

L'organo di Domenico Farinati nel Duomo di Verona

Storia e conservazione

 SOPRINTENDENZA ARCHEOLOGIA BELLE ARTI E PAESAGGIO
PER LE PROVINCE DI VERONA ROVIGO E VICENZA



PROSPETTIVE

5



SOPRINTENDENZA ARCHEOLOGIA BELLE ARTI E PAESAGGIO
PER LE PROVINCE DI VERONA ROVIGO E VICENZA

Soprintendenza archeologia belle arti e paesaggio
per le province di Verona Rovigo Vicenza

L'organo di Domenico Farinati nel Duomo di Verona

Storia e conservazione

a cura di
Maristella Vecchiato

VERONA 2021

L'ORGANO DI DOMENICO FARINATI NEL DUOMO DI VERONA

Coordinamento scientifico

Fabrizio Magani
Vincenzo Tiné

Cura del volume

Maristella Vecchiato

Testi

Mirella Baldan
Federico Maria Cetrangolo
Bruno Chiappa
Gianluigi Cottarelli
Alessandra Cottone
Luciano Dalla Riva
Michele De Mori
Luca Fabbri
Umberto Forni
Luigi Girardi
Giovanna Jacotti
Fabrizio Magani
Roberto Micheli
Daniele Michelotto
Laura Och
Luciano Rognini
Felice Giuseppe Romano
Giuseppina Rossignoli
Vincenzo Tiné
Maristella Vecchiato

Referenze fotografiche

SABAP-VR RO VI

Riprese di

Mirella Baldan
Alessandra Cottone
Giovanna Jacotti
Roberto Micheli
Daniele Michelotto
Felice Giuseppe Romano
FotoStudio Rapuzzi
Giuseppina Rossignoli

Gruppo di lavoro per il restauro dell'organo Farinati con cantoria, cassa e portelle

Responsabile unico del procedimento

Maristella Vecchiato
con la collaborazione di Felice Giuseppe Romano

Progettisti

Giuseppina Rossignoli (cantoria, cassa e portelle)
Daniele Michelotto (strumento musicale)

Direttore dei lavori

Luca Fabbri

Esecuzione dei lavori

Giovanna Jacotti (cantoria, cassa e portelle)
Arcart, Roberto Micheli (strumento musicale)

Allestimento ponteggio

Ditta Fraccaroli Leonello e Figli s.n.c.

Indagini stratigrafiche

R&CArt s.r.l., Mirella Baldan

Verifica statica

Franco De Grandis

Coordinamento giuridico-amministrativo

Rosanna Dorizzi

Hanno collaborato inoltre in fase progettuale ed esecutiva

Federico Maria Cetrangolo
Diego Nicolò
Provvidenza Occhipinti
Chiara Scardellato
Manuela Trevisani
Anna Volpe
Umberto Forni ispettore onorario degli organi

© Soprintendenza archeologia belle arti e paesaggio
per le province di Verona Rovigo Vicenza.
Tutti i diritti riservati

Prima edizione luglio 2021

Isbn 978-88-6947-251-0
2021 SABAP-VR RO VI

Stampa

Tipografia La Grafica Editrice Vago di Lavagno (VR)

In ricordo del soprintendente Ruggero Boschi
e del funzionario storico dell'arte Fabrizio Pietropoli,
per l'impegno profuso nella tutela del patrimonio
architettonico e storico-artistico di Verona

ABBREVIAZIONI

ASCVVr = Archivio Storico della Curia Vescovile
di Verona

ASVr = Archivio di Stato di Verona

Atti AASLvr = Atti e Memorie della Accademia
di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona

BCapVr = Biblioteca e Archivio Capitolare di Verona

BSVVr = Biblioteca del Seminario Vescovile di Verona

SABAPVrRoVi = Soprintendenza archeologia belle arti
e paesaggio per le province di Verona Rovigo
e Vicenza

SBAPVrRoVi = Soprintendenza per i beni architettonici
e per il paesaggio per le province di Verona Rovigo
e Vicenza

SBSAEVrRoVi = Soprintendenza per i beni storici artistici
ed etnoantropologici per le province di Verona
Rovigo e Vicenza

