

Vergleiche ließen sich konfessionelle Prägungen von Bildformulierungen belegen oder für die Passionsszenen wahrscheinlich ausschließen. Besonderes Verdienst Tackes ist, nachgewiesen zu haben, daß Cranach und seine Werkstatt die Forderungen katholischer Auftraggeber der „Reformationszeit“ offenbar zu deren vollster Zufriedenheit ausführten. Von krypto-lutherischen Bildaussagen, gleichsam „U-Booten Wittenberger Spottes“ (S. 10), kann keine Rede sein. Um so wichtiger ist, daß die beiden von Tacke mit bewundernswerter Akribie rekonstruierten Ausstattungsensembles künftig als Vergleiche für Gemeinsamkeiten und Unterschiede andernorts herangezogen werden. Vielleicht werden dann – nach weiteren ähnlichen (die Vorurteile konfessionell vereinnahmender Interpretationen abstreifenden) Studien – diese Kapitel der Geschichte zur Kunst im deutschen 16. Jahrhundert zwischen katholischer Kontinuität, Reformation, Gegenreformation und lutherischer Orthodoxie endlich neu geschrieben.

Barbara Welzel

(Vorbemerkung der Redaktion: Die historische Bedeutung der Valeria-Orgel liegt nur z. T. auf kunsthistorischem Gebiet. Gern nutzen wir die Gelegenheit, um in der folgenden Besprechung über die Grenzen des Faches hinauszugreifen.)

FRIEDRICH JAKOB, MANE HERING-MITGAU, ALBERT KNOEPFLI, PAOLO CADORIN, *Die Valeria-Orgel. Ein gotisches Werk in der Burgkirche zu Sitten/Sion*. Redaktion: MANE HERING-MITGAU. Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der ETH Zürich, Bd. 8. Zürich, Verlag der Fachvereine 1991. 279 Seiten, 170 Abb., davon 13 farbig.

(con una illustrazione)

Quest'opera, densa di contenuto, elegantemente presentata nella sua veste tipografica e ricca di documentazione fotografica, riveste un carattere interdisciplinare. Il suo oggetto, l'organo gotico della chiesa di Valeria nella città di Sion, capoluogo del Cantone svizzero del Vallese, è studiato da quattro autori sotto i vari angoli visuali della storia, della storia dell'arte e di quella della musica, dell'organologia, del restauro organario e di quello pittorico.

L'organo di Valeria è un cimelio unico, d'interesse assolutamente eccezionale. Con giustificata fierazza gli autori lo proclamano l'unico organo tardomedievale tuttora efficiente »le cui parti costruttive risalgono in maggioranza al periodo della loro costruzione«. In verità un altro strumento tardogotico gli può essere accostato, strumento giunto sino a noi ancor più integro, se pur di circa un quarantennio più recente: l'organo costruito nel 1470/75 da Lorenzo di Giacomo da Prato per la Basilica di San Petronio a Bologna. Sino al compimento degli studi presentati nella monografia qui recensita tutti i dati storici concernenti l'organo di Valeria erano immersi nell'oscurità, nell'incertezza o nell'errore: dalla datazione all'eventuale provenienza, all'autore delle trasformazioni che, in epoca barocca, gli hanno conferito l'aspetto che esso ora riveste, all'ubicazione stessa.

Sinora s'era quasi sempre acriticamente accettata la datazione azzardata nel lontano 1883 dallo studioso inglese Arthur George Hill che proponeva il 1390 se non addirittura ancor prima. Ora gli sforzi riuniti degli storici dell'arte e degli specialisti d'arte organaria sono giunti a rettificare questa troppo precoce datazione, spostandola, sulla base di documenti e di dati di fatto difficilmente confutabili, intorno all'anno 1435: in tale data risulta infatti pagato il pittore friburghese Peter Maggenberg a cui sono sicuramente attribuibili le pitture delle portelle dell'organo; d'altro canto è stato appurato che il telaio delle portelle stesse e la cassa dello strumento rivelano d'essere state realizzate con lo stesso legno e con la stessa tecnica; organo e portelle vanno quindi considerati coevi.

Altra opinione corrente era che l'organo non fosse stato costruito per Valeria; ben sei leggende lo fanno provenire da altrettante località; la presunta provenienza da Berna è frutto d'una confusione con un organo effettivamente acquistato da Berna e installato nella Cattedrale »inferiore« di Sion all'epoca della Riforma; del tutto prive di fondamento sono state riconosciute da Friedrich Jakob le altre leggende che vorrebbero l'organo proveniente da Burgdorf (Cantone di Berna) o Losanna o, quale bottino di guerra, da Abondance o St. Jean-d'Aulph in Savoia, o ancora dall'Italia Settentrionale. Anche se manca una specifica documentazione – a parte quella citata relativa al pagamento del pittore Maggenberg – sembra quindi certo che l'organo sia stato costruito per Valeria; i soggetti stessi delle pitture (Annunciazione sul lato »esterno«, nozze mistiche di S. Caterina d'Alessandria e »Noli me tangere« su quello »interno« delle portelle) si riferiscono alle due patronne della chiesa di Valeria e valgono quindi da conferma. È merito dello stesso Jakob l'aver sfatato un'altra opinione erronea, secondo cui l'organo sarebbe stato trasformato, ricevendo l'aspetto attuale, dall'organaro vallesano Matthäus Carlen nel 1718; egli ha potuto appurare che tale rimaneggiamento è stato compiuto già nel 1687 dall'organaro di Soletta (Solothurn) Christoph Aeby.

