Zeitschrift: Quaderni grigionitaliani
Herausgeber: Pro Grigioni Italiano
Band: 86 (2017)
Heft: 2: Musica, Istruzione, Arte

Artikel: Gli organi nelle chiese del Moesano : storia e caratteristiche
Autor: Cominetti, Ennio
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-685817

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Ennio Cominetti

Gli organi nelle chiese del Moesano. Storia e caratteristiche

Il testo presentato fornisce una panoramica generale sulle caratteristiche dell'organo quale strumento musicale, sulla sua storia e la sua evoluzione stilistica, entrando infine nel "microcosmo" delle chiese di Mesolcina e Calanca. Segue, in conclusione, un glossario di base e una bibliografia utile per chi volesse approfondire la conoscenza di quest'arcano strumento musicale che, nel tempo, da macchina sonora, ancorché curiosa e complessa, si è guadagnato l'appellativo di «re degli strumenti», come lo definì Wolfgang A. Mozart.

Premessa

A chi, entrando in una chiesa, cattedrale di una metropoli o cappella di un minuscolo borgo montano, non è mai capitato d'imbattersi nel dolce suono di un organo?

Forse nessuno di noi vi ha mai fatto caso, ma questo arcano strumento è stato, e continua ad essere, la colonna sonora della nostra vita: ha suonato in momenti salienti come il nostro battesimo, la prima comunione, la cresima o la confermazione, il matrimonio e, chissà, forse suonerà anche per il nostro funerale.

Un giorno il famoso pianista jazz Keith Jarrett disse che «gli americani ascoltano la voce dell'organo solamente in chiesa». Ciononostante sono stati proprio gli *yankees*, nel XX secolo, a tentare, con gli organi da teatro, a far uscire questo strumento dal tradizionale ambiente sacro. In Europa, invece, da quando, a partire dal III secolo d.C., entrò fra le mura dei templi, salvo qualche rara eccezione, non ne è più uscito. Ancora oggi, infatti, l'organo svolge la sua funzione principale nelle chiese cristiane (in principal modo luterane, riformate, anglicane, metodiste e cattoliche) invitando i fedeli alla preghiera, sostenendo il canto dell'assemblea e del coro, aiutando la meditazione nelle pause di raccoglimento con i suoi suoni più delicati ed esprimendo il giubilo della solennità con la sua voce più possente.

La macchina sonora

L'organo – i cui elementi costitutivi sono i mantici, la tastiera e le canne – presenta peculiarità tali da renderlo una macchina tanto complessa quanto difficile da descrivere in maniera semplice e con poche righe. A partire dalla sua progettazione sino alla sua definitiva collocazione, la realizzazione di un organo richiede la sinergia di più persone, che devono occuparsi di vari aspetti: dall'architettura della cassa all'intonazione delle canne, passando attraverso la produzione e l'assemblaggio dei più complicati meccanismi per il suo funzionamento generale.

Il "polmone" dell'organo è il mantice, oggi azionato da un elettroventilatore, mentre in assenza dell'energia elettrica il soffio d'aria era prodotto da pompe manuali.

Dal mantice, attraverso uno speciale condotto, l'aria giunge al somiere, il bancone di legno sul quale sono allogate le canne. Ogni volta che l'organista aziona i congegni contenuti nelle tastiere e nella pedaliera, l'aria viene introdotta nelle canne, che possono essere di legno o di metallo (leghe di stagno e piombo, rame o antimonio).

Le canne possono inoltre essere ad anima o ad ancia, aperte, tappate, a cuspide o a camino: in base alla loro caratteristica costruttiva le canne emettono timbri differenti. Per antica consuetudine le canne sono misurate in piedi inglesi e dalla loro lunghezza dipende l'altezza dei suoni: un organo di grandi dimensioni può contenere canne da trentadue piedi, circa dieci metri, sino a canne della lunghezza di una matita. A seconda della circonferenza, le canne vengono divise in famiglie: alla famiglia del "principale", di taglio medio, corrispondono tutti i registri del "ripieno", il caratteristico suono dell'organo; tra i registri coloristici si riconoscono i vari tipi di "flauto", di taglio largo, a cui si contrappongono i registri delle "viole", di taglio stretto. Ogni registro può essere costituito da una sola fila di canne (registri semplici) o da più canne per nota (composti), oppure da canne che producono i suoni fondamentali (8', 4', 2', 1') o dei loro armonici (di mutazione).

Le tastiere e la pedaliera si trovano nella consolle. Il numero delle tastiere può variare: gli organi antichi di tradizione italiana possiedono, di solito, una sola tastiera, mentre l'organo da concerto può averne anche sei o sette. La pedaliera, una specie di tastiera azionata dai piedi dell'organista, può essere formata da dodici tasti come negli antichi organi italiani, sino a raggiungere trentadue pedali, e avere registri indipendenti rispetto alle tastiere. Tutti i meccanismi che collegano la tastiera con le canne degli organi concepiti secondo l'antica tradizione sono azionati meccanicamente, ossia attraverso semplici tiranti in legno od ottone che collegano direttamente i tasti alle valvole (dette "ventilabri") che consentono all'aria di entrare nelle canne; la trasmissione meccanica è quella più apprezzata dagli organisti, offrendo la possibilità di un maggiore controllo tra tasto e canna. La trasmissione pneumatica (nella quale gli impulsi dal tasto alla canna avvengono per mezzo di aria prodotta da minuscoli mantici posti sotto i tasti) e la trasmissione elettrica che, soprattutto nei grandi organi, consente più possibilità nel gestire i comandi, sono state introdotte a partire dalla fine del XIX secolo. Adesso anche il computer può essere utilizzato negli organi: se qualche anno fa serviva soltanto per memorizzare infinite combinazioni di registri da usare nel corso dell'esecuzione, oggi in alcuni strumenti è possibile preregistrare qualsiasi brano, riproducendolo senza più bisogno dell'intervento dell'organista.

Per quanto attiene alle dimensioni dello strumento, mentre l'organo italiano faticò a svilupparsi (per oltre tre secoli mantenne un'unica tastiera e i registri si limitarono alle sole file del "ripieno" e di pochi registri della famiglia dei "flauti"), nella Germania settentrionale, sin dal XVII secolo, il numero delle tastiere con registri indipendenti giunse fino a tre. Questo avvenne anche grazie all'influenza italiana: Johann Sebastian Bach copiò molte composizioni di autori italiani (Frescobaldi in testa), ma soprattutto trascrisse concerti strumentali di Vivaldi pensati sotto forma di "concerto grosso" (con la caratteristica contrapposizione tra "tutti" e "soli") per la cui esecuzione organistica era necessario l'uso di più tastiere al fine di imitare

l'effetto dell'orchestra.[1] In questa direzione lavorarono i grandi organari dell'epoca di Bach, quali Arp Schnitger (di cui possiamo tuttora ammirare un capolavoro nella *Jakobi Kirche* di Amburgo) e Gottfred Silbermann, di cui restano ancora alcuni strumenti in Sassonia.

Nel periodo barocco, in Francia e in Spagna, l'organo si riempì di registri ad ancia (in modo particolare "trombe" dalle fogge più disparate): di grande effetto sono le composizioni degli autori spagnoli, che amavano imitare il suono delle fanfare con le possenti *trompettes en chamade*, disposte orizzontalmente al di fuori della tribuna dell'organo. Nel XIX secolo le imponenti sonate di Felix Mendelssohn e le grandi opere sinfoniche di César Franck richiesero sonorità sempre più vicine a quelle di una vera orchestra, anche se non giunsero mai all'estremo come nell'Italia settentrionale, dove gli organi dei Serassi e dei loro epigoni imitarono a tutti gli effetti il suono della banda, che doveva riprodurre le più importanti arie e sinfonie delle opere liriche al tempo più in voga.

Il francese Aristide Cavaillé-Coll fu tra gli organari più capaci e attivi del XIX secolo: quando gli organisti italiani ebbero modo di conoscere le sue opere, non vollero più saperne degli strumenti dei loro connazionali, che non consentivano l'esecuzione dei capolavori di Bach e Franck (ricordiamo il celebre rifiuto di Camille Saint-Saëns di suonare al Conservatorio di Milano, il cui organo possedeva una sola tastiera e una pedaliera ridotta). Da allora anche in Italia – e contestualmente nelle limitrofe zone di confine svizzere – ci si adoperò per uniformare le caratteristiche secondo uno standard europeo.

La volontà di innovare a tutti i costi, tuttavia, non fu sempre foriera di buoni risultati: molti importanti strumenti sono stati smantellati o riformati, non sempre con risultati degni di nota. Fortunatamente negli ultimi decenni si è lavorato in funzione di un rispetto totale dell'opera d'arte, grazie ai lavori di restauro seri e capillari che hanno permesso di poter riascoltare il suono originale degli strumenti, altrimenti irrimediabilmente perduto.[2]

Alcune note fondamentali di storia organaria

«A volte mi si chiede qual è l'organo più grande e più bello del mondo. Ma non è detto che un organo molto grande debba essere per forza bello.» In quest'affermazione, del medico filantropo e musicista tedesco Albert Schweitzer,[3] è contenuta un'ineluttabile verità: spesso le ridondanti sonorità dei più grandi organi del mondo fanno fatica a competere con la dolcezza e la brillantezza dei piccoli strumenti che arricchiscono le chiese delle vallate più sperdute dei nostri territori di montagna.

---

[1] Cfr. Ennio Cominetti, *Stilemi italiani nelle composizioni organistiche libere di Johann Sebastian Bach*, in Id., *Note d'organo*, EurArte Edizioni, Varenna 2012.

[2] L'ossatura portante del presente lavoro si basa sui contenuti di Ennio Cominetti, *L'organo in Italia, cronache di una storia millenaria*, EurArte Edizioni, Varenna, 2017.

[3] Per approfondire la conoscenza dell'opera musicale di A. Schweitzer si suggerisce la consultazione di Luigi Grisoni, *Albert Schweitzer, Vita, sermoni, documenti, pensieri*, Editrice Velar, Gorle 1993.

La storia dell'organo ha origini che si perdono nei tempi e la sua evoluzione è assai più complessa e affascinante rispetto a quella di qualsiasi altro strumento musicale. Benché Tertulliano sostenga che la sua paternità sia da ascrivere al grande siracusano Archimede, l'opinione più comune ne attribuisce l'invenzione al "meccanico" alessandrino Ctesibio (III secolo a.C.), che lo concepì come strumento azionato da un meccanismo idraulico.

È tuttora impossibile definire con chiarezza la struttura dell'*hydraulis* ( ) originale, non esistendo alcuna descrizione né una riproduzione iconografica; per avere qualche informazione in merito si deve attendere il 120 a.C., quando Erone il Vecchio, nel suo libro *Pneumatica*, insieme con la descrizione di macchine funzionanti a pressione (ad aria, acqua o vapore), include il funzionamento dell'organo ad acqua: l'aria prodotta da una o due pompe, comprimendosi, faceva salire il livello dell'acqua contenuta in una campana di bronzo o di rame, che a sua volta spingeva l'aria verso le canne, facendole suonare.[4] Su un bancone ("somiere") era posta una serie di tubi sonori di varie lunghezze, ciascuno dei quali produceva un suono differente, e una tastiera collegata a valvole permetteva di suonare ogni singola canna. L'*hydraulis* mantenne la sua struttura originaria per alcuni secoli e venne usato perlopiù dai popoli dell'Asia minore e della Grecia.