Indice

Prefazioni

- 9** Fabrizio Magani
e Vincenzo Tiné
- 10** Luciano Dalla Riva
- 13** Gianluigi Cottarelli
- 14** Felice Giuseppe Romano
e Maristella Vecchiato
- 21** **Maristella Vecchiato**
Cantorie e casse d'organo
nelle chiese della città di Verona
- 47** **Luciano Rognini**
Gli organi della Cattedrale di Verona
- 61** **Luca Fabbri**
Costanzo Antegnati e Felice
Brusaporci per Agostino Valier
- 87** **Umberto Forni**
Domenico Farinati organaro
veronese
- 125** **Federico Maria Cetrangolo**
Il percorso della conoscenza
per la conservazione
del patrimonio musicale
- 133** **Alessandra Cottone**
Restauro della struttura lignea
e delle tele di Felice Brusaporci,
eseguito negli anni 1990-1993
- 143** **Mirella Baldan**
Indagini di laboratorio propedeutiche
all'intervento di restauro (2019)
- 147** **Giuseppina Rossignoli**
Michele De Mori
Il progetto di restauro esecutivo
della cantoria e della cassa
- 173** **Giovanna Jacotti**
Il restauro della cantoria
e della cassa
- 181** **Daniele Michelotto**
Il progetto di restauro
dell'organo Farinati
- 199** **Roberto Micheli**
Il restauro dell'organo Farinati
- 209** **Luigi Girardi**
L'organo come strumento liturgico
- 215** **Laura Och**
Musica da camera a Verona
al tempo di Domenico Farinati.
- 225** **Bruno Chiappa**
Un documento inedito
sul "maestro d'organi"
Brunetto dalli Pontoni

Uno dei soggetti dipinti da Felice Brusasorci, nel grande armadio che racchiude l'organo del Duomo di Verona, è la storia di *Saul e Davide*. Nell'*Antico Testamento* si parla della disperazione del Re d'Israele, sopraffatto dal silenzio del Signore, e del giovane dagli occhi belli e dall'aspetto gentile. Sarà Davide, con la sua cetra, a rivelare a Saul la possibilità d'incontrarsi e comprendersi ancora, attraverso la misteriosa forza della musica. Non è un'astuzia, ma, se vogliamo, l'enigma della stessa creazione artistica, che col gesto meccanico riempie un vuoto colmo di attese.

È grande la tentazione di far collimare il restauro dell'organo del Duomo con la natura speciale di questi capolavori dell'ingegno tecnico e artistico. Strutture complesse in cui si può misurare la corporeità, dato che sono opere – le uniche – che si possono guardare, sentire, ma anche esplorare al loro interno. Difatti il recupero funzionale e conservativo di simili strumenti assomiglia, per certi versi, allo studio anatomico, come se tastiera, pedaliera, mantice e canne fossero le componenti fisiche di un essere vivente: addirittura di splendida fisionomia, se pensiamo alla tradizione d'intagliarlo, dorarlo e decorarlo.

E come, nel tempo, all'uomo capita di cambiare aspetto e di sacrificare la propria giovinezza a protesi e altri aggeggi chirurgici per sopravvivere, anche l'organo, che pare un animale preistorico, si dispone a

nuove esistenze, nello spazio delle consuetudini dei repertori musicali: così, anche al Duomo di Verona, lo strumento del famoso compositore e organaro bresciano Costanzo Antegnati è diventato un'altra apparecchiatura, con le modifiche, da ultimo, di Domenico Farinati all'inizio del Novecento. Ma, lì dentro, tutto ancora si espande e si estende con l'aria, che è come un respiro naturale; dunque siamo colpiti di più dall'esito felice di questo restauro, avendo superato finalmente il serio rischio che la grande opera diventasse per molto tempo una chiusa scatola nera.

È incontestabile che tra tante complicazioni, vi sia stato il momento articolato della buona amministrazione e della corretta metodologia dell'intervento, che si sono tradotti in progetto. Ovvero il tempo dell'individuazione delle risorse necessarie, a cui il Ministero della Cultura ha dato il decisivo sostegno, e dello studio sulla tecnica, che oggi ci permette di far rivivere secoli di storia di questo straordinario strumento musicale.

