

LIMITS IN THE RESTORATION OF HISTORICAL ORGANS

Adriana Alescio

Restauratore libero professionista

Mauro Sebastianelli*

Museo Diocesano di Palermo

Laboratorio di Restauro, Università degli Studi di Palermo

Keywords: pipe organs, conservation, analyses in Sicily

1. Introduction

Nowadays, restoration embraces an extremely multiform and heterogeneous cultural landscape wherein intervention methods need to be considered and evaluated using greater versatility, and depend mainly on the particular nature of the artefact in question.

Methodological concreteness and rigour must respond to ethical, theoretical and practical needs that can be applied to any context in which control and safety is needed when considering artwork conservation.

The changing trends aimed at refining the approach to works of art, now seem to pursue an identical line of thought. They follow appropriate and consistent regulatory standards with the assistance of specialized disciplines, which determine qualitatively and quantitatively the unique and distinctive value of each class of work.

The idea of restoration as a scientific discipline, as well as a cognitive experience of the historical-aesthetic identity expressed by the artwork, is not always regarded as a primary need when discussing cultural heritage conservation. This problem persists, especially when the specialized restorer is not included among those reviewing and conducting the intervention.

The lack of specific skills often occurs even within government departments, where the division of disciplines sometimes shows insufficient focus on specific categories of cultural assets. Managerial failure can be found even when dealing with musical heritage,

* Corresponding author: e-mail maurosebastianelli@dioscesipa.it

a complex block of various assets with different use functionality, artistic value and “materiality”. Musical heritage is one of the biggest cultural resources Italy preserves. One only has to consider the vast number of bibliographic collections in libraries, conservatories, academies, archives and other musical institutions [1].

The assessment of rarity and artistic value attributed to an artwork should concern those who are able to appreciate peculiarities and distinctive features that identify a piece of art. On the one hand it is important to promote and encourage a multidisciplinary approach, but on the other hand there must be specialization in different areas and the assignment of the role to the most suitable person.

Currently, this step to improve quality has not yet been made, causing operational difficulties in heritage management and evaluation: slowing down the process of diffusing information and excluding the possibility of clearly identifying the single typologies. These problems present an obstacle when considering a work of art: a work of art which should be considered on the basis of its intrinsic nature and as an expression of the evolution of the art of music.

The heritage in question includes artistic artefacts, paper documents, rare and valuable objects, but also activities, contents, exhibitions and expressions of musical art [2].

There is no evident practical feedback from theoretical debate, consequently, neither the objectives for the proper maintenance of the artefact, nor the specific skills for taking a course of action for the preservation and restoration of the object itself are clear [3].

The case study proposed in this work focuses on a particular, representative example from the instrumental class: the pipe organ.

This is a peculiar musical instrument, in that it possesses the artistic and historical requirements necessary to the understanding of Italian musical evolution. In addition, it represents a tangible example of a technological tool at man's service [4] testifying to his technical and mechanical evolution.

The topic has been considered from different points of view. Considerations on historical organs range from a purely instrumental perspective to more historicist reviews. The first draws primarily on the functional nature of a musical instrument designed to implement a specific liturgical or concert repertoire; the second considers a specimen as the tangible document of a historical moment, evidence of an epoch and of a cultural expression, and so should preserve both its physical integrity and original material.

It is not difficult to understand how these two schools of thought become totally irreconcilable when considering the issue of conservation and choosing the correct type of restoration to apply [5].

Restoring functionality to the detriment of the conservation of the original components, against the conservative ideal would exclude the possible recovery of the original arrangement of the instrument and the possibility of examining its tone and sound features.

This issue has recurrently been examined in depth by musicologists, musicians and theorists of restoration, without their having been able to arrive at a unanimous solution. The reasons for this are to be found mainly in two factors: firstly, the historical evolution of the instrument must be considered, from early specimens to those of the Cecilian reform¹, which decreed their modernization, by tampering with a considerable number of specimens, and then, the sporadic attempts to catalogue these objects on national territory; on the other hand, the limits presented by the theory of restoration must be considered in dealing with such artefacts, especially when supported by vague and approximate legislation. This also includes the possible alternatives that could be chosen if antiquarian restoration were stopped and if the choice of measures to be adopted for the instrumental part were the result of planned collaboration among restorers, organ builders and sound technicians.

2. The Sicilian organ

The tradition of Sicilian organ building is thriving and comparable to those of the famous schools in Lombardy and the north of Italy, to which we owe the origin of this art and the fame of the Italian organ as one of the most imitated and appreciated internationally.

Even in Sicily, where Christian culture has always influenced the attitudes and habits of the inhabitants, organ activity has created an endless number of instruments located in churches and basilicas, also commissioned by lower ecclesiastical orders as a form of devotion [6].

The evolution of its form, and phonic and instrumental structure, reflected the progress which developed in the rest of the peninsula as regards contemporary instruments. In Sicily the acquisition of some of these technical features, crucial for sound characterization (choice of wood and metalwork methods) was slow, due to the scarcity of proper materials in the area [7]. This slowness meant a delay in the appearance of innovative technical devices related to the mechanics and performance of the instruments, but it avoided rough large-scale modernization, giving us today, the possibility of examining original instruments, some of them perhaps obsolete, but nevertheless evidence of the executive methods of the time [8].