Di meno facile soluzione è il problema dell'ubicazione originaria dello strumento. La posizione consueta dell'organo era, in quell'epoca, in prossimità dell'altar maggiore e del coro, ciò in funzione del compito primario riservato allo strumento, quello dell'alternanza col coro. L'ipotesi che sembrerebbe di primo acchito più verosimile sarebbe quella d'una collocazione originaria sul »pontile« (il *Lettner* o *Jubé*) così com'era, ad esempio, collocato il coevo organo della Predigerkirche di Basilea, recentemente ricostruito »a nido di rondine« proprio sulle tracce lasciate dallo strumento primitivo. Ma tale ipotesi viene esclusa sia da Knoepfli (p. 22) sia da Jakob (pp. 90-91) sia dalla Hering-Mitgau (p. 110), tra l'altro anche per l'addotta inverosimiglianza della vicinanza di due dipinti a identica tematica (l'Annunciazione figurante, oltre che sulle portelle dell'organo, anche – e di mano dello stesso Maggenberg – sulla parete del *Lettner* verso il coro). Nell'escludere una sistemazione sul *Lettner* in direzione nord-sud a causa della parete posteriore grezza della cassa dell'organo (p. 22) ci sembra che Knoepfli sia incorso in un lapsus, volendo in realtà intendere ovest-est (cfr. anche Jakob, pp. 90-91). L'ubicazione attuale sopra la porta d'entrata sarebbe dunque quella primitiva, ubicazione allora eccezionale ma riscontrabile in chiese mete di pellegrinaggi,

quali appunto quella di Valeria (cfr. Knoepfli, pp. 23, 25, 241-242). È tuttavia impressione del recensore che non sia stata ancor detta al riguardo l'ultima parola.

Le trattazioni specificamente dedicate all'organo di Valeria sono inquadrate da limpide sintesi storiche, storico-artistiche e storico-musicali dovute alla penna di un grande «decano» del mondo degli studi, della salvaguardia e del restauro del patrimonio storico-artistico, che assomma le competenze dello storico dell'arte a quelle del musicista e dell'organologo: Albert Knoepfli (*1. Die Valeria und ihre Orgel von 1435*, pp. 13-31, e *8. Die Kirchenmusikalische Aufgabe*, pp. 229-247); quest'ultimo capitolo, corredato di ampia bibliografia, può essere additato come uno dei più chiari ed esaurienti profili dedicati al ruolo dell'organo nel Medio Evo. Ci sia consentito di rilevare solo la mancanza della menzione di uno dei più antichi e importanti documenti musicali della prassi «alternatim», il *Codex Faenza*, risalente agli inizi del XV secolo.

I due capitoli riguardanti lo strumento vero e proprio, dal punto di vista storico-documentario e da quello organologico, sono dovuti a Friedrich Jakob. Direttore artistico della casa organaria Kuhn di Männedorf – a cui si deve il restauro e la rimessa in efficienza dell'organo di Valeria nel 1954 – Jakob è l'iniziatore di questo progetto di ricerca che, avviato con il finanziamento del Fondo Nazionale Svizzero, s'è poi esteso trovando forma definitiva grazie all'interesse e alla collaborazione di Albert Knoepfli e alla sovvenzione di varie istituzioni.

Il capitolo dedicato alla «tradizione» e alle fonti (*2. Überlieferung und Quellen zu Herkunft und Umbau*, pp. 35-53) è soprattutto rivolto a sfatare le leggende, cui già s'è accennato, circa una supposta provenienza dello strumento da altro luogo e la sua trasformazione erroneamente attribuita a Matthäus Carlen. Il capitolo successivo (*3. Das Instrument*, pp. 57-99) presenta e commenta, in una prima parte, la purtroppo magra e lacunosissima documentazione pervenutaci. Se nulla ha potuto essere rinvenuto sull'autore e sulla costruzione – a parte quanto concerne il pagamento del 1435 a Peter Maggenberg, che Mane Hering-Mitgau mette senza esitazione in relazione alla pittura delle portelle, cf. pp. 183-184 – è chiaramente e sicuramente documentato l'intervento di Christoph Aeby, che ha firmato e datato (1687) la secreta del somiere, attestando d'essere l'autore della trasformazione dello strumento che forse sino a quel momento aveva conservato le caratteristiche originarie di «Blockwerk» e che veniva allora dotato di 7 registri alimentati da somiere «a tiro» (Schleiflade) e di canne di pedale su apposito somiere. Un anno prima era stato ristrutturato, certo dallo stesso Aeby, l'organo della Cattedrale «inferiore» di Sion. Il progetto, steso il 5 maggio 1686, specifica che la forma esteriore dello strumento deve essere conservata e contempla, tra l'altro l'ampliamento della tastiera: *Manebit opus in tali forma ut prius, nisi quod aliquae claves addendae et elevando*. La parola *elevando* non si inserisce in modo sintatticamente corretto nel contesto e ci si può chiedere se essa non sia dovuta ad un errore di redazione o di lettura. Jakob pensa a una sopraelevazione della tastiera e, dato che la tastiera rifatta da Aeby all'organo di Valeria si rivela ampliata e sopraelevata rispetto a quella preesistente, suppone che i lavori ai due strumenti siano stati analoghi; si tratta tuttavia di mera congettura, dato che nulla sappiamo della fisionomia dell'organo della Cattedrale «inferiore». Ma ciò che è veramente d'interesse primario in questo capitolo non concerne la documentazione, bensì gli accertamenti che Jakob ha potuto compiere sullo strumento stesso. Se si prescinde dall'effetto purtroppo deturpante provocato dalle canne lignee seicentesche emergenti dietro la cassa, l'organo conserva un aspetto vicinissimo a quello originario; si tratta dello stesso tipo che si trova

