

**Associazione Ticinese degli Organisti
ATO**



Bollettino n° 37 – Dicembre 2021

L'organo della chiesa di Santa Marta a Carona: un restauro singolare e impegnativo

La chiesa di Santa Marta a Carona è un luogo di raro fascino e bellezza, sottoposto recentemente ad un intervento di restauro promosso dalla Arciconfraternita del Gonfalone Maggiore di Santa Marta e condotto da una equipe multidisciplinare di restauratori, coordinati dall'Arch. Luca Giordano con la consulenza di Andrea Meregalli, sotto l'egida dell'Ufficio dei Beni Culturali di Bellinzona. I lavori si sono svolti in uno straordinario clima di collaborazione che ha permesso di vagliare ogni scelta attraverso la migliore pratica del confronto e dello scambio di vedute, di conoscenze e di informazioni.

La chiesa merita di certo una visita, non solo per la presenza dell'organo!



Per quanto riguarda l'organo, di cui ho avuto l'onore di prendermi cura insieme ai miei collaboratori, la committenza si è avvalsa della consulenza scientifica di Maurizio Ricci, organista pavese e studioso di organaria che ha dedicato gran parte della sua vita allo studio degli strumenti lombardi, già ispettore della Soprintendenza di Milano e membro della Commissione per la tutela degli organi storici e artistici della Lombardia. Come avremo modo di scoprire nelle prossime pagine, la scelta di tale consulente, per la quale va un plauso all'Associazione Ticinese degli Organisti e all'Ufficio dei Beni Culturali, è stata una sorta di presagio.

L'esperienza del restauro dell'organo ottavino della chiesa di Santa Marta a Carona può essere riassunta con l'espressione: tanto peggiore è lo stato in cui versa il manufatto prima del restauro, quanto maggiore è la soddisfazione che si prova nel vederlo restaurato.

L'organo di Santa Marta era giunto a noi in pessimo stato di conservazione a causa dei fattori di degrado naturali (il tarlo, l'umidità, i fenomeni di ritiro del legno), ma soprattutto era stato depauperato di moltissime parti fra cui, purtroppo, tutte le canne. Non si poneva dunque solamente il problema di come restaurare materiali molto danneggiati, ma soprattutto di come ricostruire le parti che erano andate perdute, adottando tecniche e modelli pertinenti con il contesto.



Purtroppo, a rendere ancora più ardua ed al contempo estremamente stimolante la realizzazione di questo progetto, è stata l'impossibilità di reperire qualsiasi notizia che permettesse di acclarare la datazione e la provenienza dell'organo. Non di rado gli organi positivi, proprio per la loro caratteristica di facile trasportabilità, venivano trasferiti da un luogo ad un altro dopo essere stati acquistati grazie all'iniziativa di un benefattore, senza lasciare quella grande mole di tracce documentarie che solitamente precede la costruzione o il restauro di un nuovo organo (perizie, preventivi, contratti, pagamenti e corrispondenza di varia natura fra la Fabbriceria e l'organaro, così come con il falegname che realizzava la cassa dell'organo).



In mancanza del prezioso supporto documentario che, in molti casi, gli archivi offrono agli studiosi, si è dovuta basare la ricostruzione delle parti mancanti esclusivamente sul confronto con altri strumenti aventi caratteristiche comuni a quello di Santa Marta e, naturalmente, sullo studio minuzioso di ogni dettaglio costruttivo delle parti superstiti.

Sono state proprio alcune parti antiche a riservare, in corso d'opera, le sorprese più interessanti, tali da far comprendere con chiarezza illuminante quale sia l'importanza di ogni intervento di restauro, ben oltre la semplice ammirazione della bellezza e del fascino di un bel "pezzo d'arredamento" quale potrebbe apparire la cassa policroma dell'organo decorata con graziosi finti marmi.

Il restauro, oltre a garantire la conservazione di un manufatto, a permettere quindi la trasmissione di questo bene alle future generazioni che ne saranno custodi, a recuperare un oggetto alla sua funzione e quindi a consentirne la fruizione visiva (e uditiva in questo caso) da parte di tutti, rappresenta una insostituibile occasione di ricerca e di studio, che permette di acquisire informazioni utili alla comprensione dei fenomeni culturali che si sono manifestati nelle epoche passate.

Lo studio preliminare

Sebbene l'organo fosse stato sottoposto ad un accurato esame in chiesa, eseguito nel corso di più sopralluoghi, lo studio vero e proprio è iniziato dopo il trasporto in laboratorio, al momento dello smontaggio di tutte le parti che compongono lo strumento. Come ben illustrato da Maurizio Ricci nel suo articolo all'interno di questa stessa pubblicazione, in un'epoca piuttosto remota l'organo di Santa Marta ha subito almeno un importante intervento di ampliamento, verosimilmente consentaneo alla realizzazione della decorazione policroma della cassa lignea; su di essa infatti non si nota alcuna discontinuità fra la parte originaria e quella recenziore.

Non potendo stabilire l'età dello strumento e nemmeno l'anno in cui sono state eseguite le modifiche successive, ci limitiamo a suddividere le componenti superstiti dell'antico organo ottavino di Santa Marta in due categorie: originali e recenziori, assumendo in modo semplicistico che le componenti originali risalgano al secolo XVII e quelle recenziori al secolo XVIII.