Evidence of organ activity in Sicily dates back to the fourteenth century. This was when the first small-size organs were born, and were mostly *portativi* (portable), being produced for the most important churches. The first primitive instruments were made of wooden pipes, so as not to weigh down the structure, and the use of metal pipes was reserved for larger instruments. From the aesthetic point of view, it is the execution techniques that trademark the classic Sicilian model with the use of a phonic concept, a console and a front view that became the hallmarks of the Sicilian organ school.

The goblet-shaped prospectus, the size of the acoustic chamber and the basses behind the back wall of the chamber itself are symbolic; the frontal carving of the keys, the shape of the pedal board, a succession of small levers protruding from the base without a frame or chassis, the “reduction” of the keyboard, the “wind” wrestplanks based on the *Serassiana* model, as well as the particular workmanship on the mouths of the pipes, are aspects both of a cultural exchange with the northern organ activity, and confirmation of this activity in the South (see colour Figure 1, p. 226 and Figure 2, p. 227).

At the beginning of the 1500s, names like Raffaele La Valle, Donato del Piano and later La Grassa, Andronico, La Manna, Micales, Patanè Platania, etc. become important in Sicily. It is impossible not to notice the imposing structures of San Nicola L’Arena in Catania [9], San Martino alle Scale in Palermo or the organ of S. Pietro in Trapani, examples of grandeur combined with a high level of instrumental quality.

Despite the losses due to severe hardship following the earthquake of 1693 in the Val di Noto, as well as human negligence and the inability to keep many artistic resources alive, restoration work has been carried out over the last decade. It has demonstrated in a practical manner, how many existing specimens there are, known and unknown, and the need for intervention on a multitude of instruments at risk and of the importance of a serious cataloguing campaign in order to understand the magnitude of these assets and to plan a programme of recovery, conservation and restoration (see colour Figure 3, p. 228; Figure 4, p. 228; Figure 5-6-7, p. 229).

Distinctive features of each organ are the construction and material type used for the echo chamber and the face which, besides having the function of instrument container, constituted a real architectural composition merging with the interior structure of the church buildings, and so becoming a key piece of furniture.

From a historical and artistic point of view, they represented architectural prototypes that reflected the aesthetics of the times and places, differing in types and constituent materials, and keeping pace with new artistic ideologies.

The aesthetics of the organ as a piece of “furniture” can be appreciated both in the

severe and minimal form of the earliest examples, and the theatrical decoration of the later instruments, where architectural forms, curtains and perspective illusions were used to create a sort of symmetry between the internal elements of churches and sometimes, for organs placed in the counter façade, between the exterior and interior side of the building.

In Sicily there are several examples of echo chambers realized according to the internal furnishings of churches, often acting as carriers of paintings, like those on the front hatches of the organ of the Annunziata church in Isnello, or more frequent facades, whose niches host sculptures or polychrome reliefs. The structure is usually made of carved, inlaid or gilt wood, but not less frequent are the facades decorated with polychrome stucco or even marble panels.

These products, a synthesis between art, technology and music, represent on the one hand the existence of a cultural exchange in the planning stage involving craftsmen, and developed to become workshops separate from the organ factory, and architects and engineers; on the other hand, they show the evolution of the chamber from a simple container to an object of art (see colour Figure 8 and Figure 9, p. 230).

3. Documentation in restoration

Events related to the history of pipe organs can be traced to a tie with the names of outstanding personalities who dealt with the preservation of national heritage through studies, research and initiatives aimed at finding a proper methodology for investigation and preservation.

From Renato Lunelli's² opposition against the stylistic transformation of historical instruments, to the initiatives of Oscar Mischiati and Luigi Tagliavini³, the common goal focused on the establishment of protection committees at the Italian Superintendences⁴.

An essential starting point was represented by the need to know firstly the object to be preserved, that is the number of organs in the whole region. At the beginning of the seventies, the need for a territorial census was already highlighted, despite the problems hindering its realization.

The first problem was the lack of a satisfactory operational plan, a board that could guide investigation and data collection.

After Mischiati's questionnaire [10], "formularies"⁵ were introduced and used internally by the committees themselves, whereas for proper administrative notification, the same form, currently used for movable artworks⁶ was used by superintendents and galleries.

The difficulty of fitting the description of an organ in a form designed for a visual artwork was tangible, and it was felt a specific format for organs was needed, valuable both in the field of scientific studies, and administration.

There were no forms to differentiate various instrument types depending on the construction period, or the artisan school of origin, for a further diversification both temporal and typological, which could facilitate the identification of typical elements and therefore result in greater scientific interest.

It was not only premature for the level of direct knowledge regarding this type of artifact, it was also impossible to deal with specific methodological issues, such as performing an acoustic survey, photographic reproduction, correct stylistic description, for which further assessment during conservation and restoration work was necessary.

As Italy had established a sort of Commission for the protection of historical organs, it meant that issues concerning this type of musical instrument were distinct from others. However difficulties in the approach to restoration were still the same and lacked specialized professionals and an in depth knowledge from an artistic and historical perspective.

The ambitious project of creating a map for the restoration of antique musical instruments [11] was never carried out, as it focused principally on the difficulties of reporting information.

As a guideline, there remained a kind of negative decalogue [12], a series of recommendations on what "not to do" in organ restoration. The object thus could not represent the definition of what it was possible to do, because in restoration there are no unique or obligatory solutions. However, the correct philological criteria and methodological rigour for the proper protection of these instruments was defined, so providing an indispensable tool for effective and consistent preservation throughout the country.

