

Questo articolo, apparso circa dieci anni orsono, voleva tentare di aprire uno spiraglio in margine ad una vecchia questione, quella che riguarda la problematica relativa alla costruzione di un nuovo organo. La presentazione di queste pagine sul web offre l'opportunità di chiarire alcune cose in margine a qualche obiezione mossa in modo più o meno diretto ai contenuti dello scritto.

Rimando quindi il lettore alla Nota degli autori posta in fondo all'articolo.

TRA RIFORMA E CONTRORIFORMA : LE POSSIBILITA' DI UNA TERZA VIA. *

Giulia Biagetti - Mauro Mazzoni

"Lo stile ci si presenta come un'unità di forme, di accenti e di atteggiamenti dominanti, in una complessa varietà formale e di contenuti"

Lucian Blaga "Orizzonte e stile" 1936

"Tuttavia, evitare errori è un ideale meschino: se non osiamo affrontare problemi così difficili da rendere l'errore quasi inevitabile, non vi sarà allora sviluppo della conoscenza. (...) Nessuno può evitare di fare errori; la cosa più grande è imparare da essi".

Karl Popper "Conoscenza Oggettiva" 1972

Premessa

"Perchè un organo tedesco a Milano? Una simile domanda potrà essere considerata al tempo stesso inquietante e oziosa a seconda della prospettiva da cui la si affronta. Inquietante, se si pensa alla plurisecolare tradizione dell'organo Italiano, espressione di un particolare ideale sonoro e "vocale", strumento che, esclusa la parentesi dell'era tardoromantica e di quella della confezione industriale, ha sempre teso a differenziarsi dai modelli transalpini, analogamente a quanto è avvenuto, per converso, negli altri Paesi, ove l'organo ha assunto aspetti nettamente diversificati, a seconda della concezione sonora, oltre che di esigenze legate alla prassi esecutiva e alla Liturgia. Oziosa potrà invece apparire la domanda a chi pensa alle esigenze di fedeltà allo "stile sonoro" che oggi sempre più si impongono agli esecutori impegnati nel recupero della musica dei maestri del passato. Basti pensare a quanto tali esigenze si siano oggi accentuate con l'affinarsi del gusto, con l'approfondirsi del senso stilistico, con l'ampliarsi delle conoscenze sulla prassi esecutiva e sulle peculiarità tecniche e sonore degli strumenti; al punto che appare oggi pressochè inconcepibile ad esempio - rimanendo nel campo dell'arte tastieristica - avvalersi d'un cembalo italiano per l'esecuzione di musiche di J.S. Bach, di Louis o François Couperin, di Rameau; e questo anche qualora a tale esecuzione non s'opponga alcun problema di ordine tecnico. In campo organistico il problema è assai più acuto: non sono solo ragioni di "stile sonoro" che si oppongono all'esecuzione della grande letteratura transalpina su un organo italiano tradizionale - ma l'esempio può essere esteso all'organo classico francese messo a confronto con la letteratura tedesca e così via - bensì una vera e propria incompatibilità di natura tecnico-esecutiva. Si consideri solo lo sviluppo che il corpo sonoro corrispondente al pedale ha avuto nei paesi tedeschi centro-settentrionali ad iniziare dal XVII secolo, favorendo il fiorire d'una letteratura rimasta a lungo inaffrontabile su strumenti d'altre scuole e tradizioni. Eppure chi scrive queste righe si batte da decenni perchè l'organaria italiana, rimasta per più di cinquant'anni coinvolta in un processo di sempre più standardizzazione e industrializzazione, si rinnovi rientrando nel solco della sua tradizione. (...) Ma il repertorio organistico odierno è onnicomprensivo e le esigenze di fedeltà nei campi della prassi esecutiva e dello "stile sonoro" sono sempre più imperiose. Il che è già stato qui sottolineato e sembra rappresentare un fenomeno privo di precedenti storici. (...) La soluzione, tante volte tentata, dell'organo "universale" s'è rivelata chimerica. Non resterebbe dunque che la scelta stilistica, da attuarsi di volta in volta, strumento per strumento. E' effettivamente un'opzione sempre più frequentemente adottata. (...) essa contrasta tuttavia con l'altra esigenza che abbiamo or ora cercato di illustrare, quella di non sradicare l'organo fuori dal suo "clima" naturale."

Questa lunga citazione era necessaria ai fini del nostro intervento. Sono alcune tra le "Considerazioni intorno al nuovo organo di S. Sempliciano" fatte da Luigi Ferdinando Tagliavini nel volume di presentazione dell'Organo Ahrend. Già nel 1978 Tagliavini aveva evidenziato il problema di conciliare l'esigenza di una concezione sonora e strutturale stilisticamente unitaria, con l'altra, tipica del nostro tempo, di poter disporre di strumenti che consentano di affrontare repertori di epoche e scuole di diversa estrazione (1).

Negli ultimi decenni infatti, accanto allo studio degli strumenti antichi si è puntualmente accompagnato un logico approfondimento della letteratura specifica ad essi destinata. Sugli organi storici e sugli altri strumenti a tastiera, ma anche in altri ambiti musicali rivolti alla riscoperta del passato, le pagine delle antiche letterature riprendevano vita in un modo nuovo. E' emerso e si è delineato in modo preciso e soprattutto nel campo organistico, un profondo rapporto, un intimo legame, tra strumento e letteratura. Legame incontestabile che sembra dare indicazione di un nuovo indirizzo, di una nuova via.

Si tratta di un vero e proprio ambito, sottinteso al quesito sopra citato, che lo stesso Tagliavini ha indicato usando l'aggettivo ozioso. E' dunque qualcosa che nel mondo musicale si è già venuto a delineare in modo abbastanza chiaro, pure rimanendo latente e senza mai essere completamente accettato, almeno nel campo organistico.

Tagliavini ha sottolineato due aspetti importanti:

- 1) In questo ambito che privilegia lo stile, i limiti tecnici dello strumento non sono importanti;
- 2) Si tratta di un fenomeno "privo di precedenti storici".

Relativamente al primo punto è fin troppo facile notare come l'attenzione del mondo organistico italiano si sia rivolta, soprattutto nell'ultimo secolo, quasi esclusivamente all'aspetto tecnico-esecutivo. Si guardava allo strumento e alla possibilità di eseguirvi tutta la letteratura disponibile. Mancava una riflessione vera e propria relativa allo stile.

L'affermazione nel secondo punto è anch'essa di primaria importanza ed è la conseguenza più evidente di quanto indicato per il primo (la mancata riflessione sullo stile). Si tratta dunque di riflettere su questo particolare

fenomeno e, muovendoci da questa nuova prospettiva, cercare di inquadrare meglio la nostra storia organaria , in particolare quella degli ultimi 120 anni, dalla Riforma in poi.

Il Modello Italiano

In Italia il dibattito sulla costruzione degli organi nuovi (è questo l'oggetto del nostro intervento) non ha mai rinunciato a quella prospettiva che Tagliavini ha definito "inquietante" e che si rifà palesemente alla nostra tradizione. L'attenzione verso il modello Italiano trova le sue stesse origini in seno all'ultimo periodo della Riforma Ceciliana. Esse possono senz'altro essere individuate soprattutto nell'opera di Renato Lunelli. In sintesi, relativamente alla costruzione dei nuovi organi, si poneva già in seno alla Riforma un'alternativa: seguire fino in fondo una via per molti versi già intrapresa e che portava ad un tipo di organo che mirava espressamente all'esecuzione di un repertorio senza limiti; oppure cercare, attraverso tutta una sorta di attenzioni e compromessi, di preservare le caratteristiche tipiche dell'organo Italiano, riconducibili essenzialmente al suo nucleo storico fondamentale e più volte unanimamente indicato : il Ripieno (2).

Questa seconda tendenza è stata ripresa poi dagli esponenti della Controriforma e portata avanti concretamente nella costruzione dei nuovi organi. Se da un lato restava fermo l'obiettivo rappresentato dal superamento dei limiti tecnici degli antichi strumenti, nel contempo si cercava di assimilarne quei caratteri, tipici della tradizione italiana, talvolta proponendo delle soluzioni che oggi sicuramente non sarebbero più accettate pacificamente (3).

Ed il riferimento al modello italiano appare ancora oggi come quello più importante: nel Convegno organologico di Pisa del 1990, una relazione era espressamente dedicata al tema de "La costruzione dei nuovi organi". Il relatore, Giuseppe Piazza, concludeva così:

"... L'importante è che sia salva la tradizione Italiana e quella dell'organaro in particolare, per quanto concerne l'impianto, i registri, le sonorità, l'intonazione, il sistema trasmissivo. Il punto di partenza dovrebbe essere l'organo Italiano autentico, quello che non conosceva ancora le mode straniere; e poi l'organaro dovrebbe svilupparlo continuando la tradizione, ma lasciando spazio alla sua creatività, magari sfruttando la facoltà dell'organo di creare nuovi armonici di 7^a, di 9^a o di 11^a, o altri timbri creati artificialmente. (...) L'importante è che l'organo sia personale, abbia carattere ed unità stilistica, sia costruito con perizia e buon gusto, offra all'esecutore la possibilità di fare arte, qualsiasi musica egli esegua, poichè come ha detto Michael Schneider: "E' la musica che fa lo stile". Quindi anche su un organo che "parla" Italiano si potrà eseguire la musica di J.S. Bach, di Mozart, di Couperin, di Franck, o quella del nostro tempo. Sarà come ascoltare un Italiano che parla in francese o in tedesco con intonazione Italiana" (4)

Piazza sembrava riportare alcune affermazioni di Tagliavini presenti nell' articolo "*Nuove vie dell'arte organaria Italiana*" (pag 84) :

"L'organo è una costruzione sonora a cui deve essere conferita unità e personalità. Le diverse sensibilità degli artefici e degli organisti delle varie nazioni gli hanno conferito diversi aspetti e hanno indirizzato la sua evoluzione su diverse vie. A tali aspetti peculiari l'organo non può rinunciare, a nostro parere, senza spersonalizzarsi, anche se, entro certi limiti, è pienamente legittima la ricerca di una sintesi. L'organo Italiano non può rinunciare al suo ripieno, al suo principale, alla dolcezza, chiarezza e luminosità della sua intonazione, nè l'organo francese può rinunciare alle sue ance e ai suoi cornetti sgargianti, nè l'organo tedesco alle sue massicce misture, alle sue piccanti mutazioni, alla sua incisiva intonazione. E' fatale che l'organo imponga alle musiche eseguite una sua veste sonora, sicchè Bach, su un organo italiano o francese, apparirà "latinizzato", come Frescobaldi apparirà "germanizzato" su un organo tedesco. Eppure, se le sonorità dello strumento sono vive e personali, viva sarà anche la realizzazione sonora delle musiche eseguite. E all'organista sarà pur sempre data la possibilità di una traduzione sonora adeguata; i tipi fondamentali di sonorità e le esigenze basilari imposte dalle forme della letteratura organistica di tutte le scuole e di tutti i tempi trovano riscontro, al di sopra di ogni variante nazionale e regionale, in ogni strumento logicamente costruito".