Per questi particolari aspetti dobbiamo ringraziare Maristella Vecchiato e Felice Giuseppe Romano, con l'intero gruppo di lavoro, che hanno seguito pazientemente i passi del complesso e articolato recupero. Non sarà stato soltanto un ripristino: la suggestiva visita al Duomo di Verona, che deve avvenire un po' alla volta per prendere confidenza con la meraviglia delle cose ben fatte, avrà un nuovo gioiello prezioso.

Fabrizio Magani e Vincenzo Tiné

già Soprintendente e Soprintendente ABAP per le province di Verona, Rovigo e Vicenza

Da molto tempo e in varie occasioni la Parrocchia della Cattedrale di Verona aveva manifestato l'interesse per avviare un progetto di restauro dell'organo di Domenico Farinati del 1909, organo storico e di grande prestigio, muto da diversi anni e bisognoso di interventi peculiari, per renderlo ancora fruibile e atto alla sua funzione.

In tempi recenti si è discusso sulle modalità di intervento e soprattutto su come reperire i fondi per rendere reale il sogno di tanti fedeli ed estimatori dell'arte organaria. Ma questo desiderio era soprattutto nel cuore di tanti sacerdoti che avevano sentito suonare questo strumento per accompagnare le celebrazioni lungo le varie tappe che hanno scandito la loro formazione teologica in seminario fino alla solenne ordinazione presbiterale vissuta insieme alle loro comunità parrocchiali in un luogo qual è la Cattedrale che raccoglie simbolicamente tutti i fedeli della Diocesi di Verona.

Il parroco don Gianluigi Cottarelli, intuendo l'esigenza di dare compimento alle attese della comunità diocesana, aveva dato il via alla raccolta dei fondi e fin dall'inizio ha visto la generosità di diverse associazioni e di singoli che vi hanno aderito, ma il percorso per coprire la spesa prospettata risultava lungo e difficilmente raggiungibile con i soli sforzi delle donazioni. Per rendere realizzabile questo progetto serviva l'impegno, in unità d'intenti, di diversi enti pubblici che ne garantissero la copertura economica. Grazie all'interesse e alla diffusione profusa da articoli sui giornali locali e alle segnalazioni che da più parti hanno raggiunto il Ministero

per i beni e le attività culturali (ora Ministero della Cultura), si è giunti alla assegnazione dei contributi con la copertura per i lavori di restauro dell'organo con la possibilità di intervenire sia nella parte esterna (cassa, cantoria e portelle), che in quella interna (parte tecnica-strumentale e *console*).

Avuta la garanzia della copertura finanziaria, la Soprintendenza ABAP di Vr Vi Ro come stazione appaltante ha dato inizio ad una feconda collaborazione con gli Uffici Diocesani dei Beni Culturali e Liturgici che affiancano la Parrocchia proprietaria del bene, per avviare le procedure di progettazione e assegnazione degli interventi da eseguire.

I principi condivisi e fissati a livello nazionale nell'Intesa tra Stato e Chiesa, come ben sappiamo, mirano a fissare attività volte al recupero e alla conservazione delle opere d'arte, di cui anche un organo a canne fa parte, con la particolarità, in questo caso, di essere un bene avente caratteristiche e funzioni che lo distinguono dagli altri sia per la struttura, sia per la doppia finalità religiosa e culturale che esso riveste.

Destinato infatti all'uso liturgico, la sua complessità e ricchezza timbrica, nonché la grande quantità di musica organistica, fanno sì che ogni strumento trovi impiego anche in ambito concertistico. Tuttavia la fruizione pubblica dell'organo non può limitarsi o avvalersi principalmente di questo tipo di occasioni, ma deve esser resa possibile *in primis* dal suo impiego nella liturgia, che è lo scopo principale per cui le comunità di ogni tempo hanno investito le proprie risorse, nell'acquisto di

queste preziose macchine sonore, consolidando una tradizione che per secoli ha arricchito di bellezza, di armonia e di preghiera la vita culturale delle nostre chiese.