After the publication of this first part, feasible intervention, based on extremely advanced knowledge and experience in the field of restoration was discussed. Nevertheless the second document prepared by Donati, reviewed by the Commission and then submitted to the International Conference in Arezzo, was never ratified, nor issued to the Superintendents, decreeing once again the failure to institutionalize an ethic code.

Other initiatives, apart from an isolated computerized model of tab [13], still use the Mischiati format, without having solved the problem of slow and irregular data compilation and management.

The failure to provide regulatory measures, which would have been able to standard-

ize the information material, did not only apply to the case of catalog cards, but also to the documentation provided at the end of each restoration intervention.

In this case the importance and the understanding of the artwork should immediately provide an appropriate description in order to characterize the instrument, and to testify to the restoration itself.

In consulting numerous documents on this subject, operational irregularities and an abysmal disparity in the procedures adopted became evident when searching for information about the facade or choir, compared to those investigations carried out for the instrumental parts.

This personalized documentation method, not only discriminates the evaluation of several components of the instrument in favour of others, but also changes from one instrument to another depending on who has the task of drafting and his criteria for displaying. Relevant information for the understanding of the artefact changes each time, from the measurement of the acoustic elements, to the diagrams for “choir member” survey, and to reporting restoration works in an approximate way and without any specification.

Published monographs become separate booklets incomparable with each other because of the lack of information, quality and quantity of data, inappropriate for the understanding and documenting of the intervention of restoration.

Having too often underestimated the issue of musical instruments has led to the development of a number of challenges today, which remain unknown and incomprehensible for other categories of cultural heritage.

The drafting of restoration reports follows valid and exhaustive standards in documenting the object, from its conservation state to executing techniques, by developing a descriptive text that has a predetermined orientation and a number of ordered and consequential items.

The division into categories, classes and subclasses not only allows for the creation of a concise and clear reading of the text, but also provides an adequate description for each component of the artwork.

Applying a similar model in the field of musical instruments and using technical information provided by the Mischiati format, decisive for instrumental data storage (mechanics, alloy composition, “phonic parts” measurement, etc.), would mean presenting the instrument in a more immediate manner.

Supervision by a restorer in charge of working procedures would give the report a more technical and scientific character, able to inform about the nature of the object and at the same time the conservative procedures necessary for the recovery of the works of art.

Notes

- 1 Movement started in 1877 with the priest Don Guerrino Amelli, advocate of the sacred music reform and the technological modernization of the organ.
- 2 Renato Lunelli (1895-1967), internationally renowned musicologist and "organologist". He is among the prominent figures who dealt with the study of historical and aesthetic organ evolution.
- 3 Editors of "L'Organo", the most important organ culture magazine published since 1960.
- 4 The trigger that started philological recovery of historical organs in Italy, was the restoration of the Antegnati organ in 1581 in the church of San Giuseppe in Brescia. It was not until 15 July 1990 that the establishment of the new National Commission for the study of problems related to the restoration of ancient organs was submitted at the National Conference on old Italian organs, which took place in Arezzo in 1991.
- 5 An initial response to the Mischiati model was given in the sixties by the Commissions of some Italian regions, through the provision of data for the survey and description of the instruments.
- 6 The first official and systematic use of the Mischiati form was in 1985 on the initiative of the Marche Region and the Marche Organ Association.

References

- [1] GUALDANI A., *I beni musicali: una categoria in cerca di autonomia, in I beni musicali: verso una definizione, interventi*, Firenze 2005, estratto da, *Il sagggiatore musicale*, a. 11., n. 1, 2004.
- [2] BIANCONI L. 1998, *Appunti preliminari*, in *Convegno Musica come bene culturale*, Ravenna .
- [3] MARZOCCA R., *La nozione di bene culturale dalla Commissione Franceschini al nuovo codice dei beni culturali*, Altalex, gennaio 2007; CAMMELLI Marco (a cura di), *Codice dei beni culturali e del paesaggio, Commento al decreto legislativo 22 gennaio 2004, n. 42*, Bologna 2004.
- [4] DALLA LIBERA S., *L'organo*, Milano 1956; MORETTI C., *L'organo italiano*, Milano 1973; MISCHIATI O., *L'organo Italiano tra storia e arte. Incontro con l'arte organaria*, Crema 1988; LUNELLI R., *Note sull'origine dell'organo italiano*, Roma 1933.
- [5] TIELLA M., ZANISI T., *Contributi allo studio del restauro degli strumenti musicali*, Cremona 1990; TIELLA M., *Lo studio storico e tecnologico degli strumenti musicali: applicazione di tecnologie avanzate nel restauro*, in MASETTI BITELLI L., *La conservazione e il restauro oggi (4). Restauro di strumenti e materiali. Scienza, musica, etnografia*, Firenze 1993; BASILE G., *Conservazione e restauro degli organi storici. Problemi, metodi e strumenti*, Roma 1998.
- [6] ZACCARIA DISPENSA G., *Organi e organari in Sicilia dal '400 al '900*, Palermo 1988; *Guida musicale della Sicilia 1989-1991*, a cura della Regione Siciliana, Assessorato dei Beni Culturali e Ambientali e della Pubblica Istruzione, Palermo, CIDIM e CIMS, 1995.