disegnato nel quasi coevo trattato di Henri Arnaut di Zwolle (Ms. lat. 7295 della Bibliothèque Nationale di Parigi, pubblicato in facsimile e in trascrizione corredata da traduzione francese e da con ampio commento da G. Le Cerf ed E. Labande: *Instruments de musique au XVe siècle: les traités d'Henri-Arnaut de Zwolle et de divers anonymes*, Paris 1932, Picard; riedizione Kassel 1972, B renreiter, Documenta musicologica, 2. Reihe, IV). I soli mutamenti subiti dal prospetto sono l'aumento del numero di canne nella campata centrale (oggi 28, di cui due mute, contro le 23, tutte sonore, che, secondo gli accertamenti di Jakob, dovevano ivi trovarsi in origine) e l'eliminazione delle due traverse lignee di cui erano corredate le due torrette laterali e dietro cui erano legate le canne; le canne ancor oggi site in tali torrette (sei per parte) hanno rivelato le tracce di tali »legature«, inducendo perci  Jakob a ritenerle risalenti all'origine. Da parte nostra riteniamo legittimo supporre che analoghi elementi, verosimilmente disposti a a mo' di V rovesciata, dovessero trovarsi anche nella campata centrale, dato che si trattava in quell'epoca del normale sistema di sostegno delle canne, sistema che in Italia s'  conservato sino agli inizi del XVIII secolo. La campata centrale dello strumento di Valeria avrebbe allora avuto un aspetto analogo a quello figurante in organi di simile struttura, di cui offrono esempi, tra l'altro, le illustrazioni 83 (p. 135) e 87 (p. 139) della presente monografia. Ci stupisce che la cassa non ne riveli traccia; non ci sorprende invece l'assenza di tracce nelle canne di tale campata, dato che esse sembrano essere attribuibili, come Jakob   propenso a ritenere (p. 83), al rifacimento del 1687.

Uno degli accertamenti pi  importanti compiuti da Jakob concerne l'originaria catenacciatura o riduzione (Wellatur), di cui egli ha rinvenuto tracce sufficienti a permettergli una ricostruzione della riduzione originaria (cfr. p. 94) e ad appurare l'estensione e la larghezza della tastiera quattrocentesca. L'ambito, da Si₁ a La₄ (H-a''), si estendeva dunque nell'acuto d'una terza oltre il limite (Fa₄) della tastiera dell'organo figurante nel trattato di Arnaut di Zwolle, ma   identico all'ambito che lo stesso Arnaut propone per il *clavisimbalum*. Tale estensione (due ottave e una settima)   proprio quella che viene oggi normalmente adottata dagli organologi come campione (»Stichma «). Secondo la prassi dell'epoca tale larghezza   considerevole (circa 61 cm. contro i circa 49 della prassi attuale). Per quanto concerne l'aspetto esteriore della primitiva tastiera, Jakob suppone giustamente che essa non dovesse essere incorniciata e che i tasti dovessero sporgere direttamente dalla cassa; quale elementi di riferimento vengono qui citate le tastiere dell'organo di Norrlanda, risalente agli ultimi decenni del XV secolo (conservato al Museo Storico Nazionale di Stoccolma) e dell'organo costruito nel 1361 nel Duomo di Halberstadt (tastiere queste ultime figuranti in disegno nell'*Organographia* di Praetorius del 1619). Almeno un altro riferimento avrebbe potuto o dovuto qui essere fatto, quello ad un importante documento iconografico, del resto altrove molte volte citato nella presente monografia (cfr. tra l'altro fig. 58 a p. 107, fig. 63 a p. 121, disegno A6 a p. 144): il positivo »ad ala« rappresentato nella famosa »Adorazione dell'agnello mistico« dei fratelli Jan e Hubert van Eyck, ultimata nel 1432 per un altare della cattedrale di S. Bavone a Gand. Tuttavia in questa rappresentazione pittorica, quasi coeva all'organo di Valeria, solo i tasti »diatonici« presentano - almeno alla vista normale - la forma di leve sporgenti identica a quella dei tasti di Norrlanda; quelli »cromatici«, in conformit  all'uso poi ovunque generalizzatosi, sono a forma di blocchetto applicato su una leva sita allo stesso livello delle leve dei »diatonici«. Ma proprio la tastiera rivela un importante rimaneggiamento pittorico: l'attento esame a cui una fotografia a raggi infrarossi   stata sottoposta una ventina d'anni fa da Edward M. Ripin (Edwin M. Ripin, *The Norrlanda Organ and the Ghent Altarpiece*, in *Studia instrumentorum musicae popularis*, III, *Festschrift to Ernst Emsheimer on the occasion of his 70th birthday Jan. 15th 1974* ed. by Gustaf Hillestr m, Stockholm 1974, Nordiska Musikf rlaget [Musikhistoriska museets

