibilità di contatto con l'affascinante mondo dei suoni dell'organo, qui ridotto a volgare mistificazione.

In queste condizioni si può ben comprendere come l'eccesso della pratica del restauro, della ricostruzione o della costruzione *copia* o *in stile*, nelle quali sono mutuati con una certa sistematicità gli elementi deteriori quali - ad esempio - l'instabilità eccessiva dell'alimentazione, le misure alquanto improbabili delle tastiere e della pedaliera e i relativi rapporti di profondità, che complicano non poco il già difficile compito dell'interprete/esecutore, tutto questo tenda a vanificare il tentativo dell'organaro di vivere la costruzione come *arte* autonoma, pura affermazione d'ideali e personale esercizio di disciplina attraverso i quali perseguire un'effettiva ermeneutica della conoscenza e dell'interpretazione. Non potendo collocare nuovi organi, obbligato al restauro di manufatti molto spesso privi d'effettivo valore, o alla ricostruzione d'oggetti modellati su principi elaborati altrove, egli finisce per perdere il contatto, la confidenza con una materia che necessita, per sua stessa sopravvivenza, di essere praticata ed indagata con totale assiduità, alla ricerca di quel fine, ultimo, nel quale chiarire il senso del *tutto* e del *particolare*. La riproposizione di strumenti *copie* appare più uno stratagemma, una semplice resa a quell'atteggiamento che privilegia nel rapporto passato/presente la *ricostruzione* piuttosto che l'*integrazione*, al quale molti si sono lasciati andare nell'illusione di risolvere velocemente il difficile dilemma di *quale* strumento per *quale* musica. Essa non può oggettivamente supplire alla mancanza del contatto individuale del *costruttore* e dell'*interprete/esecutore* con i termini di un linguaggio, che per esprimersi compiutamente non può evitare il confronto con la cultura del suo tempo.

La sperimentazione: un lavoro di gruppo

Per quanto appena detto, si è portati a ritenere sia veramente difficile realizzare oggi un *organo musicale* moderno - che molti si ostinano a voler definire *eclettico* - nel quale si manifestino, con sincerità e schiettezza, i requisiti indispensabili a far sì che l'opera sia espressione originale dell'arte a noi contemporanea; la produzione odierna di tutti i costruttori italiani, concentratisi oramai sull'esecuzione di strumenti *copie* o *in stile* lo conferma. Il problema dell'edificazione di un organo cosiddetto *italiano* occupa ancora in larga misura i pensieri di tutti ma è, forse, un problema mal posto. L'organo di tipo *francese* o *tedesco*, gli organi *mixture* o *ancie*, sono - tutti - espressione di un arido schematismo nel quale non ci si può non sentire prigionieri, dove la *creatività* che discende dalla *conoscenza* fatica grandemente ad esprimersi. Di questo sembrano soffrire soprattutto le ditte maggiori per dimensioni, probabilmente essendo i piccoli costruttori più a loro agio nel gestire la produzione conformemente alle richieste di una committenza fortemente influenzata nelle scelte dagli interpreti/esecutori. Lo sforzo necessario al superamento di questa condizione è indubbiamente di tipo intellettuale e culturale, ma quello che ci aspetta oltre è uno strumento nel quale tutto vale per la sua qualità e personalità, portate alle estreme conseguenze, dove assume un'importanza decisiva la risoluzione del problema dato della maggiore perfezione strumentale. L'accusa rivolta a più riprese ad alcuni di procedere nella loro produzione secondo logiche industriali, può e deve essere svuotata di significato, poiché già non appartiene in nulla ai veri grandi costruttori. Ciò sarà possibile solamente con un'esecuzione finalmente libera da schemi e modelli che non siano quelli derivanti dagli ideali musicali che si vogliono esprimere, che abbia nel primato della pagina musicale, dell'interprete, nel governo della *materia*, nelle leggi dell'acustica ed architettoniche i suoi riferimenti irrinunciabili. Si può ben comprendere, dunque, l'importanza di un'effettiva *scienza* della progettazione che sappia giovare dell'apporto delle figure appena evocate.