Elementi originali

- cassa lignea policroma in legno di abete (seppur modificata) e relativo basamento con telaio in legno di noce
- somiere maestro, a tiro, in legno di noce, con maestra di facciata e catenacciatura
- tastiera
- legatura delle canne in legno del Principale
- due mantici a cuneo e alcuni tratti di canale porta-vento

Elementi recenziori

- somiere di basseria, relativa catenacciatura, supporto e squadrette di rimando
- sei manette di comando dei registri

* * *

Di seguito proponiamo una descrizione sintetica dello stato in cui era giunta a noi ciascuna delle componenti dell'organo.

Cassa lignea policroma

<i>Materiale</i>	legno di abete
<i>Datazione</i>	originale
<i>Condizioni di originalità</i>	modificata (ampliamento della profondità ottenuto per mezzo dell'applicazione di pannelli verticali all'esterno dei fianchi)
<i>Stato di conservazione</i>	molto interessata dall'azione degli insetti xilofagi
<i>Note</i>	mancano i fregi posti davanti alle canne di facciata, di cui sono ben visibili le sedi

Basamento

<i>Materiale</i>	legno di noce, cornici e piano di appoggio in abete
<i>Datazione</i>	recenziore?
<i>Condizioni di originalità</i>	modificato forse allo scopo di riposizionare i mantici
<i>Stato di conservazione</i>	cedimento degli incollaggi
<i>Note</i>	

Somiere maestro

<i>Materiale</i>	legno di noce, pavimento della segreta in legno di pioppo e ventilabri in legno di abete
<i>Datazione</i>	originale
<i>Condizioni di originalità</i>	nessuna modifica
<i>Stato di conservazione</i>	elementi lignei in ottime condizioni, pelli totalmente deteriorate, parti in ferro coperte da ruggine
<i>Note</i>	mancano tre stecche (XV, XIX, XXII) e (?) ventilabri manca il trasporto per le canne del Principale, poste in fondo al somiere

Somiere di basseria

<i>Materiale</i>	legno di noce, pavimento della segreta in legno di abete e ventilabri in legno di abete
<i>Datazione</i>	recenziore
<i>Condizioni di originalità</i>	applicazione di due trasporti in noce per le canne maggiori, forse consentanea alla costruzione del somiere stesso
<i>Stato di conservazione</i>	elementi lignei in ottime condizioni, pelli totalmente deteriorate, parti in ferro coperte da ruggine
<i>Note</i>	

Catenacciatura del somiere maestro

<i>Materiale</i>	tavola in legno di noce, catenacci e strangoli in ferro
<i>Datazione</i>	originale (?)
<i>Condizioni di originalità</i>	alcuni fori suggeriscono una modifica nella disposizione di alcuni catenacci; forse semplici ripensamenti
<i>Stato di conservazione</i>	tavola in ottime condizioni, catenacci deformati, strangoli rotti, mancavano 3 (?) catenacci
<i>Note</i>	esecuzione molto approssimativa; eccessivi giochi laterali nei catenacci

Catenacciatura del somiere di basseria

<i>Materiale</i>	tavola in legno di abete, catenacci e strangoli in ferro
<i>Datazione</i>	recenziore
<i>Condizioni di originalità</i>	nessuna modifica
<i>Stato di conservazione</i>	tavola molto interessata dall'azione degli xilofagi, elementi in ferro discretamente conservati
<i>Note</i>	

Supporto e squadrette di rimando per somiere di basseria

<i>Materiale</i>	legno di noce per il supporto, squadrette e perno in ferro
<i>Datazione</i>	recenziore
<i>Condizioni di originalità</i>	nessuna modifica
<i>Stato di conservazione</i>	buono
<i>Note</i>	

Tastiera

<i>Materiale</i>	telaio e spalle in legno di noce, leve in abete, coperture dei diatonici in bosso
<i>Datazione</i>	recenziore?
<i>Condizioni di originalità</i>	modifica della posizione a riposo dei tasti mediante applicazione di listelli in legno al telaio
<i>Stato di conservazione</i>	pessimo: due soli tasti diatonici integri; leve spezzate e coperture dei tasti mancanti
<i>Note</i>	

Legatura delle canne in legno del Principale

<i>Materiale</i>	legno di noce
<i>Datazione</i>	originale
<i>Condizioni di originalità</i>	nessuna modifica
<i>Stato di conservazione</i>	ottimo
<i>Note</i>	

Mantici

<i>Materiale</i>	tavole e stecche in abete
<i>Datazione</i>	originali
<i>Condizioni di originalità</i>	nessuna modifica
<i>Stato di conservazione</i>	materiali lignei estremamente compromessi dagli xilofagi, pelli totalmente deteriorate
<i>Note</i>	

Canale porta vento principale

<i>Materiale</i>	legno di abete
<i>Datazione</i>	recenzio
<i>Condizioni di originalità</i>	nessuna modifica
<i>Stato di conservazione</i>	discreto
<i>Note</i>	mancano totalmente le due bocchette per i mantici e il tratto di canale verticale che raggiunge i due canali provenienti dai somieri

Canale porta vento del somiere maestro

<i>Materiale</i>	legno di abete
<i>Datazione</i>	originale
<i>Condizioni di originalità</i>	nessuna modifica
<i>Stato di conservazione</i>	discreto
<i>Note</i>	

Comandi dei registri

<i>Materiale</i>	legno di noce
<i>Datazione</i>	recenzio
<i>Condizioni di originalità</i>	nessuna modifica
<i>Stato di conservazione</i>	buono
<i>Note</i>	si conservano solo le manette del lato destro e la relativa registratura, seppure quasi totalmente priva dei cartellini; manca la manetta per il somiere di basseria e le leve che trasmettono il movimento dalle manette alle stecche del somiere maestro



