

23-24 maggio 2008

Patrizio Barbieri

Su di un'approssimazione lineare del temperamento equabile proposta da Giambattista De Lorenzi (1870)

Nella seconda metà dell'Ottocento la conversione degli organi al temperamento equabile si estese anche all'Italia. Un non secondario problema rimaneva comunque quello della sua effettiva realizzazione pratica. A tale scopo vennero proposti opportuni dispositivi meccanici, consistenti per lo più in monocordi di tipo perfezionato: nel Veneto, la soluzione di Giambattista De Lorenzi (il "Metrofono") verrà confrontata con quella proposta in altri stati italiani ed esteri. Sempre con riferimento a tale temperamento verrà inoltre esaminata una ingegnosa e originale approssimazione matematica di tipo 'lineare', alla quale De Lorenzi fa cenno – sia pure in maniera piuttosto involuta – in una memoria apparsa sugli "Atti del Reale Istituto veneto di scienze, lettere ed arti" (1870-71).

Giancarlo Bertagna

Trice e Vegezzi Bossi: la riforma organaria fra tradizione e rinnovamento in Liguria e Piemonte

Nella seconda metà del XIX secolo, uno dei principali sostenitori della riforma dell'organo in Italia - maturata nell'ambito del movimento ceciliano avente come scopi la restaurazione del canto gregoriano, della polifonia e della musica organistica - l'avvocato - musicologo Pier Costantino Remondini (1829-1893) di Genova, fu in stretto contatto con l'organaro inglese William George Trice (1848-1920) ivi trasferitosi, aprendo la propria fabbrica nel 1881. Le relative esperienze artistiche agevolarono la penetrazione degli ideali del cecilianesimo d'oltralpe nel nostro territorio completamente immerso nel mondo del melodramma. Con il capolavoro a tre tastiere, a trasmissione elettrica, che l'artefice inglese realizzò per la basilica dell'Immacolata nel 1890, si ebbe il modello di riferimento ad uso degli organari italiani particolarmente per una nuova estetica d'intonazione dei registri: all'inaugurazione fu presente Carlo Vegezzi Bossi (1858-1927) di Torino che seppe contemperare le innovazioni proposte, con la plurisecolare tradizione italiana costruendo significativi strumenti in Italia ed all'estero.

Davide Bonsi

Studiare la spazialità della propagazione acustica negli ambienti di grandi dimensioni con l'ausilio di una nuova tecnica di misura: la risposta all'impulso quadrifonica

Recenti studi condotti presso il Laboratorio di Acustica Musicale e Architettonica della Fondazione Scuola di San Giorgio hanno mostrato che una descrizione completa del comportamento del campo acustico in un punto dello spazio richiede la determinazione di quattro grandezze fondamentali: la risposta ad uno stimolo impulsivo di pressione sonora e delle tre componenti della velocità delle particelle d'aria. L'intero sistema è stato definito *risposta all'impulso quadrifonica* del campo sonoro. □ Da un punto di vista strettamente fisico, l'interesse in questo approccio emerge nel tentativo di studiare il trasporto di energia nei campi acustici confinati, in particolar modo per quanto concerne la caratterizzazione degli spazi architettonici e lo sviluppo di nuove metodiche per la riproduzione elettroacustica della musica. Una tematica profondamente connessa a questo campo è costituita dalla comprensione dei parametri percettivi, fra cui la chiarezza, la riverberazione, la direzione di provenienza del suono, l'impressione di inviluppo, i quali sembrano indicare una sensibilità del sistema uditivo umano alle proprietà spaziali del campo, a loro volta esprimibili tramite il comportamento combinato di pressione e velocità delle particelle d'aria nel punto di ascolto. A questo proposito, partendo dalla risposta all'impulso quadrifonica, è infatti possibile definire un insieme di grandezze