Rileggendo queste pagine alla luce della prospettiva stilistica si avverte una certa ambiguità relativamente alla teorizzazione dei nuovi organi. Tant'è che lo stesso Tagliavini ha in ultimo parlato di uno strumento "logicamente costruito" per giustificare in qualche modo una sintesi che "entro certi limiti" gli appariva "legittima", ma che senza dubbio si indirizzava verso l'eclettismo.

Oggi ci pare che sia giunto il momento di chiederci se sia possibile, rifacendoci alla tradizione italiana, e tentando di realizzare quelle esigenze precise già delineate (superamento dei limiti tecnici dello strumento rivolto all'esecuzione di un repertorio più vasto), giungere alla realizzazione di un organo che possa avere una sua profonda unità stilistica. Un ulteriore domanda concerne le reali possibilità di sviluppo in riferimento alla tradizione stessa, tema questo che come abbiamo visto fu caro al Lunelli e che lo stesso Tagliavini ha fatto suo.

Ora è evidente che ogni casa organaria ha maturato una propria "sintesi" da un punto di vista "logico costruttivo", fondendo elementi diversi ed esperienze accumulate nel corso di varie generazioni. Nessuno può mettere in dubbio che la "sintesi" che si è verificata in questi casi sia tutta "italiana": il problema non riguarda nemmeno la qualità della costruzione, bensì quell'unità stilistica che oggi è così profondamente ricercata nello strumento e che non può

essere conseguita partendo da presupposti contraddittori. Se in passato si riteneva possibile e legittima una sintesi ciò era dovuto senza dubbio alla mancanza di una riflessione approfondita sullo stile e sulle peculiarità delle varie tradizioni. Resta quindi, anche in questo caso, da chiedersi se il contesto storico e le esigenze specifiche che hanno prodotto questa sintesi trovino oggi un loro inquadramento preciso in una prospettiva che guarda primariamente allo stile.

Tagliavini ha sottolineato, e con particolare enfasi, il contrasto della prospettiva stilistica con l'esigenza di non sradicare l'organo dal suo "clima" naturale.

E' proprio su questo punto che non ci sentiamo d'accordo con lui: questo contrasto sembra essere costituito più da una barriera ideologica che non da un vero e proprio ostacolo legato alla nostra tradizione e ai suoi "climi particolari".

Infatti è già stato sottolineato anche da altri che mancavano nella tradizione Italiana quei presupposti che potessero dare luogo ad uno sviluppo coerente e "naturale" del modello italiano stesso (5). E' abbastanza facile dirlo oggi, a decenni di distanza ormai dai primi sofferti restauri e dai primi seri studi effettuati su alcuni organi storici del nostro paese. E tuttavia, se si è trattato di un errore, dobbiamo anche avere il coraggio di dircelo apertamente. Il riferimento al modello italiano è per i nuovi organi una forzatura ed un'imposizione "ideologica", incompatibile con l'esigenza di superamento dei limiti tecnici rivolta in pratica alla realizzazione di un repertorio senza limiti.

La forzatura è evidente: da una parte si rompe col passato; dall'altra si tenta di recuperarne qualcosa ma adattandolo alle nuove esigenze di repertorio che possono essere soddisfatte solo attingendo genericamente ad elementi di altre tradizioni (6).

Questa "fedeltà allo stile sonoro" della quale Tagliavini ci ha offerto un preciso e storico riferimento, non può né deve essere considerata un capriccio dell'esecutore. Forse essa può essere nata dal semplice amore, interesse e curiosità per gli strumenti storici, ma oggi rappresenta invece un preciso indirizzo dell'interpretazione e risponde dunque ad esigenze che in definitiva possono essere chiarite solo sul piano filosofico ed ermeneutico.

In questa prospettiva particolare che privilegia lo "stile sonoro", la scelta del musicista si orienta necessariamente verso una ricerca delle caratteristiche peculiari dello strumento e di tutto ciò che le esalta "naturalmente", compresa dunque ed in primo luogo, la sua letteratura specifica.

Il riferimento al modello Italiano non può dunque che orientarci verso un'attenzione ed una rivalutazione ancora maggiore degli strumenti antichi di cui è sorprendentemente ricco il nostro Paese.

L'organo "Universale".

La prospettiva che privilegia lo stile è quella che più prepotentemente è emersa negli ultimi anni - e questo potremmo dire a livello mondiale - ma non è tuttavia l'unica. Vi sono infatti tendenze dell'organaria contemporanea che si muovono in direzioni completamente opposte.

Sulla Rivista "The Diapason" è apparso recentemente un articolo che reca la firma di un famoso organista americano, Robert Noehren, il quale traccia le linee di un organo ideale, partendo dalla considerazione che oggi è necessario che anche l'organo venga ad assumere una fisionomia definitiva e ciò al pari di quanto è avvenuto per tutti gli altri strumenti classici. E si tratta naturalmente di una configurazione "universale" (7).

Un tale strumento, nella sua composizione fonica, attinge in modo generico a varie tradizioni e vuole in tal modo consentire l'esecuzione della letteratura di tutti i tempi.

Questo ideale dell'organo "universale", che dai più è stato considerato superato e irrealizzabile, inadatto ad una corretta interpretazione di una qualsiasi letteratura, è dunque ancora ben vivo e trova anche illustri sostenitori. Si tratta di uno strumento che stilisticamente ci appare come un "ibrido", che fa leva cioè su vari compromessi. Citiamo di nuovo L.F. Tagliavini in *"Nuove vie dell'arte organaria"* pag. 84:

"Un organo del genere, ne siamo convinti è un'utopia. Uno strumento che volesse riunire in sé le caratteristiche dell'organo Italiano, di quello francese, tedesco, spagnolo, nei molteplici aspetti assunti nelle varie epoche, dal Rinascimento al Romanticismo e all'età contemporanea, risulterebbe abnorme e informe; né d'altronde è possibile livellare e ricondurre ad un unico denominatore i differenti aspetti senza giungere ad un ibrido senza fisionomia".

E' evidente quindi che "l'organo universale" è uno strumento concepito all'insegna del "compromesso" (8). E tuttavia il "compromesso" trova proprio sul piano estetico delle giustificazioni, o almeno si dà il caso di autori illustri che ne affermano la necessità:

"(...) Ora il termine compromesso non ha un senso peggiorativo che nei giudizi di ordine etico. (...) ma in estetica è lecito; dirò di più: l'opera d'arte comporta sempre dei compromessi, i problemi ch'essa agita impongono necessariamente le mezze misure, gli accomodamenti fra esigenze opposte, le soluzioni intermedie. La purezza, il rigore assoluto, sono da esigersi in logica, ma a volerli perseguire a tutti i costi l'artista rischia di rendere sterile la sua attività creatrice."

Questa breve frase è di Boris De Schloezer nella sua *"Nota su Bela Bartok"* in *Rassegna Musicale* -1948.

Appare chiaro dunque quanto sia delicato e controverso il problema non appena venga inquadrato nell'ampio dibattito suscitato all'interno dell'estetica musicale contemporanea.

L'organo universale infatti, dal punto di vista dell'interpretazione genera diversi problemi. Il primo e il più importante, come già abbiamo visto, è senz'altro basato sul fatto che un tale strumento è nato, ed è tuttora frutto di teorizzazione, unicamente per motivi legati all'esecuzione dell'intero repertorio organistico. Si tratta di un presupposto che appare evidentemente in contrasto con la realtà storica delle singole tradizioni. E tuttavia questo organo è venuto a costituirsi ugualmente come modello. E' uno strumento stilisticamente indefinito, praticamente in un'epoca "senza stile". E' un organo che a rigore non può essere definito un "modello" e che tuttavia lo è diventato. Del resto anche la copiosa letteratura ad esso destinata si caratterizza per la sua mancata appartenenza ad uno stile definito.

Torneremo dunque sull'argomento ma possiamo già anticipare che anche per questo tipo di strumento, la scelta che viene compiuta resta legata in pratica ad un preciso modo di concepire l'interpretazione.

Alla ricerca di un fondamento filosofico ed ermeneutico.

In un recente articolo James B. Hartmann ha analizzato le difficoltà oggettive (contesti culturali diversi, tecniche di esecuzione diverse ecc) che si oppongono al conseguimento dell'autenticità nella musica (9). E' questo un problema che è assai dibattuto oggi. Hartmann sostiene che il concetto stesso di autenticità non deve essere assunto alla stregua di un fine da perseguire, ma deve costituire tuttavia un mezzo per avvicinarci decisamente ad una corretta interpretazione dell'opera. In altre parole da una parte egli decreta l'impossibilità di conseguire genericamente l'autenticità (come ideale assoluto) nella musica, ma nello stesso tempo la recupera come mezzo, come via da seguire al fine di poter offrire all'interprete delle possibilità reali di un'esecuzione stilisticamente più corretta ed idonea. La ricerca dell'autenticità è vista infatti da Hartmann come apportatrice di effetti benefici nell'intero ambito della vita musicale.

Questa testimonianza ci consente di individuare uno dei punti cardinali del dibattito contemporaneo relativo all'interpretazione musicale: l'interpretazione deve necessariamente avvicinarsi ed il più possibile all'opera d'arte; deve ricercarne l'autenticità; nel contempo l'interprete sa che questo ideale è di fatto irraggiungibile.

Ma ritorniamo ora al nostro più ristretto ambito: abbiamo già detto che il problema della costruzione di un organo nuovo è legato ad una scelta che si svolge primariamente su un piano filosofico ed ermeneutico. E' infatti il nostro modo di intendere l'interpretazione che ci può condurre a soluzioni di tipo diverso.

Questo contesto diventa oggi di primaria importanza, in quanto non ci troviamo di fronte ad una precisa caratterizzazione dello stile sia guardando agli strumenti che alla letteratura attuali (10).