E questo viene confermato anche dai vari Documenti ecclesiali a partire dal Concilio Vaticano II con la Costituzione “Sacrosanctum Concilium” del 1963 sulla sacra liturgia che prescrive al n° 120 “che nella Chiesa cattolica si abbia in grande onore l’organo a canne, strumento musicale tradizionale, il cui suono è in grado di aggiungere un notevole splendore alle cerimonie della Chiesa, e di elevare potentemente gli animi a Dio e alle cose celesti”.

Fino ad arrivare a San Giovanni Paolo II, che l’11 aprile 1981, nella benedizione del nuovo organo mobile per la Basilica di San Pietro in Vaticano, ribadisce quanto l’organo a canne “possa elevare con il suo meraviglioso suono i cuori dei fedeli a Dio rendendoli capaci, grazie alla partecipazione all’Eucarestia, di servire Dio con le loro vite nella gioia del cuore. La musica stessa diventa linguaggio, in cui la parola tace. Essa esprime l’ineffabile, l’indicibile. Proprio la musica d’organo, priva com’è di parole, può chiarire ed interpretare in modo straordinario i misteri liturgici e favorire ‘la preghiera in spirito e verità’ (Gv 4,23). Il suo linguaggio comprensibile a tutti gli uomini oltre ogni frontiera diventi messaggero d’amore e di pace!”.

Con questi presupposti è parso doveroso l’impegno di tutti per far ritornare al suo splendore l’organo Farinati, rimasto silenzioso per troppo tempo e renderlo nuovamente fruibile

Nel progetto del restauro dello strumento si è provveduto, pertanto, al recupero della parte tecnica e fonica con un approccio di tipo conservativo, con l’analisi dei do-

cumenti storici per un orientamento di tipo filologico al fine di arrivare alla redazione di un progetto rispettoso dell’originale, cercando di evitare alterazioni alla sua fisionomia e struttura.

Nel progetto si è poi provveduto anche al restauro della cassa lignea nonché della cantoria cinquecentesca con le portelle decorate da Felice Brusasorci.

Ora come Ufficio Beni Culturali e Arte Sacra, unitamente alla Commissione Liturgica della Diocesi di Verona, nella imminente conclusione dei lavori, siamo lieti di ringraziare tutti coloro che hanno collaborato in questa impresa a partire dal parroco don Gianluigi Cottarelli che, quale attento conoscitore dei beni che è chiamato ad amministrare e valorizzare, ha preso l’iniziativa e con grande passione si è prodigato per portare a nuovo splendore questo prezioso organo storico.

Doveroso il nostro grazie al Ministero della Cultura che ha stanziato le risorse per l’intervento e soprattutto ai soprintendenti dr. Fabrizio Magani e dr. Vincenzo Tinè della Soprintendenza archeologia belle arti e paesaggio per le province di Verona Rovigo e Vicenza per la particolare attenzione e collaborazione mostrata nel condividere gli sforzi per concretizzare tale attività.

Un particolare riconoscimento alla dott.ssa Maristella Vecchiato, funzionario storico dell’arte incaricata come *Responsabile unico del procedimento* che si è particolarmente impegnata per guidare, verificare e tenere vivi i rapporti istituzionali con lo scrivente ufficio, informando costantemente di tutti gli sviluppi sia in fase progettuale che esecutiva.

Insieme ad essi vogliamo ricordare tutti coloro che hanno collaborato: il dott. Luca Fabbri, direttore dei lavori; l’arch. Francesco Soardo per il piano di sicurezza; la ditta Paolo Fraccaroli per l’allestimento delle strutture di impalcatura;

l'arch. Marco Molon che per la Parrocchia ha progettato e realizzato l'impianto di regolazione dell'umidità ambientale; Daniele Michelotto per il progetto e la ditta Arcart con il restauratore organaro Roberto Micheli per il restauro dello strumento fonico; le restauratrici Giuseppina Rossignoli per il progetto e Giovanna Ja-

cotti per il restauro della cantoria, cassa e portelle.

Un grazie a tutti coloro che hanno condiviso l'impegno per ridare vita e splendore ad un bene che ci è stato consegnato dalle comunità ecclesiali che ci hanno preceduto, per affidarlo integro e ancora funzionante alle future generazioni.