skrifter 5], pp. 193-196 e 286-288. Questo studio è più d'una volta citato nella monografia su Valeria, cfr. pp. 144 e 273, ma stranamente non è fatta alcuna menzione dell'importante accertamento sul ritocco della pittura e sulle modifiche alla forma della tastiera) ha dato un risultato che può essere qualificato sensazionale: originariamente i tasti »cromatici« erano stati dipinti nella stessa identica forma di quelli di Norrlanda: leve sporgenti site ad un livello superiore rispetto a quelle dei »diatonici«, più corte di queste ultime ma come queste con superficie superiore convessa. Il ritocco pittorico – che storici dell'arte sono propensi a ritenere compiuto da Jan van Eyck ancor prima dell'installazione dell'altare nel 1432 (Paul Coremans, Un colloque international sur l'Agneau mystique in *Musées Royaux des Beaux-Arts-Bulletin*, IV (1955), p. 172, nota 5, citato da Ripin, op. cit., nota 9) – ha mirato dunque a »modernizzare« la forma della tastiera. Il dipinto può essere dunque considerato come una significativa testimonianza della transizione tra la tastiera di tipo antico a quella moderna; si osservi a questo proposito che il tipo con tasti »cromatici« sporgenti a livello superiore è ancora presente nel dipinto effettuato nel 1479 da Hans Memling per l'altare dei SS. Giovanni Battista ed Evangelista a Bruges (*Abb. 1b*). Viene quindi spontanea la domanda se la tastiera di Valeria, coeva al dipinto dei van Eyck, sia stata dell'uno o dell'altro tipo. È purtroppo verosimile che tale questione non possa ricevere mai risposta – a meno che ulteriori tracce non possano essere rinvenute in occasione d'uno smontaggio dello strumento – ma ci sembra sia un interrogativo che valga la pena d'essere posto.

Altri importanti frutti dell'indagine di Jakob riguardano le canne dell'organo di Valeria (pp. 82-90: *Das Pfeifenwerk*). Interesse primario riveste evidentemente il materiale che può essere fatto risalire all'origine: esso è contenuto, secondo gli accertamenti di Jakob, negli attuali registri Principal (le 12 canne di facciata delle due »torrette«), Octav 2', Quint minor 1 1/3', fila della Mixtur 1'-2', oltre a qualche frammento nell'altra fila della Mixtur (1/2'-4/5'-1 3/5'), per un totale di circa 140-145 canne (numero considerevole anche se, sulla base della descrizione di Jakob, non riusciamo a farlo proprio coincidere con il forse troppo ottimistico numero di 160 indicato nel riassunto che correda la monografia, cfr. pp. 252, 256, 260, 264). Già da tempo la singolare struttura granulosa »a pelle d'oca« dello stagno delle antiche canne era stata constatata e attribuita ad una fusione del metallo su tela a fibra grossolana; l'analisi di Jakob ne assegna invece l'origine all'antico metodo di fusione su sabbia. A tal proposito egli fa riferimento alla letteratura organologica, sottolineando come ancora Jakob Adlung, nella sua *Musica mechanica organoedi* (scritta, va precisato, verso il 1726 e pubblicata postuma solo nel 1768) descriva come normale questo metodo. Egli avrebbe potuto aggiungere che si tratta della prassi normalmente seguita dagli organari italiani sino alla fine del XIX secolo e oltre e oggi da alcuni di essi riadottata. Va poi osservato che le canne italiane »gettate su sabbia«, ivi comprese le più antiche conosciute (come quelle, risalenti al 1475, contenute nell'organo di S. Petronio di Bologna) presentano una granulosità estremamente più fina e, a differenza di quelle di Valeria, solo sulla superficie interna. È da dedurre che le canne di Valeria sono state fuse su un letto di sabbia dalla grana molto grossa.

Delle canne – originarie o recenziori – dei vari registri viene offerto un saggio di misure (circonferenza, cioè larghezza della lastra, e diametro da essa desunto, larghezza e profondità delle canne in legno, larghezza e altezza della bocca). E qui dobbiamo affermare che lo studioso avido di dati non esce sfamato dalla lettura delle tabelle di Jakob, che si limitano ad offrire le misure dei vari Do (fanno eccezione il Si bem.₁ e il Si₁ = B e H del Principal, rispettivamente ultima canna lignea e prima metallica, il Sol₁ = G dell'Oktav 4', prima canna indipendente di questo registro, le prime quattro essendo in comune con la Coppel 4', e il Sol₁ = G della Quinta major, prima canna di 2 2/3', le prime quattro essendo di 1 1/3'): troppo poco per avere un'idea un po' precisa dell'andamento delle misure e per effettuare fruttuosi confronti, sia interni sia con misure rilevate in altri strumenti; almeno le misure dei Fa e dei