Nella cultura contemporanea si sono venute a delineare delle posizioni che guardano all'Estetica in generale e dunque all'opera d'arte da prospettive diverse, raggiungendo spesso conclusioni in aperto contrasto tra loro. In questo senso la divisione presente nel mondo organistico ed in quello musicale, riflette quella più generale della filosofia ed ermeneutica contemporanea (11).

In merito ad un problema che è stato recentemente dibattuto sul settimanale "Toscana oggi", il Prof. Piero Ciardella, insegnante di filosofia presso il Seminario di Lucca si esprimeva così:

"All'inizio della moderna ermeneutica (vd. uno per tutti Schleiermacher) si pensò che la vera interpretazione fosse quella che coglie dell'opera d'arte lo spirito dell'artista. L'ermeneutica contemporanea (post-heideggeriana) ha da tempo dimostrato l'inconsistenza di questa posizione illuministico-romantica, ha mostrato l'impossibilità di questo ritorno al vissuto dell'autore e ha divincolato una volta per tutte l'opera d'arte dal vissuto che l'ha generata. Questo vuol dire che quando un'artista decide di oggettivare il suo spirito nell'opera d'arte, accetta che quest'ultima, come il figlio nei confronti della madre, viva un'esistenza ed un destino distinti dal proprio ed insieme che l'altro che fruisce di quell'opera se ne appropri personalmente a partire dalla propria ed ineliminabile precomprensione".

Abbiamo citato questo brano perchè si è rivelato fondamentale per la nostra riflessione (12). Non condividiamo infatti questa prospettiva perchè in essa, secondo noi, l'elemento soggettivo finisce inevitabilmente coll'avere il sopravvento. Come si può comprendere ed interpretare un'opera d'arte se la divincoliamo dal contesto in cui essa è stata generata? Ci sembra che siano in gioco qui gli stessi criteri di discernimento dell'opera d'arte stessa.

Ritornando proprio nel campo della musica organistica, possiamo facilmente notare come l'attenzione di R. Noehren sia più rivolta all'aspetto esecutivo che non a quello dell'interpretazione.

La posizione dell'organista americano presuppone infatti una fruizione ed un'interpretazione quanto mai libera dell'opera d'arte, tanto che essa può essere divincolata dal suo stesso contesto specifico di appartenenza. Ma, per esempio, anche J. Guillou si è espresso in modo analogo in una recente intervista apparsa su una rivista italiana (13).

Ora è evidente che questi organisti non possono essere legati arbitrariamente ad una particolare prospettiva del pensiero filosofico, nè questa è la nostra intenzione: ci interessa solo notare, attraverso questo particolare riferimento (ce ne potrebbero essere dunque anche altri), come le loro posizioni possano trovare su quel piano un preciso fondamento.

La fisionomia dell'organo da costruire in questa prospettiva è quella di uno strumento che non rinuncia senz'altro alla qualità della costruzione, ma che non è stilisticamente definito, in quanto attinge in generale a tradizioni diverse ed in ultimo è strettamente legato all'aspetto tecnico/esecutivo volendo espressamente consentire di suonare l'intera letteratura organistica.

Noi ci opponiamo a questa prospettiva: se anche l'autenticità fosse un'utopia, nondimeno crediamo che essa vada comunque perseguita e che anzi sia necessario farlo. Preferiamo insomma una concezione più moderata, dove

l'elemento soggettivo e quello oggettivo trovino la propria giusta collocazione. A sostegno di questo particolare atteggiamento ermeneutico citiamo la definizione Kantiana del GUSTO, inteso come criterio o canone per giudicare gli oggetti del sentimento (dunque anche l'opera d'arte). Per Kant il gusto è una specie di senso comune, anzi è il senso comune nel suo significato più esatto perchè si può definire come *"la facoltà di giudicare su ciò che rende universalmente comunicabile, senza la mediazione di un concetto, il sentimento suscitato da una determinata rappresentazione"* (14).

Questa prospettiva, ripresa recentemente dagli esponenti del neokantismo (15), per quanto criticabile, ha il pregio di preservare l'elemento oggettivo "universalmente comunicabile" dell'opera d'arte e di giustificare anche i modi soggettivi di fruizione e di interpretazione della stessa.

In questa prospettiva e in tutte le altre che privilegiano questo equilibrio tra l'elemento oggettivo e quello soggettivo, la ricerca dell'autenticità e il ritorno al "vissuto dell'autore" si rendono dunque addirittura necessari, anche se poi risultassero effettivamente irraggiungibili. Non sappiamo, per esempio - e poco importa -, se Hartmann possa rientrare in questo preciso contesto, tuttavia abbiamo visto che pur riconoscendo l'impossibilità di raggiungere l'obiettivo, non vi rinuncia e anzi non esita a dire che esso è egualmente da perseguire.

La via della ricerca dell'autenticità, della fedeltà allo "stile sonoro", sembra essere dunque quella che offre maggiori garanzie artistiche in quanto si muove in maniera equilibrata tra il rispetto dell'opera d'arte e del suo contenuto tramandatoci dalla storia e l'interpretazione nostra, spesso frutto di ricerche, confronti ed in ultima analisi di considerazioni "soggettive".

Certamente la fisionomia dell'organo da costruire coincide in questo caso con quella dell' "organo mirato" (16), definizione questa, che intende designare uno strumento che sintetizza in sé le caratteristiche di una determinata tradizione, traducendole in una profonda unità stilistica. Questo tipo di strumento trova nella sua letteratura specifica la massima esaltazione delle proprie caratteristiche foniche. E l'orientamento stilistico, cioè la scelta di quale strumento realizzare, sarà determinato di volta in volta da vari fattori: economici, culturali ecc.

In conclusione il problema relativo alla costruzione di un organo nuovo deve oggi necessariamente essere inquadrato in una prospettiva che prenda in considerazione lo stile e l'interpretazione. L'attenzione alle esigenze esecutive ci sembra essere ancora viva e attuale, ma non possiamo più limitarci a questa.

La Terza Via.

Il modo in cui concepiamo l'interpretazione determina sicuramente la scelta dello strumento. Se in passato ciò avveniva inconsapevolmente in seno a contesti storici precisi e stilisticamente ben delineati, oggi, in un momento dove individuare un nuovo stile - in senso collettivo - è diventato assai problematico, si rende necessario chiarire all'origine la propria scelta.

Le prospettive sopra delineate possono giustificare scelte rivolte a soluzioni in palese contrasto tra loro.

Noi abbiamo dichiarato apertamente il tipo di scelta che preferiamo esponendone anche i motivi che sono legati ad una critica dell'altra posizione. E ciò tuttavia non significa la condanna o il rifiuto dell'altra prospettiva per la quale nutriamo un profondo rispetto.

Quello che infatti ci preme di sottolineare è che non c'è in questo caso una "verità", nel senso epistemologico, da poter conseguire: c'è solo e semplicemente una scelta da fare ed è una scelta estetica.

Rifiutiamo dunque l'atteggiamento, da una parte e dall'altra, di chi vuole giustificare la propria, come l'unica opzione ad essere ad un tempo possibile e corretta. Le motivazioni addotte in questi casi sono legate a contesti diversi e specifici ma non sono fondate esteticamente, almeno in modo consapevole, e quindi sono spesso frutto di una falsa impostazione del problema. Il risultato di queste posizioni può solo generare situazioni dove ognuno tende ad imporre il proprio modello in un contrasto che spesso diventa insanabile.

Quando Tagliavini parla di uno strumento "logicamente costruito", o quando J. Guillou afferma che "se un organo è un bell'organo ci si può suonare tutto", ci troviamo di fronte ad affermazioni che sul piano estetico non possono richiamare altro che ambiti soggettivi. Ed è proprio questo tipo di conclusioni che dobbiamo cercare di evitare. Su un piano pratico è possibile farlo solo attraverso precisi riferimenti all'arte e dunque al passato, ma attraverso una lettura che guardi allo stile e non ad elementi singoli tratti di qua o di là a nostro piacimento.

La prospettiva dello stile così come è stata delineata da Tagliavini ci ha portato ad un'analisi e a delle conclusioni che logicamente non pretendiamo siano condivise da tutti. Noi crediamo però - o forse ci illudiamo - che questa nuova prospettiva possa accentrare in futuro l'attenzione e la riflessione di tutto il mondo organistico. Anche in passato, come rilevava P. Emidio Papinutti in "Ma che Musica", ci sono stati degli appelli al superamento delle divisioni. Oggi, a nostro avviso, ci sono le premesse perchè questo possa avvenire.

Un primo passo è rappresentato dal prendere le distanze, ed in modo giusto, da quel "modello Italiano" che tanto ci ha condizionato: ciò non significa il rifiuto di questo ideale a tutti i costi; significa invece la sua piena rivalutazione su un altro piano. In questo senso, l'organo Italiano autentico, necessita ancora di essere studiato ulteriormente e ciò è stato ampiamente dimostrato anche dalla pubblicazione di alcuni recenti studi (17).

Un secondo passo deve consistere necessariamente nel ridimensionamento di quell'esigenza particolare che è stata alla base della Riforma: l'esecuzione di un repertorio più vasto deve proprio significare la realizzazione di uno

strumento dove suonare tutto come vorrebbe R. Noehren? Non si deve negare la possibilità di esistere a questo tipo di strumento, che risponde in ultima analisi ad una precisa scelta esecutiva e interpretativa; ma nemmeno esso deve essere imposto come modello, come invece appare chiaramente dalla posizione di alcuni autori (18).

Gli organisti si troveranno quindi di fronte a strumenti diversi, come accade da sempre, soprattutto per chi opera in campo concertistico. E sarà l'organo stesso a suggerire, nei vari casi, il contesto di riferimento per un particolare atteggiamento interpretativo.

Non si vede dunque la necessità di una polemica rimasta ancorata su posizioni ormai insostenibili e che viene portata avanti nell'intento di dimostrare che il proprio modello è il migliore. In altre parole, prendere atto della differenziazione che contraddistingue le varie posizioni sul piano estetico, costituisce la premessa necessaria perchè su un piano che possiamo definire più propriamente scientifico e speculativo, destinato quindi allo studio e alla ricerca, si venga ad operare con una sostanziale unità d' intenti (19).