Lacerti delle leve dei tasti

Oltre al materiale fonico, di cui si conservava solo il piede di una canna in legno del Principale, peraltro molto compromesso, erano andati perduti numerosi elementi. L'elenco delle parti mancanti è riportato nella tabella seguente:

Elemento dell'organo	note
Legatura delle canne di facciata	
Fregi posti davanti alle canne di facciata	
Stecche del somiere corrispondenti ai registri XV, XIX, XXII	
Trasporto per le canne del Principale	
Leve dei registri	si conservavano solo le manette
Comando per il registro di basseria e relativa meccanica	
Pedaliere	in origine inesistente
Crivello	
Legatura per le canne di basseria	
Bocchette e relative valvole di non ritorno per i mantici	
Albero e puleggia per il caricamento del mantice posto a destra	
Tratti di canali portavento	si erano conservati solo i tratti contenuti all'interno della parte superiore della cassa e il canale in cui si innestano i mantici
Tre pannelli di chiusura dei lati della cassa	
Listello posto in coda ai tasti	
Leggio	
Elementi di tamponamento della cassa posti attorno alla tastiera	
Materiale fonico (interamente mancanti sia le canne in legno che in metallo)	si conservava solamente un piede di una canna in legno, molto compromesso

L'intervento di restauro delle componenti antiche

Il restauro delle parti superstiti dell'organo è risultato particolarmente impegnativo a causa del pessimo stato in cui si trovavano tutti i manufatti in abete, la cui solidità era totalmente compromessa dall'enorme presenza di gallerie scavate degli insetti xilofagi. Si è cercato di limitare allo stretto indispensabile la sostituzione o la reintegrazione di parti antiche, eseguendo in tutti i casi possibili un paziente e ripetuto consolidamento.

Contrariamente alle parti in abete, indistintamente interessate da danni severi, le parti in legno di noce erano, per lo più, ottimamente conservate. È il caso in particolare dei due somieri, della tavola della catenacciatura del somiere maestro e del telaio della tastiera.

Tutti gli incollaggi erano divenuti totalmente inaffidabili, verosimilmente a causa dell'esposizione a umidità molto elevata, e pertanto le parti coinvolte sono state separate, pulite e nuovamente assemblate con colla animale. Le pelli, presenti sui mantici e nei somieri, erano estremamente fragili e sono state interamente sostituite con pelli nuove.

Le parti metalliche (catenacci, strangoli, punte guida) sono state interamente recuperate, previo accurato trattamento con convertitore di ruggine per arrestare il processo di degrado diffusamente avanzato.

Lo studio del manufatto e la ricostruzione delle parti mancanti

La lettura delle parti superstiti dell'organo ha restituito una grandissima quantità di informazioni che si sono rivelate di fondamentale importanza e di grandissimo interesse. L'esempio più eclatante è quello della tastiera, di cui si conservavano, oltre al telaio in legno di noce, solamente due tasti diatonici interi e la porzione posteriore della quasi totalità delle leve degli altri tasti.

Questi pochi elementi sono stati decisivi per risalire alle dimensioni e alla foggia della tastiera, che merita una menzione particolare per via di due caratteristiche particolarmente rare.

Oltre ad una significativa larghezza dei tasti diatonici (lo Stichmass, ovvero la distanza Do2-Si4, è di ben 525 mm), paragonabile solamente a quella riscontrabile nella tastiera cinquecentesca (G.B. Facchetti, 1531) dell'organo di Lorenzo di Giacomo da Prato (costruito fra il 1471 ed il 1475) custodito nella Basilica di San Petronio a Bologna¹, la tastiera dell'organo di Santa Marta non passa inosservata per la posizione inconsueta dei tasti cromatici che sono collocati al centro fra i tasti diatonici, esattamente sulla linea di demarcazione di questi ultimi. La tastiera più celebre (ma forse l'unica ad essersi conservata) fra quelle realizzate in questo modo si trova

¹ Lo Stichmass di questa tastiera misura 517 mm.

nel Museo degli Strumenti Musicali del Castello Sforzesco di Milano e appartiene ad un virginal costruito nel XVII secolo da Ioanness Ruckers di Anversa.

Mentre per la maggior parte delle persone e degli studiosi questa singolarità costruttiva rappresenta ancora oggi una novità, il caso ha voluto che fosse proprio il Prof. Maurizio Ricci, consulente scientifico per questo restauro, ad aver pubblicato nel 1996 l'unico articolo esistente in lingua italiana (e forse non solo) sul posizionamento dei tasti cromatici².

Lo studio che ha permesso di stabilire le esatte dimensioni della tastiera originale si è fondato sui seguenti elementi superstiti:

- telaio con relativi blocchi laterali,
- 2 tasti diatonici contrassegnati con i numeri progressivi 21 e 38 (Do3 e Fa4) in abete con copertura in bosso e frontalini a semicerchi concentrici, anch'essi in bosso,
- 27 porzioni posteriori della leva dei tasti,
- 1 porzione anteriore della leva di un tasto diatonico (appartenente a Sol, Re oppure La).

Dopo aver rilevato le dimensioni del telaio si è proceduto dividendo la lunghezza complessiva del telaio in 27 porzioni, corrispondenti alla parte anteriore dei tasti diatonici. Il risultato, che è confermato dalla larghezza dei tasti superstiti, ci fornisce di conseguenza anche la larghezza dell'ottava, che è pari a 175 mm.

