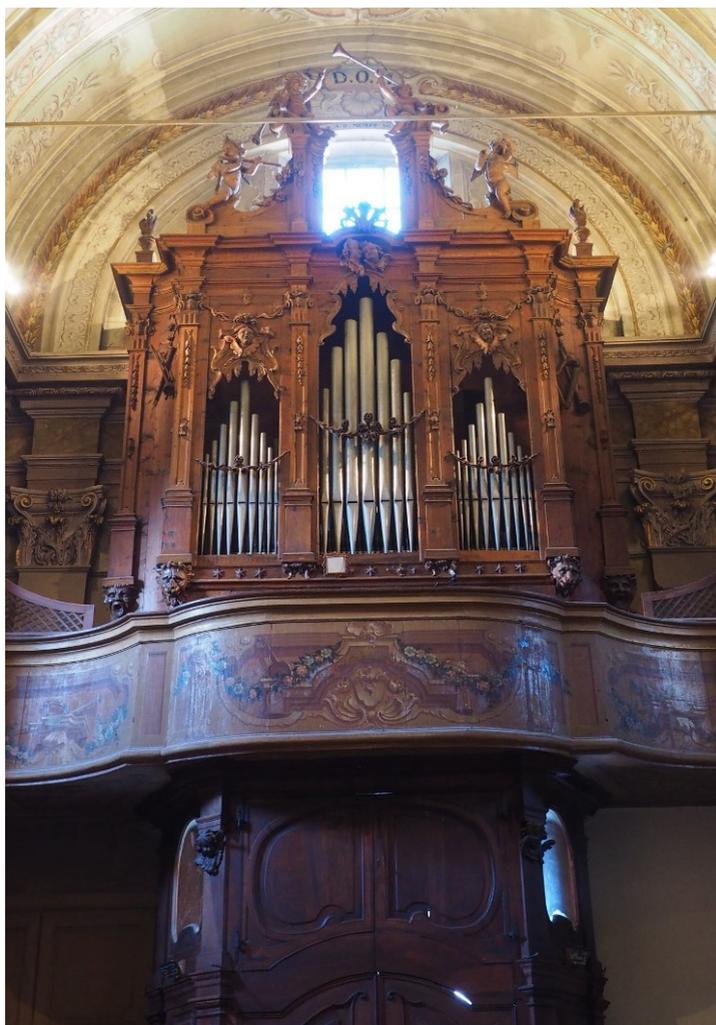


**Associazione Ticinese degli Organisti
ATO**



Bollettino n° 35 – Dicembre 2020

Apparenti stravaganze organarie

Quale pedaliera per l'organo di Castel San Pietro?

Due pedaliere in una

L'organo ha attraversato molti secoli grazie alla sua particolare adattabilità e mutevolezza, che gli hanno consentito di essere sempre moderno pur mantenendo inalterato l'originario principio generatore del suono.

Alcuni strumenti che per loro natura non potevano essere aggiornati furono destinati per molti anni all'oblio, come il cornetto e il clavicembalo, mentre per altri strumenti si cristallizzarono dei modelli di riferimento già a partire dal '700, come nel caso dei violini che, pur nella differente montatura, conservano inalterati alcuni modelli elaborati e perfezionati da quasi trecento anni. Altri strumenti invece necessitarono di importanti aggiornamenti tecnologici per poter affrontare cromatismi e modulazioni. È questo il caso dell'arpa, che nasce diatonica e poi si trasforma passando per le soluzioni più complesse – a due e tre ordini di corde – fino a quella moderna con il sistema di pedali a doppio movimento.

Per quanto concerne l'organo, ad una fortissima caratterizzazione regionale della sonorità che si era affermata già in epoca remota per effetto della naturale relazione fra la fonetica delle diverse lingue e la voce dei vari registri, si è sovrapposto il processo evolutivo proprio dell'organaria di ogni paese, o meglio di ogni regione, legato all'evoluzione del linguaggio musicale, portando così l'organo ad assumere le più disparate fisionomie e a dotarsi delle più varie sonorità.