La terza via, alla quale facevamo riferimento nel titolo, dunque non può che essere rappresentata da un comune impegno nell'approfondimento della prospettiva stilistica la quale, come ha sottolineato Tagliavini, costituisce senz'altro una novità e di una tale portata da meritare l'attenzione e lo studio di tutti. Su un piano più pratico e diremmo etico, seguire questa strada richiede una consapevolezza ed un rispetto delle differenti scelte che si sono delineate sul piano ermeneutico. Percorrere questa via significa aprirsi ad un dialogo anche con coloro che di solito vengono additati come "i nemici" storici della propria posizione, partendo proprio da una comune riflessione sullo stile. Significa prendere atto degli errori e degli eccessi che sono stati compiuti in passato dall'una e dall'altra parte. Significa, in ultimo, gettare le premesse per un autentico, qualitativo progresso dell' arte organaria, la quale potrà trarre benefici enormi da un serio confronto con gli stili del passato, confronto che mai si è venuto a realizzare in modo autentico e profondo, almeno qui in Italia, se non in qualche sporadica esperienza degli ultimi anni.

Il Problema dell'Organo e del suo rapporto con la Liturgia.

Alcuni recenti interventi apparsi sul Bollettino Ceciliano (citiamo i nomi, a tutti noti, dell'Avv. Giuseppe Paiusco e dell'organista Massimo Nosetti) hanno trattato specificamente il problema liturgico relativo all'organo. E' un problema che non riguarda solo la costruzione dei nuovi organi, ma che abbraccia anche quello assai più delicato del restauro degli organi antichi.

Concordiamo con la posizione di questi autori riguardo al fatto che dovrà esserci, per il futuro, una maggiore autonomia di scelta ed operatività, in questo campo, in seno alla Chiesa stessa, essendo l'organo essenzialmente destinato al culto.

Nel campo del restauro infatti ci sono due esigenze fondamentali. Seguendo la nomenclatura utilizzata da Paiusco esse sono: a) l'esigenza "culturale" che si incentra sulla conservazione e manutenzione degli strumenti nella loro fisionomia originaria; b) l'esigenza "cultuale", legata dunque alla Liturgia e all'uso dell'organo in questo sacro contesto, che vede in esso appunto uno "strumento" da destinare alle funzioni e dunque suscettibile di quelle modifiche che via via gli saranno richieste nel tempo, nel suo configurarsi a questo rito stesso (20).

Ora, almeno sul primo punto, c'è una sostanziale unanimità di vedute: gli strumenti antichi hanno bisogno di essere tutelati. E' sul secondo punto invece che si scaldano gli animi e nascono forti contrasti. A nostro avviso si deve cercare di evitare di cadere in una situazione che si è spesso verificata negli ultimi anni e che si è palesemente servita del motivo liturgico, quasi come fosse una scusa, per poi effettuare una chiara scelta estetica o più semplicemente di allargamento del repertorio utilizzabile.

In questi casi, come si è detto prima, forse sarebbe meglio e senz'altro più onesto, chiarire subito all'origine gli ambiti ed i presupposti di questa scelta.

La Liturgia richiede all'organo di svolgere un ruolo ben preciso: sostenere il canto dei fedeli ed "elevare lo spirito". Ogni Organo a canne può dunque realizzare questo fine, ma è compito dell'organista renderlo attuabile. Egli potrà attingere alla letteratura specifica, oggi fortunatamente assai più divulgata e quindi abbondante rispetto al passato e, assieme al Parroco e al Direttore di coro ecc., vedere quali canti scegliere, in un repertorio vastissimo, per poi poterli eseguire in modo appropriato. E' spesso sufficiente, per le tonalità più "aspre" - nei confronti di strumenti che adottano gli antichi temperamenti -, alzare od abbassare di un semitono il canto stesso.

Massimo Nosetti ha citato il caso del Convegno di Bologna, dove, a fronte di un programma già prestabilito e che vedeva la partecipazione di tantissime Scholae cantorum in un contesto di carattere nazionale, non si è fatto uso dei due organi antichi della Basilica di S. Petronio (21). Ma si tratta di un caso abbastanza particolare. In ogni parrocchia dove c'è un organo antico, l'organista può comunque adattare il canto ed in ogni caso compiere già in precedenza una scelta che sia realizzabile senza incorrere in problemi esecutivi irrisolvibili. Non siamo d'accordo (lo diciamo senza alcuna volontà di polemica) con quanto affermato da Franco Castelli a questo proposito: riteniamo che anche con un organo a temperamento mesotonico è possibile abbracciare un repertorio notevole per i canti e realizzare un servizio liturgico più che dignitoso (il temperamento mesotonico come noto predilige proprio le tonalità più adatte alla voce umana e al canto popolare). Siamo noi - e ci mettiamo in lista per primi - che probabilmente desideriamo, più o meno

incosciamente, di avere a disposizione strumenti dove sia possibile esibire tutto il nostro personale repertorio, ma questo è evidente che non è possibile.

Oggi anche con gli organi antichi e con una conoscenza più approfondita della letteratura del passato è possibile far fronte alle esigenze liturgiche (22).

Quando l'Avv.to Pausco cita quattro punti fondamentali sui quali la Riforma aveva universalmente dato parere unanime, ci sentiamo fondamentalmente d'accordo con lui in rapporto alla costruzione degli organi nuovi (23). Ma se ci spostiamo nella prospettiva relativa al restauro, siamo assaliti da tutta una serie di dubbi che riteniamo legittimi: il pensiero corre subito alla situazione della nostra provincia (Lucca), dove esistono più di duecento organi storici, nella stragrande maggioranza silenziosi. Sarebbe già bello e significativo se potessero, almeno in parte, semplicemente suonare ancora: non crediamo che la Liturgia, ne risulterebbe impoverita.

Il problema dunque è complesso e delicato, perchè si presenta in varie forme e con caratteristiche tali che ci invitano ad agire di volta in volta con la massima cautela. E ha ragione proprio l'Avv. Pausco quando afferma che non esiste qui la "pietra filosofale" o comunque una qualsiasi chiave che possa aiutarci a trovare una soluzione, senza incorrere in conseguenze spesso discutibili.

E' certo tuttavia che, in una prospettiva che privilegi lo stile, l'orientamento si rivolge alla conservazione delle caratteristiche originali dello strumento (24). Laddove ciò non fosse chiaramente possibile - e questo è un altro importante problema - possiamo ammettere che in alcuni casi si possa intervenire compiendo anche delle scelte nuove. Anche noi comunque pensiamo che il termine "restauro" non debba essere utilizzato impropriamente a copertura per esempio di ricostruzioni pressochè complete.

In conclusione l'organo non è uno strumento che possieda una sua fisionomia precisa in rapporto alla Liturgia, mentre è indiscutibile che assai preciso è il suo ruolo. La Chiesa infatti ha sì scelto l'Organo come suo strumento; ma non ha scelto l'organo meccanico o quello elettrico; non ha scelto l'organo "mirato" o quello "eclettico", nè quello italiano o il tedesco ecc; nemmeno ha voluto insistere più di tanto sul dettaglio delle parti foniche, ma si è limitata a dare delle disposizioni sull'uso generale dello strumento, relativamente ai tempi liturgici e alla stessa funzione liturgica, indicando naturalmente di evitare un certo tipo di repertorio.

E' evidente che il problema del restauro degli organi antichi non costituiva l'oggetto di questo nostro articolo, ma era qui necessario affrontarlo, pure sommariamente, in quanto esso è strettamente collegato, nella prospettiva Liturgica, al problema della costruzione dei nuovi organi. Infatti è la fisionomia dell'organo "nuovo" che si vuole ottenere trasformando l' "antico", che in questo caso condiziona l'intervento.

Ritornando infatti al nostro tema specifico, se estendiamo la nostra conclusione agli strumenti di nuova produzione, non vediamo problemi "liturgici" di nessun tipo nella realizzazione di organi che si caratterizzino per dei precisi riferimenti stilistici.

Postludio: Ambiti da approfondire.

Il contenuto di questo intervento è di per sè destinato ad un ulteriore approfondimento.

Soprattutto sul piano dell'Ermeneutica e dell'estetica Musicale sono diversi e molteplici gli ambiti e i riferimenti che possiamo venire a delineare. Gli esempi riportati sopra sono circoscritti a questo preciso contesto, nel quale ci interessava di chiarire innanzitutto che è l'equilibrio tra l'elemento soggettivo e quello oggettivo ad essere determinante nella scelta interpretativa (25). Questo aspetto, legato all'ambito filosofico ed ermeneutico, rimane dunque da approfondire.

Il problema dell'interpretazione va poi esaminato in rapporto allo stile stesso. Abbiamo visto come in passato siano stati fatti precisi riferimenti ad un Bach "latinizzato" o ad un Frescobaldi "germanizzato". Questo esempio (vd. i passi già citati di Tagliavini e Piazza) è stato utilizzato come argomento nel dibattito sulla costruzione dei nuovi organi. Ma proprio in quel preciso contesto esso appare inadeguato da un punto di vista linguistico. C'è un solo termine che rende possibile questo paragone sul piano del linguaggio e delle sue affinità ed è il termine "volgarizzazione" (in riferimento a quel particolare fenomeno di evoluzione per cui una lingua perde l'originale purezza attraverso il progressivo inserimento di elementi ad essa estranei). Che Bach ed altri autori siano stati "volgarizzati" sui nostri organi (ma anche su quelli di altri paesi), non è un' affermazione che possa oggi essere rivendicata come originale e senza precedenti.