Luciano Dalla Riva

Direttore Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Verona

Entrando in Cattedrale, si rimane ammirati dalla solennità della preziosa cassa lignea, finemente intagliata, dell'organo di Domenico Farinati, dal trittico di grandi canne in bella mostra e dai dipinti di Felice Brusasorzi che ne abbelliscono le portelle. Il suono armonioso e solenne delle sue canne ha accompagnato celebrazioni festose e momenti di dolore e di lutto della nostra città. Ma da parecchi anni l'antico strumento era ammutolito. L'organo Farinati appariva come un vecchio a riposo, silenzioso e solo, sostituito per le necessità liturgiche da un giovane e ben più modesto organo corale.

Restaurarlo sembrava cosa impossibile, sia per l'oneroso costo del complesso ripristino, sia per la modalità dell'intervento. Ma anch'io, come il buon Renzo ne *I Promessi Sposi*, ho potuto esclamare: "La c'è la Provvidenza!". Quest'ordine imperscrutabile, con il quale Dio regge e protegge la sua Creazione e guida la storia dell'umanità, assume il volto di persone che credono ai sogni, che hanno il coraggio di lanciare appelli, di coinvolgere conoscenti e istituzioni, che con la penna e il passaparola contagioso riescono a tradurre la speranza in realtà.

Un grazie speciale al giornalista Stefano Lorenzetto, che per primo ha creduto a questo sogno e ha saputo coinvolgere

con i suoi articoli e suoi appelli le singole persone; ai rappresentanti delle istituzioni; agli enti bancari e assicurativi; all'allora ministro per i Beni e le Attività culturali, Alberto Bonisoli, che ha accolto il progetto di restauro e ne ha disposto il finanziamento per conto del MiC.

Un ringraziamento caloroso alla Soprintendenza archeologia, belle arti e paesaggio per le province di Verona, Rovigo e Vicenza, nelle persone dei soprintendenti dottor Fabrizio Magani e dottor Vincenzo Tinè, e della dottoressa Maristella Vecchiato; all'architetto Felice Giuseppe Romano e a tutti i membri dell'Ufficio Beni culturali, sezione Musica sacra, della Diocesi di Verona; alle aziende che hanno realizzato i vari progetti; agli organisti che hanno collaborato con la competenza dei loro pareri.

Il restauro, realizzato con gli stanziamenti del Ministero e sotto la direzione della Soprintendenza nella persona di Luca Fabbri, per le implementazioni tecnologiche si avvale dei contributi di singoli benefattori e degli enti locali intervenuti.

Il primo concerto lo dedicheremo alle vittime della pandemia provocata dal Covid-19. La solenne armonia dell'organo Farinati può finalmente tornare a fondersi con l'inno di lode che, da sempre e per sempre, le schiere degli angeli e dei santi cantano a Dio.

Gianluigi Cottarelli
Arciprete della Cattedrale

L'approccio metodologico del restauro per la tutela degli organi antichi in Italia è abbastanza recente; infatti su tale tema si è incominciato a discutere, in modo sistematico e programmatico, nel 1991 in occasione del 1° *Convegno nazionale sulla tutela degli antichi organi in Italia*, promosso dall'allora Istituto centrale B.A.A.S. del MiBAC.

Il convegno, che si tenne a Milano, rappresentò l'esplicita indicazione da parte del Ministero per i beni e le attività culturali (ora Ministero della Cultura) sull'importanza dell'approccio da seguire nel restauro su una determinata classe di beni culturali, che fino ad allora non aveva ancora trovato una propria collocazione nella prassi della tutela del patrimonio storico-artistico nazionale.

L'importanza del convegno milanese risiedette nel fatto che in tale occasione si ratificò pubblicamente il documento specialistico *Cosa non fare nel restauro degli organi storici*, messo a punto da Giuseppe Basile dell'Istituto Centrale del Restauro in collaborazione con Pier Paolo Donati, direttore del Gabinetto Restauro Organi in Palazzo Pitti.