L'analisi dimensionale finalizzata alla determinazione della posizione dei tasti cromatici prende il via dal rilievo della larghezza della porzione posteriore dei tasti superstiti e dei frammenti delle leve superstiti.

Confrontando le dimensioni rilevate con quelle teoriche, calcolate sia con il metodo convenzionale di posizionamento dei tasti cromatici che con il metodo che per brevità chiameremo "sistema Ruckers", è risultato evidente che le dimensioni dei tasti e delle porzioni di leve superstiti sono compatibili solo con il secondo metodo, poiché i tasti Do, Mi, Fa, Si presentano la porzione posteriore estremamente larga, mentre nei tasti Re, Sol e La questa dimensione è significativamente più piccola.

È stato dunque realizzato, tramite CAD (Computer Aided Design), il disegno in scala reale delle due differenti esecuzioni della tastiera, grazie al quale si è potuto verificare che anche l'interasse delle punte guida nel telaio è complessivamente coerente con il metodo di "centratura" dei tasti cromatici, fatte salvo le imprecisioni costruttive.

Terminata la ricostruzione della tastiera, i due tasti diatonici originali superstiti sono stati collocati in luogo dei due tasti nuovi corrispondenti, mentre i lacerti delle leve

² La disposizione dei tasti cromatici negli strumenti italiani a tastiera, in Aa. Vv. Gli Antegnati, *Studi e documenti su una stirpe di organari bresciani del Rinascimento*, a cura di Oscar Mischiati, Patron Editore, Bologna, 1995, p. 41.

antiche sono stati conservati all'interno di alcune teche di vetro poste all'ingresso della chiesa, insieme ad altri reperti emersi nel corso del restauro dell'edificio.



La ricostruzione della tastiera fornisce un esempio di come ogni decisione in merito al restauro sia stata affrontata da tutti i soggetti coinvolti, fra cui naturalmente la Committenza, con la massima consapevolezza per il valore di ogni informazione contenuta nel documento di fronte al quale ci trovavamo e per l'importanza della trasmissione di queste informazioni ai posteri.

Ricostruire questa particolare tastiera non ha significato solamente rimettere in funzione l'organo, ma ha rappresentato una occasione per formulare riflessioni in merito alla sua genesi, così come al sistema stesso di posizionamento dei tasti cromatici. Dobbiamo infatti rilevare che la soluzione adottata dal Ruckers per la realizzazione della tastiera citata precedentemente dovette aver riscosso scarsissimo entusiasmo presso i musicisti se tale modalità costruttiva non ebbe alcuna fortuna, nonostante la sua estrema semplicità di realizzazione e la fama del suo autore.

Se è pur vero che in generale gli strumenti antichi pongono l'esecutore di fronte ad una modalità di approccio allo strumento stesso che potremmo riassumere con l'espressione: "l'organo decide come deve essere suonato", non possiamo escludere che, anche al tempo di Ruckers, gli spazi esigui fra i tasti cromatici che derivano dalla centratura dei tasti cromatici sulla linea di demarcazione dei tasti diatonici non risultassero poco pratici e che, per questa ragione, non ci siano pervenuti altri esemplari siffatti in ogni sorta di strumenti da tasto.

L'impiego di tonalità con pochi accidenti, che peraltro sono quelle praticabili con il temperamento mesotonico, riduce sensibilmente la necessità di dover inserire un dito fra un tasto cromatico e l'altro, ma non basta di per sé ad eliminare il problema.

In quest'ottica dunque possiamo tentare di mettere in relazione e di spiegare le due caratteristiche peculiari della tastiera dell'organo di Santa Marta (larghezza dell'ottava e posizione dei tasti cromatici), unitamente forse anche alla misura piuttosto abbondante della porzione anteriore dei tasti diatonici (o, viceversa, una ridotta lunghezza dei tasti cromatici). Il costruttore di questa tastiera potrebbe infatti aver scelto di posizionare i tasti cromatici sulla linea di demarcazione dei diatonici per semplificare il processo di progettazione della tastiera e forse persino per renderla più gradevole e simmetrica alla vista, ma al contempo, consapevole delle necessità mu-

sicali, potrebbe aver deciso di compensare parzialmente il restringimento degli spazi risultanti fra i tasti cromatici grazie ad un sensibile allargamento dell'ottava. Infine, persino il maggior spazio disponibile nella porzione dei tasti diatonici sembra forse indicarci una predilezione per una esecuzione che prediligeva una certa impostazione della mano, poco avvezza ad insinuarsi fra i tasti cromatici, forse anche in relazione ad una pratica musicale poco dotta e più improntata all'improvvisazione nel contesto della Sacra Liturgia che all'esecuzione di musica scritta e armonicamente piuttosto evoluta.



Anche per la ricostruzione delle altre componenti strutturali e meccaniche che erano andate perdute si è tenuto conto di ogni minima informazione desumibile dallo studio delle parti superstiti: un foro, un chiodo antico o una tracciatura a secco possono fare la differenza fra una ricostruzione arbitraria ed una ricostruzione aderente all'originale. È questo il caso della ricostruzione del sistema di caricamento manuale dei mantici, così come dei canali portavento, mentre la ricostruzione delle canne, in assenza di una attribuzione e di una datazione certa, è stata basata su un procedimento analogico, ovvero sulla verifica della compatibilità fra lo spazio disponibile nell'organo (inteso come collocazione e distanza fra i fori di alimentazione delle canne) e le dimensioni delle canne di organi simili a quello di Santa Marta, risalenti alla seconda metà del XVII secolo o all'inizio del secolo XVIII. Così come per la tastiera, anche per le canne è stato realizzato con il software CAD un disegno del somiere per poter effettuare una verifica visiva della compatibilità fra le misure dei modelli di riferimento che si intendevano adottare ed il somiere.