In ogni epoca le risorse a disposizione dell'organista venivano accresciute (oppure parzialmente mutate) per rispondere alle istanze dei musicisti ed è del tutto evidente che non è sempre facile stabilire in quali casi furono invece le innovazioni messe a punto da alcuni organari particolarmente inclini alla sperimentazione a stimolare la composizione di nuova musica.

La continua evoluzione dell'organo, oltre alla già citata caratterizzazione regionale o locale, ha generato una varietà di strumenti così ampia da rendere totalmente prive di senso le generalizzazioni a cui siamo stati abituati per lungo tempo come "l'organo italiano", "l'organo tedesco", "l'organo francese", così come "l'organo barocco", "l'organo romantico" e così via.

Dal punto di vista, del tutto recente, della conservazione del patrimonio organario e degli studi organologici, la considerazione dell'organo come di uno strumento da "aggiornare" in continuazione ha generato un fenomeno assai controverso. Basti pensare alla sostanziale devastazione di una parte importante del patrimonio organario francese antico (che convenzionalmente si identifica come organo "classico" francese) per fare spazio alle colossali opere del XIX secolo di stile romantico-sinfonico. In molti casi i nuovi apprezzatissimi strumenti sono stati realizzati all'interno delle casse monumentali e bellissime che ospitavano gli strumenti precedenti, ma di quegli organi antichi si è conservata solo una parte delle canne, reintonate (o riarmonizzate come direbbero i francesi) con pesanti interventi che di antico hanno

lasciato solo il materiale, ma di certo non il suono e nemmeno la funzione dei vari registri.

La stessa cosa è capitata in molte parti della Svizzera, dove il numero degli strumenti antichi, veramente autentici, è assai più esiguo rispetto a quello degli strumenti di cui si conservano le casse monumentali riccamente intagliate e decorate.

Anche nell'attuale Svizzera italiana è accaduto qualcosa di molto simile, così come in tutta l'area culturalmente omogenea dell'Italia settentrionale, dove sovente gli strumenti hanno subito interventi di "aggiornamento" piuttosto importanti che ci hanno consegnato degli organi fortemente "stratificati".

Si potrebbero fare decine di esempi della stratificazione storica presente negli organi del Ticino, ma il recente intervento di restauro della bella chiesa parrocchiale di Sant'Eusebio a Castel San Pietro, che ha comportato un intervento di pulitura, manutenzione straordinaria e accordatura generale dell'organo, ci fornisce l'occasione per posare la nostra attenzione su uno strumento molto noto quanto esemplificativo di questo processo evolutivo dell'organo lombardo.

L'organo di Castel San Pietro è contenuto in una bellissima cassa lignea intagliata risalente al XVIII secolo, destinata originariamente a contenere l'organo costruito nel 1771 dal celebre organaro Andrea Luigi Serassi, la cui famiglia, originaria di Grandola, piccolo abitato della provincia di Como situato nella valle che collega il Lario con il Ceresio, si era trasferita a Bergamo per fondarvi la bottega che operò ancora per tutto il secolo successivo. Tale è la bellezza del prospetto dell'organo di Castel San Pietro che la sua immagine era stata scelta per la copertina del volume di Oscar Mischiati dedicato agli organi antichi del Sottoceneri, all'interno del progetto editoriale sugli organi della Svizzera italiana, pubblicato da Ricerche Musicali nella Svizzera italiana nel 1993.

Forse proprio in ragione della bellezza di questo prospetto d'organo si è radicata, nella tradizione orale e persino in alcune annotazioni presenti in pubblicazioni a carattere storico-turistico, la credenza che si tratti di un organo Serassi. Altrettanto errata, e persino ancor più fuorviante, è la convinzione che questo sia un organo settecentesco!

Proviamo allora a mettere le cose al loro posto.

Nel 1771 Andrea Luigi Serassi, figlio di Giuseppe I, capostipite della celebre dinastia di organari, costruisce un organo per la chiesa di Sant'Eusebio. Come era fatto questo organo?