- [7] CAVALLINI M., MONTANARI R. (a cura di) 2003, *La metallografia nei beni culturali*, Milano.
- [8] BUONO L., *L'organaria nella diocesi di Noto. Catalogazione degli organi storici costruiti tra XVIII e XX secolo: studi e ricerche*, Catania 1998; *Centro di studi musicali per il Meridione, Arte organaria in Sicilia, censimento degli antichi organi della diocesi di Caltagirone*, a cura di Buono Luciano, Caltagirone 1987.
- [9] GIARRIZZO G., DASSENNO F., *L'organo del monastero dei P.P. Benedettini di Catania*, Catania 1981.
- [10] MISCHIATI O. 1972, *Questionario per la redazione della scheda descrittiva di organo antico*, in *L'Organo. Rivista di cultura organaria e organistica*, anno 10, 1972, n. 2 (luglio-dicembre), Bologna.
- [11] FERRARI BARASSI E., LAINI M., *Per una carta europea del restauro. Atti del convegno internazionale di Venezia. Conservazione e riuso degli strumenti musicali antichi*, Firenze 1987; cfr. MANZIN M., CAPPELLINI A. (a cura di), *La tutela degli antichi organi in Italia. Atti del Convegno Nazionale*, Milano, Museo Nazionale della Scienza e della Tecnica, 9-10 novembre 1991, Ministero per i beni culturali e ambientali, Regione Lombardia 1994.
- [12] DONATI P.P., *Indicazioni normative per una corretta metodologia di restauro degli organi storici*, in *Convegno di Arezzo*, 12-14 febbraio 1993.
- [13] CHIERICI S., FERRANTE F., MAURI VIGEVANI L., *Seminario dedicato ad Oscar Mischiati sulla scheda SMO (Strumenti Musicali-Organ) e le attuali prospettive*, Università degli studi di Pavia, 2005.

Limiti nel restauro degli organi storici

Parole chiave: canne d'organo, conservazione, analisi in Sicilia

1. Introduzione

Il mondo del restauro abbraccia oggi un panorama culturale sempre più multiforme ed eterogeneo in cui le metodologie di intervento necessitano di una maggiore versatilità di considerazione e valutazione, in base alla natura propria dei manufatti.

Il rigore e la concretezza metodologica devono dunque far fronte alle esigenze etiche, quanto a quelle teorico-pratiche conosciute e applicabili in ciascun contesto in cui subentri il controllo e la sicurezza sulla conservazione delle opere d'arte.

I cambiamenti di tendenza volti a perfezionare l'approccio nei confronti dell'opera d'arte, sembrano oggi convogliare su un'identica linea di pensiero, seguendo parametri regolamentari idonei e coerenti, mediante il contributo delle discipline specializzate in collaborazione diretta, che determinano qualitativamente e quantitativamente il valore unico e caratteristico di ogni categoria di bene.

L'idea del restauro quale disciplina scientifica, nonché quale esperienza

conoscitiva della realtà storico-estetica espressa dall'opera, non sempre viene considerata di primaria necessità quando si discute in merito di conservazione dei beni culturali, pecca tutt'oggi persistente soprattutto laddove la figura del restauratore specializzato non rientra a far parte della schiera di chi dovrebbe esaminare e condurre l'intervento.

In particolare l'assenza delle competenze specifiche si verifica spesso anche all'interno degli uffici ministeriali, dove la suddivisione degli ambiti disciplinari talvolta manifesta scarsa attenzione per particolari categorie di beni culturali.

L'insufficienza gestionale si riscontra ad esempio nell'ambito dei cosiddetti beni musicali, un insieme a sua volta di patrimoni diversissimi, con funzionalità d'uso, valore artistico e "matericità" differenti.

Quello musicale è uno dei più vasti patrimoni culturali che l'Italia conservi, basti pensare alle raccolte bibliografiche e organologiche depositate nelle biblioteche, all'interno dei conservatori, accademie, archivi e altri istituti legati all'attività musicale [1].

La valutazione dell'artisticità e della rarità attribuita a determinati esemplari dovrebbe essere di competenza di coloro che sono in grado di comprenderne le peculiarità e i caratteri distintivi che li identificano. Se da una parte va promossa e incitata la multidisciplinarietà, è necessario che esista la specializzazione settoriale dei diversi ambiti assegnando, a chi di competenza, il ruolo previsto.

Attualmente questo salto di qualità non è ancora stato compiuto, comportando difficoltà operative di gestione e valutazione dei beni, rallentando da una parte il processo di divulgazione di questi, che andrebbero considerati in base alla loro intima natura e in qualità di espressione dell'evoluzione dell'arte musicale, dall'altra esclude la possibilità di identificare con chiarezza le singole tipologie che ne fanno parte.

Si parla di manufatti artistici, di documenti cartacei, di oggetti rari e di pregio, ma si parla anche di attività, di contenuti, di manifestazioni ed espressioni dell'arte musicale [2].

Il dibattito teorico non trova riscontri pratici constatabili e sul fronte della tutela non appaiono chiari né gli obiettivi prefissati per la corretta conservazione del bene, né le competenze specifiche che possiedono i requisiti teorico-pratici per poter intervenire sulla salvaguardia del bene e sulle operazioni di restauro [3].

Il caso che viene proposto in questa sede pone l'attenzione su un particolare esponente della categoria strumentale, ovvero l'organo a canne.

Le motivazioni risiedono sulla particolare tipologia di strumento musicale, in quanto possiede quei requisiti di storicità e artisticità indispensabili per la comprensione dell'evoluzione musicale caratteristica della cultura nazionale e rappresenta un vero e proprio esempio di strumento tecnologico, testimonianza dell'evoluzione tecnico-meccanica a servizio dell'uomo [4].