Il modello di riferimento è stato individuato nella produzione dell'organaro Carlo Prati, nato a Gera Lario, sul lago di Como, nel 1617 e morto a Trento nel 1700 e più precisamente nell'organo conservato nella chiesa di San Giovanni Battista a Brenzio (CO), risalente alla metà del XVII secolo.

Merita di essere menzionato un dettaglio costruttivo delle canne in legno: il labbro inferiore è realizzato a forma di trapezio rettangolo e pertanto può essere agevolmente rimosso senza dover rimuovere alcun chiodo nel caso in cui si debba correggere la pronuncia della canna. Questa soluzione raffinata, adottata dal Prati e dai suoi allievi sia della scuola comasca (Reina) che della scuola veronese gardesana (Bonatti), testimonia l'estrema cura che essi ponevano nella ricerca e nella determinazione del timbro, poiché la corretta costruzione delle canne, allora come oggi, non è che la preconditione fondamentale per poter effettuare una soddisfacente “intonazione” o “armonizzazione” dell'organo.

Ilic Colzani



Lo strumento in officina dopo il restauro

L'organo “ottavino”, di autore anonimo, della chiesa di Santa Marta di Carona contestualizzato nell'arte organaria coeva



**fig. 1: Domenico di Bortolo,
Madonna dell'Umiltà, 1433, part.;
Siena, Pinacoteca Nazionale**

Prima di entrare nel vivo dell'argomento ritengo opportuno richiamare l'attenzione sulle tre tipologie di organi impiegati nella pratica musicale: l'organo portativo o ninfale, l'organo positivo e l'organo grande, stabile, “da muro”.

Le origini del primo risalgono al XIII secolo circa e sono ampiamente documentate da fonti iconografiche, dove l'organetto appare quasi sempre raffigurato in mano agli angeli. Veniva portato dal suonatore stesso tramite una tracolla (fig. 1) e, mentre la mano sinistra azionava uno o due manticetti, con le dita della mano destra egli premeva i tasti – generalmente a forma di bottone – della tastiera, la cui estensione era assai limitata, circa due ottave. Esso cadde in disuso verso la fine del XV secolo.

Il terzo tipo, quello da muro, riguarda gli strumenti di considerevole proporzione situati con cantoria in abside, in transetto, in presbiterio, lungo la navata o in controfacciata, sopra la porta d'ingresso principale della chiesa.

In mezzo a queste due estreme tipologie si colloca l'organo positivo che, nei documenti antichi, viene denominato anche “organo portatile”. Esso constava generalmente di due fino ad un massimo di 7-8 registri, ovvero file di canne. Venne utilizzato sino alla fine del XIX secolo, quando fu soppiantato dal-

l'avvento dell'armonium.

La tastiera, rispetto a quella dell'organo portativo, è più estesa e quindi da suonarsi con entrambe le mani; l'alimentazione era assicurata da due mantici cuneiformi – così denominati perché, quando sono aperti, assumono la forma di un cuneo – azionati da un'altra persona, il “levamantice” detto anche “alzamantice” o “tiramantice”. I mantici, di solito, venivano collocati entro apposito basamento sopra il quale si adagiava la cassa dello strumento che comprendeva: tastiera, somiere¹, catenacciatura e canne. In questo caso il sistema di azionamento manuale avveniva o per mezzo di corde avvolte nelle relative carrucole o tramite stanghe posizionate orizzontalmente, come leve di primo genere (azionamento indiretto).

Il piccolo organo della chiesa da Santa Marta di Carona di autore anonimo, costruito tra la fine del XVII secolo e l'inizio del XVIII – a noi pervenuto privo di canne – ha come registro fondamentale un Principale di 4 piedi. Questo comporta che esso non sia all'unisono delle “voci umane”, ma emetta un suono all'ottava superiore: è questo il motivo per cui in antico lo strumento veniva denominato organo “ottavino” o “all'ottava alta”.

La scelta di uno strumento dalla tessitura di 4 piedi non è dettata solo dal desiderio di avere un organo di dimensioni ridotte e quindi facile da trasportare, ma, come fa osservare il compianto organista e organologo Luigi Ferdinando Tagliavini, tale tessitura veniva preferita «per la stilizzazione organistica di strumenti o complessi strumentali». Egli, inoltre, fa presente che «è quella normale del Flauto in ottava, spesso usato da solo o accoppiato all'Ottava»² o ad altri registri di Ripieno, proprio come indicano Girolamo Diruta nel suo *Discorso sopra il concertar li registri dell'organo* (Venezia, 1593)³ e Costanzo Antegnati ne *L'Arte organica* (Brescia, 1608), il quale suggerisce la seguente registrazione «l'ottava decima nona, Vigesima seconda per concerto, & flauto in ottava» per imitare un concerto i cornetti.⁴

In realtà l'effetto ottavante dell'organo ai tempi non creava alcun problema poiché dal XVI al XVIII secolo era d'uso riscontrare altri strumenti a tastiera “all'ottava alta”, come il clavicordo, la spinetta, il clavicembalo ed il virginale. Inoltre, dal Rinascimento fino a quasi tutto il XVIII secolo, troviamo uno strumento di rilievo artistico: il flauto dolce, detto anche flauto diritto, a becco o zeppato, presente un po' ovunque e non solo in territorio italiano. Le taglie più diffuse di flauti dolci sono: il soprano, il contralto, il tenore ed il basso. Orbene, si deve tener presente che questi strumenti non suonano alla corrispondente altezza della voce di soprano, contralto, tenore e basso, ma ad una ottava più acuta. Ciò nonostante essi venivano impiegati anche per accompagnare il canto.