Come abbiamo detto poc'anzi è sempre difficile e riduttivo collocare un organo dentro una categoria precisamente definita, ma potremmo dire che il modello d'organo sviluppato in quegli anni da Andrea Luigi Serassi (che a parere del tutto personale dello scrivente ha raggiunto vertici di eleganza e perfezione timbrica mai eguagliati dai suoi successori) è l'evoluzione massima dell'organo barocco lombardo. Al Ripieno si accostano un Cornetto (solitamente diviso in due coppie di file di canne: VIII-XII, XV-XVII), due flauti (in VIII e in XII), la Voce Umana, un'ancia nei bassi e una nei soprani.



Troviamo anche talvolta nei suoi strumenti un secondo Principale nei soprani che conferisce maggiore cantabilità e maggiore “rotondità” alla linea del soprano, ma l’impostazione rimane quella di un organo rigorosamente polifonico (come testimoniato dai Flauti “interi”, cioè non divisi in bassi e soprani) senza alcun accenno alle galanterie tardo settecentesche che compariranno solo qualche anno dopo la costruzione dell’organo di Castel San Pietro, quando il figlio di Andrea, Giuseppe II, af-

fiancherà il padre. La più significativa e sensazionale di queste nuove sonorità di gusto galante è, senza ombra di dubbio, quella del Flauto Traversiere: un Flauto di 8' (nei soprani), fatto interamente di canne ottavianti (ovvero quelle canne che, per mezzo di un foro praticato nel corpo in prossimità del punto ventrale, suonano all'ottava acuta) e parzialmente posto in facciata insieme al Principale. Per meglio comprendere quale sia la portata di questa realizzazione basta pensare che lo stesso principio fisico è alla base del tanto celebrato suono dei Flauti armonici di Cavallé-Coll.

Ma nel 1771, all'epoca della costruzione dell'organo di Castel San Pietro, i flauti conservavano ancora saldamente la loro vocazione polifonica.

Di lì a poco gli organi costruiti secondo quell'impostazione così arcaica erano pertanto destinati a diventare obsoleti, poiché lo stile galante esigeva dall'organo sonorità che si prestassero ad una nuova funzione: poter eseguire una melodia accompagnata evocando le sonorità degli altri strumenti, come il citato traversiere e la viola.

Durante il secolo abbondante che intercorre fra il 1771 ed il 1882, quando l'organo di Castel San Pietro venne ricostruito, molto era cambiato nella musica organistica e nella musica in generale. Se gli organici strumentali erano profondamente mutati in quantità e tipologia degli strumenti, nondimeno un simile cambiamento si era verificato nel modo di costruire gli organi.

Non si era trattato solo di un ampliamento della palette timbrica, ovvero dell'organico strumentale "simulato" dall'organo, ma di una radicale trasformazione del gusto per il suono. Sarebbe molto lungo e complesso analizzare il rapporto fra un certo tipo di sonorità e le caratteristiche della scrittura musicale, per cui ci limitiamo qui ad esemplificare questa relazione menzionando l'importanza del transitorio di attacco nel consentire l'intelligibilità di una scrittura contrappuntistica (per quella caratteristica del suono che già anticamente veniva definita "spiccato").

Insomma, in breve e con efficace brutalità, potremmo dire che l'organo della seconda metà dell'Ottocento non deve più fare "l'organo", accontentandosi per così dire di quelle sonorità peculiari che non cercavano di simulare null'altro se non un organo, e ne consegue che quelle sonorità autenticamente organistiche (il Principale e tutta la piramide del Ripieno) perdono la loro centralità.

In quel periodo, oltre a costruire molti organi nuovi, si intervenne sugli organi esistenti con l'intento di modernizzarli, sostituendo registri e modificando profondamente il suono di quelli che venivano conservati.

A Castel San Pietro, nel 1882, accadde entrambe le cose: l'organo Serassi venne smontato completamente per costruire un nuovo organo, nel quale vennero reimpiegate molte canne dello strumento precedente.

