

sabato 17 settembre 2005
ore 21

Chiesa di Nostra Signora
della Salute

Roberto Cognazzo, organo

In collaborazione con

V Circoscrizione di Torino
Percorso di avvicinamento alle celebrazioni per il
Tricentenario dell'Assedio di Torino del 1706

Giacomo Meyerbeer

(1791-1864)

da *Le Prophète*

Marche du Sacre

Gioachino Rossini

(1792-1868)

da *Tancredi*

Sinfonia

da *Guillaume Tell*

Pas de six

Vincenzo Bellini

(1801-1835)

da *Norma*

Introduzione Atto I

Gaetano Donizetti

(1797-1848)

da *Don Pasquale*

Sinfonia

Charles Gounod

(1818-1893)

da *Faust*

Prélude

Giuseppe Verdi

(1813-1901)

da *Nabucco*

Sinfonia

da *La Traviata*

Finale Atto I

da *Aida*

Gran finale Atto II

Roberto Cognazzo opera dal 1967 in vari settori: insegnamento, musicologia, composizione e concertismo (pianoforte, fortepiano, cembalo e organo). Nell'ambito organistico si è dedicato prevalentemente al repertorio italiano ottocentesco, riproponendo attraverso esecuzioni, conferenze, saggi e incisioni discografiche su strumenti d'epoca (quali Serassi, Lingiardi, Bianchi, Vegezzi-Bossi, Collino) quel particolare incontro tra chiesa e teatro che contraddistingue la musica liturgica nel secolo XIX.

Ha collaborato con orchestre, formazioni da camera e rinomati artisti quali Katia Ricciarelli, Luciana Serra, Margarita Zimmermann, Renato Bruson, Claudio Desderi, il violinista Ruggiero Ricci, i violoncellisti Mikhail Khomitzer e Arturo Bonucci, i flautisti Peter-Lukas Graf, Susan Milan e Andras Adorjan, i trombettisti Guy Touvron ed Helmut Hunger.

Dal 1968 al 1971 ha collaborato con il Centro di Produzione Rai di Torino; dal 1972 al 1979 ha ricoperto il ruolo di pianista presso l'Orchestra del Teatro Regio di Torino, svolgendo inoltre, dal 1974 al 1977, l'incarico di direttore artistico del Piccolo Regio.

È docente al Conservatorio di Torino dal 1968, e dal 1988 partecipa a vari corsi di perfezionamento presso l'Accademia Musicale Pescarese e l'Accademia Internazionale di Biella. Ha pubblicato scritti storici e critici e redatto voci per il Dizionario Enciclopedico Utet e per il Grove. È autore di varie pagine cameristiche edite da Rugginenti e di numerose incisioni discografiche.

Tra melodramma e liturgia

In quell'autentico – e purtroppo dimenticato – capolavoro di buonumore letterario che è *La passeggiata* di Renato Fucini, lo scrittore toscano che si identifica con l'io narrante ci trasporta in una parrocchia rurale dove, al momento della benedizione col Santissimo Sacramento, l'organista edifica i fedeli trasformando in melodia religiosa la guerresca cabaletta *Di quella pira* che chiude la terza parte del *Trovatore* verdiano. È questa una fra le molte testimonianze del connubio fra melodramma e liturgia che dal tardo '700 generò il repertorio musicale praticato per circa un secolo nelle chiese italiane. Ulteriore conseguenza dell'egemonia operistica che, oltre a concentrare sul teatro musicale l'interesse pressoché unanime del pubblico, impose il lessico melodrammatico a tutti gli altri prodotti sonori, musica sacra compresa.

Partendo dallo *Stabat Mater* di Pergolesi che intona la drammatica sequenza con accenti sinceramente umani, la musica sacro-liturgica viene via via influenzata dallo stile galante e dai modi degli operisti veneziani e partenopei (da Galuppi a Cimarosa e Paisiello che, oltretutto, non poco scrissero per l'organo). Ma la grande stagione della totale coincidenza fra chiesa e teatro inizia con il fulmineo affermarsi del genio di Rossini che in breve volger d'anni, oltre a fare piazza pulita dei suoi predecessori e contemporanei italiani, espanse la propria fama in tutto il mondo civilizzato divenendo ineliminabile punto di riferimento per la composizione operistica. Rossini accompagna con la sua musica l'ultimo periodo napoleonico, il Congresso di Vienna e la Restaurazione, i primi moti rivoluzionari e l'epoca di Carlo X. Il suo accento penetra ovunque e i musicisti di chiesa, organisti e compositori, vi attingono a piene mani. Sui legggi degli organi italiani si installano, debitamente trascritti, sinfonie e brani vocali tratti dalle opere del pesarese, cui si affiancano ben presto pezzi organistici di imitazione rossiniana come le innumerevoli sonate per gli organi moderni del suo conterraneo e amico Giovanni Morandi. Inoltre, la novità della musica si ribalta sugli strumenti che la eseguono, e l'organo italiano conosce, a partire dai primi anni del secolo XIX, una profonda evoluzione.