Un'iscrizione risalente al 90 a.C. rinvenuta a Delfi tramanda che il cretese Antipatro di Eleuterno fu il vincitore di una sfida fra suonatori di *hydraulis* indetta dalla città e si guadagnò, oltre ad una statuetta in bronzo, l'iscrizione nel tempio di Apollo, privilegio che gli conferiva la priorità nell'interrogare l'oracolo.

Sembra che lo strumento fosse sconosciuto nell'antica Roma. Cicerone, dopo aver compiuto un viaggio in Grecia e in Asia minore, lo descrisse nel III libro delle *Tusculanae disputationes*, annoverando il suo suono («*voces hydrauli*») tra le più succulente ghiottonerie come le anguille affumicate e i più sensuali profumi di fiori.[5] Una delle prime testimonianze della sua presenza al di qua del Mediterraneo è la descrizione che ne fa Vitruvio nel *De architectura*, in cui parla di un dispositivo per la selezione di una o più file di canne (registri), descrivendone il meccanismo.[6]

Nel 67 d.C. fu Nerone, provetto musico, a dare pubblica dimostrazione di un organo ai sudditi della Roma imperiale, dove generalmente lo strumento era usato per allietare le feste e intrattenere il pubblico in occasione dei ludi gladiatori. Pare che a Roma si conoscessero sostanzialmente due modelli di organo, le cui immagini sono giunte fino a noi grazie alle raffigurazioni su mosaici, monete e alcuni monili dell'epoca: uno piccolo che produceva suoni dolci da canne ad anima, adatto all'esecuzione di musiche in luoghi chiusi, e uno più grande composto da un certo numero di registri (intorno a dieci) perlopiù ad ancia, che era in grado di produrre un suono molto potente per le feste all'aperto.

---

4 Cfr. Corrado Moretti, *L'organo italiano*, Casa Musicale Eco, Milano 1973.

5 Cfr. Marco Tullio Cicerone, *Tuscolane*, a cura di L. Zuccoli Clerici, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 1996.

6 Cfr. Marco Vitruvio Pollione, *De Architectura*, a cura di P. Gros, trad. it. di E. Romano e A. Corso, vol. I, Einaudi, Torino 1997.

In occasione di alcuni scavi effettuati nei luoghi dove si trovava la città romana di Aquincum, oggi in terra d'Ungheria, nel 1931 furono rinvenuti i resti di un organo di epoca romana recanti una targa in bronzo che attesta la sua origine al 288 d.C. Questa scoperta è di fondamentale importanza, principalmente per il fatto che quello strumento è dotato di mantici per la produzione dell'aria, in sostituzione del più macchinoso meccanismo idraulico.

Sul come e quando sia avvenuto con precisione il passaggio dal complicato meccanismo idraulico al più semplice mantice per la produzione dell'aria non sono giunte, tuttavia, notizie inconfutabili, poiché i pochi testi che trattano l'argomento non sono supportati da fonti certe.

L'eredità iconografica tramandata nel tempo raffigura uno strumento sempre più evoluto fino al III secolo d.C., quando la Chiesa iniziò, non senza indugi e reticenze, ad assegnargli il ruolo di strumento per il culto a supporto o in sostituzione della voce umana. Nel 757, l'imperatore bizantino Costantino Copronimo offrì in dono a Pipino il Breve, re dei Franchi, un organo per la chiesa di San Cornelio a Compiègne, in Francia. A partire da quel momento l'organo venne destinato in modo più sistematico alla produzione di musica sacra per il culto cristiano.

La diffusione del monachesimo nell'Europa settentrionale (soprattutto l'attuale area della Francia, della Germania e dell'Inghilterra) favorì l'interesse di alcuni monaci, soprattutto benedettini, che – oltre a divenire abili costruttori ("organari") – furono anche provetti esecutori musicali ("organisti"). I progressi che questi religiosi fecero nella tecnica costruttiva ed esecutiva non lasciarono insensibile papa Giovanni VIII (872-882), che chiese all'arcivescovo di Frisinga, in Baviera, d'inviare a Roma un organo e un organista che suonasse e insegnasse musica ai chierici romani.

Nel Medioevo tutte le grandi cattedrali del Vecchio Continente si dotarono di strumenti sempre più imponenti, realizzati per mano di abili artigiani che facevano a gara nell'introdurre continue innovazioni. Al 950 risale la costruzione del grande organo con dieci file di registri e quattrocento canne per la cattedrale di San Pietro a Winchester, le cui dimensioni erano talmente fuori dal comune che erano necessari due organisti per suonarlo e più di sessanta uomini per azionare i mantici.

Se per molti secoli l'organo aveva mantenuto una foggia rudimentale, fra il 1200 e il 1400 esso acquisì la fisionomia che ancora oggi conosciamo, grazie anche ai progressi negli studi sulla fisica e sulla meccanica compiuti ancora una volta da uomini di chiesa, come l'abate Gerbert d'Aurillac (ca. 950-1003), divenuto papa col nome di Silvestro II, ai cui studi tecnico-matematici si deve un fondamentale contributo alla costruzione dell'organo per la cattedrale di Reims, in Francia, uno degli strumenti più evoluti del tempo.

L'affinamento nella tecnica costruttiva riguardò innanzitutto la tastiera, il cui azionamento divenne possibile con un solo organista, benché ancora costituita da tasti in legno di varie dimensioni che fuoriuscivano direttamente dal corpo dello strumento. Fu ampliata l'estensione della gamma dei suoni e le canne iniziarono a caratterizzarsi per timbri (nonostante non vi fossero ancora i comandi per differenziare i vari registri); iniziarono a comparire anche le prime casse che contenevano l'apparato strumentale, alcune delle quali finemente decorate.

Nel XIV secolo si cominciarono a vedere i primi prototipi di pedaliera: dapprima ci si servì di uno o due pedali in funzione di bordone ("suono tenuto") o di cornamusa, mentre in seguito si applicarono delle cordicelle che univano i tasti delle note gravi della tastiera a piccoli pedali, i cui prototipi si trovano soprattutto in qualche organo nordico (isole della Svezia).

Fra i personaggi più curiosi che si occuparono dell'organo agli inizi del Rinascimento vi fu il fiammingo Henry Arnaut, medico, astronomo e musicista originario di Zwolle (Paesi Bassi), nato nei primi anni del 1400 e morto a Parigi nel 1466. Organista prima di Filippo il Buono e poi dei re Carlo VII e Luigi XI di Francia, si occupò, oltre che di astronomia e d'idraulica (scrisse parecchi studi e inventò svariati marchingegni, anticipando di qualche anno Leonardo da Vinci), anche della descrizione della meccanica e della costruzione di organi. Un altro grande personaggio fu l'italiano Francesco Landini, detto il «cieco degli organi», che, viaggiando lungo tutta la Penisola, fu anche prezioso consulente per la costruzione di nuovi strumenti (basilica dell'Annunziata e cattedrale di Firenze), tracciando la strada ai precursori della scuola organaria rinascimentale italiana.

Mentre la musica entrò a buon diritto nel novero delle arti liberali venendo inclusa nel *quadrivium* insieme all'aritmetica, alla geometria e all'astronomia, ossia alle discipline basate sui numeri, fra il Medioevo e il Rinascimento l'organo raggiunse una ragguardevole rilevanza in ambito religioso, tanto che il suo status fu sensibilmente elevato rispetto agli altri strumenti musicali. Entrando a far parte della liturgia terrena, l'organo divenne simbolo della "liturgia celeste", secondo il principio *sicut in coelo et in terra*: Dio stesso è l'origine della musica e dell'armonia umana che ne consegue.

Con i suoi complessi meccanismi, la cui unica finalità è la produzione del suono, l'organo era facilmente paragonabile, secondo la cosmologia cristiana, alla grande "macchina celeste". La sua collocazione in posizione elevata sulle pareti della chiesa, quasi a lambire il soffitto, sarebbe ascrivibile a questo concetto, che influenzò non poco il suo uso in ambito liturgico: un tangibile esempio in proposito è fornito dall'organo più antico ancora esistente al mondo, conservato nella basilica di Valère, a Sion, nel Canton Vallese.

Dal punto di vista tecnico, in questo periodo venne perfezionata la fonica, raggiungendo in taluni casi risultati ineguagliabili, mentre per le casse e le cantorie si realizzarono manufatti di altissimo pregio scultoreo e pittorico. A tale magnificenza sono facilmente accostabili i tre gradi della *persuasio* retorica, ovvero *docere* (insegnare o rappresentare), *delectare* (dilettare esprimendo il proprio splendore sia musicale-sonoro che architettonico), e *movere* (muovere gli affetti, suscitare la devozione dei fedeli).

Se durante il Medioevo gli organi erano pressoché identici in ogni parte d'Europa, a partire dal primo Rinascimento in ogni regione si svilupparono concetti diversi sia per la fonica che per l'architettura. Italia, Spagna e Inghilterra si diversificarono con caratteristiche specifiche, mentre Francia, Austria, Germania, Paesi Bassi e paesi scandinavi seppero mantenere diversi punti in comune fra loro.

In Italia la chiarezza della sonorità del "ripieno" si affiancava a quella dei "flauti" (in VIII, XII e XV), del "fiffaro" o "voce umana" e, seppure in rari casi, a quella di qualche registro ad ancia. Le casse degli organi italiani divennero espressione della

dimensione culturale, caratterizzata a quel tempo dal recupero della classicità greco-latina: dalla forma di torre merlata d'origine medievale si passò a una trabeazione lineare sormontata dal timpano e retta da colonne, a foggia di tempio greco. Le canne di facciata furono suddivise in campate, a formare una sorta di sezione stilizzata del tempio cristiano, con la navata principale al centro e le navate minori ai lati. La struttura dell'organo doveva quindi richiamare quella del tempio sia nella sua conformazione esterna (trabeazione, timpano, colonne) sia in quella interna (navate rappresentate dalle campate delle canne).[7]

Soprattutto nella Chiesa cattolica il linguaggio organistico iniziò ad arricchirsi di nuove forme compositive, sebbene l'improvvisazione sui temi gregoriani delle parti della messa dovesse rimanere la forma prevalente. Il preludio e la toccata divennero le forme di carattere libero e improvvisativo da suonare solitamente all'inizio e alla fine della messa o dell'ufficio religioso, con il registro del "ripieno". Canzoni polifoniche, italiane o alla francese, si affiancarono ai "ricercari" in cui spesso era il cromatismo a prevalere, quasi a voler rappresentare le profonde emozioni descritte nei testi sacri.