Sol sarebbero state auspicabili, soprattutto per quanto riguarda il nucleo di canne più antico. Si potrà obiettare che un rilevamento più completo avrebbe obbligato a »toccare« tutte o buona parte delle canne, cosa da evitare se non nel quadro d'un'operazione di restauro; ed è questa senza dubbio una buona ragione che può essere addotta a giustificazione della scarsità dei rilievi, ciò anche se le fotografie riprodotte nella monografia (cfr. le illustrazioni 38-43 alle pp. 82-86) rivelano che le canne, nel corso dell'indagine, sono state rimosse dallo strumento. Di un registro, è vero, il Principal sono state rilevate le circonferenze di tutte le canne metalliche, ma anziché esserne presentati i singoli valori, viene offerto al lettore un grafico (fig. 44 a p. 88) indicante le deviazioni, in »semitoni« e frazioni di »semitono«, dalla cosiddetta »Normalmensur«. Corrisponde quest'ultima al sistema di progressione delle misure delle canne proposto verso la metà del secolo scorso da Johann Gottlieb Töpfer, secondo cui le circonferenze o i diametri delle canne devono decrescere di due in due ottave secondo il rapporto $1:\sqrt{8}$, sistema in seguito più o meno generalmente adottato dall'organaria industriale, ma oggi sempre meno seguito da quella di stampo artigianale. Sempre in rapporto alla »Normalmensur« vengono pure indicati gli andamenti delle misure degli altri registri, sulla base dei valori dei Do (ibidem). In ciò Jakob segue un'abitudine largamente diffusa presso gli studiosi d'organaria di area culturale tedesca. È un'abitudine che non riusciamo a condividere e che, soprattutto nel caso delle venerande canne di Valeria, ci sembra assai poco opportuna. Non arriviamo a comprendere quale interesse possa avere per lo studioso il mettere in rapporto l'andamento delle misure di canne d'uno strumento storico con quello d'una prassi moderna standardizzata e, per di più, oggi in parte abbandonata. Perché invece non indicare tali andamenti secondo il metodo stesso usato dagli antichi, dal Medio Evo alla fine del XVIII secolo? È un metodo, del resto, semplicissimo, consistente nell'indicare, in scala, in ascisse le lunghezze delle canne e in ordinate le circonferenze o i diametri. Secondo il sistema più usuale, rimasto in uso per diversi secoli, da Arnaut di Zwolle a Dom Bédos, i valori delle circonferenze venivano a disporsi secondo una linea retta; il che significa che, di ottava in ottava, le circonferenze degradano secondo il rapporto 1:2 – lo stesso secondo cui degradano le lunghezze delle canne – con l'aggiunta ad ogni valore così ottenuto d'un valore costante. Qualora il valore addizionale venga mutato nel corso della progressione, la linea si presenta »spezzata«. La costruzione di tali grafici (ma, ripetiamo, con l'ausilio di più valori che non quelli dei soli Do) avrebbe permesso un immediato confronto tra le misure di Valeria e quelle proposte, in epoca assai vicina alla costruzione dello strumento vallesano, nel trattato di Arnaut di Zwolle, confronto che ci sembrerebbe ben più interessante che non quello con le misure di Töpfer. I dati presentati da Jakob sono comunque preziosi e permettono interessanti constatazioni. Va osservato innanzitutto che essi rettificano errori e imprecisioni di precedenti rilievi, quali quelli effettuati nel 1944 da Ernst Schiess e Hermann Struchen e rimasti sinora inediti (per ogni canna figurante nelle tabelle di Jakob i valori da lui accertati nel 1972 vengono messi a confronto con quelli, quasi tutti più o meno discrepanti, rilevati nel 1944). Osserviamo che un confronto delle misure delle canne di Valeria con quelle offerte dal trattato di Arnaut di Zwolle consente di rilevare analogie e divergenze. Arnaut suggerisce per la canna maggiore d'un organo – senza tuttavia precisarne la dimensione – un rapporto di 1/6 o 1/7 tra circonferenza e lunghezza. La canna maggiore originaria dell'organo di Valeria (Si₁ di facciata) tuttora conservata si rivela più larga (rapporto di circa 2/11 tra circonferenza e lunghezza), ma al tempo stesso più snella rispetto alle misure, riportate dallo stesso trattato, d'un organo specificato come sito in una chiesa *Dei Custodientes* (La descrizione di quest'organo, alla.c. 127 del manoscritto, non è della mano di Arnaut, pur integrandosi nel suo trattato. Le Cef e Labande l'attribuiscono a un »anonimo« della seconda metà del XV secolo, pur ipotizzando che l'organo della chiesa *Dei Custodientes* sia lo stesso disegnato da Arnaut, c. 131, quello presentante grandi analogie con lo strumento di Valeria, ipotesi invero piuttosto dubbia): il Do di 4 piedi ha qui una circonferenza di mm. 240 (circa 1/5 della lunghezza)