Vero è che ci troviamo di fronte ad una realtà ben più complessa rispetto a quella che veniva sottintesa dall'esempio sopra citato. Questo tipo di accostamento sul piano linguistico, può essere infatti ritenuto valido in riferimento agli strumenti storici che appartengono alla medesima prospettiva stilistica. E' ovvio che l'esecuzione viene in questo caso drasticamente limitata a quei brani che oltre ad essere tecnicamente eseguibili sono anche fonicamente compatibili. Ed è questo un argomento che merita di essere approfondito in quanto se **"è fatale che l'organo imponga alle musiche eseguite una sua veste sonora"**, tuttavia di questo fatto senz'altro innegabile, erano chiaramente coscienti anche gli autori del passato. Quando Bach ed altri autori scrivevano semplicemente "für Klavier", guardavano all'interpretazione ovviamente in modo diverso dal nostro. Essi davano per scontato ed erano perfettamente coscienti che le stesse pagine di musica potevano risolversi, sul piano sonoro, in modo diverso. Le trascrizioni bachiane dei concerti di Vivaldi (e non solo quelle) sono un esempio tangibile della libertà con cui circolava la musica e dei diversi adattamenti sonori a cui

era sottoposta.. Per "analogia", suonare Bach su un clavicembalo italiano non è dunque così inconcepibile. Nè in questo caso ascolteremmo un Bach latinizzato, bensì Bach e basta ed in una delle sue concrete e storiche possibilità di realizzazione. Le considerazioni che poi ci spingono di fatto a non suonare Bach su un clavicembalo italiano, sono dettate senza dubbio da quei presupposti che si richiamano alla nostra ricerca dell'autenticità nell'interpretazione. Ma non possiamo assumere come regola ciò che è frutto di nostre esigenze: la storia stessa in questo caso potrebbe smentirci, in quanto nella medesima prospettiva stilistica si davano molteplici possibilità di realizzazione e pacificamente accettate dagli stessi autori. Non c'erano quella rigidità, quel rigore, che contraddistinguono il nostro tempo. E poi gli interpreti, gli esecutori, devono spesso adattarsi a situazioni dominate da fattori contingenti; una regola può anche essere data, ma solo su un piano puramente ideale. Vogliamo precisare che quanto abbiamo appena detto non vuole esprimere delle certezze ma semplicemente offrire uno spunto per la riflessione successiva. Non si può infatti ammettere da una parte che Bach venga "latinizzato" e dall'altra ritenere inconcepibile l'eseguire la sua musica su un clavicembalo italiano.

Lungi dunque dall'essere esaurito, questo particolare tema resta senz'altro da approfondire.

Infine, anche all'interno della prospettiva stilistica è necessario ammettere senz'altro un "pluralismo" dell'interpretazione. Ad alcuni questa osservazione potrà sembrare più che ovvia. Per tutti gli altri ci sembra giusto citare di nuovo Massimo Mila che in un suo intervento relativo a questo tema concludeva così: (...) **"resta il fatto che non esiste una sola interpretazione legittima di un'opera d'arte musicale, non esiste l' "unica" interpretazione. Noi accettiamo il Debussy di Giesecking e quello di Cortot, il Chopin di Pederewsky e quello di Rubinstein ..."**. Ma la legittimità di interpretazioni diverse - continueremmo noi - trova oggi piena giustificazione solo nel rispetto della prospettiva stilistica; deriva cioè dalla loro appartenenza e riferimento ad un ambito stilistico ben delineato.

In conseguenza di tutto ciò, resta infine da approfondire e studiare il preciso contesto a cui facciamo riferimento servendoci del termine "stile". Quale sia cioè la *Weltanschauung* in cui inquadrare con precisione questo concetto. Lo stile infatti è l'espressione di una visione del mondo. Se il nostro tempo si caratterizza per la sua evidente mancanza di uno stile preciso (vd. n.10) ciò è sicuramente determinato dall'assenza di una visione del mondo globale e unitaria, collettiva, come quelle che hanno caratterizzato altri momenti della nostra storia.

Rifarsi agli stili del passato diventa necessario: è l'unico modo che può consentire, attraverso l'esperienza e il confronto, il raggiungimento, nel nuovo, di una configurazione stilisticamente unitaria.

Questa osservazione trova riscontro nella generale rivalutazione della musica antica e degli strumenti storici avvenuta negli ultimi decenni. Si è trattato di un fenomeno che ha senz'altro dei precedenti storici, ma che mai si è proposto in modo così rilevante come nel nostro secolo. Definirlo semplicemente come una moda pare essere giudizio assai superficiale e riduttivo. E difatti questa "moda" diversamente da altre mode non è passata.

Sembra piuttosto essere un segno del tempo che viviamo: è rilevante infatti, che in un'epoca senza stile, la ricerca estetico/musicale ripieghi indiscutibilmente su se stessa, verso le proprie fonti ed origini.

Lucca 31/03/94

.....

Note

(*)Tre persone vogliamo ricordare espressamente.

L' amico ed organaro lucchese **Glauco Ghilardi**: molti dei problemi affrontati in questo articolo sono stati ripetutamente discussi con lui in questi anni. Anche se alcune delle nostre conclusioni non saranno da lui condivise tuttavia esse sono nate in un'atmosfera di dialogo dove il suo ruolo è sempre stato fondamentale.

Il Dott. **Angelo Genovesi**, ricercatore presso la Facoltà di Lettere e filosofia (Filosofia Teoretica) dell'Università di Pisa, il quale rileggendo la bozza di questo articolo, ha dato alcuni suggerimenti che si sono rivelati assai utili.

Il Dott. **Michele Bianchi**, storico della Musica e letterato, il quale non è mancato all'appuntamento fornendo indicazioni preziose. A tutti loro il nostro più vivo ringraziamento.

1) L. F. Tagliavini, *"Nuovi organi in Italia"* in "L'organo" n. XVI - 1978, pag. 201.

La duplice esigenza, che Tagliavini ha ben inquadrato, ha caratterizzato l'ambiente organario Italiano negli ultimi decenni.

2) Dice espressamente Franco Baggiani: **"Il Lunelli, forse per naturale inclinazione, si era dato già da un pò di tempo alla ricerca dei documenti per la storia dell'organo italiano. Ora, in simili casi, giacchè il riferimento dei primi documenti induce ad una maggiore e più appassionata ricerca, lo studioso viene portato ad entrare nelle profondità dell'oggetto, a formare in se stesso un determinato gusto ed acquisire una competenza scientifica. Lo studioso trentino, per questo, aveva la persuasione che i progressi avrebbero dovuto sviluppare le radici della tradizione. Il Manari, esecutore dei "concerti storici" e docente di organo nella florida Scuola Pontificia di Musica Sacra a Roma, mirava ad aver sotto mano uno strumento dalle caratteristiche tecniche e foniche solide e**

belle da consentire la riproduzione della più vasta letteratura organistica. Le due fondamentali esigenze, che sulle prime sembravano poter coesistere, in seguito dettero motivo di riflessioni più sofferte." In " *La Riforma dell'Organo Italiano*" di F. Baggiani, M. Tarrini, a. Picchi, Ed. Pacini, Pisa 1990.

Si confronti di Patrizio Barbieri: "*La Controriforma dell'organo in Italia: Meccanica e fonica dal 1930 al 1990*", pag. 68 e ss., in "*Atti Ufficiali del Convegno di Organologia sul tema la Riforma dell'organo Italiano - Pisa 1991*" Ed. Pacini. L'autore oltre a rilevare bene i vari aspetti contraddittori dell'ultimo periodo della Riforma, afferma che oggetto della Riforma era la "(...) **creazione di uno strumento di compromesso tra la tradizione italiana (ivi compresa la serassiana) e quella nordeuropea. E ciò allo scopo di permettere anche da noi - pur senza rinunciare al nostro back-ground storico ed estetico - l'esecuzione della letteratura d'oltralpe, segnatamente quella bachiana. Al fine di operare tale sintesi Lunelli riterrà fondamentale ricostruire preventivamente l'identità dell'organo Italiano classico mediante lo studio dei numerosi strumenti antichi sparsi nella penisola**". Op. cit. pag 66. Questa posizione è stata poi ripresa anche dagli esponenti della Controriforma. Si veda di L.F. Tagliavini "*Nuove vie dell'arte organaria Italiana*" pag.78. Tagliavini qui afferma: "**... siamo infatti fermamente convinti che l'organaria Italiana debba riallacciarsi alla propria migliore tradizione, conservandone o, meglio, ripristinandone quegli elementi e quegli aspetti peculiari che hanno fatto dell'organo Italiano, pur nelle sue innumerevoli varianti regionali, un tipo inconfondibile**".

3) Si prenda ad es., ancora in "*La Controriforma ...*" di P. Barbieri - pag 67-, la descrizione delle caratteristiche foniche dell'organo della Chiesa di S. Maria dei Servi in Bologna. Cfr. ancora (naturalmente citato anche da Barbieri) L. F. Tagliavini "*Ideali sonori e criteri costruttivi dell'organo della Basilica di S. Maria dei Servi in Bologna*" in "*L'organo della Basilica di S. Maria dei Servi ...*" Bologna 1967 - Centro studi o.s.m..

4) Giuseppe Piazza, "*La costruzione dei nuovi organi*", pag. 120 in "*Atti Ufficiali del III Convegno di Organologia*", Pacini Editore, Pisa 1991.

5) P. Barbieri in "*La Controriforma ...*" pag 110, evidenzia la mancanza di concreti riferimenti storici al werkprinzip: "**per quanto riguarda gli strumenti a più tastiere sono alquanto frammentari e non riconducibili ad un modello definito**". Ancora a pag. 113 sottolineando l'opera di L.F. Tagliavini ed elencando le differenze tra la "orgelbewegung" italiana e quella tedesca, indica ne "**la strada della sperimentazione**" quella imboccata dai nostri costruttori per la ricerca di uno strumento adatto alla grande letteratura europea.

La nostra tesi viene dunque confortata in questo contesto: la via della sperimentazione può essere percorsa - in un volontario riferimento ad una precisa tradizione - solo quando in quest'ultima risultano evidentemente mancanti dei dati e dei riferimenti suscettibili di un reale sviluppo.

6) Soprattutto per la Riforma la rottura col passato (o almeno con il presente di allora) c'è stata: superamento dei limiti tecnici da una parte, rifiuto della letteratura dell'epoca dall'altra. Si tratta di un contesto dove il rifarsi all'organo classico Italiano diveniva l'unico modo per impedire uno sradicamento totale dalla tradizione.

La Controriforma nasceva in reazione alla Riforma stessa e ai suoi eccessi. La riflessione si concentrava intorno alla qualità degli strumenti, ai sistemi di trasmissione, al loro richiamarsi o meno alla tradizione Italiana che ormai veniva studiata e approfondita attraverso i restauri degli organi antichi. Se c'era stata una riflessione su vari aspetti della tradizione italiana, essa tuttavia andava completata; mancava comunque il necessario approfondimento delle tradizioni straniere, dalle quali però si voleva attingere almeno per quel che riguarda la letteratura.