Connotazione di rilievo rivestivano le toccate per l'elevazione, suonate usando il registro del "fiffaro" o della "voce umana", che sottolineavano il momento culminante della liturgia eucaristica: «alla levatione del S. Sacramento usare gravità & affetto, acciò gli divoti possino mentalmente considerare quelle melodie celesti concertate da gli Angeli santi avanti la Maestà Divina», affermava Adriano Banchieri nelle sue *Conclusioni nel suono dell'organo*, del 1626.[8]

Leggendo i documenti dell'epoca che regolavano la presenza dell'organista nelle varie festività, ci si accorge però che l'utilizzo dell'organo durante i riti sacri doveva essere ancora marginale: nelle festività era il coro ad avere il ruolo primario, mentre l'organo era l'alternativa feriale, meno apprezzata rispetto a quella corale.[9]

Sono inoltre pervenute diverse testimonianze sul trattamento riservato all'organo da parte di esecutori non sempre all'altezza del compito. Ricordiamo qui come il veronese Biagio Rossetti, nel suo *Libellus de rudimentis musices*, del 1529, avesse definito «organisastri» quegli organisti che di fronte al *Kyrie eleison* in canto gregoriano, da accompagnare improvvisando, si sarebbero comportati come... «gli asini davanti alla lira».[10]

Gli scambi commerciali fra i paesi dell'Europa settentrionale e meridionale favorirono anche la movimentazione di maestranze in campo musicale: basti pensare alla schiera dei grandi polifonisti fiamminghi che raggiunsero l'Italia a partire dal 1400 e che lasciarono il segno nell'evoluzione del linguaggio musicale per alcuni secoli a venire. Di questa consuetudine si arricchì anche il mondo dell'organo, soprattutto

---

[7] Cfr. Nino Antonaccio, *L'evoluzione sintattica e stilistica dei prospetti delle casse d'organo*, in Aa.Vv., *Tecnica, storia ed estetica dell'organo italiano*, Associazione per la promozione dell'arte e della cultura organaria, Cremona 1998.

[8] Cfr. Adriano Banchieri, *Conclusioni nel suono dell'organo*, ristampa anastatica, Forni, Bologna 1968.

[9] Cfr. Valentino Donella, *L'"Annuale" di Giovanni Battista Fasolo. Dignitosa risposta alle esigenze di una prassi organistica liturgicamente assurda*, EurArte, Varenna 2008.

[10] Cfr. Biagio Rossetti, *Libellus de rudimentis musices*, ristampa anastatica, a cura di P. Muniz, AMIS, Verona 1985.

grazie alla migrazione di svariati organari di origine tedesca verso l'Italia: provenivano dal sud della Germania, dall'Austria e dalla Confederazione svizzera ed erano apostrofati con gli appellativi di «tedesco» (o «todesco»), «teutonico», «d'Alemagna» e, seppure solo in un caso, anche «d'Olanda». Intorno al 1440, un certo Paolo Wenchen, figlio di Enrico, mise mano agli organi della basilica di San Pietro in Vaticano, mentre a Napoli furono protagonisti un certo Giorgio tedesco e soprattutto Gerardo d'Olanda, che nel 1456 realizzò un organo interamente di legno per il re Alfonso d'Aragona. Nel 1466 Bernardo d'Alemagna, il più noto tra questi, realizzò un organo di mille canne per il duomo di Milano.

I primi esponenti di una vera e propria scuola organaria del Rinascimento italiano furono i toscani Matteo di Paolo da Prato, Lorenzo di Jacopo da Prato e Domenico di Lorenzo da Lucca. A Lorenzo di Jacopo da Prato è legata la costruzione dell'organo posto in *cornu epistolae* nella basilica di San Petronio a Bologna, strumento realizzato fra il 1471 e il 1475, ancora oggi perfettamente funzionante e considerato il più antico organo monumentale esistente in Italia. Nel 1496 Domenico di Lorenzo (1452-1525) costruì un grande organo per la basilica di San Pietro in Vaticano, commissionatogli da papa Alessandro VI.

Questi grandi maestri furono i primi a creare delle botteghe dove venivano costruiti gli strumenti. Prima di questo momento, infatti, gli organi erano completamente realizzati sul posto: gli artigiani si stabilivano dove si doveva costruire lo strumento e provvedevano personalmente a reperire e lavorare il materiale necessario, dal più piccolo congegno meccanico alla fusione del metallo per le canne, che venivano gettate sulla pietra e poi battute e piallate a mano.

In questo periodo, soprattutto grazie al più grande organista italiano di tutti i tempi, Girolamo Frescobaldi (Ferrara, 1583 – Roma, 1643), ebbe inizio la grande tradizione organistica europea, mentre l'arte organaria si arricchì di nuovi nomi, il più importante tra i quali è quello della famiglia Antegnati di Brescia, che lavorò soprattutto nelle chiese dell'Italia settentrionale.

Nel XVII secolo fu il gesuita laico fiammingo Wilhelm Hermans a portare nell'organo italiano nuovi elementi provenienti da nord: con i suoi occasionali collaboratori italiani ai quali fece scuola, Hermans costruì l'organo della basilica di Santa Maria in Carignano a Genova (1657-1660), il primo organo italiano dotato di tre tastiere e pedaliera, e quello della cattedrale di Como (1650), precursore delle nuove direzioni che avrebbe preso in seguito l'arte organaria italiana.

Grazie alla qualificata attività di alcune fra le più importanti firme (Serassi, Bossi, Locatelli, ecc.), Bergamo divenne ben presto la città-simbolo dell'arte organaria italiana di tutti i tempi. Degno di nota è, tuttavia, il fatto che i principali organari bergamaschi provenissero tutti da Como o dai vicini baliaggi svizzeri (poi Canton Ticino).

Forse attratti dalle floride condizioni dell'economia bergamasca e dal gran numero di chiese presenti in quel territorio, le due famiglie dei comaschi Serassi (o Sarazzi) e dei comasco-mendrisiensi Bossi s'insediarono a Bergamo aprendo le loro botteghe. Forti dell'esperienza maturata a Como, con la presenza in cattedrale del capolavoro prodotto nel 1650 dall'Hermans, sia i Bossi che i Serassi non ebbero difficoltà a diffondere i loro prodotti d'altissima qualità anche fuori dall'antica regione orobica.

A tal proposito va ricordato che nel 1728 la fabbrica della cattedrale di Bergamo stipulò il contratto per la costruzione del nuovo organo con Giovanni Antonio Bossi e il figlio Angelo (che si erano trasferiti a Bergamo una quindicina d'anni prima), a condizione che lo strumento fosse simile a quello della cattedrale di Como.

Quella dei Bossi è la più lunga stirpe di organari italiani, perpetuatasi per oltre quattro secoli. Sembra che Antonio Bossi, nato a Mendrisio, avesse cominciato a fabbricare organi verso il 1550. Il figlio Gabriele, emigrato in terra bergamasca, aprì la sua bottega in Borgo Canale a Bergamo ed estese la sua attività anche a Venezia, dove, nel 1635, costruì l'organo della chiesa di San Salvatore. Nel 1688 lo stesso Gabriele era a Como per intervenire sull'accordatura e per aggiustare i mantici dell'organo Hermans della cattedrale. Giuseppe Antonio, figlio di Gabriele, lavorò agli organi del duomo di Bergamo e nel 1718 a quelli del duomo di Como, mentre suo figlio Angelo si stabilì a Milano per portare avanti importanti lavori qui ottenuti. I due figli di Angelo, Giuseppe e Francesco, tornarono stabilmente a Bergamo, ciascuno nella propria bottega in Borgo Canale. A testimonianza del costante lavoro di ricerca e innovazione che caratterizzò la scuola bergamasca, nel 1780 Giuseppe Bossi costruì l'organo della chiesa del convento «delle malmaritate» di Milano, commissionatogli dal duca Gian Galeazzo Serbelloni: si trattava di uno strumento assai particolare, dotato di una tastiera con tutti i quarti di tono.

L'attività della famiglia Bossi continuò poi con i figli di Francesco, Giovanni e Angelo, e con Carlo, figlio di Giuseppe. Quest'ultimo fu senza dubbio il più intraprendente di tutti, poiché estese la sua opera ben oltre i confini lombardi, giungendo sino a Parma e Piacenza, in Romagna, nel Veneto, in Piemonte, in Val d'Aosta e in terra ticinese (a Lugano nel 1795 e a Bellinzona nel 1809). Nel 1816 trasferì la sua azienda a Lodi, dove lasciò la sua eredità artistica ai figli Felice, Pellegrino, Girolamo e Adeodato, ma anche alla famiglia di organari lodigiani Cavalli, attiva dalla prima metà del secolo XIX, nei cui lavori sono riscontrabili diverse analogie stilistiche.

Inizialmente, i figli di Carlo Bossi continuarono l'attività a Bergamo e a Lodi; solo in seguito Felice decise di trasferirsi a Torino, lasciando che a Bergamo rimanesse soprattutto Adeodato, che per distinguersi dai suoi fratelli al cognome Bossi aggiunse quello di Urbani. Adeodato Bossi Urbani lasciò molti organi importanti, alcuni dei quali tuttora in attività, come per esempio quello della basilica di San Domenico a Bologna (1850) e quello della chiesa delle Stimmate di San Francesco a Roma (1855). Alla sua sensibilità artistica si affiancò la genialità dell'inventore: nel 1887 fu il primo in Italia ad applicare l'elettricità alla trasmissione meccanica nel famoso doppio organo serassiano di Sant'Alessandro in Colonna a Bergamo. Con Luigi Balicco, nipote di Adeodato, che portò avanti l'eredità artistica del nonno per il primo decennio del XX secolo, si chiuse la dinastia dei Bossi in Lombardia.

La famiglia Serassi è originaria di Cardano, nella pieve di Grandola in val Menaggio (Como). Qui nacque Giuseppe (1694-1760), figlio di Pier Antonio, che dopo aver svolto diversi lavori, nel 1723 realizzò un organo per la chiesa della Madonna del Castello di Ambivere (Bergamo). Proseguì la sua attività a Crema, dove continuò a impegnarsi nel perfezionamento di alcuni registri, che riteneva non avessero ancora raggiunto un livello dignitoso di suono, e dove morì di febbre malarica.

Dei sei figli di Giuseppe (tre femmine e tre maschi) fu soprattutto Andrea Luigi (1725-1799) ad impegnarsi nell'arte organaria, dedicando particolari cure sia al miglioramento dei registri ad ancia sia alla meccanica dello strumento: a lui si attribuisce l'invenzione del "tiratutto" e il perfezionamento del meccanismo con cui si ottengono i "timballi". Andrea Luigi fu inoltre il geniale inventore di un meccanismo sotterraneo applicato nella costruzione dell'organo della chiesa di Sant'Alessandro in Colonna a Bergamo (1781), uno degli strumenti più importanti usciti dalla fabbrica Serassi. Un altro figlio, l'abate Pier Antonio (1721-1791), fu un raffinato intellettuale, ricordato fra l'altro per una pubblicazione sulla vita di Torquato Tasso. Giovan Battista, anch'egli sacerdote, organista della chiesa prepositurale di Sant'Angelo della Croce in Bergamo, si occupò di organi solo in tarda età.

Fu il figlio di Andrea Luigi, Giuseppe Antonio (1760-1817), a portare l'organo italiano del primo Romanticismo al massimo sviluppo grazie ad alcune sue geniali innovazioni. A lui si deve il perfezionamento del somiere a vento o a "ventilabrini" (somiere Serassi), l'introduzione della "combinazione libera" e di un nuovo meccanismo per l'unione delle tastiere, l'ampliamento dell'estensione della tastiera sino a sessantanove tasti e l'introduzione di alcuni nuovi registri ad ancia ("arpone" e "corno inglese").

Conscio del suo valore e soprattutto del ruolo di prestigio che la ditta rivestiva nel campo organario, Giuseppe Antonio Serassi scrisse e pubblicò volumi come il *Catalogo degli organi fabbricati da Serassi di Bergamo* (1815), le *Descrizioni e osservazioni di G.S. di Bergamo pel nuovo organo posto nella chiesa del SS. Crocefisso dell'Annunziata di Como* (1808) e *Sugli organi – Lettere* (1816). La tradizione familiare fu continuata dal figlio Carlo (1777-1849), che ebbe come collaboratori i fratelli Andrea (1776-1849), Alessandro (1781-1870), Giuseppe Federico (1784-1849), Giacomo (1790-1877) e Ferdinando (1792-1832), l'ultimo rampollo della stirpe.

