

Gli organi della Svizzera Italiana

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

La ricerca, articolata ed esposta in quattro volumi (due per il Sopraceneri e due per il Sottoceneri, a seconda che si tratti di strumenti antichi o moderni), costituisce un fatto saliente nell'ambito delle attività dell'Associazione Ricerche musicali nella Svizzera Italiana.

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

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

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

Mo. Bruno Amaducci

Lo studio sugli organi moderni della Svizzera Italiana¹⁾, ideato e promosso dall'Associazione «Ricerche Musicali nella Svizzera Italiana» si è imposto, quale limite di riferimento cronologico, l'inizio del Novecento, essendo già stata affidata ad altro studioso di organaria una parallela ricerca sugli organi più antichi²⁾.

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

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

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

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

Altre trasformazioni al contrario furono meno appariscenti ma si rivelarono altrettanto determinanti per intaccare la struttura fonica dell'organo classico: tra esse l'abbandono del sistema tonale non-equabile e il notevole rafforzamento della pressione del vento da immettersi nelle canne.

Il passaggio dall'organo a trazione meccanica all'organo pneumatico non costituì soltanto un mutamento tecnico ma rivelò una svolta fondamentale di natura estetica nella concezione stessa dell'organo.

L'innovazione tecnica nella trasmissione venne presentata come una conquista per agevolare l'esecutore e per sopprimere definitivamente gli inconvenienti della trasmissione meccanica. Indirettamente tuttavia quella trasformazione del sistema di costruzione dell'organo conduceva a risultati fonici lontani dalle sonorità dell'organo classico e corrispondenti invece al nuovo gusto che stava delineandosi nella musica organistica.

I più noti compositori di musica organistica nei primi decenni del secolo consegnavano agli esecutori pagine di spiccata imitazione orchestrale quando pure – ai meno esperti – non si proponesse altro che trascrizioni semplificate di famose pagine del pianismo romantico, come ricorda chi ha compiuto i primi esercizi d'organo sui volumi di Louis Raffy.

Allo scadimento del gusto nei riguardi della autentica musica organistica, tenendo presente la funzione tradizionalmente chiesastica dell'organo, venne ad aggiungersi proprio nello stesso periodo una circostanza derivante dalla pratica liturgica.

Erano i decenni in cui ai presenti nelle chiese era riservato soltanto il silenzio: il celebrante stesso misteriosamente mormorava sottovoce le preghiere liturgiche. Di conseguenza si aprivano spazi prolungati – almeno nelle chiese importanti – per l'esecuzione organistica e si affermavano quelle deprecabili «Messe dei signori» o «Messe di mezzogiorno» in cui l'organo era il vero protagonista. Di conseguenza anche le forme brevi e concentrate, esemplate nei Corali bachiani o nei frescobaldiani «Fiori musicali», subivano una abnorme dilatazione secondo gli schemi sinfonici. Codeste nuove forme musicali trovavano nell'organo pneumatico, ricco ormai di sonorità orchestrali, lo strumento ideale. Elementi di gusto e fattori di prassi culturale contribuirono in tal modo alla affermazione dell'organo pneumatico che oggi concordemente tutti condannano. Eppure, grazie allo stacco storico che già oggi ci è consentito, occorre riconoscere che anche l'organo pneumatico ha segnato una tappa ineliminabile nella storia dell'organaria. Non è senza giustificazione che su-

perstiti organi pneumatici – si rammentino i gloriosi Cavallé-Coll – vengano altrove accuratamente restaurati poiché appare filologicamente evidente che soltanto su questi strumenti è possibile far rivivere nella loro autenticità alcune vivide pagine della letteratura sinfonico-romantica dell'inizio secolo.

* * *

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

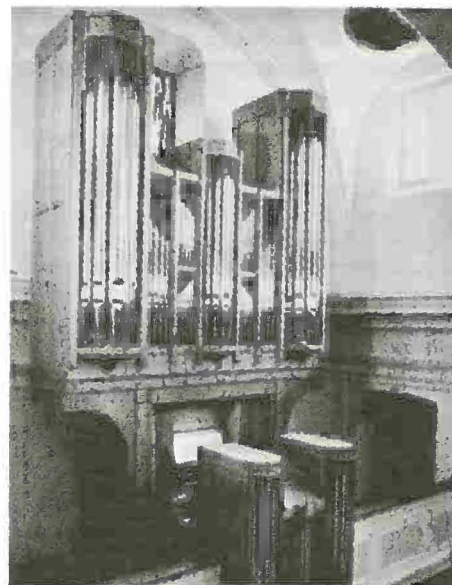
Da questo sistema, negli ultimi due decenni, si sta tornando ad una «rinnovata trasmissione meccanica».