Presenza in Italia dell'organaria d'oltralpe

Contrariamente a quanto avveniva in epoche passate, ed avviene oggi in tutti gli altri settori d'applicazione dell'ingegno umano, manca nella maggior parte dei costruttori d'organo un genuino ed indispensabile spirito di ricerca e sperimentazione, non essendo destinate a ciò risorse mentali ed economiche significative. L'organaro è spesso restio a forme d'autentica collaborazione con quelle figure che sappiamo essere indispensabili quali l'architetto e l'esperto d'acustica; l'indifferenza della progettazione contemporanea verso le leggi acustiche che presiedono all'intelligibilità delle linee

musicali nei vasti spazi architettonici dove normalmente gli organi sono ospitati, dalle quali dovrebbero sempre discendere alcuni ben precisi elementi, preliminari di qualsiasi nuova creazione, è confermata dai modesti rendimenti sonori e dalle molte collocazioni poco o in nulla efficaci, sparse un po' ovunque nel nostro Paese. Di questo si dovrà tenerne conto poiché si avvicina il momento nel quale potremo osservare anche in Italia gli effetti della presenza dell'organaria straniera, agguerrita e già alle porte con alcune realizzazioni di grande spessore. La cosa in sé non è necessariamente negativa ed avrà, presumibilmente, l'effetto di far conoscere anche a noi finalmente quanto da decenni è applicato con impegno e risultati notevoli da ditte che rispondono ai nomi di *Rieger, Van den Heuvel, Klais, Kleuker, Jahn, Pflüger, Seifert, o Kuhn, Stenmayer*, per citarne solo alcuni, europei e tra i più prestigiosi. La *macchina* organo è un meraviglioso banco di prova d'ogni applicazione tecnologicamente avanzata, dato il gran numero di elementi indispensabili alla sua realizzazione e alle relative leggi che ne determinano il funzionamento; essere all'avanguardia, quanto a preparazione e strumenti d'indagine, lo esige la natura stessa dell'impegno, più che l'apertura delle frontiere e la creazione del mercato unico europeo.

Nuove tecnologie ed orizzonti sonori

Alcune case costruttrici italiane, oltre ai lavori di restauro e revisione dei propri organi dovuti ai naturali processi d'entropia della materia, si distinguono per le applicazioni di nuovi particolari costruttivi, soprattutto in ordine al sistema di trasmissione (spesso di tipo meccanico) e di gestione dei registri, quest'ultimo in molti casi di tipo elettrico ed ora anche meccanico/elettrico con l'ausilio del controllo elettronico. Queste nuove conquiste tecnologiche dovrebbero essere applicate come criterio generale, perseguendo quindi una sorta di *standard* dei nostri giorni; là dove possibile, dovranno essere applicate anche agli strumenti già esistenti oggetto di revisione, allo scopo di risolverne i maggiori problemi costruttivi d'origine. Le migliori qualità strutturali e risposte strumentali in tal modo conseguite, consentiranno di superare la diffidenza di quanti ancora non vedono di buon occhio l'impiego delle nuove tecnologie in questo genere di manufatti, oltre che l'ottusa chiusura d'improbabili ispettori onorari, contrari per principio a qualsivoglia modifica o intervento che non sia una semplice pulizia alle canne, magari nemmeno tanto accurata. È giunto anche in Italia il momento di un impiego dei materiali altamente mirato, come ad esempio quelli in lega leggera per le meccaniche, inseriti in strutture nelle quali devono trovare posto meccanismi automatici di compensazione delle eventuali dilatazioni, risolvendo in maniera efficace ed alternativa i problemi ad esse collegati. L'alimentazione può e deve essere concepita predisponendo somieri funzionanti senza mantici, con proprie valvole interne, guadagnando in stabilità dell'aria e recuperando all'architettura spazi consistenti, consentendo in tal modo risultati estetici di maggior livello rispetto a quanto fatto sino ad oggi. La gestione dei registri riceverà vantaggi significativi dall'adozione dei nuovi centralini di tipo elettronico che consentono all'interprete/esecutore di predisporre ogni tipo di combinazione sonora; egli potrà finalmente esprimersi nella piena padronanza dei suoi mezzi, oltre che nella legittima e doverosa solitudine del suo rapporto con la pagina musicale. Questo sistema, oggi estremamente affidabile e nel quale proprio gli italiani hanno conseguito un primato concreto rispetto agli altri produttori europei, opportunamente integrato da un apparecchio registratore su *floppy disc* offre la possibilità di poter registrare l'esecuzione e riascoltarla, magari sovrapponendovi nuove parti elaborate a complemento. Gli innegabili vantaggi che tali dispositivi possono offrire ai compositori per le nuove musiche e agli interpreti/esecutori per l'esecuzione di quelle del *repertorio* sono facilmente intuibili; farebbero oltretutto la gioia degli organisti liturgici, magari in prossimità delle loro ferie estive, mai troppo pagati per il servizio che offrono. Contribuirebbero – ne sono certo - ad allargare non poco il panorama delle proposte musicali nei programmi da concerto, riconquistando così almeno una parte del pubblico che negli ultimi anni è andata sempre più separandosi dal mondo organistico, incomprensibilmente chiuso e appartato nel confronto con la vita musicale d'oggi. Si riaprirebbero, forse, i cartelloni della programmazione di molte "Società di concerti" sparse un po' ovunque nella nostra penisola, dai quali l'organo strumento musicale è scomparso da tempo, oggetto lontano e complesso, incapace di parlare in maniera convincente al pubblico dei nostri giorni.