Carlo Serassi – a cui si deve l'applicazione della "terza mano" (corrispondente al moderno accoppiamento d'ottava), della gelosia del cosiddetto "organo Eco" e di alcuni tipi di registri ad ancia ("trombe a squillo", "bombarde" 16') – guadagnò numerosi riconoscimenti da accademie e altre istituzioni (Bologna, Firenze, Bergamo). Alla morte di Carlo, Giacomo Serassi, coadiuvato dai nipoti Giuseppe, Carlo e Vittorio, ne continuò l'opera, portando avanti al meglio la gestione di un'azienda florida che poteva contare su maestranze di alta professionalità (Locatelli, Bianchi, Giudici, Allieri, Perolini).

Intorno al 1870 si manifestarono però i primi segnali di crisi e gli elementi più capaci si allontanarono per aprire attività autonome. Toccò a Ferdinando Serassi proseguire con alcuni operai come il Locatelli e l'Allieri che, pur operando autonomamente, utilizzavano ancora il nome Serassi quale sigillo di garanzia. Mentre il Locatelli raggiunse luoghi lontani (Sudamerica), l'Allieri si trasferì in Sicilia, dove realizzò strumenti imponenti come quello della Chiesa Madre di Ragusa Ibla, con tre tastiere, definito *organum maximum* (1882, op. 833), quello del duomo di San Giorgio a Modica Alta, con quattro tastiere e pedaliera di ventisette note (1886-88), e quello del SS. Salvatore a Ragusa (1893).

Alla morte di Ferdinando Serassi (1894), anche a causa delle mutate esigenze stilistiche che si erano fatte strada nell'ultimo decennio del XIX secolo e a cui l'organaro bergamasco non volle aderire, ebbe fine quella che possiamo ancora oggi considerare la più importante azienda organaria italiana di tutti i tempi. Sei generazioni di Serassi distribuite in centosettantacinque anni, dal 1720 al 1895, si dedicarono all'arte organaria: famiglia gestita in maniera gerarchica, basava il proprio successo sui nobili valori del lavoro e della collaborazione, sull'amore per la cultura (letteratura, fisica, matematica, musica) e su un'incrollabile fede religiosa. In campo organario i Serassi hanno lasciato strumenti perfetti (salvo qualche rarissimo incidente di percorso), nella realizzazione dei quali non sono mancati costanti sforzi innovativi sia in campo tecnico che fonico.

L'evoluzione stilistica dell'organo serassiano risulta evidente nel confronto tra le caratteristiche dei primi organi di Luigi Andrea e degli organi di Carlo "il grande" e dei suoi successori. Mentre la tipologia d'organo di Luigi Andrea conteneva pochi registri classicheggianti, il grande organo risorgimentale di Carlo e dei discendenti è una vera e propria orchestra, atta a interpretare le nuove tendenze della musica italiana (anche organistica) indirizzata verso il melodramma.

L'accostamento tra organi Serassi e musica sinfonico-operistica diventò un connubio perfetto in quei brani, originali o trascritti, in cui il grande "crescendo" di stile rossiniano, il "cantabile" belliniano o il carattere marziale di un coro verdiano erano esaltati da un'orchestrazione organistica che solo quegli strumenti sono in grado di disporre. L'organo risorgimentale lombardo-serassiano era uno strumento esclusivamente popolare, concepito per entusiasmare il popolo che accorreva in chiesa per ascoltare ciò che avveniva nei teatri d'opera e che per varie ragioni non era alla portata di tutti.

Nel XIX secolo i collaudi degli organi Serassi furono affidati a due dei principali organisti del tempo: padre Davide Maria da Bergamo e Vincenzo Antonio Petrali, che composero i loro brani appositamente per esaltare le caratteristiche di questi strumenti. A quel tempo l'inaugurazione di un organo era un vero e proprio evento che durava più giorni e a cui era invitata a partecipare non solo la comunità cittadina ma anche quella dei paesi limitrofi. All'epoca non era neppure infrequente che le parrocchie facessero a gara per possedere l'organo più bello e più maestoso, anche a costo di sottoporre la comunità a sacrifici economici ragguardevoli.

Con la chiusura della premiata ditta F.lli Serassi, avvenuta alla fine del XIX secolo, in piena rivoluzione industriale, terminò un'epoca difficilmente replicabile. All'ombra dei Serassi, in Lombardia e nel resto dell'Italia settentrionale, zone di confine francesi e svizzere comprese, operò un numero notevole di organari, le cui opere tuttora conservate testimoniano l'apprezzabile livello raggiunto sia in fatto di tecnica che fonica.

Per convenzione, oggi si tende a distinguere questi valenti artigiani classificandoli per "scuola": ne consegue che in Lombardia sono andate distinguendosi, oltre alla scuola bergamasca, quella pavese-lodigiana, quella cremonese-mantovana, e quella varesina.

Fra il XVIII e il XIX secolo, infatti, il territorio varesino, confinante con la Svizzera di lingua italiana, diede i natali a un buon numero di valenti artigiani che operarono

su entrambi i versanti del confine, lasciando organi di alto valore artistico.[11] Uno dei capiscuola fu Giovanni Battista Biroldi, nato a Mergozzo nel 1712 da genitori di origini piemontesi, che aprì una bottega a Varese intorno al 1745 mettendo a frutto le sue competenze, forse apprese in terra germanica. Il figlio Eugenio divenne un provetto organaro, tanto che dei suoi strumenti Carlo Gervasoni scrisse:

> Gli ottimi e grandiosi organi da lui recentemente fabbricati in diverse province con tante belle invenzioni e variazioni di strumenti, sono abbastanza conosciuti senza farne qui una lunga narrazione. La sola città di Milano ne vanta cinque: quello del Santuario di Santa Maria presso San Celso di 12' armonici con Principali di 24'; quello di Santa Maria Segreta; quello di San Lorenzo Maggiore; quello del Carmine e quello della Basilica di Sant'Ambrogio.

Nel suo libro *Sugli Organi – Lettere 1816* Giuseppe Serassi lo lodò sia per la qualità dei suoi strumenti che per l'amabilità del suo carattere: «[...] e prima esalterò il virtuoso procedere del Sig. Biroldi e ne farò menzione nel resto delle lettere che vo' stampando sugli organi. Il Sig. Biroldi non è solito né brigare, né cercare, e niente avido di commissioni, cosa lodevole [...]».

Purtroppo sono giunti a noi pochi esemplari di organi costruiti da Eugenio Biroldi, presenti prevalentemente nelle chiese del Milanese, del Novarese e del Comasco. Biroldi fu un valido sperimentatore di nuove tecniche costruttive: come esempio si può citare l'organo della chiesa di San Leonardo a Pallanza (Verbania) nel quale, davanti alle canne di prospetto, pose quelle dell'"oboe soprani", alla stregua dei tromboncini di scuola veneta.

Non avendo discendenti diretti, alla sua morte l'abile allievo Luigi Maroni prese il suo posto e fu uno dei primi organari lombardi ad introdurre il registro della "fisarmonica" (chiesa del Carmine, Milano). Il De Vitt lo definì «diligentissimo della mano, finissimo dell'orecchio ed oltrecciò di un'onestà a tutte prove, di un carattere nobile ed elevato, che gli conciliarono la stima e l'ammirazione dei suoi contemporanei».

La scuola varesina si arricchì di altri ottimi esponenti come Gaspare Chiesa, uomo tutto genio e sregolatezza: fu attivo fra Lodi, città di cui era originario, e Milano; non mancò però di allargare il suo raggio d'azione al resto della Lombardia, estendendosi fino al Ticino e lasciando in molti casi degli autentici capolavori, come l'organo della chiesa di Besozzo (Varese).

Le sue origini lodigiane (che ne facevano già uno straniero in terra varesina!) e il suo carattere forte, ma soprattutto le invidie che suscitò presso alcuni colleghi, lo resero oggetto di vere e proprie diffamazioni: il nobile Taddeo Besozzi non esitò a definirlo «sedicente fabbricatore d'organi e avventuriero». Contrariamente a tali dicerie, tuttavia, i suoi organi furono presi a modello da altri organari varesini di alto lignaggio come Francesco Carnisi, Giovanni Franzetti e soprattutto Giacomo Mascioni.

---

[11] Un prezioso contributo sulla storia dell'arte organaria varesina è contenuto in Mario Manzin, *La tradizione organaria varesina nel contesto lombardo*, Cattaneo Editore, Oggiono 2005.

Alla scuola varesina appartiene anche la famiglia dei Bernasconi: Giuseppe (1814-1891), Lorenzo (1822-1890) e i fratelli più giovani Cesare (1829-?) e Pietro (1834-1895) sono gli autori di parecchi organi di ottima fattura, dislocati perlopiù in Lombardia. Giuseppe Bernasconi fu un grande innovatore: ampliò i suoi organi sino a due e tre tastiere e introdusse spesso il registro della "fisarmonica" su tastiera separata. Pietro e Luigi Bernasconi sono gli autori dei nuovi grandi organi del duomo di Como, realizzati nel 1886 su progetto di Marco Enrico Bossi: l'organo maggiore era dotato di tre tastiere, con cinquantacinque registri e oltre tremila canne, mentre l'organo minore possedeva una tastiera, venticinque registri e oltre mille canne.

Dopo la morte di Pietro Bernasconi, l'azienda fu portata avanti da Luigi, a cui si deve uno dei primi esperimenti volti ad adottare la trasmissione elettrica (organi della basilica di San Vittore a Varese). Cesare e Giovanni Bernasconi costruirono vari organi, senza tuttavia mai raggiungere il livello dei loro predecessori, talvolta anche adeguandosi alle novità introdotte dal movimento ceciliano.

Altre botteghe varesine attive fra il XIX e il XX secolo furono quelle di Giuseppe Vedani, Vittore Ermolli, Francesco Nasoni, Elia Gandini, Giorgio Maroni, e la ditta Marzoli e Rossi. Ancora oggi si possono ammirare le abilità di questi valenti artigiani negli organi presenti nel Canton Ticino e nel Moesano.

Gli organi "italiani" del Moesano

Grazie alla sua posizione geografica, la scuola varesina fu quella che nel corso del XIX secolo riuscì più di altre a penetrare nel territorio svizzero di lingua italiana. Negli ultimi decenni dell'Ottocento, uno dei più presenti, sia in Ticino che nel Grigionitaliano, fu senza dubbio l'intraprendente Giuseppe Vedani, autore sia dell'organo della chiesa parrocchiale di San Maurizio a Cama (anno 1889) sia di quelli delle chiese di San Martino (1894) e di San Rocco (1898) a Soazza, nelle cui caratteristiche si evidenzia in modo circostanziato il variegato percorso che l'autore compì nell'ambito della sua notevole attività produttiva.

Vedani nacque a Varese nel 1857. La sua formazione in ambito musicale, e più specificamente in ambito organario, è tuttora ignota. Nei primi anni di attività fu in società con Pietro Talamona, col quale nel 1886 intervenne per una pulitura e accordatura dell'organo Franzetti di Caravate (Varese). Nello stesso anno, Vedani e Talamona furono in terra ticinese per costruire l'organo di Novazzano, un grande strumento sinfonico-orchestrale di stile risorgimentale lombardo, dotato di trentaquattro registri con poco più di mille canne, collaudato da Salvatore Lupi, organista della chiesa del Crocifisso a Como[12]. Secondo una consuetudine consolidatasi nei secoli, anche qui venne mantenuta buona parte del materiale fonico dell'organo precedente, integrato, armonizzandolo al meglio, nel nuovo strumento. Il progetto, inoltre, prevedeva che lo strumento dovesse possedere un «apparato da mantici pneumatico il più bello sistema da farsi agire con manubrio il più unico sistema pel quale l'organo viene nutrito da esuberante quantità d'aria senza produrre d'asma ossia scossa».