Tale attività scientifica scaturì soprattutto dalla presa di coscienza che in passato la prevalenza dei temi di restauro erano incentrati principalmente sulla tradizione figurativa, relegando di fatto la tradizione musicale a un livello marginale, in quanto si riteneva, erroneamente, che la stessa non rientrasse nel concetto tradizionale di opera d'arte, e pertanto sistematicamente veniva estromessa dalla categoria degli oggetti "restaurabili".

Su tale punto, infatti, il professor Basile in un suo intervento a Valladolid in Spagna, nel novembre del 2005, sul restauro degli organi storici in Italia osservava che "alla luce di un concetto molto elevato di restauro quale quello teorizzato e messo in pratica da Cesare Brandi nella concreta attività dell'Istituto centrale del restauro, anche tutto ciò che non era opera d'arte in senso alto, cioè che non era grande pittura, grande scultura, grande monumento, veniva di fatto escluso", per cui si è continuato ad operare in modo empirico non reputando tantissime categorie di manufatti artistici, dalle vetrate, ai mobili, ai tessuti, alle ceramiche, come opere d'arte in senso proprio, "sui quali si è intervenuto utilizzando le più usuali tecniche di riparazione, siano esse di tipo tradizionale (e quindi sostanzialmente artigianali) che avanzate in senso tecnologico". Da tale convinzione non hanno fatto eccezione gli strumenti musicali "che sono stati spesso considerati essenzialmente, se non unicamente (come pure talvolta è stato fatto) nel loro essere funzionali".

In tale intervento il professor Basile precisava che il tema era ancora oggetto di notevole dibattito, soprattutto per quanto concerne la distinzione fra il concetto di riparazione, rifacimento e, più in generale, rifunzionalizzazione e restauro; evidenziava infatti che "il 90% dei restauri che vi vengono eseguiti sugli organi sono di fatto veri e propri interventi di rifunzionalizzazione, che generalmente finiscono con il deformare – del tutto involontariamente ma oggettivamente – le caratteri-

stiche storiche dello strumento sottoposto a ‘restauro’”.

Ciò dava un senso anche del perché in passato l'intervento di restauro degli organi o di altri strumenti musicali veniva affidato ad artigiani organari che, pur essendo valenti nel proprio campo, non erano in possesso delle conoscenze per un corretto approccio al restauro di tali beni, in quanto propendevano ad intervenire applicando il principio della sostituzione, al fine di garantire il funzionamento dell'organo, senza prendere in considerazione le caratteristiche originarie dello strumento e la sua stratificazione storica. Negli anni successivi al convegno milanese l'Istituto Centrale del Restauro, per fare luce su tale incertezza operativa e fornire adeguati indirizzi di metodo su come intervenire correttamente nel restauro dei beni culturali musicali e in particolare degli organi, ha prima fornito esempi “pilota”, a cui far riferimento, contraddistinti da metodo accettabile e buona esecuzione e, successivamente, con la Direzione Generale del Ministero, ha organizzato appositi corsi di “alfabetizzazione”, rivolti principalmente agli storici dell'arte, funzionari dell'Amministrazione dei beni culturali, ai quali compete oltre la direzione del restauro dei beni storico-artistici anche quella degli strumenti musicali. È stato indetto inoltre un corso sperimentale di formazione professionale per il restauro degli organi storici, della durata di due anni. Il corso coniugava l'attività pratico-operativa, con quella teorico-metodologica ed ha rappresentato l'unico caso esplicitamente finalizzato alla formazione non di organari, ma di restauratori d'organi. Questa iniziativa formativa ha portato ad una maggiore sensibilizzazione nell'approccio metodologico da conformarsi nel restauro di strumenti antichi.

In questi anni le Soprintendenze si sono attivate per meglio affrontare le problematiche relative alla tutela degli strumenti musicali antichi, soprattutto nel definire un protocollo per la valutazione degli interventi che vengono sottoposti all'esame preventivo, al fine di ottenere l'autorizzazione all'esecuzione del restauro.

Le problematiche sopra descritte si sono evidenziate anche in occasione dell'avvio della progettazione del restauro dell'organo di Domenico Farinati, ubicato nel Duomo di Verona *in cornu Evangelii*.