¹ Il somiere è una cassa rettangolare in legno, sopra la quale trovano posto le canne, il cui compito è quello d'indirizzare verso di esse l'aria proveniente dai mantici.

² Cfr. Luigi Ferdinando Tagliavini, *Considerazioni sugli ambiti delle tastiere degli organi italiani* in *Studia organologica – Festschrift für John Henry van der Meer zu seinem 65. Geburtstag* hrsg. von Friedemann Hellwig, Tutzing 1987, Schneider, p.458, nota n. 8.

³ Cfr. Girolamo Diruta, *Il Transilvano* (seconda parte, libro quarto), Venezia 1593, p. 22, ristampa anastatica Forni 1969.

⁴ Cfr. Costanzo Antegnati, *L'Arte organica*, Brescia 1608, p. 7, ristampa anastatica Forni 1971.



fig. 2: frontespizio dell'*Opera intitulata Fontegara*
(Venezia 1535) di Silvestro Ganassi

A riguardo merita di essere citata la xilografia che apre l'*Opera intitulata Fontegara* di Silvestro Ganassi (Venezia, 1535). L'immagine (fig. 2) raffigura cinque musicisti disposti attorno ad un tavolo. Tre di essi accompagnano, suonando il flauto diritto, un cantante che si trova all'estrema sinistra, mentre dalla parte opposta il musico scandisce il tempo con la mano destra e tiene nella sinistra un flauto più piccolo.

Tornando al nostro organo, esso non solo veniva impiegato nell'accompagnamento delle pratiche religiose, ma talvolta usato anche in manifestazioni profane.

Una interessante testimonianza tra le tante a noi pervenute che confermano questa prassi – sia per gli organi ottavini che per quelli all'unisono della voce umana (8 piedi) – è quella da me ritrovata nel *Libro De Conti delle Spese* della chiesa parrocchiale di Lardirago, in provincia di Pavia (Italia). In esso si legge che nel 1672, in occasione della festa della Madonna del Rosario – che cade il 7 di ottobre – vennero spesi:

in fuochi artificiali [lire] 8 : 12

più paghato à quatro trombeti duoi giorni [lire] 20

più paghati alli musici orgheno et portantini [lire] 71 : 4

più paghato altri suonatori cioue tre violini una lira et un alpa in tutto [lire] 2 : 10

più paghato i tre suonatori di pifaro [lire] 9

In passato questi piccoli strumenti non erano rari: lo afferma il compositore e organista Giovanni Piccioni nella prefazione ai suoi *Concerti Ecclesiastici* (1610) quando asserisce che questi organetti li ha «veduto usarsi in molte Città d'Italia»⁵; e ancora, nel 1652, l'organaro padovano Antonio Barcotto attesta che di questi strumenti «assai se ne trovano»⁶.

Quelli a ridotte dimensioni ospitano nei fianchi del basamento e della cassa maniglie o staffe metalliche atte ad ospitare stanghe necessarie per trasportarli agevolmente



fig. 3: particolare di una staffa

ovunque necessari, anche in processione, da cui la definizione “organo positivo processionale”.⁷

In quello di Carona sono rimaste solo due staffe, ben visibili nella parte superiore del prospetto o facciata (fig. 3). Quelle posteriori sono state asportate in epoca a noi sconosciuta – molto probabilmente a cavallo tra la fine del XVIII secolo e l'inizio del XIX – quando è stato aggiunto un registro all'ottava grave del Principale (quindi di 8 piedi) che fungeva da “Contrabasso”, da suonarsi con i pedali, costituito da 8 canne in legno tappate (estensione Do1 - Si1) che formano “l'ottava corta”.

Questo inserimento comportò inevitabilmente l'ampiamiento della profondità della cassa di 29.5 cm⁸ con la conseguente rimozione delle già citate staffe posteriori non più necessarie, essendo lo strumento diventato più ingombrante per il trasporto.

⁵ Cfr. Giovanni Piccioni, prefazione ai *Concerti Ecclesiastici* a 1-8 voci con il suo basso seguito per l'organo [...] *Opera Decimasettima*, Venezia 1610.

Inoltre egli specifica che «per esser quelli [organetti] un'ottava più alti della voce humana sarà bene, che l'Organista suoni un'ottava più bassa, e massime quando si canta un Concerto ad una voce sola; perché quando quella Musica farà una quinta col Basso seguito, sonando all'alta in detti Organetti, si sentirà una quarta scoperta che fa brutto effetto [...]».

⁶ Cfr. Antonio Barcotto, *Regola e breve raccordo per far render agiustati e regolati ogni sorte d'istromenti* [...] (1652) pubblicato in Renato Lunelli, *Un trattatello di A. Barcotto* [...] in «Collectanea Historiae Musicae» I (1953), p. 152.

⁷ Non tutti gli organi positivi-ottavini sono trasportabili. Ad esempio non lo è quello sito nel Monumento della Certosa di Pavia (Italia), anch'esso di autore anonimo e risalente alla prima metà del XVII secolo. In quest'organo la canna maggiore del Principale 4 piedi è posta in facciata così che l'altezza della cassa (incluso il basamento) supera i tre metri.