derivate che permettono di descrivere in maniera fisicamente corretta tali attributi. □ L'approccio appena descritto è stato messo in pratica in occasione di una campagna di misure organizzata dal Laboratorio in alcune chiese veneziane (tra cui S. Giorgio Maggiore, San Marco, Frari e altre) nell'ambito della ricerca 'The relationship between architectural design and musical composition in sixteenth-century Venice', in collaborazione con il Dipartimento di Storia dell'Arte dell'Università di Cambridge (UK). Dai dati raccolti è emerso come le peculiarità acustiche, dipendendone dalle diverse configurazioni sorgente-ricevitore e dalla complessità architettonica dello spazio, possono essere studiate efficacemente analizzando proprio gli indicatori acustici quadrifonici. Si può vedere ad esempio in che modo l'evoluzione temporale dei suoni e la distribuzione spaziale delle riflessioni venga influenzata dalle caratteristiche globali della chiesa (volume, tipologia dei materiali che costituiscono le pareti) e dalla distanza della sorgente sonora rispetto a strutture secondarie quali absidi, cupole, navate laterali, ecc. □ Una ulteriore notevole applicazione della metodologia scaturisce dalla possibilità di utilizzare la risposta all'impulso quadrifonica come "impronta acustica", con cui ricostruire virtualmente la sonorità di un dato ambiente in condizioni di ascolto "artificiali" (es riproduzione tramite sistema di altoparlanti di tipo surround). Si tratta di una tecnologia nota come "auralizzazione", che prevede la registrazione di una sorgente di suono in ambiente privo di riflessioni (camera anecoica), oppure la sua sintesi tramite tecniche digitali, ed il successivo filtraggio attraverso le risposte misurate nello spazio. Grazie a questa tecnica si possono quindi creare esempi sonori con cui studiare qualitativamente le proprietà acustiche degli ambienti. □ Nel corso della presentazione verrà descritto brevemente il metodo di indagine e saranno illustrati alcuni risultati significativi con l'ausilio di materiale grafico e tracce audio.

Antonio Bortolami – Rino Rizzato

L'organo F.lli Pugina (1871) della chiesa di Caselle di Santa Maria di Sala (VE)

I lavori di restauro della ditta Paccagnella sono stati indirizzati al recupero dello strumento nella sua fisionomia originaria del 1871, provvedendo ad eliminare tutte le sovrapposizioni-stratificazioni successive e ricostruendo le parti asportate. Il restauro ha riguardato:- il somiere maestro, che è suddiviso in due unità;- il somiere del pedale, suddiviso in due unità: quella dei Tromboni ricostruiti con i propri zoccoli, è stata costruita ex-novo, secondo la dimensione e disposizione ricavate dai segni lasciati dalle canne di basseria all'interno della cassa;- il somiere del *melodium*;- le canne metalliche dell'impianto originale, danneggiate da interventi di accordatura impropri;- le canne lignee presenti (le prime sette canne dell'Ottava bassi, i Contrabbassi e le Ottave al pedale), ripristinando il meccanismo "bitonale" per le prime sei canne di Contrabbasso; la tastiera, che è stata ripulita, asportando i congegni non originali. Sono stati ricostruiti i seguenti elementi:- le trasmissioni tasto/somiere, essendo mancante quello del 1870;- la pedaliera "a leggio" sul modello dell'organo Cipriani di Pernumia;- meccanica di azionamento dei registri (manette a stecche) e dei congegni correlati (pedalone di richiamo del ripieno, combinazione libera alla lombarda);- i registri di Decimaquinta al pedale, Tromba bassi e soprani, Clarone bassi, Carriglioni e Ottavino sul modello dell'organo Pugina di Ficarolo;- i comandi per azionare le griglie espressive, il Tira tutti e la Terza mano;- un mantice a lanterna, con sistema ad alimentazione manuale (pompe e stanga), in sostituzione di quello del tipo "a sacco" di fattura novecentesca. Il lavoro di intonazione, svolto direttamente in chiesa, è avvenuto nel rispetto delle regole classiche, senza aggiunte di baffi o applicazione di denti nelle anime. Sulla base delle caratteristiche del materiale fonico e dopo una serie di prove condotte in loco, la pressione del vento è stata fissata in 58 mm/H2O. Dalla saldatura degli squarci praticati sul prospetto è stato ricavato il temperamento attuale, equabile. Il corista dello strumento è stato rilevato a 437 Hz con temperatura di 17° C. L'accordatura è stata praticata "in tondo" su tutte le canne.