L'argomento in questione è stato preso in considerazione sotto diversi punti di vista.

Le considerazioni sugli organi storici spaziano da una visione puramente strumentale, che attinge essenzialmente alla natura funzionale di uno strumento musicale volto all'esecuzione di un determinato repertorio liturgico o concertistico, e valutazioni dal carattere più storicistico, in cui si prende atto di un esemplare in quanto documento tangibile di un preciso momento storico, testimonianza di un'epoca e di un'espressione culturale che va conservata preservandone l'integrità fisica e l'originalità materica.

Non è difficile comprendere come queste due scuole di pensiero diventino assolutamente inconciliabili qualora subentri la questione conservativa e la scelta della tipologia di restauro applicabile [5].

Il ripristino della funzionalità a discapito della conservazione delle componenti originali, contro l'ideale conservativo che ne escluderebbe il possibile recupero dell'assetto originario dello strumento e la possibilità di studiarne le caratteristiche timbriche e sonore.

Più volte questo argomento è stato sviscerato e preso in esame da musicolo-

logi, musicisti e teorici del restauro, ma senza approdare a soluzioni unanime. Le motivazioni vanno ricercate essenzialmente su due fattori: da una parte è necessario comprendere l'evoluzione storica dello strumento, dai primi esemplari, alla riforma cecilianiana¹ che ne decretò la modernizzazione esasperata, con la manomissione di notevoli esemplari, e infine, i tentativi sporadici di catalogazione di tali beni su territorio nazionale; dall'altra vanno compresi i limiti che la teoria del restauro mostra nei confronti di simili tipologie di beni, soprattutto se supportata da una normativa vaga e approssimativa, e le possibili varianti adottabili se si ponesse fine al restauro antiquariale e se la scelta dei trattamenti effettuabili sulla parte strumentale, fosse frutto della collaborazione programmata di restauratori, organari e tecnici del suono.

2. L'organo siciliano

La tradizione organaria dell'isola appare fiorente e competitiva con i modelli esemplari delle rinomate scuole lombarde e del settentrione più in generale, alle quali si deve l'origine di questa forma d'arte e la capacità di aver reso l'organo italiano tra i più imitati e apprezzati anche in ambito internazionale.

Anche in Sicilia, in cui la cultura cristiana ha da sempre condizionato la mentalità e le abitudini dei suoi abitanti, l'attività organaria ha dato vita ad un'innumerabile quantità di strumenti dislocati nelle varie chiese e basiliche presenti sul territorio, commissionati anche dai minori complessi chiesastici in forma di devozione [6].

L'evoluzione delle forme, dell'assetto fonico e strumentale, rispecchiavano i progressi che andavano manifestandosi nel resto della penisola sui coevi strumenti. La lentezza di acquisizione di determinate caratteristiche tecniche, determinata anche dalla tipologia dei materiali più facilmente reperibili sul territorio, a partire dalla scelta del legname, fino ai metodi di lavorazione dei metalli estraibili [7], determinanti per la caratterizzazione del suono, se da una parte comportarono il ritardo secolare dell'avvento di nuovi espedienti tecnici innovativi per la meccanica e il buon rendimento degli strumenti, dall'altra tutt'al più, ne ha evitato gli scabrosi ammodernamenti su larga scala, permettendo oggi di poter fruire di strumenti letteralmente originali, altri forse obsoleti, ma pure testimonianze delle modalità esecutive dell'epoca [8].

In Sicilia le testimonianze dell'attività organaria risalgono al XIV secolo, quando nacquero i primi organi di piccole dimensioni, per lo più portativi, destinati alle chiese più importanti.

I primi strumenti rudimentali venivano realizzati con canne in legno, in modo tale da non appesantire la struttura, mentre l'impiego di canne in metallo veniva riservato solo agli strumenti di più grandi dimensioni.

Dal punto di vista estetico, le tecniche esecutive marchiano il classico modello siciliano, mediante l'impiego di una fonica, di una consolle e di un prospetto architettonico, che divennero i tratti distintivi dell'organaria sicula.

Diventano simboliche le forme a "calice" del prospetto, le dimensioni della cassa e la disposizione dei bassi a ridosso della parete posteriore di questa; le lavorazioni dei frontali dei tasti, la conformazione della pedaliera, minimizzata a una successione di leve di piccole dimensioni, sporgenti dal basamento senza cornice o telaio; la "riduzione" della tastiera, i somieri "a vento"² di impronta serassiana, così come particolari lavorazioni delle bocche delle canne, costituiscono gli aspetti di uno scambio culturale con l'organaria settentrionale, e allo stesso tempo, la conferma di una presente attività anche al Sud (Figure 1, p. 226 e Figura 2, p. 227).

A partire dal '500 in Sicilia fioriscono i nomi di Raffaele La Valle, Donato del Piano e più tardi quelli dei La Grassa, Andronico, La Manna, Micales, Patané Platania, etc.

È impossibile non notare le imponenti dimostrazioni del San Nicola L'Arena a Catania [9], del San Martino alle Scale di Palermo o dell'organo di S. Pietro a Trapani, esempi di monumentalità accompagnati da un'altissima qualità strumentale.