⁸ Dai 38 centimetri originali si passò quindi ad una profondità di 67.5 centimetri.

L'intento era dunque quello di renderlo stabile, per questo venne collocato in coro sopra un'angusta cantoria – ad andamento mosso con riquadri, alternati a lesene, che incorniciano motivi floreali di ghirlande – appositamente costruita. Con buona probabilità fu in questa circostanza che la cassa dell'organo – con prospetto a tre campate a conclusione arcuata – venne dotata di una cimasa a fastigio riccioluto tipicamente tardosettecentesco.

Voglio precisare che l'installazione del citato registro dentro la cassa non è da considerarsi un'operazione ottimale ai fini della resa sonora dello strumento.

Essa infatti è condizionata dal fenomeno della riverberazione, ossia dagli effetti legati alle successive riflessioni che le onde sonore subiscono ogni qualvolta incontrano una delle superfici delimitanti il volume interno della cassa. In pratica la presenza di dette canne crea – specie in piccoli strumenti come quello di Carona – un'ulteriore parete fonoassorbente che condiziona in modo significativo la qualità acustica dello strumento. In ogni caso è questo il tipico intervento che di solito veniva effettuato agli organi ottavini. La ragione va cercata nel desiderio di replicare la prima ottava della tastiera con canne suonanti all'ottava grave del registro Principale che fungevano da “Contrabasso”. Esse servivano da fondamento armonico: per rimarcare le cadenze, per affidare la funzione di sostegno delle note fondamentali dei canti religiosi o per tenere le lunghe note di pedale (ad esempio, nelle Pastorali, nelle battute iniziali di Toccate, di Versetti ecc.).

Era comunque di prassi abbinare agli organi ottavini uno strumento di «fondamento» termine usato dal compositore e teorico italiano Agostino Agazzari (1578-1640) nel suo trattato *Del sonare sopra'l basso* del 1607 – come il Trombone o il Violone «che



**fig. 4: Israel van Meckenem (ca.1495 - 1503)
L'organista e sua moglie**

guidano, e sostengono tutto il corpo delle voci, e strumenti».

Agazzari continua:

tal volta il trombone in picciol conserto s'adopra per contrabasso, quando sono organetti all'ottava alti (...)

e ancora

*Il Violone come parte grave procede gravemente, sostenendo con la sua dolce risonanza l'armonia dell'altre parti (...)*⁹.

Una conferma si trova anche in Lodovico Grossi da Viadana (ca. 1560-1627) che, nella prefazione ai suoi Salmi a 4 cori (1612), prescrive per il «Choro acuto» (Coro III) che «Il Tenore sarà ancor ello cantato da più voci, con tromboni, e violini, e organo all'ottava alta».¹⁰

Richiamo l'attenzione ancora una volta sull'inclusione delle 8 canne in legno per il pedale.

Questa aggiunta comportò anche lo spostamento della locazione dei due manticetti d'alimentazione a cuneo – fortuitamente a noi pervenuti – i quali, con tutta probabilità, in origine erano situati nella parte posteriore della cassa, allo stesso livello della tastiera a mo' di organo positivo “da tavolo”, simile a quello riportato in figura 4.

Tale supposizione è suffragata dal fatto che i due soffietti – dotati di 4 pieghe – presentano una impugnatura lignea sporgente dalla tavola superiore (fig.5) onde permettere “l'azionamento diretto” della medesima senza l'ausilio di stanga o corda. Entrambi i manticetti trovarono dunque la loro definitiva collocazione, mantenuta ancora oggi, nella parte sottostante all'interno del basamento.



**fig, 5: impugnatura sporgente
dalla tavola superiore del mantice**

⁹ Cfr. Agostino Agazzari, *Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel concerto*, Siena 1607, pp. 3-9, ristampa anastatica Forni 1985.

¹⁰ Cfr. Lodovico Grossi da Viadana, *Salmi a quattro chori per cantare, e concertare nelle gran solennità di tutto l'Anno, con il basso continuo per sonar nell'organo*, Venezia 1612.

Passiamo ora a parlare della tastiera dell'organo di Carona.

Poc'anzi ho usato un termine che credo necessiti di spiegazione per coloro che hanno poca dimestichezza in materia. Si tratta dell'*ottava corta*, detta anche *in sesta* o *scavezza*. È una caratteristica che riguarda la prima ottava sia della tastiera che della pedaliera – riscontrabile nel positivo in questione – già in uso nel XVI secolo e impiegata negli organi ancora all'inizio della seconda metà del XIX.