Al termine dei lavori di restauro, lo strumento presenta il seguente piano fonico:

Manette di sinistra	Manette di destra
Voce Umana	Principale 8' B.
Fagotto Bassi	Principale 8' S.
Tromba Soprani	Ottava 4' B.
Clarone 4'	Ottava 4' S.
Tromba 16'	XV
Clarino S.	XIX
Corno da Caccia	XXII
Fluta S.	XXVI
Flauto d'eco	XXIX

Flauto in VIII B.	XXXIII
Flauto in VIII S.	XXXVI
Flauto in XII	Contrabbassi e Ottave
Violetta 4' Bassi	Contrabbassi e Ottave
Violetta 4' Soprani	XII di Contrabbassi
Ottavino S.	Decimaquinta di C.
Campanelli	Tromboni ai Pedali
Tremolo	Terza Mano

Pier Paolo Donati

Nuovi indirizzi di ricerca sull'arte degli organi in Italia dal periodo 'classico' a quello industriale

È opportuno segnalare come nella nostra disciplina non sia stato ancora provveduto alla sistematica raccolta, nelle varie regioni d'Italia, dei documenti tratti dagli archivi in epoca positivista; mentre fonti con notizie sulle caratteristiche degli strumenti, la prassi esecutiva e l'acustica degli ambienti attendono ancora di venire utilizzate. Non è un caso se manca a tutt'oggi una storia degli strumenti da tasto italiani, in particolare dell'organo, e se la sintesi storica di tratti temporali significativi, o di scuole regionali con caratteristiche proprie, ha mosso solo i primi passi. Le ricerche condotte negli ultimi tempi pongono in evidenza alcuni temi che meritano un approfondimento. □ Le collocazioni più antiche prevedevano il *ponte del coro* per gli organi minori, e *palchi o pozuoli in mezo la chiesa* (1436) o negli intercolumni (1441) per gli *organa magna*. La prima disposizione a parete risulta quella operata nel 1436 dal Brunelleschi, che aprì due archi sui pilastri della cupola di S. Maria del Fiore inaugurando la pratica degli organi contrapposti. Oltre che in duomo e in San Lorenzo a Firenze, la costruzione di poggioli in marmo o in pietra al servizio degli organi a parete è documentata nel 1451 a Prato, nel 1457 a Siena, nel 1467 a San Gimignano e nel 1483 a Pistoia. La diffusione nei vari Stati della Penisola della nuova collocazione appare collegata a quella dei canoni artistici rinascimentali, e con il parallelo decadimento degli organi a doppia facciata. Nella Repubblica veneta, si ha un'attestazione a Padova nel 1477. Per una storia delle collocazioni degli organi, ancora da scrivere, sarebbe utile una sistematica raccolta dei dati; viste le implicazioni di prassi esecutiva e di ricezione acustica. Un esempio: la collocazioni sopra la porta d'ingresso, che sembrava adottata dal XVIII secolo in avanti, è attestata a Venezia nel 1552; infatti ad Alessandro Vicentino si chiede di porre lo strumento *sopra la porta grande* della chiesa dei Santi Apostoli. L'organo di legno svolse un ruolo rilevante nella musica scenica; prima che il chitarrone prendesse il sopravvento, venne spesso usato anche nel sostegno del canto a voce sola. Dotati di due o tre registri e privi di Ripieno, furono definiti «da concerto» da Emilio dei Cavalieri che li progettò, e che dal 1588 al 1600 ne fece costruire almeno otto (tre «enarmonici»), impiegandoli negli *Intermedi* e nelle favole pastorali. Oltre alle prescrizioni del Cavalieri per la *Rappresentazione* e di Monteverdi per l'*Orfeo* (Atto IV, O dolcissimi lumi: *Qui si volta Orfeo, & canta al suono del organo di legno*; Atto V, due organi di legno *uno nel angolo sinistro de la Scena, l'altro nel destro*, ecc.), si segnalano gli impieghi previsti da Adriano Banchieri nel 1609, da Marco da Gagliano nel 1625, da *Il Corago*, dalla Compagnia della Scala a Firenze nel 1647 ecc. Se Pierfrancesco Rinuccini, figlio di Ottavio e probabile autore de *Il Corago*, scrive verso il 1630 che *più delicata parerà la consonanza che farà il suono dell'organo di legno con la voce umana* rispetto agli strumenti di corde, sembra utile una ricerca sul ruolo svolto da questa tipologia di strumenti; non solo nei teatri di corte, ma anche sulla prassi di *cantare sopra ad organo di legno* già documentata nel 1592. Attenuata la pratica di immettere registri di imitazione nell'organo dall'uso degli strumenti nella musica concertata, che già nel 1639 impiegava a Roma alla Minerva dieci organi, di cui otto positivi come testimonia Maugars, dalla seconda metà del secolo si hanno tracce di un ritorno ai *tromboni, fagotti, cornetti, voci umane ed altre galanterie* apprezzate nel Rinascimento, ma non dal Barocco nel 1652. Nel 1660 a Roma si praticano Trombe e Sesquialtera (Zenti), mentre Filippo Testa per la prima volta costruisce la «tromba tutta grande» nel 1722, ovvero con padiglione di lunghezza 'reale'. Nel 1657 Carlo Prati conosce i Tromboni, Cornetti e Fagottini dell'organo di S. M. Maggiore di Trento, e nel 1759 Gian Antonio Placca scrive in questi termini sul caratteristico registro ad ancia della scuola veneta: «Questa innovazione fu ritrovata dagli istrumenti intitolati regaletti fatti dai tedeschi; si fanno di stagno e in figura quadrata quando si cerca un'armonia cruda e aspra, si fanno di legno e si dà il nome di violoncello» per più dolce armonia. È ancora da documentare lo sviluppo dei Regali in terra veneta; in specie da Prati a Bonatti, che praticava risuonatori di cartone. □ Giacomo Locatelli importa nel 1878 «dalla rinomata e premiata fabbrica di Henri Zimmermann di Parigi» le tastiere per l'organo della Consolazione di Genova e realizza la pedaliera su un «modello molto studiato e riputatissimo in Inghilterra, e fatto venire espressamente da