Malgrado le perdite subite in seguito ai forti disagi generati ad esempio dal

terremoto del 1693 sulla Val di Noto, così come l'incuria umana e l'incapacità di mantenere in vita molte risorse artistiche, i restauri condotti negli ultimi dieci anni, sono la dimostrazione pratica della quantità di esemplari esistenti conosciuti e non, della necessità di intervenire su una moltitudine di strumenti a rischio e dell'importanza di una seria campagna catalografica per la comprensione dell'entità del patrimonio, in vista di una programmata attività di recupero, conservazione e restauro (Figure a colori 3 e 4, p. 228; Figure 5-6-7, p. 229).

Elemento distintivo di ogni organo è la tipologia costruttiva e materiale impiegata per la realizzazione delle casse e dei prospetti d'organo i quali, oltre ad avere la funzione di contenitore dello strumento, costituivano una vera e propria composizione architettonica in grado di fondersi con la struttura interna degli edifici ecclesiastici e diventarne un fondamentale oggetto d'arredo.

Dal punto di vista storico-artistico, esse rappresentavano dei prototipi architettonici in grado di rispecchiare i canoni estetici delle epoche e dei luoghi di appartenenza differenziandosi per tipologie, materiali costitutivi ed evolvendosi di pari passo alle nuove ideologie artistiche.

L'estetica del "mobile" organo può essere apprezzata sia nelle severe e minimali forme dei primissimi esemplari, che nelle decorazioni pittoriche e scultoree di carattere più teatrale dei successivi strumenti in cui ordini architettonici, tendaggi e illusioni prospettiche venivano impiegati per creare una sorta di simmetria tra gli elementi interni delle chiese e talvolta, per gli organi posti in controfacciata, tra l'esterno e l'interno dell'edificio.

In Sicilia esistono diversi esempi di casse realizzate in funzione dell'arredamento interno delle chiese, fungendo molto spesso da elemento portante per l'esposizione di dipinti, come quelli che si trovano sulle portelle anteriori dell'organo della chiesa dell'Annunziata di Isnello o i più frequenti prospetti, le cui nicchie ospitano sculture o bassorilievi policromi. La struttura portante solitamente è in legno intagliato, intarsiato o dorato, ma non meno frequenti sono i prospetti decorati con stucchi policromi o addirittura con specchiature in marmo.

Tali prodotti, sintesi tra arte, tecnica e musica rappresentano, da una parte, l'esistenza di uno scambio culturale, in fase progettuale, tra maestranze artigianali, che presto si trasformarono in officine distinte dalla fabbrica organaria, e architetti e tecnici; dall'altra, manifestano l'evoluzione della cassa da semplice contenitore ad oggetto d'arte (Figure a colori 8 e 9, p. 230).

3. La documentazione nel restauro

Le vicende legate alla storia degli organi a canne possono essere tradotte nei nomi di personalità di spicco che si occuparono della salvaguardia del patrimonio nazionale, mediante studi, ricerche e iniziative volte ad una corretta metodologia di indagine e di tutela.

Dalle opposizioni di Renato Lunelli³ contro le trasformazioni stilistiche degli strumenti storici, alle iniziative di Oscar Mischiati e Luigi Tagliavin⁴, l'obiettivo comune si focalizzava nell'istituzione delle commissioni di tutela presso le Sovrintendenze italiane⁵.

Un essenziale punto di partenza era rappresentato dalla necessità di conoscere innanzitutto l'oggetto della tutela, ovvero l'entità degli organi presenti sull'intero territorio e già agli inizi degli anni '70 veniva sottolineata l'esigenza di un censimento territoriale, nonostante le problematiche che ne ostacolavano la realizzazione. Primo fra tutti era la mancanza di un schema operativo soddisfacente, ovvero di una scheda in grado di orientarne l'indagine e la raccolta dei dati informativi.

Dal questionario [10] di Mischiati, si passò ai "formulari"⁶ che rimasero tuttavia di uso interno alle commissioni stesse, mentre per la corretta notifica in sede amministrativa veniva utilizzata, dalle soprintendenze alle gallerie, la stessa scheda delle opere d'arte mobili di uso corrente⁷.

La difficoltà di far quadrare la descrizione di un organo in uno schema predisposto per un'opera d'arte figurativa era evidentemente sensibile e si avvertì l'esigenza di una scheda specifica per gli organi, con valenza sia nel campo delle indagini scientifiche, che in sede amministrativa.

Non esistevano schede per la differenziazione delle diverse tipologie di strumenti in base all'epoca di costruzione o alla scuola artigiana di provenienza per un'ulteriore diversificazione sia temporale che tipologica, che potesse facilitare l'individuazione di elementi tipici particolari e suscitare un maggiore interesse scientifico.

Non solo ciò risultava prematuro per il livello di conoscenze dirette su questa tipologia di manufatto, tanto meno si poteva dare spazio alla problematica metodologica specifica di alcuni ambiti, quali il rilievo acustico, la riproduzione fotografica, la corretta descrizione stilistica, per la quale erano necessari ulteriori valutazioni in occasione degli interventi conservativi e di restauro.

Il fatto che in Italia fosse stata istituita una sorta di Commissione di tutela per gli organi storici, ha reso differente le problematiche di questa tipologia di strumenti musicali dagli altri esemplari, anche se tuttavia si sono da sempre riscontrate le medesime difficoltà nell'approccio al restauro, in mancanza di professionisti specializzati nel settore e di una cognizione storico-artistica efficace.

L'ambizioso progetto di realizzare una carta del restauro degli strumenti musicali antichi [11] non venne mai realizzato, ponendo l'attenzione sulla difficoltà di comunicazione dei dati informativi.