Non illudiamoci però di trovare un organo settecentesco all'interno di un organo di fine ottocento: niente di più falso! La sonorità delle canne antiche era talmente estranea dall'estetica del 1882 che i Bernasconi dovettero necessariamente modificarla per poterla rendere compatibile con il gusto "moderno". L'intervento meno evidente, ma dall'effetto più nefasto che poterono operare, fu l'aggiunta di numerosi e profondi denti nelle canne, con lo scopo di rendere meno marcato il transitorio di

attacco e al contempo di impoverire la ricchezza di armonici superiori del suono a regime. Se prendiamo in esame il Ripieno è ancora più semplice comprendere quanto possa essere diverso il suono attuale da quello settecentesco: ritornelli modificati e file raddoppiate sono interventi sufficienti a cambiare in modo radicale il risultato fonico.



In un precedente articolo¹ avevamo parlato diffusamente della relazione fra sistema di accordatura e percezione del timbro di un organo, perciò ora ci limitiamo a richiamare l'attenzione su questo tema fondamentale, senza più indugiare.

L'ultimo aspetto sul quale vogliamo invitare a riflettere è quello della diversa impostazione strutturale delle due tipologie di organo in esame: nel 1771 Andrea Luigi Serassi costruiva ancora organi dall'impostazione estremamente razionale, in cui il Ripieno digrada verso l'interno dello strumento e vi è una distanza sufficiente fra il somiere maestro (quello che reca i registri della tastiera) e le canne di legno del pedale, tale da consentire di alloggiarvi un "passo d'uomo", ovvero una passerella in legno che permette all'organaro di raggiungere ogni canna senza doverne smontare alcuna. Nell'800 si abbandona questo sano principio costruttivo e le casse d'organo divengono zeppe di canne e di somieri, tanto che una volta accordata l'ultima canna non si può più accedere all'interno dell'organo.

¹ vedi Bollettino n° 18 (dicembre 2011), pagg. 2-6: *Quando un pezzetto di metallo fa la differenza, riflessioni attorno al restauro "sonoro" degli organi storici.*

Solo considerando la somma di tutti i fattori che abbiamo elencato, oltre ai molti che per brevità non abbiamo potuto citare, possiamo comprendere appieno quanto lo strumento realizzato nel 1771 fosse profondamente diverso e stilisticamente distante da quello realizzato nel 1882.

Quest'ultimo peraltro fu molto più fortunato del precedente e giunse a noi senza alcuna modifica. Il restauro eseguito nel 1985, seguito da Oscar Mischiati, fu dunque assolutamente conservativo poiché l'organo del 1882 era perfettamente integro, mentre se si fosse voluto ricostruire l'organo settecentesco, recuperando alla loro funzione originaria le canne Serassi (comunque modificate), sarebbe stato necessario accantonare tutto l'organo Bernasconi: somieri, tastiera, pedaliera, meccaniche e tutti i registri "di concerto".

Non è facile sintetizzare con una espressione, che non appaia troppo approssimativa e riduttiva, il risultato fonico di questo strumento, ma l'esperienza dell'ascolto diretto potrà aiutare a comprendere come la voce di questo organo, pur essendo prettamente romantica (sarebbe forse più preciso definirla operistica), contenga elementi che deviano da questa direzione, in modo un po' destabilizzante, per conferire una connotazione lievemente arcaicizzante, invero piuttosto apprezzabile, ad alcune sonorità.

In un precedente articolo apparso sul Bollettino dell'ATO² ci eravamo occupati dell'evoluzione della tessitura delle tastiere, pertanto non ci dilungheremo ora nel ripercorrere la genesi dell'ottava corta, ma ci limiteremo a prendere in considerazione esclusivamente il caso specifico dello strumento di Castel San Pietro.