Il dibattito che era nato riguardava appunto l'approccio metodologico da seguire nello sviluppo della progettazione dell'intervento di restauro, che stava quasi trasformandosi in “il caso dell'organo Farinati”.

L'organo del 1909, opera originale di Domenico Farinati (Verona, 1857-1942) a trasmissione mista meccanico-pneumatica, posto all'interno della cassa lignea cinquecentesca scolpita e dorata che sovrasta la cantoria di sinistra della Cattedrale di Verona, necessitava – dopo anni di inattività nonostante l'intervento realizzato negli anni Novanta – di opere di recupero, allo scopo di ripristinare, con un corretto restauro, la funzionalizzazione per le celebrazioni liturgiche della Cattedrale. Inoltre anche la cantoria e la cassa, che erano state restaurate negli anni Novanta, presentavano problemi di conservazione per il sollevamento della pellicola pittorica, a causa della vicinanza con gli elementi del riscaldamento della chiesa.

La Diocesi di Verona segnalò lo stato di necessità agli organi di tutela. Pertanto il soprintendente Fabrizio Magani richiese nel gennaio del 2019 un finanziamento al superiore Ministero, con lo scopo di realizzare un intervento che consentisse di riportare a completa efficienza lo strumento, ormai da alcuni anni in stato di se-

miabbandonò, restituendolo alla comunità nella sua importanza tecnica e monumentale, non trascurando inoltre la preziosa cantoria con cassa e portelle, che aveva bisogno, dopo gli anni trascorsi, di una revisione. Il MiC quindi intervenne finanziando le opere di restauro con un rilevante contributo articolato su due annualità finanziarie 2017 e 2018, e affidando alla Soprintendenza di Verona il compito di portare a termine la complessa operazione di restauro.

L'incarico di Responsabile del procedimento fu affidato dal soprintendente Magani al funzionario storico dell'arte Maristella Vecchiato, che si avvalse della collaborazione dei colleghi architetti Felice Giuseppe Romano e Federico Maria Cetrangolo, del restauratore Anna Volpe e del funzionario amministrativo Rosanna Dorizzi. La direzione dei lavori per il restauro dello strumento novecentesco, della cantoria e della cassa cinquecentesche con relative portelle dipinte su tela da Felice Brusaporci venne affidato al funzionario storico dell'arte Luca Fabbri.

Non avendo, però, la Soprintendenza in organico figure specifiche, si avvalse inoltre della competenza nel settore degli organi musicali dell'ispettore onorario Umberto Forni. L'ispettore onorario, infatti, soprattutto nel campo degli strumenti musicali, è una figura che è prevista dall'ordinamento ministeriale e che nel caso specifico ha ricoperto il ruolo di consulente dell'Amministrazione.

Nello sviluppo della progettazione, affidata per la parte fonica al restauratore organaro Daniele Michelotto e per la cantoria con cassa e portelle alla restauratrice Giuseppina Rossignoli, si è posto il tema, per quanto riguarda lo strumento, di cosa privilegiare se l'autenticità dell'opera (e di conseguenza la conservazione di tutte le sue componenti che la rendono tale) o la

sua identità funzionale, oppure salvaguardare entrambi i valori giungendo a un bilanciamento tra gli interventi necessari alla conservazione e quelli per il rifunzionamento dello strumento.

Sulla scorta degli elementi conoscitivi, quali l'indagine storica, l'accurato rilievo dello strumento musicale e di tutte le sue parti e componenti, si è determinato il quadro conoscitivo delle caratteristiche originarie dello strumento e la sua stratificazione storica. Ciò ha permesso di calibrare l'intervento di restauro senza pregiudicare i valori di autenticità e identità dell'opera.