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

* * *

Analizzando i non sempre prestigiosi modelli di organi che la nostra indagine³⁾ nel Sopraceneri e nel Grigioni Italiano ci ha consentito di schedare nel corso di una ricerca protrattasi per oltre quattro anni e riguardante esattamente cinquanta strumenti; sfogliando le immagini visive che le «Ricerche Musicali» hanno fatto allestire a documentazione del vasto patrimonio organario della Svizzera Italiana, crediamo di poter dare una chiave di lettura abbastanza esauriente di una pagina poco nota della modesta storia musicale locale.

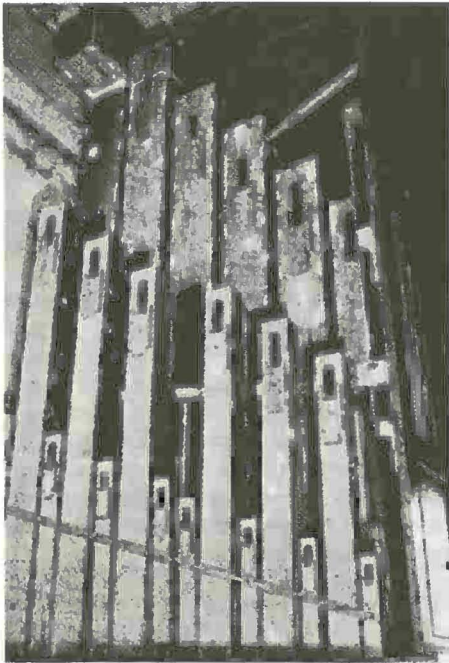
Carasso. Chiesa Parrocchiale. Il Grande Organo e il Positivo separato.



La nostra ricerca presume di poter contribuire in tal modo alla rinascita del gusto per l'arte organaria, tracciando il percorso quanto mai interessante dei suoi successivi sviluppi dall'inizio del secolo ad oggi.

* * *

Nel contempo abbiamo creduto opportuno ricercare le labili tracce della vita musicale sorta attorno a questi strumenti: interventi



Palagnedra. Particolare delle canne del pedale.

conservativi o di restauro, concerti di colaud, cicli di esecuzioni, programmi di concerti, repertori.

Soltanto negli ultimi decenni la Svizzera Italiana sembra aver preso coscienza che un patrimonio così notevole di strumenti diffusi capillarmente su tutto il territorio potrebbe essere oggetto di serio interesse di ricerca e punto di riferimento per un rilancio esecutivo affinché non trovi ulteriore conferma l'amara annotazione del Franscini: «Non pochi organi si vedgono qua e là nelle chiese ma, o tacciono quasi tutto l'anno per mancanza di suonatori, o fanno spesso crollare i pilastri e le mura del sacro tempio colle più stridule voci del mondo». ⁴⁾ [...]

Aldo Lanini

¹⁾ ALDO LANINI, *Gli organi della Svizzera Italiana*, volume II, edito da «Ricerche Musicali nella Svizzera Italiana», 1986.

«Scuola ticinese» ne riprende la Presentazione e la Premessa con il consenso, rispettivamente, di Bruno Amaducci e di Aldo Lanini.

²⁾ Il Prof. Oscar Mischiati di Bologna.

³⁾ Le «Ricerche Musicali» affidavano nel 1980 al Mo. Livio Vanoni e a Don Aldo Lanini l'incarico della schedatura degli organi costruiti dopo il 1900 nella Svizzera Italiana. Le schede dettagliate di tutti gli strumenti sono consegnate agli archivi dell'Associazione «Ricerche Musicali» a Lugano.

⁴⁾ Stefano Franscini - *La Svizzera Italiana*, Lugano, 1840. Riedizione 1973. Pag. 271.

«Pioppi di periferia» di Paolo Gir

È stata pubblicata recentemente l'ultima raccolta di poesie dello scrittore engadinese Paolo Gir («Pioppi di periferia», ed. A. Daddò, Locarno 1986).

Si tratta di 34 liriche di cui più della metà già uscite dal '73 all' '80, sia in altre raccolte come «Altalena» (Ed. Cenobio) e «Meridiana» (Ed. Daddò), sia sulle riviste «Cenobio» e «Quaderni Grigionitaliano».

Questa operazione di ripresa e ricucitura - di per sé lecita e attuata anche da molti altri - si può prestare però a qualche considerazione iniziale.

A parte gli otto componimenti apparsi prima solo su riviste e che trovano giustamente la loro sistemazione in questo nuovo libro, non mi risulta molto chiaro il criterio adottato nella scelta delle altre dieci già pubblicate nelle precedenti raccolte. Si trattasse di una silloge, avrebbero dovuto essere sistemate in una sezione a parte. Tendessero a un perfezionamento formale, sarebbe necessario trovare almeno qualche variante (invece sono riprodotte integralmente). Fossero, infine, una scelta basata su un puro giudizio di valore, sarebbe stato opportuno indicarlo nella nota introduttiva. Invece, l'inserimento indiscriminato (almeno per il lettore che conosce l'opera di Gir) di queste liriche precedenti in un corpo nuovo (ma che stranamente porta il titolo di una già inclusa in un altro libro) non aiuta certo a comprendere la precisa unità poetica di questa nuova raccolta.