La tastiera dell'organo Serassi aveva un'estensione diversa da quella dell'organo attuale (50 tasti con estensione Do1-Fa5 contro gli attuali 58 tasti con estensione Do1-La5), ma soprattutto aveva la prima ottava corta. Il progressivo abbandono dell'ottava corta è paradigmatico della relazione che intercorre fra l'evoluzione organologica e quella della scrittura musicale.

Se dovessimo rispondere alla domanda: "come erano le tastiere degli organi nel 1882?" credo proprio che nessuno dei lettori avrebbe dubbi nell'affermare che avessero la prima ottava cromatica.

Già, perché nel 1882 nessuno avrebbe mai costruito, almeno nella nostra area geografica, una tastiera con la prima ottava corta. Ma quanti organi antichi avevano ancora l'ottava corta nel 1882? Almeno tutti quelli costruiti fino ai primi due o tre decenni del secolo e che non avevano ancora subito manomissioni o "ammodernamenti". Dunque gli organi costruiti solamente 50 anni prima avevano ancora in gran parte l'ottava corta e possiamo dunque immaginare quanti organisti, abituati da un'intera vita a suonare su questi strumenti, trovassero assolutamente naturale suonare la pedaliera senza guardarla (come accade normalmente a chi ha sufficiente pratica) e non è improbabile che a costoro la disposizione cromatica dei pedali creasse non poche difficoltà. Le abitudini sono dure da vincere, oggi come allora, al punto che Pietro e Lorenzo Bernasconi ritennero utile dotare l'organo di Castel San Pietro di un

² vedi Bollettino n° 22 (dicembre 2013), pagg. 2-8: *L'evoluzione delle tastiere in Italia dal XV al XIX secolo*.

farraginoso meccanismo che consente all'organista di scegliere se utilizzare la pedaliera così come appare, cioè con la prima ottava cromatica, oppure se trasformare la prima ottava "in sesta", cioè corta.



Non si tratta inoltre del primo caso in cui questa soluzione viene praticata da Pietro e Lorenzo Bernasconi che, nel 1875, l'avevano realizzata nell'organo della parrocchiale dei Santi Cosma e Damiano a Mendrisio. Qui l'organo ha due tastiere, entrambe con la prima ottava cromatica ed il singolare dispositivo è poi andato perduto quando la pedaliera a leggio è stata sostituita con una pedaliera piana di due ottave. A questo punto il lettore si starà domandando per quale ragione questo meccanismo interessi la pedaliera e non la tastiera.

La domanda è assolutamente legittima in quanto è innegabilmente stravagante, per noi, che la pedaliera abbia l'ottava corta mentre la tastiera ha l'ottava cromatica, tuttavia dobbiamo considerare l'esistenza di una variegata casistica di azzardate combinazioni di ottave corte e cromatiche.

Possiamo ipotizzare che verosimilmente la "novità" dell'ottava cromatica alla tastiera non creasse particolari problemi perché la maggior parte delle esecuzioni musicali può prescindere dall'uso dei tasti della prima ottava, mentre anche il più modesto uso liturgico dell'organo non poteva di certo prescindere dall'uso della pedaliera.

Tornando a considerare lo stretto rapporto che esiste fra prassi organistica, musica e strumenti, dobbiamo altresì considerare una curiosa anomalia che riscontriamo in alcuni strumenti della seconda metà dell'800, realizzati sia dalla bottega Bernasconi

che da alcuni organari che ne erano fuoriusciti per avviare autonomamente la loro attività.

Prima però è fondamentale ricordare che la maggior parte degli organari lombardi realizzava i dodici suoni dell'ottava cromatica dei Contrabbassi per mezzo di sei sole canne in legno dotate delle cosiddette valvole cromatiche (che taluni chiamano "bitonali"). Queste valvole funzionano esattamente come le chiavi che comandano l'apertura dei fori del flauto traverso: aprendo il foro la canna produce un suono crescente di un semitono, quindi con la stessa canna si possono produrre ad esempio un Do con il foro chiuso ed un Do# con il foro aperto.