7) Robert Noehren "*Notes on the Design and Construction of a Modern Organ*" in "The Diapason" May 1993. In questo articolo Noehren parla espressamente dell'organo a trasmissione meccanica come di "un ideale povero". Sostiene che per gli strumenti di grosse dimensioni la trasmissione elettrica sia la migliore e quindi preferibile e porta come argomenti quelli stessi, legati al tocco ecc. per cui oggi la stragrande maggioranza degli interpreti preferisce appunto l'organo meccanico. L'organista, secondo lui, deve trovarsi collocato in una posizione analoga a quella degli ascoltatori e questo al fine di potersi ascoltare. Con l'organo meccanico ciò non è possibile, mentre una consolle elettrica lo consente e permette anzi di conseguire il risultato migliore. I modelli storici della tradizione tedesca sono quelli criticati in modo più feroce: la presenza del ruckpositiv rappresenta secondo Noehren una limitazione pesante: nessun musicista suona volgendo le spalle alla fonte di emissione del suono.

Noehren ritiene dunque che un organo nuovo deve oggi, al pari del pianoforte, del violino e di altri strumenti, offrire la possibilità di esecuzione dell'intero repertorio organistico. Con dei precisi riferimenti storici l'organista americano indica le tradizioni che si sono distinte per la loro qualità fonica (Cliquot, Schnigter, Sielbermann ecc.) e conclude delineando la fisionomia dello strumento ideale.

8) Si confronti a semplice titolo di curiosità le note conclusioni di Corrado Moretti a proposito dell'organo sinfonico-eclettico in "*L'organo Italiano*" pag. 152-154, Ed. Eco, Milano 1978.

9) James B. Hartmann "*The Search for Authenticity in Music. An elusive ideal?*" in The Diapason June 1993

10) Un celebre musicista italiano contemporaneo si è espresso a questo proposito in modo assai significativo:

"Il nostro tempo vede coesistere una mescolanza di stili, di linguaggi, di norme di vita, quale nessun altro periodo della storia musicale. Per questa ragione, se si vuole tracciare una costante della nostra civiltà musicale, questa va individuata nell'estrema mescolanza di cui si è detto." in "Quaderno del Musicista" di Gianandrea Cavazzani, Ed. Studio Tesi, Udine 1988.

11) Cfr. a tale proposito le *"Conclusioni - Dove va l'estetica musicale?"* del saggio di Enrico Fubini *"L'estetica musicale dal 700 ad oggi"* X Edizione, Torino 1987 pag. 387 e ss.

Fubini offre un quadro storico assai esauriente ed afferma inoltre (pag. 389): **"Ogni approccio alla musica presenta a chi lo sa cogliere un fondamento filosofico, una relazione implicita con aspetti più vasti della cultura e del pensiero. Il proposito di autoconfinarsi nello specialismo, nel tecnicismo, nel gergo specialistico, non è sufficiente a isolare la riflessione sulla musica dall'estetica e dalla filosofia. Anche per questo motivo è impossibile prefigurare l'avvenire dell'estetica musicale: non è mai stata infatti una disciplina autosufficiente, con uno sviluppo interno al suo discorso, e oggi meno che mai."** Se riteniamo valido quanto qui espresso da Fubini appare estremamente azzardato parlare - come spesso si fa - dell'organo del futuro. Non possiamo stabilire a tavolino delle soluzioni o delle proposte volte a determinarne la fisionomia. Possiamo però indicare nuovi ambiti di riflessione ed approfondire i dati offerti dalle esperienze compiute fino al presente. Più oltre ancora (pag 390) l'autore ribadisce la necessità di un approccio intellettuale, di una fondazione filosofica: **"La natura ineliminabilmente filosofica di ogni riflessione sulla musica, a qualsiasi livello essa si presenti, non può essere cancellata da apparenze che tendano ad avallare la morte della filosofia. Indubbiamente oggi è morto o forse solo messo fra parentesi un certo modo di concepire la filosofia e quindi l'estetica musicale, non il pensiero sulla musica e sui suoi problemi, che comunque siano affrontati hanno pur sempre una valenza intrinsecamente filosofica"**.

12) L' affermazione del Prof. Ciardella, pubblicata su un settimanale, non poteva ovviamente contenere riferimenti bibliografici. Ma per chi voglia approfondire questa particolare posizione si vedano di Martin Heidegger *"Sein un zeit"* §§ 31,32; Hans Georg Gadamer *"Wahrheit und Methode. Grundzüge der philosophischen Hermeneutik"* Tubingen 1975, pag 284 e ss.; Rudolf Bultmann *"Il problema dell'ermeneutica"* in *"Credere e Comprendere"*, Brescia 1977, pag. 565-588; Martin Riedel *"La dimensione acroamatica dell'ermeneutica"* in AA. VV. *"La controversia ermeneutica"* , Milano 1989, pag. 87 e 89. Quest'ultimo testo contiene altri interessanti contributi che offrono una sintetica panoramica dell'ermeneutica contemporanea.

13) *"Jean Guillou, ovvero la Musica viva"* intervista di Emanuele Pedrotti in "Musica" n.76 anno 16° (10-11/92). Ad una precisa domanda del giornalista Guillou risponde: **"Non credo che un organo debba essere costruito per suonare un tipo particolare di musica. Tale presupposto è assolutamente sbagliato. Se un organo è un bell'organo, ci si può suonare qualsiasi tipo di musica e suonerà bene. E' chiaro che è diverso suonare Bach su un Cavallé-Coll francese o su un organo tedesco. Credo che le uniche limitazioni siano di tipo tecnico come per esempio avere la pedaliera corta, o le tastiere con meno tasti, per cui non si possono suonare tutti i brani. Ma quando ci sono i tasti, si può suonare qualsiasi tipo di musica. Io per esempio ho suonato parecchie volte Franck su organi neo-barocchi e se questi organi sono belli, il risultato è ottimo, come ho sperimentato in Olanda, su diversi strumenti antichi che ho impiegato anche per musica romantica"**.

14) Immanuel Kant *"Critica del Giudizio"* § 40. Questo tema del Gusto in Kant è connesso a quello del bello ed infine al tema altrettanto generale dell'analogia e del "come se" (als-ob). Si confronti a questo proposito lo studio di Silvestro Marcucci *"Aspetti epistemologici della finalità in Kant"* F. Le Monnier - Firenze 1972 pag. 298-299. Il Marcucci analizzando "come se" e analogia nel pensiero Kantiano afferma: (...) **la teoria del "come se" sul piano estetico, se da un lato toglie acriticità all'oggetto bello, dall'altro, quando ci si pone dal punto di vista del piacere, dà necessità a questo piacere (ed allo stesso giudizio di gusto) proprio perchè lo riferisce ad un oggetto veramente esistente, l'oggetto bello, e non ad una semplice personale rappresentazione: il "come se" getta quindi un ponte tra mera soggettività (piacere) e concreta oggettività (natura bella), un ponte che può essere percorso nei due sensi, sicchè la soggettività diviene universale e l'universalità (e con essa l'oggetto) diviene soggettiva"**.

Sul "come se" Kantiano cfr. anche il recente contributo di Manfred Frank *"Lo stile in filosofia"*, Milano 1994, pag 43. Frank considera lo stile individuale (contrapposto al particolare) rapportandolo all'"indicibile" di Wittgenstein e all'"unico" kantiano. Tra l' altro, Frank sostiene apertamente che le caratteristiche di uno stile non possono essere costruite aprioristicamente.

15) Si veda di E. Cassirer *"L'arte"* in *"Saggio sull'uomo"* Ed. Armando - Roma 1968, pag 243 e ss. Quanto abbiamo notato lo ritroviamo qui in modo ancora più esplicito: **"Kant distinse nettamente quella che egli dichiarava "l'universalità estetica" dalla "validità oggettiva" propria ai giudizi logici e scientifici. Egli affermò che i giudizi estetici non riguardano l'oggetto in quanto tale ma la pura contemplazione dell'oggetto. L'universalità estetica sta a significare che ciò che viene riconosciuto come bello non vale soltanto per un dato individuo ma per la totalità dei soggetti che giudicano. Se l'opera d'arte si riducesse al capriccio e alla fantasia del singolo artista essa non avrebbe questa universale comunicabilità. L'immaginazione dell'artista non inventa arbitrariamente le forme delle cose; essa mostra queste forme nella loro verità, rendendole visibili e riconoscibili"**. E più avanti ancora (pag. 260): **" Non si può capire un'opera d'arte senza ripetere e ricostruire in una certa misura, il processo creativo da cui è nata"**.

Ernst Cassirer non poteva essere da noi ignorato: la sua "filosofia delle forme simboliche" è quella che ha influenzato maggiormente i "teorici" della Storia dell'arte. Citiamo a questo proposito il nome di Erwin Panofsky, il quale ha cercato espressamente di trovare un fondamento ed una metodologia nell'interpretazione dell'arte e della sua storia.

Sull'attualità del pensiero di questo storico e filosofo dell'arte e sul suo rapporto con la filosofia di Cassirer si veda di Michael Ann Holly *"Panofsky e i fondamenti della storia dell'arte"* Milano 1991 - Jaca Book, in particolare il capitolo dedicato a "Panofsky e Cassirer" pag. 117 - 168.

16) Si veda la relazione di Glaucò Ghilardi al Convegno Organistico di Imola del 1992 *"Organo copia, eclettismo e organo mirato"* in "Informazione Organistica, Anno V n. 3, pag. 14-15.

E' opportuno sottolineare come l'intervento di Ghilardi si ponga ad uno stadio di riflessione successivo rispetto alla problematica da noi qui esposta. Sia lui che altri hanno già affrontato e a modo loro risolto i problemi qui esposti. Non intendiamo dire con questo che la nostra impostazione e presentazione del problema debba essere considerata come quella che ha determinato da tempo le scelte di Ghilardi ed altri organari (sarebbe pura presunzione); intendiamo solo ribadire quanto già espresso in precedenza e cioè che ci troviamo di fronte ad un fenomeno che è già emerso chiaramente nelle scelte che si sono delineate negli ultimi anni e che è ormai tempo di analizzarlo.

La "sufficienza" e l'atteggiamento di derisione con cui alcuni autori hanno recentemente fatto riferimento al concetto di "organo mirato" (termine coniato da Ghilardi), evitando tuttavia di trattare il problema, ci hanno sorpreso negativamente. E' questo un atteggiamento di "ostruzionismo culturale" - non sapremmo come definirlo altrimenti - ed è abbastanza strano che sia stato manifestato proprio da "uomini di Chiesa" ed in un momento in cui essi propugnano apertamente la necessità di una rivalutazione e di un rinnovamento della cultura cristiana. Non solo non condividiamo questo atteggiamento, ma come "cristiani" non riusciamo nemmeno a comprenderlo.