Alcuni tra i più celebri costruttori italiani dimostrano con le loro recenti realizzazioni di aver raggiunto traguardi notevolissimi, tali da rappresentare un'apertura luminosa e confortante nonostante le

contraddittorietà di molti strumenti sprovvisti di un'autentica progettazione dell'impianto sonoro, per di più spesso afflitti da un'estensione ridotta delle tastiere e pedaliera. Non sono certo i pochi centimetri necessari al raggiungimento delle 61 note per le tastiere, o le 32 per la pedaliera a disturbare i sonni dei committenti, tantomeno quelli dei costruttori. In alcuni dei loro manufatti - pochi per la verità - si notano timidi accenni a disposizioni foniche più originali e funzionali, nonostante le tecniche d'intonazione adottate non portino purtroppo a risultati acustici significativi, lasciando in tal modo ampio spazio a dubbi d'ogni sorta sull'effettiva capacità di attuare una esplorazione sistematica delle possibilità offerte da una *parametrazione*⁷ puntigliosa ed attenta dei singoli registri. Una buona progettazione deve comprendere necessariamente uno sviluppo accurato delle sonorità, conforme agli ideali musicali ben definiti, attuata attraverso tecniche d'intonazione del materiale fonico adeguate; la *parametrazione* dei registri ne è il presupposto fondamentale, genesi di tutta la creazione, e ad essa si dovrebbero dedicare molte più energie di quanto normalmente i costruttori odierni non facciano. Frasi generiche come: "*Le misure delle canne saranno studiate attentamente e adeguate all'ambiente in modo da produrre un risultato artisticamente valido*" poco significano se non che l'organaro farà ricorso a quanto di più consolidato ed abitudinario ci sia nel suo modo di costruire, vale a dire misure di già provata risultanza ma non per questo adatte alla nuova creazione, contraddicendo nella pratica ciò che si affanna a descrivere nei suoi capitolati elegantemente predisposti sulla carta di un preventivo. Lo studio e l'esplorazione sistematica delle possibilità espressive che si racchiudono all'interno di una sequenza di numeri apparentemente arida com'è quella di una *progressione*, deve essere coltivato con l'energia e l'intensità più grandi. Nella *progressione* convergono tutte le istanze dello spirito nel mentre si accinge a creare il supporto sonoro di *quegli* ideali musicali; attraverso la *progressione* si concretizzano nell'evento sonoro quelle attese ed intuizioni che contraddistinguono l'opera d'arte. Il lavoro del costruttore sarà molto più agevole e produttivo, dunque, se egli vorrà giovare della consulenza di musicisti conoscitori provati in materia, vale a dire abituati a ragionare di diametri, larghezze di bocca, altezze, rapporti di conicità, pressioni e quant'altro utile allo scopo, comprese le frequenze degli intervalli ed il loro temperamento che - ci si augura - avranno praticato personalmente. Questo lo aiuterà non poco ad equilibrare il difficile rapporto con l'interprete/esecutore, nel quale egli è oggi raramente impegnato a ricercare quella posizione autenticamente conflittuale, tale da far scaturire le risorse indispensabili all'esplorazione dei nuovi traguardi. Troppo spesso egli si trova costretto ad assecondare richieste d'organisti la cui formulazione rivela immancabilmente superficialità ed incompetenza, dalle ripercussioni facilmente prevedibili. E' proprio l'interprete/esecutore, dunque, che sembra non aver compreso la natura e portata del suo contributo, incapace di cogliere e sviluppare le relazioni sottili che si definiscono nel rapporto con la propria musica e le caratteristiche strumentali del mezzo acustico, limitandosi ad una forma di consulenza che molto spesso non arriva oltre un semplice foglio di carta con l'indicazione di un certo numero di registri. Così facendo, egli lascia l'organaro solo a decidere i parametri di sonorità del suo strumento, l'elemento forse di maggior distinzione, dimenticando che non ci può essere arte dei suoni senza la consapevolezza di ciò che ne determina la ragion d'essere. Con l'indispensabile apporto dell'architetto, propositivo al punto da convincere l'organaro ad accettare la sfida di costruire l'organo a partire dalla rappresentazione di un tema architettonico ben preciso e motivato - e non il contrario, come si è soliti fare - forse potremo iniziare ad immaginare nuovi tipi d'organi, espressione concreta della pura libertà soggettiva dei loro creatori, plasmata nella conoscenza e interpretazione costante dell'opera già conosciuta, e proprio per questo autenticamente contemporanei delle nostre esistenze. Attraverso l'indispensabile opera di mediazione