12 Oscar Mischiati, *Gli organi della Svizzera italiana*, vol. III: *Gli organi antichi del Sottoceneri*, Ricerche Musicali nella Svizzera Italiana, [Lugano] 1993.

Sempre nello stesso anno Vedani e Talamona realizzarono l'organo di Ponto Valentino (valle di Blenio), il cui atto di collaudo fu redatto da Eugenio Pozzoli, organista di Seregno, il quale ne lodò il "ripieno", forte e potente, oltre che i registri della "flutta", del "clarone bassi", del "corno inglese" e del "violino". Presentati da una nota di merito di Valentino Peracca – organista della città di Locarno che scrisse al parroco che i due soci avrebbero operato «benissimo, in regola d'arte» – nel 1888 Vedani e Talamona diedero vita all'organo, tuttora esistente, della chiesa parrocchiale dell'Immacolata a Besazio, uno strumento di stile risorgimentale lombardo di medie dimensioni, la cui fisionomia ricalca in buona parte quelle dell'organo della bella chiesa di San Maurizio a Cama.

Gli organi "italiani": Chiesa di San Maurizio, Cama

La chiesa di San Maurizio a Cama risale ai primi decenni del 1200. Nel corso dei secoli ha subìto vari rimaneggiamenti che ne hanno mutato sensibilmente la struttura originaria. Nel 1611, infatti, la chiesa fu allungata e dotata di un nuovo coro ligneo (così chiamato perché negli stalli sedeva il capitolo dei religiosi, a cui spettava il canto liturgico), mentre nel 1662 furono realizzati una cappella laterale e il campanile.

L'organo attuale fu costruito da Pietro Talamona e Giuseppe Vedani nel 1889. Sul frontalino sopra la tastiera si trova il cartiglio a stampa che ne attesta la paternità: «Antica Fabbrica d'organi / Talamona e Vedani / Successori Maroni-Biroldi / Premiati con grande medaglia d'oro / all'Esposizione Internazionale di Napoli e del Cairo (Egitto) / Varese - Lombardia - Via San Martino 12».

Una lettura attenta del documento merita un approfondimento in riferimento sia alla successione dei Maroni Biroldi, sia per quanto riguarda la partecipazione alle esposizioni internazionali. Sappiamo che nel 1867 Pietro Talamona era socio di Eugenio Maroni Biroldi e che in seguito, mettendosi per conto proprio, ne divenne concorrente, atteso che il Maroni Biroldi cessò l'attività solo con la sua morte, avvenuta nel 1894. Essendo nato nel 1857, Vedani era dunque il più giovane dei due e potrebbe avere compiuto il proprio apprendistato nella loro bottega imparando

dall'uno (Maroni Biroldi) le capacità in ambito artistico-musicale e dall'altro (Talamona) le abilità tecniche, qualità necessarie per diventare un buon organaro. La partecipazione dei due alle esposizioni internazionali di Napoli e del Cairo non è verificabile.

Collocato sopra il portale di ingresso della chiesa, in una sobria cassa, divisa in tre campate di canne (5-23-5), l'organo di Cama presenta le seguenti caratteristiche:

- tastiera cromatica di 58 tasti (Do^1-La^5); divisione fra bassi e soprani fra $Do\#^3$-Re^3;
- pedaliera cromatica con 17 note (Do^1-Mi^2); altri due pedali in sequenza, azionano l'unione tasto-pedale e il rollante;
- i registri, posti in una rastrelliera collocata alla destra della tastiera, s'inseriscono mediante manette ad incastro, con movimento da destra verso sinistra;
- il "ripieno" è basato su di un "principale" di 8 piedi;
- pedaloni per combinazione libera "alla lombarda" e "tiratutti";
- il quadro fonico è così composto:

Voce Umana	Principale Bassi
Flutta Soprani	Principale Soprani
Trombe Soprani	Principale II (8') Bassi
Fagotto Bassi	Ottava Bassi
Corno Inglese Soprani	Ottava Soprani
Violoncello Bassi	Decima quinta Bassi
Viola Bassi	Decima quinta Soprani
Violino Soprani	Decima nona
Ottavino Soprani	Vigesima seconda
Flauto in VIII	Vigesima sesta e nona
Tromboni (al pedale)	Contrabassi e Ottave (al pedale)
Terza mano	Timpani.

Al momento non si hanno notizie di organi precedenti nella chiesa. Sappiamo che nei primi decenni del XX secolo, l'organo fu modificato e deturpato da Alfred Arquint di Massagno e nel 1963 ulteriormente maltrattato da Oscar Soldà di Padova, che sono intervenuti sia sulla fonica originale che sulla parte meccanica, trasformandone le trasmissioni.

Nell'ultimo restauro, avvenuto nel 1998 grazie a un imponente lavoro da parte della ditta Mascioni di Azzio (Varese), si è finalmente riportato l'organo alla sua condizione originaria. Oggi possiamo dunque con piacere porci di fronte a uno strumento che si lascia ammirare per la brillantezza del suo "ripieno", la dolcezza dei suoi "principali" oltre che per l'appropriata caratterizzazione dei suoi registri da concerto.

Dopo aver costruito l'organo di Brusimpiano (Varese), nel 1890 Talamona e Vedani sciolsero la loro società e gli organi costruiti da questo momento in poi ebbero la paternità di una sola persona.

La Svizzera salutò Vedani come autore dell'organo della chiesa dei Santi Nazario e Celso ad Airolo nel 1892. Questo strumento, trasformato nella trasmissione (che da meccanica divenne pneumatica) dal varesino Giorgio Maroni nel 1927, subì al

contempo anche la modifica di un buon numero di registri oltre alla sostituzione della consolle. Rimaneggiato ancora negli anni '50 del secolo scorso e poi dalla bottega organara Dell'Orto e Lanzini, l'organo di Airolo non può più oggi essere considerato opera originale del Vedani. Nel 1894 fu però la volta dell'organo della chiesa di San Martino a Soazza.

Gli organi "italiani": Chiesa di San Martino, Soazza

Citata in documenti storici del 1219, la chiesa possedeva inizialmente un'unica navata con due cori di forma rettangolare. Volendosi adeguare al rinnovato gusto barocco, nel 1639 la chiesa fu completamente ricostruita con pianta ad aula quadrangolare, con un coro unico, mentre al contempo vennero aggiunte alcune cappelle laterali.

L'organo attuale fu costruito da Giuseppe Vedani nel 1894. Il progetto, che riportiamo per intero, tuttavia, risale al luglio del 1890.

Progetto di un nuovo organo da costruirsi nella suaccennata Chiesa di Soazza

Ripieno

1. Principale di 8 piedi facciata	56 stagno
2. Principale (Bordone) di 8 piedi	56 misto
3. Ottava di 4 piedi	56 misto
4. Quinta decima	56 misto
5. Pieno grave, 2 file [XIX-XXII]	112 misto
6. Pieno acuto, 2 file [XXVI-XXIX]	112 misto
7. Contrabassi da 16 piedi	24 misto

Istrumenti

8. Fagotto oboi di 8 piedi	56 misto
9. Viola d'amore di 4 piedi	56 misto
10. Flauto di 8 piedi	56 misto
11. Flauto in ottava di 4 piedi	56 misto
12. Voce umana di 8 piedi, dal 13 al 56	44 misto
13. Trombone al pedale	12 misto
14. Distacco dal pedale al tasto	
15. Terza mano raddoppiamento d'armonia	

Totale canne 752

Parte meccanica

1. Gran somiere o secreta disteso in ordine cromatico di tasti n. 56
2. Tastiera d'osso bianco uso piano forte tasti n. 56
3. Pedaliera Germanica unico sistema
4. Mantici a sistema pneumatico con serbatoi

5. Pedalino del ripieno
6. Pedalino del mezzo forte
7. Pedalino d'accopiamento
8. Somieri per basseria
9. Registrazione di 16 manette
10. Catenacciatura per l'intiera meccanica

Condizioni di pagamento e garanzie

Questo progetto è d'un organo totalmente di nuovo. Il prezzo di detto organo ammonta a franchi 3500 pagabili in oro. Per tale prezzo però s'intende che il vecchio organo rimanga del fabbricante; levandolo tre mesi prima della consegna del nuovo materiale ché in tal caso si fa constatare, dietro richiesta presso alle direzioni doganali d'ambo le parti, che si fa entrare come abbellirlo ossia ristauro a modoché di risparmiare le spese di dazio Federale e Italiano. In questo caso si potrà intendersi più chiaro all'atto del contratto.

1. Oltre a tale prezzo resterà pure a carico dei committenti il trasporto del vecchio e del nuovo materiale.
2. Il leva mantici durante l'accordatura.
3. Un falegname durante i primi impianti di detto organo.
4. Il ristauro della cassa dell'organo attuale.
5. Un muratore per circa una giornata
6. Il legname che potrà abbisognare per i primi impianti (circa tre metri).

Il pagamento verrà sborsato in due o tre rate. Franchi 2500 ad opera compiuta, il resto da pagarsi nel corso di due anni partendo colla data del contratto.

Il lavoro verrà messo sotto perizia o collaudo da persona di loro fiducia e garantito per anni cinque sempre sottinteso alle avarie che potranno succedere da men che perfetta costruzione, si riservano però i casi di forza maggiore come segue:

Il fulmine, Calcinastro, rosignature di topi e guasti cagionati per trascuratezza di pulizia al suddetto istrumento.

Prego cotesta amministrazione di dare il più presto possibile evasione circa ai qui uniti progetti. Fiducioso d'essere preferito colla massima stima

Giuseppe Vedani

Analizzando con attenzione il documento veniamo informati innanzitutto sul fatto che l'organo di Vedani non fu il primo strumento presente nella chiesa di San Martino. Purtroppo, al momento attuale, non ci è dato di sapere come e quando la chiesa si dotò di un primo organo. Questa notizia ci fa ritenere che pressoché tutte le chiese del Moesano possedessero un organo ancora prima dell'ultimo quarto del XIX secolo e del primo del XX, periodo in cui tutti gli strumenti furono fatti oggetto di rifacimento o di nuova realizzazione. Evidentemente, anche questa regione della Svizzera di lingua italiana non rimase insensibile, benché ancora piuttosto marginalmente, ai grandi rinnovamenti e agli stravolgimenti tecnologici, economico-finanziari, e dunque anche culturali, seguiti alla rivoluzione industriale.

Non si capisce perché dovettero passare tre anni dalla presentazione del progetto alla sua effettiva realizzazione. Tuttavia, Vedani riuscì a ottenere la commessa e a posare il proprio strumento nella chiesa di San Martino.

Al momento non ci sentiamo di avallare le ipotesi avanzate anche da eminenti studiosi (Tagliavini), ancorché tutte da provare, secondo cui il nuovo organo sarebbe uno dei tre esposti da Vedani al Cairo fra il 1880 e il 1890. Il fatto che oggi lo strumento possegga una tastiera di cinquantotto tasti, benché il somiere sia stato predisposto per sessantuno, potrebbe essere l'indizio di un organo "prefabbricato", ovvero non espressamente realizzato per Soazza. Ma queste sono ancora delle mere congetture, prive di conferme documentarie.