Canterbury». Sempre il Locatelli nel 1885 scrive al toscano Bruschi di aver «chiamato da Parigi diversi registri di canne fra le quali un registro Violino Gavioli di legno, il quale imita al più appresso possibile il violino ad arco»; e di aver importato la «macchina pneumatica sistema Bacher [Barker]» lamentandone il costo eccessivo: «Questa macchina che anche noi abbiamo chiamato da Parigi, costa colà £ 800 senza il porto e dazio, e in Italia con £ 800 vogliono un organo, dunque come si fa a progredire? Progredire per morire di fame?». Sembrerebbe utile raccogliere i dati relativi all'omologazione industriale, favorita dalle vicende connesse con la Riforma Ceciliana; una 'rivoluzione' che nella generale decadenza dell'organo italiano trasforma in maggiore o minore misura i già scrupolosi ed alteri artisti-artigiani in passivi acquirenti di componenti di serie.

Umberto Forni

Gaetano Zanfretta organaro della transizione

Il contributo, che si basa prevalentemente sulle testimonianze apparse in "Verona fedele", intende fornire nuove conoscenze sull'attività dell'organaro Gaetano Zanfretta, attraverso una serie di informazioni che interessano i seguenti punti:

- cenni sulla scuola organaria Veronese Gardesana e le sue caratteristiche costruttive - la situazione degli organi a Verova verso la metà dell'Ottocento e la formazione dell'organaro Zanfretta - i primi lavori nel solco della tradizione - gli influssi esercitati dal "Saggio di una Storia dell'Arte Organaria in Italia" di Antonio Bonuzzi e dall'attività di Trice a Verona - riconoscimenti, polemiche e cambio di rotta: Gaetano Zanfretta e gli indirizzi del Movimento ceciliano - gli ultimi lavori e la decadenza della Ditta. - gli organi recuperati recentemente.