⁷ Il termine indica l'operazione atta a definire il cosiddetto *Diapason* del registro, vale a dire l'insieme dei dati indispensabili alla costruzione delle canne: diametro, altezza, larghezza della bocca in rapporto alla circonferenza, altezza della bocca, rapporto di conicità per la determinazione del diametro superiore o inferiore, ecc. Si determina in tal modo la *progressione* del registro. Gli aspetti pratici relativi al calcolo del *Diapason* nelle canne non richiedono in sé una conoscenza particolare della teoria oltre alla tecnica, ma solo una familiarità con alcuni aspetti empirici dell'arte; come spesso avviene nell'arte, la teoria è superata dalla pratica. Una forma d'arte si sviluppa o perfeziona per mezzo di quanti la praticano, seguendo ciò che essi fanno grazie a vere e proprie intuizioni conoscitive; in seguito, qualcun altro spiegherà e codificherà quel che è stato fatto dall'artista. Egli non motiva nulla di quanto altri escogitano allo scopo di spiegarne l'arte, poiché il suo giudizio deriva da regole personali, interne e soggettive. Da qui la difficoltà a spiegare una materia come il calcolo del *Diapason* delle canne, verosimilmente una funzione artistica essenziale e strategica nella progettazione di uno strumento complesso com'è l'*organo musicale*.

operata dal pensiero con la vita presente, gli *organi musicali* moderni sapranno essere tali da consentire all'interprete/esecutore di vivere con pienezza di significati la letteratura dei maestri che ci hanno preceduto, perfettamente in grado di affrontare qualsiasi opera musicale del presente, oltre che predisposti verso le nuove musiche che attendono ancora di essere concepite.

Alberto Giacometti, pittore e scultore ticinese tra i più grandi, un uomo che molto ha regalato all'arte del nostro secolo, così si esprime sul delicato incontro dell'animo con l'arte e la sua funzione liberatrice:

[...] *“Ho compreso in modo nuovo un fenomeno vecchissimo. Come dirvi?*

Avrete notato che più un'opera è vera, più ha stile. Strano, poiché lo stile non è la verità dell'apparenza, e tuttavia le teste che trovo più somiglianti a quelle di chiunque incontro per strada sono quelle meno realistiche, le sculture egiziane, cinesi o greche o caldee. Chiamiamo stili tali visioni fermate nel tempo e nello spazio“.

L'auspicio che al termine di questa conversazione rivolgo a me stesso, ai costruttori e agli interpreti/esecutori presenti, a quanti si trovano ad operare nell'affascinante ed inesauribile mondo dell'organo, è quello di percorrere il cammino scelto nell'arte accompagnati dalla più grande libertà, alla ricerca del proprio stile, senza cedimenti e secondo le possibilità, precursori di noi stessi. L'obiettivo, ancora una volta, non potrà che essere quello di un *“possibile modo d'esser proprio dell'opera stessa, la quale interpreta se stessa nella varietà dei suoi aspetti!”*. La ricchezza di doni che ci attende sarà tale da ricompensare abbondantemente delle inevitabili delusioni e sconfitte.

Ringrazio il comitato organizzatore di questo convegno per avermi offerto la possibilità di esprimere alcune idee, attraverso questa - mi auguro non troppo faticosa e difficile - conversazione.

Francesco Finotti

Luglio 1998

francesco finotti
interprete e progettista