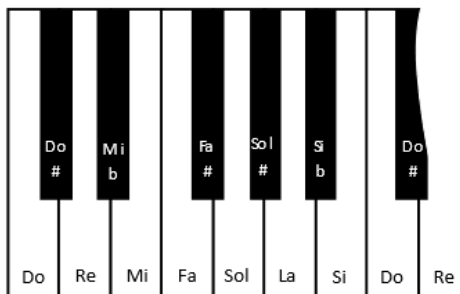


fig. 6:
ottava stesa

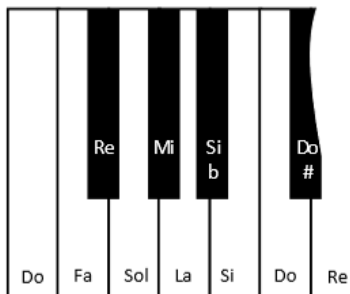


fig. 7:
ottava corta

Per maggior chiarezza esemplifico con immagini la differenza fra una comune *ottava stesa*, costituita da 12 tasti che si susseguono cromaticamente, ovvero per semitono (fig.6), e l'*ottava corta* (fig.7)¹¹, la quale è priva dei primi 4 tasti cromatici (Do#-Mi♭-Fa#-Sol#) che di norma non venivano impiegati al Basso. Alla vista il primo tasto di questa particolare ottava sembra essere il Mi: in realtà suona Do. Va inoltre osservato che questa curiosa disposizione dei primi tre tasti – che colloca il Re e il Mi al posto di Fa# e Sol# – consente alla mano sinistra di eseguire facilmente (specie su Re e Mi) intervalli armonici di decima maggiore.

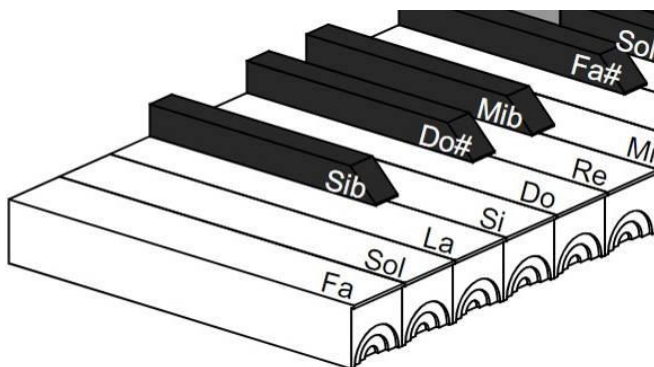


fig. 8: Tastiera iniziante in Fa, senza i primi due cromatici

Per completezza d'informazione devo dire che vi sono organi ottavini di 3 piedi, la cui tastiera non inizia, come quella di Carona, dal Do₂ ma dal Fa₂, senza i primi due cromatici cioè Fa# e Sol# (fig.8).

¹¹ Un cordiale ringraziamento all'ing. Davide Spelta che ha realizzato i disegni.

Lo strumento della chiesa di Santa Marta, privo di canne, è giunto a noi in condizioni di grave deperimento dovuto a decenni di incuria. Inoltre, la mancanza di una documentazione archivistica – dalla quale si sarebbero potuti ricavare quei dati che ora mancano, riguardanti la paternità, l'anno di costruzione, i materiali impiegati e via dicendo – non ha agevolato il lavoro di restauro, soprattutto nel risalire alla primigenia composizione fonica. Solo dopo un accurato esame della struttura del somiere, si è potuto ricostruire la sua originaria fisionomia, che riporto qui di seguito.

SCHEDA DESCRITTIVA DELLO STRUMENTO

Organo positivo-ottavino (4 piedi) a trasmissione meccanica di autore anonimo, sec. XVII-XVIII.

Facciata di 17 canne in stagno divise in 3 campate (5-7-5) disposte a cuspide in ognuna di esse. La canna maggiore è il Do2 dell'Ottava. Bocche allineate e labbro superiore a mitria. Le canne maggiori di ogni campata sono a tortiglione.

Tastiera di 45 tasti (Do2-Do6) con prima ottava corta. I tasti cromatici sono in noce, mentre i diatonici sono ricoperti in bosso con frontalini a semicerchi concentrici.

Pedaliera scavezza "a leggio" di 8 pedali (Do1-Si1) costantemente unita al manuale.

Registri azionati da manette a scorrimento orizzontale disposte su unica colonna a destra della tastiera; solo quella del Contrabbasso 8 piedi, situata a sinistra, è estraibile e ad incastro verticale.

Principale	4'
Ottava	2'
XV	1'
XIX	2/3'
XXII	1/2'
Voce Umana	(dal Si3)
Contrabbasso	8' al pedale

Totale canne n. 259, di cui 242 in metallo e 17 in legno.

Pressione dell'aria: 45 millimetri in colonna d'acqua.

Corista: La 432 Hz alla temperatura di 20°C, umidità 50%.

Temperamento: 1/4 di comma sintonico.

La presenza della Voce Umana fa pensare che lo strumento, oltre a svolgere l'originario compito di accompagnare il canto liturgico, avesse anche una specifica funzione solistica.

È questo il tipico registro della tradizione organaria italiana, documentato già nella prima metà del XVI secolo, che sfrutta il fenomeno acustico dei battimenti.

Si tratta di una fila di canne limitata ai soli soprani la quale va sempre ed esclusivamente suonata con il Principale, rispetto al quale viene accordata leggermente crescente – come nel caso in questione – o talora calante. Per l’ascoltatore il tutto si traduce nella percezione di un suono leggermente vibrante, nell’intento di imitare la voce tremolante: tecnica esecutiva vocale diffusa nel Cinquecento volta ad esprimere “affetti” della parola o del particolare momento musicale.

Come rammenta il già citato organaro bresciano Costanzo Antegnati (1549-1624) questo registro «si deve suonar adaggio con movimenti tardi, & legato più che si può».¹²

Vorrei terminare congratulandomi – in qualità di consulente dei lavori di restauro – con gli organari Ilic Colzani, Ettore Bastici e le loro maestranze, che hanno saputo affrontare con competenza e capacità questo restauro, eseguito in modo eccellente.

Maurizio Ricci



¹² Cfr. Costanzo Antegnati, op. cit. alla nota 4, p. 8r.