Rimase come linea guida una sorta di decalogo delle negazioni [12], ovvero una serie di indicazioni su cosa "non fare" nel restauro degli organi. L'oggetto non poteva essere la definizione di cosa è possibile fare, poiché nel restauro non esistono soluzioni univoche e pertanto obbligate, ma venivano espressi i criteri di corretta filologia e rigore metodologico per la corretta tutela di questi strumenti, costituendo uno strumento indispensabile per una più efficace ed omogenea azione di tutela su tutto il territorio nazionale.

Successivamente alla pubblicazione di questa prima parte, si passò a discutere degli interventi attuabili sulla base delle conoscenze e delle esperienze più avanzate nel campo del restauro, ma il secondo documento apprestato dal Donati, sottoposto ad esame da parte della Commissione e poi presentato al medesimo Convegno internazionale di Arezzo, non venne mai ratificato, né diramato alle Soprintendenze, decretando ancora una volta il fallimento di istituzionalizzare un codice deontologico.

Le iniziative future, a parte un isolato modello informatizzato di scheda [13], riportano al mantenimento della scheda Mischiati, senza però aver risolto il problema di una lenta e disomogenea compilazione e gestione dei dati.

La forte carenza regolamentare in grado di uniformare il materiale didattico informativo, non compare solo nel caso della scheda catalografica, quanto più nella documentazione prevista al termine di ogni intervento di restauro diretto.

In tal caso il rilievo e la comprensione del manufatto dovrebbero immediatamente suggerirne un'appropriata descrizione in vista, non solo della caratterizzazione dello strumento, quanto dell' indispensabile testimonianza dell'intervento stesso.

Dalla lettura di molteplici documentazioni consultate in proposito, si verificano evidenti discontinuità operative e un'abissale disparità di trattamento che si adopera nel momento in cui vengono rilevate le informazioni sul prospetto o sulla cantoria, rispetto alle indagini che si compiono sulla parte strumentale.

Questo personale metodo di documentazione, non solo discrimina la valutazione di alcune componenti dello strumento in favore di altre, bensì muta da strumento a strumento in base a chi ha il compito di redigerla e ai propri criteri espositivi.

Cambiano di volta in volta le informazioni utili alla comprensione del manufatto, dalle misurazioni dei corpi sonori, ai diagrammi per il rilevamento del "corista", riportando infine le operazioni di restauro in maniera approssimativa e senza alcuna specificazione.

Le monografie edite, divengono opuscoli a se stanti imparagonabili l'uno con l'altro, per la scarsa informazione, qualità e quantità di dati, inadatte alla comprensione e alla documentazione dell'intervento.

L'aver sottovalutato troppo spesso la questione degli strumenti musicali, ha

comportato l'evolversi di una serie di difficoltà oggi estranee e incomprensibili per le altre categorie di beni culturali.

La redazione delle relazioni di restauro segue ormai degli standard validi ed esaustivi per documentare l'oggetto, dallo stato di conservazione alle tecniche esecutive, mediante lo sviluppo di un testo descrittivo che segue un orientamento prefissato e una serie di punti ordinati e consequenziali tra loro.

La suddivisione in categorie, classi e sottoclassi permette non solo la realizzazione di un testo sintetico e di chiara lettura, ma garantisce uno spazio descrittivo adeguato per ogni componente del manufatto.

L'applicazione di un simile modello anche nel campo degli strumenti musicali, integrata dalla scheda tecnica prevista dal Mischiati, risolutiva per l'archiviazione dei dati strumentali (meccanica, composizione delle leghe, misurazione dei corpi fonici, etc.), consentirebbe una più immediata presentazione dello strumento.

La supervisione da parte di un restauratore responsabile delle procedure lavorative, conferirebbe alla relazione un carattere più tecnico e scientifico, in grado di informare della natura dell'oggetto e allo stesso tempo delle procedure conservative necessarie al recupero dell'opera.

Note

- 1 Movimento iniziato nel 1877 con il sacerdote don Guerrino Amelli, propugnatore della riforma della musica sacra e della modernizzazione tecnologica dell'organo.
- 2 Il somiere a vento o a liste esterne è una variante della categoria dei somieri a canali per tasto, introdotta in Italia nel XVIII per opera dei fratelli Serassi, in alternativa al somiere a tiro in uso fino ad allora.
- 3 Renato Lunelli (1895-1967), musicologo e organologo di fama internazionale, rientra tra le personalità di spicco che si occuparono dello studio dell'evoluzione storica ed estetica dell'organo.
- 4 Direttori del periodico "L'Organo", la più importante rivista di cultura organaria edita dal 1960.
- 5 In Italia la molla che diede inizio al recupero filologico degli organi storici è stato il restauro dell'organo Antegnati del 1581 della chiesa di San Giuseppe a Brescia. Bisogna aspettare il 15 luglio del 1990 per l'istituzione della neo Commissione Nazionale per lo studio dei problemi connessi al restauro degli organi antichi, presentata al Convegno Nazionale sugli antichi organi italiani avvenuto ad Arezzo nel 1991.
- 6 Una prima risposta al modello di Mischiati venne data negli anni '60 da parte delle Commissioni di alcune regioni italiane, mediante la predisposizione di dati per il rilievo e la descrizione degli strumenti.
- 7 Il primo impegno ufficiale e sistematico della scheda Mischiati fu realizzato nel 1985 per iniziativa della Regione Marche e dell'Associazione Marchigiana Organistica.