17) Citiamo ad esempio il recente ed interessante studio di Giosuè Berbenni *"Lineamenti dell'Organaria Bergamasca dal sec. XV al sec. XVIII"*. L'autore, nella premessa, ha giustamente sottolineato che **"La storia dell'organaria Bergamasca (...) è tutta da scrivere"**. E' un'osservazione elementare, ma che non può non farci riflettere: sono fioriti negli ultimi 60 anni tanti studi specifici su organi ed organari, ma è mancata, almeno fino ad oggi, la possibilità reale di operare una vera e propria sintesi da un punto di vista storico.

18) C'è chi ha parlato della fisionomia di questo strumento come dettata da considerazioni pratiche e di utilità: cfr Arthur Wills *"L'organo"*, Padova 1987, pag. 152-153,. Il tema dell'utilità e della versatilità è stato spesso evidenziato dagli autori che si richiamano ad esigenze liturgiche.

19) Proprio negli *"Atti Ufficiali del III Convegno di organologia"* svoltosi a Pisa nel 1990, compaiono anche relazioni - ci riferiamo a quelle di Enrico Girardi, Pietro Righini e Sergio Cigolani, nonché alla stessa più volte citata di Patrizio Barbieri - che hanno analizzato e sviluppato degli argomenti assai precisi ed importanti (transitorio d'attacco, risonanza ecc.) valutando e portando all'attenzione di tutti, i risultati di vari esperimenti scientifici.

Quello che emerge, confrontando anche la letteratura straniera disponibile sull'argomento, è che ci troviamo di fronte ad esperienze che danno luogo spesso a risultati ed interpretazioni diverse. La prospettiva "stilistica" ci invita naturalmente ad approfondire questi aspetti e ci impegna ad affrontare il dato scientifico confrontandolo con quello "estetico" (quest'ultimo frutto di una scelta precisa che si è incarnata storicamente in determinati stili). Va da sé che questo confronto non è realizzabile se sul piano stilistico non sia stato compiuto quell'approfondimento necessario all'individuazione di tutti gli elementi caratteristici delle singole tradizioni. Anche in questo campo è bene augurarsi che si possa operare con una profonda unità di intenti. Riteniamo infatti che la ricerca scientifica debba avere -almeno in questo campo dell'arte - anche degli ambiti precisi cui fare riferimento.

20) Giuseppe Paiusco *"Appunti per una storia del restauro degli organi nelle Chiese"* in "Bollettino Ceciliano" n. 2 Febbraio 94.

21) Massimo Nasetti *"Il suono dell'organo e di altri strumenti nelle celebrazioni liturgiche"* in "Bollettino Ceciliano" n. 2 Febbraio 93.

22) Si veda di Edoardo Bellotti *"Organo Canto e Liturgia dopo il Vaticano II"* in "Informazione Organistica" Anno V n. 3.

23) Giuseppe Paiusco nell'articolo già citato alla nota 20. La nostra visione sebbene sia in questo caso favorevole è senz'altro più elastica. Accettare questi quattro punti non significa rinunciare alla prospettiva dell'organo mirato. Possiamo infatti ricercare ugualmente di conseguire un'identità stilistica nello strumento da costruire venendo a soddisfare queste esigenze. Nel contempo una rigidità assoluta relativamente a queste quattro regole non può essere sostenuta incondizionatamente. Ci saranno insomma delle valutazioni da compiere "caso per caso" a seconda dell'orientamento stilistico prescelto.

24) Spesso si insiste - e talvolta a ragione - sul fatto che non è possibile risalire alle caratteristiche originali di uno strumento a causa degli interventi da esso subiti nel tempo e che ne hanno alterato la fisionomia primitiva. Anche qui il problema che si pone in molti casi è solo teorico. Se prendiamo per esempio lo strumento della Chiesa di S. Michele in Corsanico (LU), reso ormai famoso da una stagione concertistica annuale di prestigio, promossa dall'Accademia di Musica Italiana per organo di Pistoia, troviamo qui ben poco di originale relativamente all'organo seicentesco di Vincenzo Colonna. Quella che ci è pervenuta è la fisionomia ottocentesca conferitagli dagli Agati-Tronci; ma essa è talmente bella e stilisticamente unitaria, che parlare di una pur piccola trasformazione o modifica ci sembrerebbe in ogni caso un'assurdità. Ci saranno dunque anche dei casi in cui sia lecito intervenire, ma non ci sembra sia possibile generalizzare e stabilire a tavolino dei criteri di intervento che poi difficilmente potrebbero trovare una realizzazione pratica.

25) I riferimenti fatti non sono casuali. In Italia, attorno agli anni 30-50 si è svolto un dibattito assai interessante sul tema dell'interpretazione (Si confronti la sintesi offerta da Enrico Fubini nel suo pregevole saggio *"L'estetica musicale dal 700 ad oggi"* pag. 258-265, Torino, Einaudi). Massimo Mila, già nel 1946, in un breve articolo su *"L'interpretazione musicale"*, così concludeva: **"che se qualcuno infine di questa soluzione si mostrasse insoddisfatto, non per il modo ond'è trovata, ma per la logica e l'estetica a cui si appoggia, questo allora rientrerebbe nella più vasta istanza della polemica contro l'idealismo, oggi quanto mai fiorente. Ma si rifletta prima, che senza questa logica e senza questa estetica, il problema dell'interpretazione non sarebbe pur nato."** in M. Mila *"L'esperienza musicale e l'estetica"* Torino 1956 pag. 172.

Volutamente abbiamo dunque evitato la prospettiva di coloro che si rifecero all'idealismo italiano (Croce, Gentile).

Del resto, lo stesso Mila, in questo particolare ambito, nel quale si rifaceva - pure modificandola - all'estetica Crociana, approdava ad una soluzione che privilegia proprio quell'equilibrio tra elemento oggettivo e soggettivo da noi indicato: **"(...) la cultura e la storia sono le armi che consentono al buon interprete di fare un retto uso della sua innegabile libertà. La libertà dell'interprete deve essere costantemente guidata dalla severa disciplina filologica, dalla preparazione storica ed estetica, dallo studio; altrimenti diventa la libertà che ogni automobilista certamente possiede, di uscire dalla strada e di precipitare in un fosso o rotolare da una scarpata"**. In *"L'esperienza musicale e l'Estetica"* (1956), op. cit. pag 181.

.....

Dieci anni dopo

NOTA DEGLI AUTORI

1) Il riferimento all'organo della Chiesa dei Servi di Bologna (nota 3), ripreso dalla relazione di P. Barbieri al Convegno di Pisa, è stato travisato dai più, tant'è che anche il nostro amico Andrea Macinanti ne ha sostenuto un'aperta ed accorata difesa, forse però equivocando quella che – almeno per noi - era una critica **non** allo strumento, ma al modo di teorizzare la costruzione dello stesso (il progettista era il M° Tagliavini), maturata in un ambito culturale/musicale in cui probabilmente non era ormai più possibile impostare il problema diversamente. Anche P. Barbieri al Convegno di Pisa, in definitiva si era limitato a considerare per linee generali gli aspetti evolutivi della progettazione italiana degli ultimi anni e l'organo della Chiesa dei Servi è sempre stato considerato il primo strumento teorizzato e realizzato secondo una nuova linea di pensiero. Non c'è stata nessuna critica quindi alla cosa in sé – almeno da parte nostra -, anche se è ovvio che nei decenni trascorsi, diverse cose sono cambiate.

2) L'articolo è pieno di citazioni, ma vorremmo sottolineare come questo fatto dipendeva esclusivamente da un atteggiamento di fondo rivolto alla ricerca e, diciamo pure, un atteggiamento di umiltà, nel quale ci si faceva forza attraverso il parere altrui.

Non è stato quindi un citare lezioso con lo scopo di esibire una qualche erudizione particolare (anche questo è stato detto da qualcuno).

3) Le affermazioni riguardanti il temperamento mesotonico derivano, almeno in parte, da esperienze personali che abbiamo realizzato nella nostra provincia, riuscendo – avendo a disposizione un organo con temperamento mesotonico - a sostenere il canto dell'assemblea dopo un'opportuna scelta di canti. Certamente dobbiamo riconoscere che la liturgia non è luogo di rievocazioni storiche ed il repertorio dei canti moderni, con un simile strumento a disposizione viene sensibilmente e drasticamente diminuito. Restiamo dunque dell'avviso che non si possono dare delle regole; per es. in alcuni piccoli centri della nostra provincia e diocesi, il fatto che sia anche semplicemente presente il suono dell'organo è già di per sé un evento positivo ed il temperamento mesotonico non rappresenta in questi casi un limite insormontabile. E' ovvio che in una grande parrocchia, come anche in una cattedrale, a fronte di un repertorio musicale e corale pressoché completo, almeno potenzialmente, l'adozione di un tale temperamento oggi sarebbe inattuale ed estremamente problematica, come sottolineato da Nosetti e poi anche da Castelli.

4) La risposta ad una critica importante

Sono molte le riflessioni ed i proclami che precedono e accompagnano la realizzazione di un nuovo strumento, ma poi ci sono da fare i conti con la qualità della costruzione e soprattutto con l'intonazione dell'organo, la quale determina a sua volta la qualità del suono.

Cos'è che determina la mia scelta, che mi fa propendere per la realizzazione di uno strumento con particolari caratteristiche e configurazione?

Questa è la domanda che in definitiva ci ponevamo e alla quale tentavamo di dare una risposta nell'articolo, individuandola **nel nostro modo di concepire l'interpretazione** e di qui cercando di trovare alla stessa un fondamento sul piano filosofico ed ermeneutico.

E' qui che si è registrata in assoluto la critica più importante ed anche negativa che abbiamo ricevuto.

Si tratta dell'opposizione del sig. **Luca Lovisolo** il quale (Arte Organaria e organistica) ha sostenuto che anche uno studentello di filosofia capirebbe che l'interpretazione non ha niente a che vedere con il nuovo organo che si vuol costruire.

Ovviamente questa affermazione è senz'altro la più forte che si potesse fare, perchè dà per scontato che tutto il ragionamento da noi fatto sia il frutto di un banale errore iniziale, di un'impostazione sbagliata in partenza.

Eppure crediamo che sia ben comprensibile che ciò che abbiamo inteso noi per interpretazione, corrisponde al modo di concepire e di fare musica, in relazione a nostro stesso modo di essere e conseguentemente di porci per es. rispetto alle cose del passato o ancora per es. rispetto a ciò che pensiamo ci riservi il futuro.