Certo è, invece, che il nuovo strumento, tuttora in attività, possiede alcune varianti rispetto al progetto iniziale.

Collocato sopra il portale d'ingresso della chiesa, in una cassa di fattura essenziale, divisa in tre campate a cuspide di 11-13-11 canne, l'organo presenta le seguenti caratteristiche:

- tastiera cromatica di 58 tasti (Do^1-La^5), divisione fra bassi e soprani fra Si^2-Do^3;
- pedaliera cromatica con 17 note (Do^1-Mi^2);
- i registri, posti in una rastrelliera collocata alla destra della tastiera, s'inseriscono mediante manette a incastro, con movimento da destra verso sinistra;
- il "ripieno" è basato su di un "principale" di 8 piedi;

- pedaletti per "terza mano", timpani, campanelli;
- pedaloni per combinazione libera "alla lombarda", "tiratutti" e "banda turca";
- il quadro fonico è così composto:

Flauto traverso Bassi	Principale Basso
Flauto Traverso Soprani	Principale Soprani
Flautino	Principale Bordone
Voce tremola (dal Do^{2})	Ottava
Viola Bassi	Quinta decima
Viola Armonica Soprani	Decima nona
Violino Soprani	Vigesima seconda
Fagotto Bassi	Vigesima sesta
Trombone Soprani	Vigesima nona
Violoncello Soprani	Contrabassi 16' (pedale)
Campanelli	Basso armonico 8' (pedale).

L'organo fu consegnato per l'estate del 1894 e Vedani lasciò Soazza con la parola per dotare anche la chiesa di san Rocco, nel centro del paese, di un nuovo organo. Probabilmente la comunità prese tempo, nella speranza di raccogliere i fondi necessari e magari trovare la possibilità di ottenere il massimo risultato col minimo sforzo economico. Nel frattempo l'organaro varesino, nel 1896, compì alcuni lavori sull'organo Prestinari di Arzo e realizzò il nuovo organo di Castronno (Varese).

Gli organi "italiani": Chiesa di San Rocco, Soazza

Al 10 giugno 1898 risale una corrispondenza fra Vedani e la parrocchia di Soazza, in cui si parla di «una buona occasione». Con tutta probabilità si tratta di uno strumento di esigue dimensioni dismesso da un'altra chiesa e trasportato in quel di Soazza.

Oggi lo strumento si trova in condizioni piuttosto precarie, soprattutto dopo l'intervento del padovano Oscar Soldà che, nel non lontano 1963, pare ne abbia stravolto la fisionomia originaria.

Collocato sopra il portale d'ingresso della chiesa, in una cassa di fattura lineare, in un'unica campata a cuspide con ali laterali, di ventitré canne, l'organo presenta le seguenti caratteristiche:

- tastiera cromatica di 56 tasti (Do^{1}-Sol^{5});
- pedaliera cromatica con 27 note (Do^{1}-Re^{3});
- consolle a trasmissione pneumatico-tubolare, staccata dal corpo sonoro e rivolta verso l'altare;
- i registri, posti su un'unica fila al di sopra della tastiera, sono azionati da placchette a bilico;
- il quadro fonico è così composto:

  Principale 8'
  Bordone
  Gamba
  Voce Umana

Ottava
Quintadecima
Pieno sei file
Subbasso 16' (pedale).

Tale disposizione fonica non corrisponde effettivamente a quanto riportato sul somiere, dove originariamente erano allogate canne della "tromba", del "fagotto", della "viola" e della "fluta". Al pedale era previsto un registro di 8' aperto.

Sul finire del secolo XIX, nonostante avesse continuato a costruire qualche strumento secondo il tradizionale concetto dell'organo risorgimentale lombardo, a trasmissione meccanica, Vedani si adeguò alle tendenze imperanti (peraltro non necessariamente più valide rispetto alle precedenti) e si convertì alle nuove sonorità oltre che ai nuovi ritrovati tecnici. Benché a Gerra Gambarogno nel 1900, Biasca nel 1905, e Arbedo nel 1908, Vedani avesse lasciato strumenti a trasmissione meccanica, quelli di San Rocco a Lugano e ad Agno, entrambi del 1906, sono di concezione completamente diversa.

Dalla corrispondenza intercorsa col parroco di Agno si evince in Vedani un'innata tempra commerciale, non esitando a farsi avanti nel «caldeggiare l'idea dell'acquisto del nuovo organo, tanto necessario per codesta chiesa» poiché «occasione migliore di questa non potrebbe darsi, trovandomi al momento senza altri lavori cui dar corso, il che mi permetterebbe di dedicarmi col massimo impegno e colla più grande cura alla preparazione dei materiali destinati costì». Ma al di là di questa osservazione, Vedani mostra di essere in grado di proporsi anche come autore di organi a trasmissione pneumatica muovendosi con abilità fra il passato e il presente.

Il progetto dell'organo di Agno (assai simile a quello di San Rocco a Lugano) prevedeva infatti un organo dotato di due tastiere, con un totale di diciassette registri per 1108 canne, con tastiere di cinquantotto tasti e pedaliera di ventisette pedali reali, azionate da una trasmissione completamente pneumatica.

Dopo aver lavorato anche a Novi Ligure (1900), Pertusella (1901), Lugano – chiesa di San Carlo (1902), Lugano – chiesa dell'Immacolata (1902), Intimiano (1903), Cassano Magnago (1903), Abbiate Guazzone (1904), Lonate Ceppino (1904), Villa Ova in Tortona (1906) e Maslianico (1911), Giuseppe Vedani si spense prematuramente negli ultimi mesi del 1911 e con lui cessò anche la sua ditta.

Gli organi "italiani": Chiesa parrocchiale, Santa Domenica

La chiesa di Santa Domenica, in Calanca, risale a prima del 1414, anno della sua consacrazione. Fra il 1664 e il 1672, su progetto attribuito a Giovanni Maria Serro, furono svolti imponenti lavori volti a realizzare un nuovo edificio sulle vestigia di quello precedente. Della chiesa quattrocentesca furono conservati il coro, oggi adibito a sagrestia, e il basamento del campanile, le cui celle campanarie sono però secentesche. Altri interventi furono realizzati nel corso del XX secolo: fra il 1961 e il 1964 gli interventi si concentrarono sugli interni, nel 1990 sul campanile e fra il 1996 e il 1997 sugli esterni.

L'organo è un "positivo", collocato sopra il portale d'ingresso della chiesa in una semplice cassa chiusa da portelle. La mostra si presenta in un'unica campata a cuspide con ali laterali, di ventitré canne. L'organo presenta le seguenti caratteristiche:
- tastiera di 52 tasti (Do^1-Sol^5), con prima ottava corta; divisione fra bassi e soprani fra $Do\#^3$-Re^3;
- pedaliera con 18 note (Do^1-La^2), con prima ottava corta, senza registri propri, costantemente unita al manuale;
- i registri sono posti su un'unica fila alla destra della tastiera, con manette movibili da destra verso sinistra; il "ripieno" si basa sul "principale" di 8';
- il quadro fonico è così composto:
  Principale Bassi
  Principale Soprani
  Ottava Bassi
  Ottava Soprani
  Quinta decima
  Decima nona
  Due di Ripieno (XXII-XXVI)
  Due di Ripieno (XXIX-XXXIII)
  Viola Bassi
  Fluta nei Soprani
  Cornetta 2 file (XII-XVII)
  Voce umana (dal Re^3).

L'organo fu costruito nel 1861-1862 da Luigi Marelli e Natale Balbiani di Milano. La sua fisonomia è rimasta del tutto originale sino ai giorni nostri, anche dopo l'intervento dell'organaro Mathis di Näfels nel 1965. In una corrispondenza fra la parrocchia e gli organari si parla di «un organo decente e conveniente per la Chiesa». La commessa fu effettuata nel 1861, confermata il 20 gennaio 1862, mentre il dazio sull'importazione venne pagato il 14 giugno 1862.

Vista la sua fisionomia, si potrebbe a ragione anche ipotizzare che i due noti organari milanesi si siano serviti, come spesso accadeva, di un vecchio organo, rigenerato e ampliato. In ogni caso si tratta di un prodotto di livello tutt'altro che scadente, passato dalle mani di due buone firme. In modo particolare, Natale Balbiani (Milano, 1836-1912) divenne prestissimo collaboratore del padre Lorenzo, contribuendo a portare la ditta a livelli d'eccellenza, soprattutto per quanto riguarda la qualità dell'intonazione delle canne. I lavori più significativi di Balbiani furono gli organi della chiesa milanese di San Marco (1876), del Teatro alla Scala (1887) e del Teatro Dal Verme (1908), oltre a quello a tre tastiere della chiesa prepositurale di Casalbuttano (Cremona).

Natale Balbiani si occupò anche di restauri, basandosi sempre sul pieno rispetto delle origini degli strumenti affidati alle sue cure. Fra gli strumenti che restaurò si ricordano l'Antegnati di San Maurizio al Monastero Maggiore di Milano (1877), il Callido oggi collocato nella chiesa milanese di San Nicolao della Flue (1890) e il Serassi del duomo di Pisa (1911). Alla sua morte l'attività della ditta fu proseguita

dai figli Celestino (1880) e Luigi Balbiani (1891), che poterono avvalersi sia dei suoi insegnamenti che di quelli di Carlo Vegezzi Bossi, che sposò la loro sorella Alessandra nel 1919, assumendo la direzione del settore fonico della ditta. Alla morte di Carlo Vegezzi Bossi, avvenuta nel 1927, la ditta assunse la denominazione «Balbiani-Vegezzi-Bossi», marchio che si fece immediatamente apprezzare non solo in Italia, ma anche negli Stati Uniti d'America, in Egitto e in Australia.

Gli organi "italiani": Chiesa della Madonna del Ponte chiuso, Roveredo

L'attribuzione certa (o almeno presunta tale) delle opere d'arte, sia pittoriche sia musicali, è una delle grandi difficoltà che gli studiosi di oggi incontrano quasi quotidianamente. Spesso capita che anche i filologi più intransigenti (e spesso anche più presuntuosi) facciano delle "magre figure": basti ricordare la burla delle "teste" di Modigliani rinvenute nell'Arno a Pisa esattamente vent'anni fa. Gli archivi storici sono tuttora colmi di manoscritti anonimi o, talvolta, firmati impropriamente (anche solo per decretarne il possesso). Allo stesso modo, gli strumenti musicali antichi di chiese e musei, per varie ragioni, non sempre portano la firma del loro autore originario. È il caso dell'organo della chiesa della Madonna del Ponte chiuso di Roveredo, il cui autore – certamente un italiano della metà del XIX secolo – è tuttora sconosciuto.

Situata in una suggestiva posizione, la chiesa della Madonna del Ponte-Chiuso, recentemente dedicata anche a sant'Anna, risale ai primi decenni del Cinquecento, anche se fu poi ricostruita nel corso del XVIII secolo. È a navata unica, con volta a crociera; sui lati della navata vi sono alcune cappelle, ricoperte da una volta a botte.