contro i mm. 215,8 della canna corrispondente di Valeria. Un confronto tra le altre canne della famiglia del principale di Valeria (componenti i registri Octav 2', Quint minor 1 1/3' e Mixtur) con le misure dello stesso organo della chiesa *Dei Custodientes* mostra una diversa »inclinazione« delle linee formate dalla progressione delle circonferenze; queste ultime risultano più strette a Valeria nella regione grave (mm. 121 e 74 rispettivamente per $Do_3 = c'$ e $Do_4 = c''$ a Valeria contro mm. 154 e 87 a *Dei Custodientes*), quasi identiche per il $Do_5 = c'''$, prossimo al punto d'»incrocio« delle linee (mm. 50 contro mm. 52), più larghe oltre tale punto (mm. 37 contro mm. 32 per il $Do_6 = c''''$). Le misure rilevate a Valeria per il $Do_7 = c''''''$, che rappresentava verosimilmente il limite di acutezza, mostrano un restringimento (circonferenza mm. 26,7) risultante da un cambiamento di »inclinazione« della linea di progressione nella regione sovracuta (un confronto con il trattato non è qui possibile, dato che esso non dà alcuna misura oltre il Do_6). Un problema importante, che purtroppo non potrà essere completamente risolto, è come le canne quattrocentesche, ora distribuite su un'estensione di quattro ottave, fossero disposte e raggruppate sull'originario »Blockwerk« avente un'estensione di due ottave e una settima; sulla base delle disposizioni figuranti nel trattato di Arnaut, Jakob formula due ipotesi, del tutto plausibili (p. 97), ma che non escludono altre possibilità. Un ultimo confronto con l'organo della chiesa *Dei Custodientes* consente la constatazione d'un singolare fatto: dai dati forniti dal trattato si può desumere che il corista di quello strumento era vicinissimo a quello odierno; così doveva essere pure quello di Valeria, oggi circa un quarto di tono più alto di quello oggi normale ($La_2 = 452,5$ Hz alla temperatura di 20° C) ma in origine quasi certamente un po' più basso (cfr. Jakob, p. 90). Ci si permetta, alla fine della disamina di questo capitolo d'importanza fondamentale, di segnalare una svista: nella seconda colonna della p. 87 il terzo registro deve leggersi Oktave 1/2' anziché Oktave 2'.

Gli studi di Mane Hering-Mitgau dedicati da un lato alla cassa dell'organo di Valeria (4. *Das Gehäuse*, pp. 102-113), dall'altro alla tipologia della cassa d'organo medievale (5. *Die mittelalterlichen Orgelgehäuse*, pp. 116-169) offrono materia d'alto interesse sia per lo studioso di storia organaria sia per lo storico dell'arte. In maniera succinta, ma chiara ed esauriente, sono presi in esame i vari aspetti della cassa di Valeria, dall'insieme architettonico armoniosamente proporzionato (i rapporti tra le masse sono in linea verticale 1:1 e in linea orizzontale 1:2:1) agli intagli da cui sono ornate le due torrette laterali, alla decorazione floreale del basamento, forse risalente all'origine, alla colorazione dalla dominante rossa, alla cantoria »a nido di rondine«. Si sottolinea anche una particolarità delle canne di prospetto, già descritta da Jakob (p. 82 e foto 45 a p. 89): il fatto che la parte della lastra rivolta verso l'interno dello strumento e quindi non visibile è di piombo anziché di stagno (va precisato che si tratta unicamente delle dodici canne delle torrette laterali, le sole di facciata risalenti all'origine). Quale ulteriore testimonianza di simile prassi in quell'epoca Mane Hering-Mitgau cita l'organo raffigurato dai fratelli van Eyck nell'altare di Gand e qui confessiamo che non riusciamo, con la migliore volontà, a trovarne conferma, dato che la parte posteriore delle canne resta invisibile nel dipinto. La cantoria odierna risale probabilmente al 1688; quella originale era certo anch'essa »a nido di rondine«, ma con parte inferiore non convessa ma concava; al riguardo vengono offerte significative testimonianze iconografiche (cfr. le illustrazioni 73 e 75 alle pp. 129 e 130).