Fabrizio Guidotti

Arte organistica *versus* arte organaria. Spinte pratiche e pulsioni ideali nell'Ottocento lucchese

La relazione è incentrata sulla 'questione idiomática' e si propone di cogliere il problema dell'identità del linguaggio organistico nella sua fase forse più acuta, partendo da un ben preciso contesto, quello lucchese, e da un ambito cronologico antecedente quello dell'organo Pugina. Si tratta di uno sguardo retrospettivo volto a spiegare il costume organistico e i modi di fruizione ormai sedimentati alla metà del secolo diciannovesimo. Fatte le necessarie premesse di tipo metodologico, si accenna alle motivazioni storiche dell'origine prevalentemente ottocentesca dell'attuale dotazione organaria lucchese. Segue un esame altrettanto rapido, preliminare al confronto con le musiche, degli orientamenti tecnici che assisteranno l'intensa attività organaria del secolo. Lo scopo è quello di verificare in modo contestuale come evolvessero arte organaria e arte organistica e quanta reciprocità presenti questo processo. Il caso lucchese è infatti esemplificativo della frequente divaricazione, nel mondo dell'organo, tra intenti musicali e possibilità strumentali. Il fenomeno viene approcciato tramite le sonate di Domenico Puccini (nonno di Giacomo) e la loro caratterizzazione decisamente anti-idiomatica, destinata a confliggere con il conservatorismo degli strumenti locali e più in generale con le risorse strutturali dell'organo italiano. Facendo costante riferimento al percorso stilistico della musica d'organo, si illustrano, anche attraverso essi, i principali aspetti della non idiomática e le influenze determinanti sulla prassi esecutiva: quelle dell'orchestra e del pianoforte. Si precisano il senso e la necessità storiografica di una visione oggettiva e non inficiata da pregiudizi. Si propone a questo punto, in termini generali, una lettura del problema idiomático in chiave culturale e sociologica, facendo anzitutto ricorso alle teorie della ricezione. Attraverso gli opportuni parametri di analisi (il bisogno di consumo musicale della società ottocentesca, il profilo standard dell'ascoltatore ottocentesco, la caratterizzazione della chiesa come polo aggregativo interclassista, i modi di fruizione dei riti liturgici) si ipotizza e si motiva una forte collaborazione del pubblico di chiesa nella legittimazione delle incongruenze idiomáticas. L'immagine ottocentesca dell'organo viene posta in relazione alle capacità di fruizione della sua musica e ai relativi orientamenti collettivi, che avallano la tendenza dell'epoca a certe forme di massificazione culturale, e di fronte ai quali la pertinenza strumentale non è importante per ciò che l'ermeneutica dell'ascolto definisce 'attribuzione di senso'. Fulcro del discorso è quindi la 'sociabilità' della

musica d'organo. Entro tale logica si cerca di far emergere altre connessioni con il mondo esterno alla chiesa, in particolare il modello della musica di banda. Il problema della liceità liturgica del linguaggio organistico viene tenuto naturalmente sullo sfondo e il contrastante favore accordato allo stile «sciolto e fantastico» viene visto come esito dell'antica strategia dell'allettamento. I caratteri di una simile analisi convergono in una possibile 'antropologia della musica d'organo'. In conclusione si evidenzia, quale componente di rilievo del nostro Ottocento organistico, come lo strumento e la sua musica inseguano ideali sonori ed espressivi le cui origini stanno altrove, in altri ambiti di produzione e consumo della musica, e come l'«organo-orchestra» italiano rappresenti in realtà una sintesi astratta di tendenze organarie e organistiche, solo raramente tradotta in concreti punti d'incontro. Ciò che supplisce è l'attivazione collettiva di un codice di comunicazione e fruizione, per la comprensione del quale necessita andare al di là di una storia puramente interna di stili e di tecniche.

Marco Ruggeri

L'organo "orchestra" in Lombardia tra il 1850 e il 1880: strumenti, metodi e compositori