Né può aiutare a questo scopo la pur pertinente prefazione di Vittorio Vettori, che tenta piuttosto di dare un giudizio globale della poesia di Gir, definendola «una voce che viene dalle cime (. . .) imparentata per nascita e qualità all'innocenza delle cime», quelle engadinesi, quasi come un'eco proveniente dal «grande eremita di Sils-Maria», Federico Nietzsche.

Un eventuale accostamento a Nietzsche potrebbe, semmai, essere possibile, a mio avviso, non certo attraverso l'idea del superuomo o superumano che scaturisce da «Così parlò Zarathustra», ma piuttosto dall'opera giovanile «Nascita della tragedia» dal sottotitolo «Grecità o pessimismo» (atteggiamento particolare anche di Gir), sostituendo, però, il nieciano «Dioniso» (che permette di sfuggire alla sofferenza senza negarla) con il dio «Pan», simbolo della volontà di vivere, legata al nostalgico ricordo di una giovinezza idillica popolata di seducenti figure femminili che danzano come le ninfe nel quadro di Böcklin.

Infatti, Pan, il dio delle selve e dei pastori che accompagnava le danze delle Naiadi nei boschi con la «siringa» (la zampogna), è la figura mitologica dell'incantatore che introduce la scena nella prima poesia della raccolta («Ascoltando il Bolero di Ravel») e la chiude nella dolorosa «Visione» finale, con

Pan «morto sull'argilla / di sterpi odorosi. / Eucalipti dell'agonia» p. 81. Entro questa cornice, Gir insegue lo sbocciare della sua poesia attraverso «miracolosi cammini» che passano tra la lusinga goetiana dell'eterna tentazione umana e la seduzione di una melodia silvestre/pastorale, senza però cadere nell'idillio sentimentale.

Così nascono e si sviluppano i grandi «temi»: quello dell'amore-rimpianto, legato a quello della natura con figure, luoghi, stagioni, giorni mai dimenticati («Forse ci rivediamo» p. 31; «Frammento» p. 33; «Ironia autunnale» p. 43; «L'Odeon, ricordi?» p. 47; «Passi» p. 63, ecc.); il tema foscoliano del «reo tempo» («Intermezzo invernale» p. 39; «Nagasaki 2» p. 53, ecc.) che richiama «il nostro destino» («Avventura» p. 17; «Favola silvestre» p. 29; «Margrit» p. 49) nell'attesa dell'«oltre tomba» («Immobilità» p. 35), dell'«incerto / d'un eterno domani» o di un leopardiano «infinito» («Ottobre» p. 61) senza però la dolcezza del naufragare. È ovvio, però, che i «temi», anche i più affascinanti, non bastano a «far poesia». Anche se lo spazio impedisce qui un'analisi più puntuale, almeno qualche osservazione sul goetiano «Wie», oltre al «Was», è indispensabile.

Gir, il mestiere lo conosce e in modo raffinato, anche se dà l'impressione di rimanere sempre ancorato all'ambito di uno scoperto ermetismo, se pure in senso largo. Non solo per certe riprese e stilemi ungarettiani («nutriti d'immenso» p. 67) e specialmente montaliani («Non so la meta» p. 17; «l'accartocciarsi d'una foglia» p. 27; «scaglie di greto» p. 53, ecc.), ma per la ricerca di analogie e metonimie che oggi possono sembrare fin troppo audaci («un amuleto di sconforto» p. 17; «la spirale del silenzio» p. 19; «la stele d'un ricordo» p. 33; «cubo di noia» p. 37; «il bengala d'un sogno» p. 41; «la madreperla dell'alba» p. 49, ecc.).

A Montale, forse, è lecito accostare anche quella concezione critica dell'esistenza che il poeta ligure aveva riassunto nei due famosi versi di «Ossi di seppia»: «Codesto solo oggi possiamo dirti / ciò che non siamo, ciò che non vogliamo».

Da Ungaretti e da Montale, Gir si distingue, però, sul piano della metrica. Rarissimi gli endecasillabi, frequenti, invece, i versi corti con molti «enjambements»: settenari, senari, quinari e ternari, alternati talvolta con qualche novenario alla ricerca di un ritmo personale, per far risaltare la parola e, soprattutto, le numerose e studiate figure retoriche, che conferiscono alla poesia di Gir un particolare significato espressivo di aspetto intellettuale, in cui il «raccontare» di tipo pavesiano o di altre correnti contemporanee, è volontariamente assente.

Fernando Zappa