Pur rimanendo fedeli allo schema tradizionale della tastiera, quasi sempre unica con i registri divisi tra bassi e soprani, e della pedaliera limitata nell'uso e nell'estensione, i costruttori incrementano la presenza di timbri orchestrali definiti "registri da concerto" gareggiando nel perfezionarne la bellezza e la potenza; inoltre, alla varietà di trombe, fagotti, clarinetti, corni inglesi, oboi, cornamuse, bombarde, tromboni,

flauti, ottavini e viole, si aggiunge una ricca sezione percussiva con campanelli, timpani, rullante, triangolo, grancassa e piatti, cappello cinese, tam-tam e, talvolta, vere e proprie campane in miniatura. Tutto questo per mettere a disposizione dell'organista i mezzi per riprodurre voci e strumenti senza far rimpiangere l'ascolto in teatro. I rari metodi per organo pubblicati nel corso dell'Ottocento forniscono dettagliate istruzioni sull'adattamento dei testi operistici, insistendo in particolare sulla necessità di conservarne l'espressività suonando come se si cantasse. Cosa allora non difficile vista la totale identità fra produzione musicale e gusto del pubblico. Avviata nel trionfante nome di Rossini, la convivenza tra melodramma e liturgia prosegue inarrestabile con Bellini e Donizetti, le cui melodie valorizzano ulteriormente i registri solistici tanto da far scrivere a un cronista contemporaneo «ecco l'espressione che ho sempre cercato nell'organo!». Come Rossini, anche il catanese e il bergamasco possiedono un replicante organistico in Felice Moretti, condiscipolo di Donizetti alla scuola di Giovanni Simone Mayr, poi frate minore col nome di padre Davide da Bergamo. Assurto a notorietà nazionale come concertista, compositore ed organologo, padre Davide, che risiedette sino alla morte nel convento di Piacenza, ebbe certo qualche contatto col giovane Verdi, attivo in campo organistico fin quasi al trionfo del *Nabucco*. Con Verdi, cui si affianca il meno noto ma allora popolarissimo Mercadante, l'opera all'organo entra nell'ultimo e più trionfale periodo. Tra il 1840 e il 1890 le maggiori case costruttrici italiane (Serassi e Bossi a Bergamo, Amati e Lingiardi a Pavia, Vittino a Centallo, Collino e Vegezzi-Bossi a Torino, Agati e Tronci a Pistoia, La Grassa e Allieri in Sicilia) gareggiano nel produrre strumenti sempre più grandiosi, sollecitati non solo dai musicisti, ma da fabbricerie e amministrazioni pubbliche desiderose di fornire al proprio luogo di culto (con buona pace dell'anticlericalismo risorgimentale) una macchina sonora oggetto di stupore e – perché no? – di invidia. Un esempio territorialmente verificabile è nell'area tra Chivasso e Ivrea dove, nel periodo su accennato, sorgono i monumentali strumenti di Chivasso, San Benigno, Montanaro, Caluso, Feletto, Pavone, San Giorgio, Strambino, Foglizzo, Romano e Ivrea (Duomo).

A questa straordinaria concentrazione di organi operistici, dei quali è in corso il completo restauro, occorre aggiungere, per quanto riguarda Torino, lo strumento che il giovanissimo Carlo Vegezzi-Bossi, nipote del grande Felice Bossi che nel 1850 lasciò Bergamo per trasferire l'attività sulle rive del Po, presentò all'Esposizione del 1884. Il largo spazio accordato alla musica in quella eccezionale manifestazione compren-

deva una sezione organaria ospitata in un'apposita galleria dove, fra gli altri, figuravano un grande Vittino (oggi a Dogliani), lo spettacolare Collino poi trasferito nella chiesa dei SS. Pietro e Paolo e, premiato con medaglia d'oro, il citato Carlo Vegezzi-Bossi, un mastodonte fornito di quattromila canne acquisito per la civica chiesa di San Massimo e in attesa di indispensabile restauro. Ammirato da visitatori non casuali come il glorioso Verdi e l'esordiente Puccini, questo "organo" segna allo stesso tempo il culmine dell'estetica sacro-teatrale e l'inizio di quel cammino che porterà nel giro di una ventina d'anni alla sua ufficiale condanna da parte di papa Pio X. Le ragioni di questo mutamento tutto sommato abbastanza rapido sono molte; per limitarci al fatto musicale è sufficiente considerare le vicende successive al trionfo dell'*Aida* verdiana (1871), che è per il compositore l'apoteosi e il commiato dalle tradizionali strutture operistiche. Non a caso, *Aida* è anche l'ultimo capolavoro melodrammatico trasferibile all'organo senza forzature.

La progressiva penetrazione di Wagner e dell'opera francese, unita all'apertura verso il repertorio sinfonico e cameristico mitteleuropeo, non furono ininfluenti sul nostro costume musicale: come Verdi dall'*Aida* all'*Otello*, così l'organo e la sua letteratura si trasformarono radicalmente. Per offrire un ulteriore esempio torinese, basta confrontare il citato organo di San Massimo con quello della chiesa del Carmine, costruito dallo stesso Carlo Vegezzi-Bossi otto anni più tardi secondo i coevi modelli franco-germanici. A parte la qualità fonica, squisitamente italiana, nulla è rimasto della precedente concezione. L'organo italiano rinuncia al melodramma e si intrada sulla via di Bach e Franck, Reger e Marco Enrico Bossi, recuperando anche il repertorio antico. L'opera in chiesa, bandita e bollata da documenti pontifici e movimenti d'opinione bene intenzionati ma (oggi) alquanto discutibili, entra in una quarantena semisecolare, riscattata però – la storia ha pur sempre le sue ragioni – dalla progressiva riscoperta dell'organo ottocentesco iniziata nei primi anni Sessanta. Il programma odierno desidera riproporre in sede concertistica un'antologia di pagine correntemente eseguite nelle nostre chiese quando tale prassi era permessa e gradita. Tocca al pubblico di oggi il non facile compito di superare l'ascolto edonistico per riportarsi al clima spesso denso di contrastanti passioni che vide la nascita e la diffusione (anche liturgica) di musiche destinate a segnare in modo indelebile il nostro DNA culturale.

Roberto Cognazzo