Nel periodo 1850-80 alcune case organarie lombarde dimostrano una particolare attenzione all'imitazione dell'orchestra nella costruzione dei loro organi. Si tratta principalmente di due botteghe dell'area milanese, quella dei pavesi Lingiardi e dei varesini Bernasconi, attive soprattutto nell'area lombarda occidentale e piemontese. Partendo dall'impianto fonico tradizionale lombardo, codificato dai Serassi tra Sette e Ottocento, questi importanti artefici aggiungono sonorità ed effetti volti ad una più fedele e, soprattutto, più aggiornata imitazione orchestrale. Tale spiccata sensibilità fonica matura in un contesto musicale particolarmente attento non solo al repertorio operistico ma anche alla musica strumentale e sinfonica: proprio a Milano, infatti, verso la metà del secolo nasce e si sviluppa un'importante tradizione orchestrale - con autori come Foroni, Bazzini, Bottesini - assecondata da importanti dibattiti e contributi culturali ospitati sulle pagine della Gazzetta Musicale di Milano, periodico sul quale l'attività dei Lingiardi e dei Bernasconi trova importanti attestazioni di merito. L'organo "orchestra" - visto all'epoca come il risultato più innovativo dell'organaria italiana - diventa lo strumento di riferimento anche per alcuni organisti-compositori (Polibio Fumagalli, Girolamo Barbieri, Carlo Andrea Gambini, Giuseppe Arrigo) che scrivono ampie raccolte di brani strettamente legate alle risorse sonore di questo particolare tipo d'organo. La fase storica dell'organo "orchestra" si conclude simbolicamente nel 1882 con il trattato "Cento e una registrazione per gli organi moderni" di Roberto Remondi nel quale, oltre a contenere innumerevoli esempi di combinazioni foniche, si giunge anche a fornire suggerimenti di registrazione per le grandi opere organistiche della letteratura tedesca, da Bach a Mendelssohn, fino ad allora ritenute ineguagliabili sugli organi italiani. È l'ultimo momento integralmente genuino dell'organaria italiana, prima del progressivo avvento di influssi e contaminazioni d'oltralpe.

Marco Vincenzi

Dalla forma alla riforma: la musica organistica dalla tradizione belcantistica sino al movimento ceciliano. Testimonianze dell'archivio musicale parrocchiale di Pescantina (VR)

Se la musica italiana ha avuto per diversi secoli un ruolo primario di ispirazione e innovazione, dal periodo barocco gli "italiani" (virgolettato indispensabile, ancorché le scuole nazionali rappresentate dalla multiforme divisione sociale e politica, sono in musica, nell'analisi globale, un continuum formale) hanno specializzato le proprie risorse nella musica d'opera e nel melodramma. □ È perciò la musica vocale-operistica che invade le forme espressive musicali tradizionali, lasciando ad un naturale destino e declino la musica strumentale. Anche la musica sacra, non ne è immune e porta all'interno delle chiese e, quindi, della liturgia, il linguaggio del melodramma; perciò sinfonie, arie, cavatine e recitativi sono modello di musica tanto nel teatro, ancorché religioso e morale, che nelle celebrazioni liturgiche. Di tutto ciò la musica per organo ne risente particolarmente. Dopo il grande Frescobaldi l'organo, come tutta la musica strumentale italiana, ha subito il declino sopra dichiarato. In ogni caso avendo tale strumento in sé racchiuso lo spirito timbrico multicolore e cangiante dell'orchestra, ben si presta a questo repertorio, onde per cui alle trascrizioni di famose arie d'opera e sinfonie dei grandi nomi specificatamente appropriate all'organo, gli autori di musica sacra che si

cimentavano in composizioni espressamente destinate al “Re degli strumenti”, scrivevano brani prodotti con rigorosa fedeltà ai modelli imperanti. E l’organaria risponde a tali esigenze e richieste inserendo nei diversi registri effetti che, usati in ambito liturgico, ai nostri occhi appaiono incongrui: oltre alle chiassose trombe, flauti e ottavini di diversa foggia e misura, si inserivano piatti, grancassa, campanelli, insomma tutto quanto potesse servire a rendere quella *imitazione* immagine del “vero” operistico. □ Con una particolare attenzione al repertorio da me scoperto nell’archivio musicale del Duomo di Pescantina, si vorrebbe qui tentare un percorso di analisi, nella pratica giornaliera e nell’uso quotidiano, delle musiche di cui i nostri avi normalmente usufruivano, sino ad arrivare alla fine dell’Ottocento e alla riforma ceciliana, vista quale momento di rottura con il repertorio sacro del passato e il tentativo di riportare in binari noti (gregoriano e polifonia) la musica sacra.