Sulla base di testimonianze iconografiche offerte da codici miniati, da pitture su tavola e su vetro, da sculture, nonché da strumenti o parti di strumenti superstiti viene proposta nel capitolo 5 una sistematica tipologia della cassa d'organo tra l'inizio del XII e la fine del XV secolo, con escursioni sino ad epoca tardobarocca. Una ricerca parallela a quella della Hering-Mitgau è stata contemporaneamente condotta dalla studiosa americana Kimberly Marshall nella sua dissertazione dedicata alle testimonianze iconografiche sull'organo tardomedievale in manoscritti francesi, fiamminghi e inglesi (*Iconographical Evidence for the Late-Medieval Organ in French, Flemish and English Manuscripts*, New York & London 1989, Garland, in due volumi), i due studi – tenendo presente che quello della Hering-Mitgau non ha la pretesa di essere esauriente e che quello della Marshall si pone dei limiti precisi e dedica molta attenzione anche alle raffigurazioni del sonatore – si integrano utilmente a vicenda. È di particolare interesse e utilità nel volume sull'organo di Valeria, oltre alla ricca documentazione fotografica, la classificazione sistematica dei vari tipi d'organo corredata da ottimi disegni dovuti alla penna di Theres Raumann (pp. 144-155). Tale classificazione ci sembra suscettibile di integrazioni, alcune delle quali importanti. La lacuna più vistosa – ed è una lacuna a cui già s'è accennato – è l'assenza qui, come del resto in tutta l'opera, d'ogni menzione dell'organo tardomedievale di gran lunga più importante, conservatosi sino ai nostri giorni in condizioni di eccezionale integrità e recentemente fatto oggetto di laborioso restauro e di ricerche (Cfr. tra l'altro *Il restauro degli organi di S. Petronio*, Bologna [1982], Alfa [Quaderni della Soprintendenza per i beni artistici e storici per le province di Bologna, Ferrara, Forlì e Ravenna, 5] e Oscar Mischiati e L. Ferdinando Tagliavini, *Gli organi, in La Basilica di S. Petronio*, II, Bologna 1984, Cassa di Risparmio, pp. 323-322), l'imponente strumento di 24 piedi costruito nel 1470-75 da Lorenzo da Prato per la Basilica di San Petronio di Bologna. La sua cassa, perfettamente conservata entro un involucro barocco, rientra nel gruppo classificato come G, quello delle casse articolate in cinque campate; esso tuttavia rappresenta un tipo che non è contemplato dalla Hering-Mitgau, quello della cassa degradante dal centro verso i lati, tipo che in Italia è attestato pure, tra l'altro, dall'organo del Santuario dell'Incoronata di Lodi costruito nel 1507 da Domenico da Lucca, tuttora dotato delle originali portelle (Cfr. Luisa Giordano, *L'organo dell'Incoronata di Lodi – Documenti dal 1500 al 1553*, in *L'Organo – Rivista di cultura organaria e organistica*, XXIII, Bologna 1985, pp. 3-57 e fotografia a fronte di p. 32). Nello stesso gruppo G (ma con marcate analogie con lo strumento a prospetto tripartito di Valeria) si inserisce l'organo costruito nel 1441/42 da Matteo d'Alemagna per la chiesa di S. Antonio di Cremona, di cui si conserva – fatto più unico che raro – l'accurato disegno originale allegato al contratto (tali documenti sono stati resi noti già all'inizi del nostro secolo da Emilio Motta, *Un organo a Cremona nel 1441*, in *Archivio storico lombardo*, XXVII [Serie III, vol. XIII, 1900, pp. 413-417] e sono stati recentemente studiati da Oscar Mischiati, *Documenti sull'organaria padana rinascimentale – II. Organari a Cremona*, in *L'Organo – Rivista di cultura organaria e organistica*, XXIII, 1985, pp. 59-231, in particolare pp. 60-62 e 104-107; il disegno, che rappresenta uno dei più importanti documenti iconografici dell'organaria tardogotica, è riprodotto, interamente e limitatamente al basamento [con

tastiera di 43 note] tra le pp. 80 e 81). Un tipo analogo è presentato da un altro disegno conservato alla Walters Art Gallery di Baltimore (Ms. 194, f. 22^v; Cfr. K. Marshall, op. cit., vol. II, plate 55), disegno interessante anche perchè riproduce un organo su cantoria »a nido di rondine« (con parte inferiore concava) installato tra una porta d'ingresso e un rosone su una parete che potrebbe sia appartenere al transetto sia essere quella »occidentale«. Tra i prospetti tripartiti, oltre al tipo a due torrette laterali (gruppo E) e a torretta centrale (gruppo F), va citato quello a campate di eguali dimensioni documentato in disegni conservati alla Pierpont Morgan Library di New York (Ms. 59, f. 34^v) e alla Österreichische Nationalbibliothek di Vienna (Ms. 1987, f. 44^v; Cfr. K. Marshall, op. cit., vol. II, fig. 4 e 5).

Il capitolo sulle casse d'organo medievali è completato da considerazioni sulle portelle, sulla loro funzione, sulla loro normale confezione in tela su telaio di legno, sull'iconografia ed infine su un parallelo tra organo e altare. Alle pp. 160-161 è presentata in forma di tabella una rassegna cronologica, dalla fine del XIV alla seconda metà del XVI secolo, dei vari soggetti trattati dalle pitture sulle portelle.

Segue un capitolo, dovuto anch'esso a Mane Hering-Mitgau, specificamente dedicato alle portelle di Valeria e al loro autore (6. *Die Flügelbilder und ihr Maler Peter Maggenberg*). Le portelle sono dipinte da ambo i lati su tela secondo la particolare tecnica a tempera detta »Tüchleinmalerei«, di cui esse costituiscono una delle rare testimonianze superstiti; sul lato »esterno« è rappresentata l'Annunciazione, su quello »interno« figurano le nozze mistiche di S. Caterina d'Alessandria (a sinistra) e l'apparizione di Cristo risorto alla Maddalena (a destra). Le tele esterne, che più hanno sofferto le ingiurie del tempo, sono ora smontate ed esposte in apposita vetrina. Un pagamento di 12 fiorini a Peter Maggenberg nel 1435 viene senza esitazione riferito da Mane Hering-Mitgau alla pittura delle portelle. A questa significativa figura d'artista è dedicato un eccellente profilo, corredato da una chiara tabella in cui sono cronologicamente e sinotticamente ordinati i dati sulla vita, l'opera e i relativi rinvii bibliografici (pp. 200-211). Nato verso il 1380 nel territorio della Sense (o Sarine) presso Friburgo, Maggenberg ha eseguito le sue opere più importanti tra il 1434 e il 1440; tra di esse, oltre alle portelle dell'organo di Valeria, vanno annoverate l'ancona dell'altare della Visitazione in questa stessa chiesa e le grandi pitture murali sul *Letzner* e sul sepolcro di Raron, sempre nel Vallese. L'attività di Maggenberg viene con esemplare chiarezza inquadrata nell'epoca e nel quadro di quello stile gotico internazionale detto »Weicher Stil«; ne vengono individuate al tempo stesso le radici nelle tradizioni locali e gli influssi di varia provenienza, soprattutto quelli della vicina Savoia, in particolare del torinese Giacomo Jaquerio.