Anche se alcuni organari di primo piano – ad esempio i Prestinari di Magenta – non utilizzavano le valvole cromatiche, preferendo realizzare dodici possenti canne di Contrabbasso – una per ciascuna nota – la maggior parte dei loro colleghi, anche quelli più celebri, ricorreva sistematicamente a sei sole canne dotate di altrettante valvole.

Ecco dunque l'anomalia alla quale abbiamo fatto cenno poc'anzi: l'assenza di una valvola cromatica, destinata a produrre la nota Do# dei Contrabbassi (in alcuni casi manca anche quella destinata al Re#)! Ricordiamo che normalmente i Contrabbassi (di 16') sono abbinati alle cosiddette Ottave di Rinforzo, o più semplicemente Rinforzi (8'), che sono costituiti da una fila di 12 canne in successione cromatica, pertanto ciò che accade in questi strumenti "anomali" è che premendo il pedale del Do# suonano un Do di 16' ed un Do# di 8'. Naturalmente l'effetto è quantomeno sgradevole (forse persino grottesco) e crediamo si possa spiegarlo solo con la scarsissima considerazione di cui godeva la tonalità di Do# presso gli organari e gli organisti liturgici. D'altra parte i temperamenti ancora in uso nel XIX secolo non rendevano certamente giustizia agli intervalli armonici della tonalità di Do#, quindi perché darsi pena per produrre un suono che era fondamentalmente... inutile e che, tutto sommato, come nota di passaggio, poteva essere tollerabile grazie alla presenza delle Ottave di Rinforzo e dell'unione al manuale?

Possiamo dunque ascrivere questa "stravaganza" al processo di transizione dall'ottava corta all'ottava cromatica, in cui si inserisce a pieno titolo anche la sistematica omissione del Do#1 sia ai manuali che al pedale riscontrabile in tanti organi barocchi tedeschi.

Ci auguriamo che la descrizione della ingegnosa soluzione tecnica realizzata dai Bernasconi, elaborata forse più per accondiscendenza nei confronti degli organisti che per autentico impulso creativo, abbia fornito un utile saggio di come ogni particolarità di un organo storico possa fornirci elementi fondamentali a ricostruire il contesto culturale in cui quell'organo è stato concepito.

Alla luce di questo approccio, molte caratteristiche che a prima vista possono risultare incomprensibili, una volta contestualizzate possono persino fornirci indicazioni utili ad un utilizzo più consapevole dello strumento.

Ilic Colzani



Scheda descrittiva dell'organo della chiesa parrocchiale di S. Eusebio a Castel San Pietro

Organo a trasmissione meccanica collocato su cantoria lignea posta al di sopra del portale di ingresso principale, entro cassa lignea scolpita addossata alla struttura muraria.

Organo costruito da Pietro e Lorenzo Bernasconi nel 1882 riutilizzando la cassa lignea e buona parte del materiale fonico dell'organo precedente, realizzato da Andrea Luigi Serassi e Giuseppe II Serassi nel 1771.

Restauro conservativo a cura della ditta Mascioni nel 1985, intervento di manutenzione straordinaria eseguito da Colzani Organi nel 2019.

Facciata tripartita (tre cuspidi con quella maggiore al centro), composta da 15 canne in stagno (7/5/7), con labbro superiore a mitria.

Le canne di facciata risalgono al 1771.

Una tastiera di 58 tasti (Do1-La5) in osso ed ebano, risalente al 1882, come ogni componente meccanica e strutturale dello strumento, ad eccezione della cassa lignea, risalente al XVIII secolo.

Pedaliera a leggio di 22 pedali (Do1-La2) con meccanismo che permette di commutare l'ottava cromatica in ottava corta.