Nel *Compendio storico della Valle Mesolcina*, pubblicato nel 1838 da Giovanni Antonio a Marca, si racconta che «a' tre di novembre (1583) arrivò in Valle S. Carlo [Borromeo]». Continuava lo storico:

> Nei primi giorni egli si fermò in Roveredo [...]. Durante il soggiorno che il giovine cardinale fece in Roveredo, egli benedisse pure la fonte che perenne stilla dal seno della montagna, vicino alla Madonna del Ponte-Chiuso, la quale per sua efficacia fu nell'istesso secolo cinta d'una piccola cappella eretta colle limosine dei devoti ricorrenti, per il cui maggior comodo si costrusse di poi l'altro arco che conduce direttamente a quel Santuario.[13]

L'organo, collocato sopra il portale d'ingresso della chiesa, si presenta in un'elegante cassa divisa in tre campate, a cuspide quella centrale (venticinque canne) e ad ali quelle laterali (otto canne ciascuna). L'organo presenta le seguenti caratteristiche:
- tastiera cromatica di 56 tasti (Do^1-Sol^5);
- pedaliera con 27 note (Do^1-Re^3);
- il quadro fonico è così composto:

[13] Giovanni Antonio a Marca, *Compendio storico della Valle Mesolcina, seconda edizione corretta ed ampliata dall'autore*, Tipogfrafia Veladini e Comp., Lugano 1838.

Voce umana 8' Soprani	Principale 16' Soprani
Flauto coperto 8' Bassi	Principale 8' Bassi
Viola 4' Bassi	Principale 8' Soprani
Flauto 4' Bassi	Ottava Soprani
Flauto 4' Soprani	Ottava Bassi
Ottavino 2'	Decima quinta
Cornetto [2 $^{2}/_{3}$] Soprani	Decima nona
Cornetto [2'] Soprani	Vigesima seconda
Cornetto [1 $^{3}/_{5}$] Soprani	Vigesima sesta e nona
Tromba 8' Bassi	Trigesima terza e sesta
Tromba 8 Soprani	Contrabassi 16' (pedale)
	Bassi 8' (pedale).

Le notizie storiche che riguardano quest'organo sono molto frammentarie e soprattutto mancano quelle più importanti, volte a stabilire l'esatta paternità dello strumento.

Nel 1956, lo strumento fu "squinternato" da Alfred Arquint di Massagno, il quale ne elettrificò le trasmissioni ed ampliò l'estensione della pedaliera. Nel 1976, grazie all'intervento della ditta Felsberg, si è cercato, per quanto ancora possibile, di riportarlo alla sua fisionomia originaria.

Dal 2016 soffre dell'attacco di un fungo (forse contenuto nel legname usato per il restauro dello strumento) che si sta diffondendo inesorabilmente a tutte le altre opere lignee, artistiche e non, della chiesa. Per tale motivo sono in corso delle specifiche e complesse analisi volte a risolvere urgentemente il problema, imponendo al momento attuale la chiusura della chiesa e la sua conseguente inattività al culto.

Gli organi "tedeschi" del Moesano

La scuola organaria tedesca si è distinta rispetto alla scuola italiana per caratteristiche sia tecnico-costruttive che foniche, anche se a sua volta (come del resto anche in Italia) si deve distinguere la Germania settentrionale da quella meridionale, più vicina allo stile italiano.

L'organo tedesco si è distinto per le sue dimensioni, per il numero delle tastiere (quasi sempre più di una), dalla lunghezza della pedaliera (anche fino a trenta pedali) sin dal XVII secolo: alcuni buoni esempi in tal senso sono presenti nel Grigioni di lingua tedesca.

Gli organi "tedeschi": Chiesa dei Santi Giuseppe e Antonio da Padova, Augio

Sulla sponda destra del torrente Calancasca si trova il borgo di Augio, nel comune di Rossa. La chiesa di San Giuseppe e Sant'Antonio da Padova, risalente a prima del 1683, con pianta ad unica navata suddivisa in due campate, costruita prima del 1683 e ristrutturata nel 1784, è un vero e proprio gioiello dell'arte barocca, incastonata fra le gole della valle.

L'organo è un tanto originale quanto interessante *Brüstungsorgel* risalente con ogni probabilità agli anni 1823-1825. Il rapporto molto stretto fra questo strumento e un disegno risalente al 1894 dell'organo della *Marienkirche* di Disentis lo fa ritenere a buon diritto opera di Anton Sacchi, un abile artigiano di Disentis.[14]

Collocato sopra il portale d'ingresso principale della chiesa, come i tipici *Brüstungsorgeln* che rimangono ancora nei Grigioni, è incastonato dentro la balaustra della cantoria con una raffinata mostra divisa in sette campate di 5-6-7-9-7-6-5 canne. L'organo presenta le seguenti caratteristiche:

- l'elegante tastiera, di 45 tasti (Do^1-Do^5), con prima ottava corta, è appoggiata al di sopra della cassa dello strumento;
- pedaliera con 9 note (Do^1-Do^2), con prima ottava corta;
- i registri sono posti sia a destra che a sinistra della tastiera, con manubri inseribili dall'esterno verso l'interno;
- il quadro fonico è così composto:
  Copel 8'
  Principal 4'/8'

[14] Friedrich Jakob / Willi Lippuner, *Orgellandschaft Graubünden*, Verlag Bündner Monatsblatt, Chur 1994.

Flauten 4'
Super Octav 2'
Mixtur 2 file [1 + ½]
Cornet 2-3 file [2 $^{2}/_{3}$ + 1 $^{3}/_{5}$]
Subbass 16' (pedale)
Posaunen 8' (pedale).

Le particolarità di quest'organo possono essere descritte come segue: il "principal" 4' ritornella in 8' dal Do^{3}; il "cornet" è a tutta tastiera; il "trombone" di 8' al pedale è uno dei pochi registri con canne storiche conservati nei Grigioni (gli altri esempi si trovano a Brusio, Cama, Parsonz e al Museo retico di Coira).

Anton Sacchi (Sack) nacque a Disentis nel 1782 o 1783. Nel 1810 realizzò il suo primo organo nella chiesa parrocchiale di San Lorenzo a Untervaz, oggi non più esistente poiché sostituito nel 1888/89 da un nuovo strumento del lucernese Friedrich Goll. Fra il 1813 e il 1814 costruì il nuovo organo della *Marienkirche* di Disentis/Mustér, anch'esso rimpiazzato nel 1899 da un nuovo manufatto di Max Klinger di Rorschach. Di questo strumento è tuttavia rimasto un disegno, risalente al 1894, che mostra una certa parentela con l'organo di Augio. Si pensa che Sack abbia lavorato nel 1815 all'organo di Sumvigt, mentre l'anno seguente nelle due chiese di Degen (Lumnezia). Al 1816 risale l'organo della chiesa parrocchiale di Tersnaus (Lumnezia), rimpiazzato nel 1870 da uno strumento dei fratelli Link. Fra il 1820 e il 1823 lavorò anche ad Andiast, a Rueras (Sedrun) e a Mon (Albula). Ci rimane il bell'esempio di *Brüstungsorgel* di Acletta (Disentis), del 1826, mentre quello del medesimo anno per la chiesa di San Martino a Trun fu rimpiazzato con un nuovo strumento di Merklin nel 1906. La stessa fine fece l'organo di Bonaduz (1830 ca.), l'ultimo lavoro realizzato dal geniale artista grigione, rifatto per ben tre volte (Kuhn, 1875; Goll, 1925; Kuhn, 1989).

Le nuove tendenze estetiche diffusesi sul finire dell'Ottocento e proseguite almeno per tutto il primo quarto del XX secolo, favorite da una maggiore disponibilità economica generale e dal conseguente desiderio di rinnovamento a qualsiasi costo, generarono rilevanti cambiamenti anche nel mondo degli organi. Messi da parte "grancasse" e "campanelli", "ottavini" e "fagotti", "tiratutti" e "terza mano", anche in Italia e nei paesi limitrofi si passò all'organo con trasmissione pneumatica e con sonorità decisamente più severe rispetto a quelle, talvolta perfino "sguaiate", dell'organo risorgimentale lombardo. Vennero dunque bandite dalla liturgia le musiche operistiche per fare spazio a brani ben più castigati, atti a favorire il raccoglimento dei fedeli.

In Mesolcina si trovano due esempi di questa stagione: il Mayer del 1813 a Mesocco e, soprattutto, il bellissimo Goll del 1912-18 a San Vittore.

Gli organi "tedeschi": Chiesa dei Santi Pietro e Paolo, Mesocco

Posta su un colle accanto all'imponente cimitero nella frazione di Cremo, fa bella mostra di sé la chiesa dei Santi Pietro e Paolo, risalente al 1219 e rinnovata nel corso del XVII secolo: nel 1611 si costruì una cappella laterale a nord e nel 1615 il

fonte battesimale; nel 1620-30 furono aggiunti gli altari laterali in stucco a forma di edicola e nel 1626 il nuovo coro; nel 1638 fu trasformata la navata e nel 1773-83 la chiesa fu arricchita da una nuova cappella laterale. In occasione dei restauri del 1959 venne alla luce un'aula con due absidi, forse del XIII secolo, le cui parti angolari sono inglobate nell'attuale arco trionfale. Sulle pareti della navata, in prossimità degli altari laterali, vi sono frammenti di pitture murali tardogotiche risalenti al terzo quarto del XV secolo, opera di un *magister lombardus*. Gli altari sono invece della metà dell'Ottocento.

L'organo fu realizzato dalla ditta dei fratelli Mayer di Feldkirch, nel Vorarlberg, ma con una filiale a Buchs, nel Canton San Gallo.[15] La ditta Mayer fu fondata nel 1872 da Georg Mayer ed è attualmente ancora in attività. L'elenco degli organi realizzati parte dal 1873 e oltre agli strumenti collocati in terra austriaca[16] sappiamo che i Mayer costruirono anche gli organi delle cattedrali di Bressanone e Merano, nel Tirolo meridionale, e di Zara, in Dalmazia, che pure allora cadevano sotto la sovranità asburgica.

Lo strumento di Mesocco è a trasmissione pneumatica, con una sola tastiera e con prevalenza di registri di otto piedi. Si tratta, dunque, di un organo pensato per un uso prettamente liturgico, anche perché all'epoca, nelle chiese cattoliche, non vi era l'usanza di eseguire concerti, se non per rarissime e particolari occasioni, e all'organista era esclusivamente richiesto di abbellire la liturgia con musiche di stile severo.

Collocato sopra il portale d'ingresso principale della chiesa, in un'ampia cantoria, l'organo ha un prospetto diviso in tre sezioni cuspidali di canne (7-11-7), le due laterali chiuse in cassa e quella centrale libera. L'organo presenta le seguenti caratteristiche:

[15] Aldo Lanini, *Gli organi della Svizzera italiana*, vol. II: *Organi moderni del Sopraceneri e del Grigioni italiano*, Ricerche Musicali nella Svizzera Italiana, [Lugano] 1986.

[16] Riedenburg (1873), Mäder (1876), Feldkirch (1878), Stuben am Arlberg (1880), Tanas (1896), Pettneu am Arlberg (1902), Klösterle (1910), Nenzing (1912), Fontanella (1919), Eichenberg (1922), Bregenz-Mariahilf (1931), Alberschwende (1939), Lustenau (1977).

- la consolle "alla francese" (rivolta verso l'altare) possiede una tastiera di 54 tasti (Do^1-Fa^5) e una pedaliera diritta con 27 note (Do^1-Re^3);
- i registri sono azionati da placchette a bilico;
- pistoncini alla tastiera: "piano", "mezzoforte", "O", "forte", "fortissimo";
- presenza di pedaletti per "Copplung M.Z.P" (unione tasto-pedale) e "Superoctave Copplung in Man." ("terza mano");
- il quadro fonico è così composto:
  Vacat
  Cornet
  Super Octave
  Octave
  Flauto traverso 4'
  Dolce 8'
  Flauto amabile 8'
  Bourdon 8'
  Principale 8'
  Subbass 16' (pedale)
  Echobass 16' (pedale).