Nel capitolo successivo (7. *Die Bildrestaurierung von 1954*) Paolo Cadorn riferisce sul restauro delle pitture effettuato in concomitanza al ripristino dello strumento nel 1954. L'esposizione chiara e rigorosa è corredata da un'eloquente documentazione fotografica. Soprattutto le tele »esterne« avevano subito notevoli danni, dovuti in parte all'umidità e a microorganismi. Esse furono smontate, gli squarci e le fessure accuratamente suturati con applicazione di materiale

termoplastico sul retro della tela e i colori fissati con resina molto diluita. Le tele »interne« furono rimontate e riapplicate allo strumento ove ormai le portelle non possono restare che costantemente aperte.

La monografia è completata da un ampio, utile sommario in quattro lingue (pp. 251-266), da un glossario dei termini tecnici (pp. 267-268), un'ampia bibliografia (pp. 269-274), un elenco delle fonti iconografiche e degli autori delle fotografie (p. 274) ed infine un indice delle persone, dei luoghi e delle cose citate (pp. 275-279). Abbiamo qualche osservazione da formulare sul glossario: l'asserita equivalenza di *Alternatimspiel* e *Responsorium*, anche se talora usata nel linguaggio comune, non è corretta: *Responsorium* è un termine tecnico che si riferisce ad un particolare tipo di canto alternato; per lo più la prassi dell'alternanza con l'organo è di tipo antifonico e non responsoriale; e meglio sarebbe stato scegliere il termine di *Alternatimpraxis* (anzichè *-spiel*), dato che esso viene riferito anche all'alternanza puramente vocale. Può generare confusione anche il definire, sub voce *Mensur*, come »variabel« la progressione dei diametri delle canne dal grave all'acuto, in contrapposizione a »starr« riferito all'identità dei diametri delle canne degli organi primitivi. Oggi infatti si designano normalmente come variabili solo quei tipi di progressione in cui i diametri non degradano secondo un rapporto costante. Infine non è pertinente, sub voce *Stimmung*, il riferimento a Werckmeister e a Silbermann a proposito della »mitteltönige Stimmung« cioè del temperamento mesotonico; Werckmeister è addirittura uno dei più importanti fautori dei nuovi tipi di temperamenti che si diffonderanno nel XVIII secolo, non più »regolari« come il mesotonico, ma »irregolari« o »inequabili«, sì da permettere di circolare in tutti i toni.

Un ultimo, piccolo appunto: le illustrazioni, tutte numerate (da 1 a 170), sono irregolarmente distribuite nelle pagine del libro. Questa non è certo una critica, dato che tale distribuzione è fatta con grande gusto ed eleganza; il problema risiede nel fatto che i continui rinvii sono fatti, salvo rare eccezioni, citando solo il numero dell'illustrazione e non quello della rispettiva pagina, ciò che rende molto spesso scomoda e laboriosa la ricerca. Questo piccolo neo è compensato dalla bellezza della presentazione, dalla carta stessa alla veste tipografica, alla impaginazione. Ciò è dovuto alla cura e alla competenza che il compianto Reinhard Hering ha dedicato a quest'opera sino alla vigilia della sua morte. »Ausstattung und Gestaltung dieses Buches sollten die Bedeutung des behandelten Werkes überzeugend vermitteln« si afferma nel testo di ringraziamento che apre la monografia (p. [8]); in realtà lo sfarzo della veste esteriore esprime non solo l'importanza dell'oggetto della ricerca, ma anche quella dei contributi che vengono offerti in un'opera che costituisce sicuramente per i cultori di varie discipline una ricca miniera di sapere e un prezioso strumento di lavoro.

Luigi Ferdinando Tagliavini

Varia

GEPLANTE VERANSTALTUNGEN

KOLLOQUIUM: HEINRICH HEINE UND DIE KUNSTGESCHICHTE

Das kunsthistorische Institut der Universität Tübingen veranstaltet am Freitag, dem 21. Januar 1994 in Raum XI der Alten Burse, Bursagasse 1, Tübingen, ein



Abb. 1b Hans Memling, Triptychon von 1479, Detail der Mitteltafel. Brügge, Memlingmuseum (A. C. L. 163042)



Abb. 1a Philip Pearlstein, Bildnis Erwin Panofsky, 1993. Princeton, Institute for Advanced Study (Tagungsprogramm)