Non possiamo ridurre il concetto di interpretazione al solo momento esegetico (questo ci pare che abbia sottinteso il forte attacco di Lovisolo). Ci sono concetti come quello di *weltanschauung* o di *sitz im leben* che da oltre due secoli hanno fatto irruzione nel campo stesso dell'esegesi e dell'ermeneutica, ampliandone e dilatandone gli orizzonti. Sono concetti che il sig. Lovisolo, esperto traduttore di tedesco, senz'altro dovrebbe ben conoscere in tutte le loro implicazioni e la loro portata.

In ogni caso - a costo di usare termini diversi - dobbiamo evitare questo equivoco che genera una lettura sbagliata dell'articolo (se Lovisolo desidera che sostituiamo il termine interpretazione con altro che lui ritiene migliore ce lo faccia sapere).

Infine guardando semplicemente ad un mero dato di fatto e cioè alla diversità degli organi, questa opposizione risulta francamente svuotata di ogni contenuto perchè ridurrebbe l'esistenza di migliaia di varianti nello stesso ambito stilistico e letterario/organistico a qualcosa di completamente assurdo ed inspiegabile. Chi ha voluto diversificare così gli strumenti? Non è forse dipesa ogni variante, pure minima, dalle esigenze degli organisti/compositori di questa o di quell'epoca e dal loro modo di concepire la musica e quindi l'interpretazione?

Siamo fortemente convinti che "interpretazione" sia un termine il cui significato vada ben oltre il semplice momento esegetico, abbracciando anzi il nostro stesso modo di concepire e fare musica. In questo senso è stato da noi utilizzato.

Ci pare infatti che sia un'opinione ormai consolidata che in generale gli strumenti a tastiera siano nati in simbiosi con una concezione della musica e quindi anche dell'interpretazione che alla fine ne ha determinato le caratteristiche. E l'evoluzione successiva dei medesimi strumenti (un esempio concreto? Le stratificazioni che emergono puntualmente nei restauri) è la testimonianza più tangibile del mutare di queste concezioni, del modo di far musica, in generale di concepire l'interpretazione.

Questo rapporto tra lo strumento e l'esecutore oggi, almeno in parte, è andato perduto.

Nel costruire quindi un organo nuovo quello che entra in gioco è il nostro stesso modo di essere musicisti e organisti, di concepire la musica e l'interpretazione, un qualcosa quindi che la riflessione filosofica può almeno tentare di approfondire.

Altre considerazioni

Nell'articolo poi si proseguiva alla ricerca di un fondamento filosofico ed ermeneutico partendo da due concezioni diverse dell'interpretazione: una legata, per intenderci, ad una visione della musica che vuole essere fedele ai dettami oggettivi dell'esegesi e della storia (all'insegna dell'autenticità); l'altra - più libera senz'altro - ma sempre e comunque alla ricerca di una coerenza d'insieme la quale trova di solito il proprio sostentamento nella visione stessa - senz'altro soggettiva - dell'interprete.

Già questa contrapposizione di due modi di concepire l'interpretazione (perchè non di più?) potrebbe essere criticato, in quanto proprio seguendo il contenuto di una nostra citazione di Karl Popper, spesso i risultati che raggiungiamo dipendono dal modo in cui abbiamo impostato il problema; e infatti noi non abbiamo trovato una soluzione che sul piano filosofico fosse da preferire. Anzi alla fine le due prospettive ai nostri occhi si equivalevano, in pratica lasciando sottinteso che qualunque sia lo strumento che si va a costruire, sia esso frutto di nostre scelte valutate anche su un piano filosofico ed estetico, alla fine non è però la nostra concezione a determinarne la bellezza (e infatti è la cosa in sé che deve possedere questa qualità!).

Ed ecco quindi che fa capolino quel concetto di "buon gusto" di cui L.F. Tagliavini ha più volte parlato. Buon gusto significa saper scegliere ciò che è bello davvero.

Conclusione

In definitiva, che uno strumento sia ispirato ad uno stile o ad un altro, non è così importante, purchè esso abbia i requisiti della qualità sia dal punto di vista della costruzione, che da quello fonico, cioè della bellezza del suono.

Ritornano le frasi già citate nell'articolo: "l'organo logicamente costruito" di Tagliavini; il "bell'organo" di Jean Guillou; la bellezza di uno strumento alla fine mette tutti d'accordo e rende vano tutto il nostro teorizzare!

E tuttavia siamo convinti che ci debbano anche essere dei criteri per accostarci e capire ciò che è veramente bello. E' per questo che è utile anche il nostro teorizzare, in un confronto aperto e sereno con tutti.

La preferenza da parte nostra, nella costruzione di nuovi strumenti, di conseguire determinate espressioni stilistiche, era conseguenza di una scelta che voleva - come si suol dire - andare sul sicuro trovando nella conoscenza del passato, sia strumentale che musicale e letteraria una garanzia maggiore di qualità. Ma questo - ed apriamo qui un capitolo che

meritava di essere più approfondito - non implica nessun tipo di giudizio per es. sull'organo italiano del nostro passato più o meno recente, l'organo ceciliano per intenderci.

Noi possiamo verificare che anche tra questi strumenti vi sono quelli più o meno belli, di maggiore o minore qualità. Per decenni una certa corrente di pensiero ha inteso denigrare con l'aggettivo "industriale" in pratica tutti gli organi a trasmissione elettrica, quasi come se per questo tipo di strumento non si potesse in alcun modo parlare di qualità.

Di alcuni di questi strumenti, possiamo riferire personalmente che essi hanno trascorso decine e decine di anni dalla loro costruzione senza subire interventi, al di là di qualche saltuaria ripulitura e accordatura generale. Questo non è forse sinonimo di una qualità costruttiva incontestabile? Una qualità che spesso non troviamo in molte edificazioni contemporanee ed anche in tanti decantati restauri. Un buon lavoro – ne siamo convinti - si vede nel tempo, cioè negli anni ed in tal senso, anche tra gli organi a trasmissione elettrica, per la loro buona qualità, ve ne sono oggi da tutelare!

Certamente può essere criticato un certo tipo di intonazione che qualche decennio fa contraddistingueva questi strumenti; ma il punto di partenza di una simile critica non ha un fondamento oggettivo, perché è sempre lo stesso, basandosi di fatto sul gusto del momento ed essendo riscontrabile, nelle varie epoche, anche negli stessi strumenti meccanici. Del resto anche gli organi costruiti in tempo di Controriforma ed espressamente progettati per "rispondere alle nuove esigenze" oggi, ai nostri occhi ed orecchi, non sono affatto immuni da difetti, in gran parte derivanti proprio dall'inesperienza dei costruttori e dalla mancanza di un riferimento concreto nello stile.

Se abbiamo la pretesa di fare musica antica su strumenti moderni, accompagnandola per forza a tutte le possibili considerazioni filologiche di cui oggi siamo a conoscenza, allora finiremo sempre col trovarci in una via senza uscita. E' la stessa cosa che avverrebbe quando volessimo per forza eseguire musica romantica e/o moderna e contemporanea su strumenti antichi.

La ricerca storica e filologica ci dicono che il migliore abbinamento è quello che avviene tra letteratura e strumento originale; ma è impensabile che si possano trovare sempre ed immancabilmente questi due aspetti unificati. La musica poi è qualcosa di più; non la possiamo ridurre, come purtroppo fanno alcuni, al mero momento filologico/esegetico ed esecutivo. Al contrario la musica è vita, spontaneità, creatività, improvvisazione, genialità.

L'eclittismo è stato sempre una risposta plausibile a questo tipo di problematica, almeno per quel che concerne la realizzazione degli strumenti. Parliamo di un eclittismo che al di là di significati negativi, reconditi ed etimologici, attribuitogli da grandi filologi, si caratterizzi di fatto per la costante ricerca di un equilibrio, rivolto a conseguire una finalità ed una configurazione globale nello strumento, tale da consentire ad un buon interprete di "fare musica" e "dare vita" alla musica che esegue. Tutti, ovviamente, siamo contrari all'eclittismo sfrenato che è esistito nel passato e che ha contraddistinto un certo modo di assemblare gli organi più che costruirli: di esso ci sfugge sempre la finalità.

Ma un certo eclittismo rimane praticamente inevitabile e a coloro che ne parlano sempre in chiave negativa, occorre ricordare che esso è stato sempre protagonista nei processi che hanno definito l'evoluzione dell'arte organaria. Gli strumenti realizzati per es. da Cavallè-Coll non sono comprensibili oggi se non in questa prospettiva dove al primo posto stava senza dubbio la ricerca e di conseguenza un certo margine di tolleranza, un'apertura in pratica proprio verso l'eclittismo, anche se in modo molto misurato e raffinato; da lì, da questo equilibrio fortemente ricercato, nacque un nuovo stile.

Siamo quindi contrari ad una certa corrente dell'organaria contemporanea, la quale nascondendosi abilmente dietro motivazioni di coerenza stilistica – in se stesse più che valide - ha finito col fornirci alcuni organari che sono semplici "assemblatori" di elementi diversi, presi da questo o quello strumento della medesima epoca. Assistiamo in questi casi ad un'accozzaglia di materiali diversi, frutto spesso di scelte arbitrarie, che mai troveremo veramente sugli strumenti storici di questo o quell'autore. Dobbiamo diffidare di questi "assemblatori" e fare attenzione anche alla qualità del loro lavoro che spesso non regge il confronto col tempo.

Giova ricordare di nuovo che un buon organo lo si vede proprio nel tempo ed è sempre consigliabile per il committente esigere concretamente delle garanzie.

Il discorso che abbiamo fatto ci ha portato lontano, **ma il riferimento concreto alla qualità costruttiva e alla bellezza del suono, in definitiva al "buon gusto" che abbiamo più volte citato, costituiscono quella terza via che al di là di ogni configurazione stilistica, risulta essere determinante nella valutazione dello strumento.** Nondimeno è proprio un approfondimento della ricerca sullo stile e sugli stili che sarà fondamentale per il futuro dell'arte organaria.

E come già avevamo modo di dire, non possiamo rimanere ancorati a vecchie posizioni solo per puro spirito di parte: la terza via deve anche essere la strada del dialogo, perché il giudizio di qualità deve potersi esprimere disinteressato, completamente libero e soprattutto essere vero!

Lucca, Dicembre 2003-

Mauro Mazzoni e Giulia Biagetti.