Summary

The present case study aimed at understanding musical heritage, examines the problematics involved in the restoration and conservation of pipe organs. Attention is particularly focused on the great number of organs in Sicily and the ensuing problems due to a lack of clear legislation able to protect their authenticity and artistic value. The success of organ activity also in the south of Italy is made evident in the evolution of its form and the progress made in its sound system. However, prompt historical and artistic research is required to assess the size of this heritage and programme its proper recovery.

Besides the methodological difficulties involving direct intervention on the organs, there are also problems related to the writing up of the documentation concerning the restoration work carried out. This is due to the fact that there is no uniformity in the compilation of these documents, preventing the issue of correct information regarding the technical characteristics and artistic features of these instruments.

Riassunto

Il presente studio, volto alla comprensione del patrimonio musicale, ha come oggetto la problematica relativa al restauro e alla conservazione degli organi a canne. Focalizzando l'attenzione in particolare modo sul patrimonio organario siciliano, sono stati presi in considerazione i problemi legati all'assenza di una chiara normativa in grado di tutelarne l'autenticità e l'artisticità. Dall'evoluzione delle forme e dal progresso dell'assetto fonico si denota la proficua attività organaria anche al Sud, che necessita tuttavia di una tempestiva ricerca storico-artistica in grado di valutarne l'entità e programmarne un corretto recupero. Le difficoltà di carattere metodologico, per quanto riguarda l'intervento diretto sui manufatti, sono accompagnate inoltre dalla problematica relativa alla stesura delle documentazioni dei restauri svolti, che non trovano tutt'oggi uniformità redazionale impedendo così la corretta informazione sulle caratteristiche tecniche e sulle peculiarità artistiche degli strumenti.

Résumé

L'étude présente, consacrée à la compréhension du patrimoine musical, a comme objet la problématique relative à la restauration et à la conservation des orgues à tuyaux. En focalisant l'attention en particulier sur le patrimoine organier sicilien, on a pris en considération les problèmes liés à l'absence d'une claire normative en mesure d'en sauvegarder l'authenticité et l'art. De l'évolution des formes et du progrès du réglage phonique se dénote la profitable activité organière même dans le Sud, qui nécessite toutefois d'une opportune recherche historico-artistique en mesure d'en évaluer l'importance et d'en programmer une correcte récupération. Les difficultés de caractère méthodologique, en ce qui concerne l'intervention directe sur les ouvrages, sont accompagnées, en outre, par la problématique relative à la rédaction des documentations des restaurations effectuées, qui ne trouvent pas encore aujourd'hui une uniformité rédactionnelle empêchant ainsi la correcte information sur les caractéristiques techniques et sur les particularités artistiques des instruments.

Zusammenfassung

Gegenstand der vorliegenden Untersuchung, die dem Verständnis des musikalischen Erbes dient, ist die Problematik der Restaurierung und Konservierung von Orgeln. Unter besonderer Beachtung der sizilianischen Orgelbestände wurden die Probleme im Zusammenhang mit dem Fehlen klarer Vorschriften, die den Schutz ihrer Echtheit und ihres künstlerischen Werts ermöglichen, untersucht. An Hand der Entwicklung der Formen und dem Fortschritt des Klangbilds wird die fruchtbare Orgelbautätigkeit auch im Süden aufgezeigt, die jedoch noch eine baldige historisch-künstlerische Untersuchung benötigt, damit ihr Umfang beurteilt und ihre korrekte Regenerierung programmiert werden kann. Zu den methodologischen Schwierigkeiten eine direkten Eingriffs in die Instrumente gesellt sich außerdem die Problematik der Erstellung der Dokumentation der durchgeführten Restaurierungen, die bis heute keine redaktionelle Einheitlichkeit gefunden hat und damit die korrekte Information über die technischen Daten und über die künstlerischen Besonderheiten der Instrumente verhindern.

Resumen

El presente estudio, que apunta a la comprensión del patrimonio musical, tiene como objeto la problemática en relación con la restauración y conservación de los órganos de tubos. Centrando particularmente la atención en el patrimonio organístico siciliano, se han tomado en consideración los problemas ligados a la ausencia de una normativa clara, capaz de salvaguardar su autenticidad y valor artístico. De la evolución de las formas y del progreso de la constitución fónica se denota la próspera actividad organística también en el Sur, lo cual no quita para que sea necesaria una puntual investigación histórico-artística capaz de evaluar su entidad y programar su correcta recuperación. De la evolución de las formas y del progreso de la constitución fónica se denota la próspera actividad organística también en el Sur, lo cual no quita para que sea necesaria una puntual investigación histórico-artística capaz de evaluar su entidad y programar su correcta recuperación.

Резюме

Настоящее исследование, направленное на понимание музыкального наследия, занимается проблемой реставрации и консервации трубных органов. Сосредоточив внимание в особенности на сицилийском органном наследии, рассматривались проблемы, связанные с отсутствием однозначного норматива, который был бы в состоянии защищать их подлинность и художественность. Эволюцией форм и прогрессом фонической структуры обозначается плодотворная органная деятельность также на Юге, где, однако требуется проведение незамедлительно историческо-художественного исследования, которое смогло бы оценить объем этого наследия и программировать его правильное восстановление. Трудности методологического характера в том, что касается непосредственного вмешательства на изделиях, сопровождаются также проблематикой, связанной с составлением документации проведенных реставрационных работ, поскольку по сегодняшний день не существует единая форма составления документации, что препятствует правильному распространению информации о технических характеристиках и о художественных особенностях инструментов.