Note: Il "cornet" è di quattro file ed il registro vuoto ("vacat") faceva suonare, prima dell'ultimo restauro, il registro della "voce celeste", ora asportata.

Fra gli interventi di pulitura e accordatura si registra quello effettuato nel 1962 dalla ditta «La Fonica» di Padova.

Gli organi "tedeschi": Chiesa collegiata dei Santi Giovanni e Vittore, San Vittore

La chiesa collegiata di San Vittore fu eretta nel 1491-98 su una precedente costruzione. Innalzata nel 1711-13, assumendo la fisionomia di un'«imponente basilica» (così si espresse don Felice Menghini in un articolo dedicato ai restauri), fu rinnovata nel 1931 dopo un grave periodo di decadenza, che l'aveva ridotta, secondo l'espressione del popolo, «a una grande ed umida cantina». Gli ultimi restauri risalgono agli anni fra il 1983 e il 1990.

La navata centrale, di stile «barocco impero» (sempre secondo la definizione di Menghini), è costruita su imponenti colonne culminanti in eleganti capitelli corinzi. La navata termina in un'abside ornata di ricchi stucchi, il cui impianto d'origine romanica fu modificato per far posto al coro dei canonici. Sotto l'abside, il bellissimo altare e il coro sono elevati sopra una gradinata di marmo rosso e chiusi da balaustre. Quattro solidi pilastri romanici separano la navata centrale dalle due laterali, le cui volte sono a crociera con archi acuti, ornate anch'esse da stucchi. I quattro altari laterali hanno il frontale e la mensa rivestiti di marmo. La pala dell'altare, risalente al 1832, è dedicata a San Carlo Borromeo, a testimonianza della devozione del popolo mesolcinese a questa grande figura della Controriforma.

Nel già citato contributo di don Felice Menghini si riporta che «in fondo alla navata tutta la parete facciale interna è ingombrata dall'organo, opera italiana del 1833».

La nota a piè di pagina, precisando l'origine della notizia, fa anche il nome dell'autore dell'organo: «da un foglio volante senza data risulta che venne installato da Giovanni Virginio de Cartis di Maccagno».[17]

Ciò dimostra che la chiesa di San Vittore, prima della collocazione dell'attuale organo, era già dotata di uno strumento, opera di Giovanni Virgilio (o Virginio) De Cartis (anche De Kartis, De Carti, Decarti), di Maccagno (Varese). L'organaro varesino fu molto attivo in terra elvetica, rifacendo gli organi della chiesa di Santa Maria degli Angioli (1829) e della cattedrale di San Lorenzo (1830) a Lugano e realizzando, insieme con Giuseppe Ossola, il nuovo strumento della chiesa parrocchiale di Biogno (Breganzona) prima del 1849.

L'organo attuale, collocato sopra il portale d'ingresso principale della chiesa, opera della ditta Goll di Lucerna e risalente agli anni 1912-18, fu acquistato nel 1940 da una parrocchia della Svizzera tedesca per la cifra di 40'000 franchi.

Si tratta di uno strumento a trasmissione pneumatica, di buona fattura. Oggi si trova in pessime condizioni, sostituito da un elettrofono posto a ridosso della consolle, a cui è stata asportata la pedaliera. È diviso in due corpi posizionati in modo da lasciare spazio a un finestrone centrale. I due corpi si sviluppano in una mostra di venti canne ciascuno. Sulla balaustra della cantoria compaiono venticinque pannelli finemente dipinti da un anonimo autore secentesco. L'organo presenta le seguenti caratteristiche:

- la consolle "alla francese" (rivolta verso l'altare) possiede una tastiera di 54 tasti (Do^1-Fa^5) e una pedaliera diritta con 27 note (Do^1-Re^3);
- i registri sono azionati da tiranti ad incastro;
- il quadro fonico è così composto:

  Primo manuale:

  Principale 8', Ottava 4', Ripieno 3 file, Flauto amabile 8', Dulciana 8', Flauto 4';

  Secondo manuale:

  Bordone 8', Salicionale 8', Voce celeste 8', Tromba 8', Flauto principale 4', Quinta 2 $^2/_3$, Flautino 2';

  Pedale:

  Subbasso 16', Ottava 8';

  Tremolo: combinazione preparabile mediante bottoncini.

Si tratta di uno strumento che, se messo in mano a un abile e onesto artigiano, potrebbe – una volta recuperato alla sua originaria bellezza – costituire un piacevole esempio di strumento tardo-romantico tedesco.

Conclusioni

Il patrimonio organario presente nelle chiese della Mesolcina e della Calanca rappresenta per il territorio un valore non solo per il suo ruolo in ambito religioso (il che

[17] Cfr. Felice Menghini, *I restauri nella chiesa collegiata di san Vittore in Mesolcina*, in «Quaderni grigionitaliani», 1934-1935, no. 4.

sarebbe già più che sufficiente) ma anche in ambito culturale in senso lato.

La commistione fra l'arte italiana e quella tedesca, che si sovrappongono senza integrarsi mai fra loro, mostra come in campo musicale le due scuole, pur apprezzandosi a vicenda, abbiano voluto mantenere le proprie precipue caratteristiche. Non per questo, tuttavia, ciò deve essere letto come un fatto negativo; anzi, in tal caso (come del resto in altri casi, non necessariamente di ordine artistico) le diversità culturali rappresentano una vera e propria ricchezza. La varietà degli strumenti, ognuno con la propria personalità, indica come le diverse realtà locali si siano espresse nel tempo e come si esprimano tuttora.

Mi scuso col lettore se, pur con tutta la buona volontà nel tentare di usare un linguaggio divulgativo, in molti casi non è stato possibile evitare termini tecnici.

Ciò che mi auguro è che, insieme con la pubblicazione di queste brevi (e talvolta incomplete) note scritte, si possa far seguire l'ascolto sistematico della viva voce di questi strumenti, soprattutto per valorizzarne il significato che essi rappresentano per l'intera comunità locale. Sta a noi, dunque, impegnarci per conservare e valorizzare tale patrimonio con rispetto e amore, perché sarà solamente riappropriandoci della semplicità e della bellezza delle piccole cose che riusciremo a salvarci dalla miseria culturale che sta devastando l'umanità intera.

Bibliografia minima

AA.VV., *Tecnica, storia ed estetica dell'organo italiano*, Associazione per la promozione dell'arte e della cultura organaria, Cremona 1998.

ENNIO COMINETTI, *L'organo in Italia, cronache di una storia millenaria*, EurArte Edizioni, Varenna 2017.

ENNIO COMINETTI, *Note d'Organo, appunti per conoscere il tanto complesso quanto affascinante mondo dell'Organo*, EurArte Edizioni, Varenna 2012.

FRIEDRICH JAKOB / WILLI LIPPUNER, *Orgellandschaft Graubünden*, Verlag Bündner Monatsblatt, Chur 1994.

ALDO LANINI, *Gli organi della Svizzera Italiana*, vol. II: *Organi moderni del Sopraceneri e del Grigioni italiano*, Ricerche Musicali nella Svizzera Italiana, [Lugano] 1986.

MARIO MANZIN, *La tradizione organaria varesina nel contesto lombardo*, Cattaneo Editore, Oggiono 2005.

OSCAR MISCHIATI, *Gli organi della Svizzera italiana*, vol. III: *Gli organi antichi del Sottoceneri*, [Lugano] 1993.

CORRADO MORETTI, *L'organo italiano*, Casa Musicale Eco, Milano 1973.

GIUSEPPE SERASSI, *Sugli Organi – Lettere – 1816*, a cura di O. Mischiati, Patron Editore, Bologna 1973; poi a cura di G. Berbenni, Associazione culturale «Giuseppe Serassi», Guastalla 2014.

GIUSEPPE SERASSI, *I cataloghi originali degli organi Serassi*, ristampa anastatica con appendici, postilla e indici a cura di O. Mischiati, Patron Editore, Bologna 1975.

Glossario minimo

Canne: tubi di metallo o legno entro i quali la colonna d'aria, messa in vibrazione, produce suoni di altezza determinata. Si dividono in due gruppi fondamentali: ad anima e ad ancia. Le canne della prima tipologia, dette anche labiali, sono costituite da tre parti: il corpo, ossia la parte superiore della canna, la cui lunghezza è in relazione con l'altezza del suono prodotto; il piede, ossia la parte inferiore della canna, che serve a condurre l'aria entro il corpo; la bocca, delimitata da veri e propri "labbri", su cui l'intonatore interviene per caratterizzare a suo piacimento la canna. Anche le canne ad ancia sono costituite da tre parti: il piede, che ha le stesse funzioni di quello delle canne ad anima; il blocco dell'ancia, ossia la parte più importante, a sua volta formato da più elementi: dal canaletto, di ottone, a sezione semicilindrica su cui poggia l'ancia, una linguetta di ottone laminato che, battendo sui bordi del canaletto, produce il suono; l'ancia è fissata al canaletto per mezzo di una gruccia scorrevole entro una noce di piombo, che serve per accordare la canna; il padiglione, o tuba, è saldato alla noce e dalla sua lunghezza dipende l'altezza dei suoni emessi dalla canna, la cui forma, invece, variabile in varie fogge, determina il timbro.

Consolle: parte dell'organo dove sono posizionate le tastiere, la pedaliera e i comandi dei registri. Può essere "a finestra", ossia incassata nell'organo, o mobile, cioè lontana da corpo sonoro.

Crivello: piano di legno o cartone disposto parallelamente al somiere e in cui vengono praticati tanti fori quante sono le canne da sostenere in posizione perpendicolare.

Mantici: apparecchi atti a produrre l'aria da inviare ai somieri. Possono essere azionati manualmente o mediante un elettroventilatore.

Pedaliera: complesso di tasti da suonare con i piedi; nei secoli passati l'organo era dotato di soli dodici pedali; oggi può averne trenta o trentadue.

Piede: unità di misura usata per le canne dell'organo e corrispondente a circa 32 centimetri. La classificazione dell'altezza di un registro è data dalla lunghezza misurata in piedi della sua prima canna. Per esempio la canna più lunga (corrispondente al Do^1) del "principale" di 8 piedi corrisponde a circa 2,40 cm.

Registro: è la fila di canne di timbro omogeneo. In ogni organo possono esservi registri di "ripieno", (corrispondenti alla famiglia del "principale": detti "ottava", "decimaquinta", "decimanona", ecc.) oppure "da concerto" (corrispondenti alle famiglie dei "flauti" o dei "violeggianti").

Somiere: cassa di legno rettangolare nella quale staziona l'aria compressa, prodotta dai mantici, per essere distribuita alle canne su di essa alloggiate.

Tastiera: l'insieme dei tasti che, sollecitati dall'organista, mettono in funzione le canne dell'organo. Un organo può possedere da una (organo antico italiano) a sette tastiere (grande organo da concerto).

Trasmissioni: complesso dei sistemi di tiranti e leve che collegano le tastiere e i registri con le canne. Può essere meccanica (organi antichi o moderni di concezione classica), pneumatica (in alcuni organi del tardo Ottocento), elettrica (grandi organi di concezione moderna).