Registri comandati da manette estraibili con corsia orizzontale disposte su due colonne a destra della tastiera.

colonna di sinistra:

Clarinetto soprano	8'
Fagotto di concerto basso	8'
Corno inglese soprano	16'
Violoncello basso	4'
Flauto traverso soprano	8'
Viola bassa	4'
Flauto in ottava soprano	4'
Ottavino soprano	2'
Cornetta 3 file soprano	(VIII, XII, XVII)
Voce umana soprana	8'
Terza mano soprani	
Bombardi	(12' al pedale)
Timpani	(12' al pedale)
Pedaliera in sesta	

colonna di destra

Principale basso 8'
Principale soprano 8'
Principale 2° basso 8' (da Do2)
Principale 2° soprano 8'
Ottava bassa
Ottava soprana
Quinta Decima bassa
Quinta Decima soprana
Decima Nona
Vigesima Seconda
Vigesima Sesta e Vigesima Nona
Trigesima Terza e Trigesima Sesta
Contrabbassi e Bassi Armonici 16' + 8' (al pedale)
Campanelli (da Re3 a Mib5, ritornella Do4)

Ritornelli del Ripieno:

- XV Sib4
- XIX Mib4
- XXII Sib 3 e 4
- XXVI Mib 3 e 4
- XXIX Sib 2, 3 e 4
- XXXIII Mib 2, 3 e 4
- XXXVI Sib 1, 2, 3 e 4

Ritornello del Cornetto:

- XVII Sol#4

Accessori: due pedaloni per la Combinazione “alla lombarda” ed il Tiraripieno, tre pedaletti per Ottavino, Rollante, Terza Mano.

Spezzatura fra bassi e soprani ai tasti: tra Do#3 e Re3.

Somiere maestro a vento e borsini.

Somieri accessori per Bombarde, Timpani, Contrabbassi e Bassi Armonici.

Un mantice a cuneo posto a destra della cassa dell'organo e un piccolo mantice anti-scosse.

L'organo è alimentato da pompe poste al di sotto del mantice a cuneo oppure da un elettroventilatore.

(i.c.)

Un CD registrato sull'organo di Castel S. Pietro

Guy Bovet aux orgues de Castel San Pietro (Tessin)
disque VDE GALLO CD-1379



Forse non tutti sanno che le sonorità dell'organo di Castel S. Pietro sono state registrate su CD: una registrazione prodotta dalla Rete Due della RSI nel giugno 2010, poi pubblicata dalla casa discografica VDE GALLO.

Con un accattivante programma, Guy Bovet (che non ha certo bisogno di presentazioni) ci seduce facendoci rivivere – in sapienti combinazioni – le atmosfere magiche prodotte dai registri di questa “macchina sonora”.

Il programma è tripartito: nelle due parti estreme (Petrali e Fumagalli) vengono messe in luce le brillanti sonorità orchestrali e operistiche dello strumento. Ciò che a noi sembra quasi blasfemo (la musica e le arie d'opera trascritte per organo e adattate a vari momenti liturgici) era prassi abituale nella seconda metà dell'Ottocento in Italia (e non solo). Grandiosa la marcia trionfale dell'Aida di Verdi, proposta da Carlo Fumagalli quale solenne brano finale della Messa!

Accanto a questi brani dell'Ottocento italiano ritroviamo Guy Bovet interprete di se stesso nella *Messa di Pasqua (sull'inno "Haec Dies")*, un'opera scritta nel 2005 e dedicata alla memoria della madre di Luigi Ferdinando Tagliavini. L'influsso della musica organistica italiana – in particolare di Girolamo Frescobaldi – risulta evidente già sin dai titoli che riprendono la struttura formale dei *Fiori Musicali*.

Vincenzo Petrali (1832-1889): Sei versetti per il Gloria

Guy Bovet (*1942): Messa di Pasqua (sull'inno *Haec Dies*)

Toccata avanti la Messa, sopra i Pedali

Tre Versetti (il secondo in omaggio al M^o Vincenzo Petrali)

Toccata per l'Elevazione, ovvero per la Comunione

Canzon per il Postcomunio

Carlo Fumagalli (1822-1907): Messa solenne per organo,
tratta da Opere del celebre Verdi

Versetti per il Gloria, Offertorio e Elevazione dalla “Traviata”

Consumazione, da “I Vespri Siciliani”

Marcia dopo la Messa dall’ “Aida”

(f)