Il restauro ha coinvolto più settori disciplinari che hanno spaziato dall'architettura, alla storia dell'arte, alla statica (la verifica strutturale della cantoria e della cassa lignea è stata eseguita dall'ingegner Franco De Grandis), alla chimica (le analisi diagnostiche propedeutiche al restauro della cantoria con cassa e portelle sono state eseguite dalla dottoressa Mirella Baldan di R&C Art s.r.l.), alla sicurezza (affidata all'architetto Francesco Soardo) e alla logistica per gli aspetti connessi allo smontaggio, al trasporto dello strumento presso il laboratorio di restauro della ditta affidataria e al successivo rimontaggio. Le opere furono affidate per il restauro della cantoria e della cassa con relative portelle alla restauratrice Giovanna Jacotti, mentre il restauro dello strumento musicale è stato realizzato dal restauratore Roberto Micheli della ditta Arcart di Montecchio Maggiore. L'allestimento del ponteggio è stato eseguito dalla ditta Fraccaroli Leonello e Figli s.n.c.

Anche in questo caso la Soprintendenza è intervenuta in maniera diretta, occupandosi non solo dell'intervento di restauro dell'organo e della cantoria, ma gestendo anche la complessità del tema di restauro che si andava ad affrontare e delle scelte di metodo ed operative conseguenti,

attesa l'importanza che tale organo novecentesco e relativa cantoria con cassa cinquecentesche rivestono nell'ambito del complesso della Cattedrale di Verona. L'*équipe* di professionisti e di operatori, che si sono avvicendati durante tutte

le fasi del restauro, ha determinato la riuscita di questo complesso intervento, che non era semplice da affrontare, sia per quanto riguarda la proposta progettuale che l'esecuzione dei lavori di particolare delicatezza e complessità.

Felice Giuseppe Romano e Maristella Vecchiato
Funzionario architetto e Funzionario storico dell'arte

**L'organo di Domenico Farinati
nel Duomo di Verona**
Storia e conservazione

Cantorie e casse d'organo nelle chiese della città di Verona

Maristella Vecchiato

Le chiese della città di Verona sono caratterizzate da splendide cantorie, spesso trascurate, dotate di raffinate casse d'organo in cui sono custoditi gli elementi dello strumento musicale, databili a periodi cronologici diversi, dal XV secolo fino agli inizi del Novecento.

Nella documentazione della Camera Fiscale¹, conservata in Archivio di Stato di Verona, sono citate le chiese del centro storico della città dotate di organo e di relativa cantoria in un carteggio redatto nel 1806 dall'Ufficio veneto per l'attività di demaniazione dei beni e degli arredi degli ordini monastici e delle parrocchie sopresse. Scorrendolo è possibile avere un'idea di quanto fossero diffuse le cantorie nelle chiese cittadine, solo alcune delle quali sono giunte a noi, mentre molte sono andate perdute in seguito agli eventi storici che hanno caratterizzato gli immobili religiosi, dopo le riforme napoleoniche². Le sopresse chiese di San Francesco di Paola, di San Giovanni della Beverara, di Santa Lucia, di Santa Maria degli Angeli,

di Santa Maria Maddalena, di Santo Spirito erano provviste di cantorie in legno anche decorato, con cassa d'organo. Delle superstiti la più antica è senz'altro quella della chiesa di San Bernardino, datata 1481.

Come evidenzia Luciano Rognini, a partire dal XV secolo fiorirono in città botteghe di intagliatori del legno, di cui le più affermate erano quelle dei Giolfino e dei Begano³, famiglie di artisti che decorarono le casse d'organo e le cantorie con raffinati intagli e sculture⁴. Tuttavia non sono sempre noti i nomi dei marangoni o degli intagliatori che lavorarono nella realizzazione di cantorie o casse a Verona, ad eccezione della cassa della chiesa di Santa Anastasia, il cui organo fu rinnovato nel 1560 dall'organaro Giovanni Cipri, di scuola emiliano-romagnola, mentre nello stesso periodo la

¹ L. ROGNINI, *Organi e organari a Verona*, in *La musica a Verona*, Verona 1976, pp. 425-486, in particolare p. 463. Il riferimento archivistico è il seguente: ASVr, *Camera Fiscale*, n. LXXXVI.

² T. LENOTTI, *Chiese e conventi scomparsi a sinistra dell'Adige*, Verona 1955; Idem, *Chiese e conventi scomparsi a destra dell'Adige*, Verona 1955.

³ ASVr, *Rettori Veneti*, b. 42 (1532), fasc. *Actorum secundus* alla data [14] agosto 1532. Causa fabbricieri di San Fermo contro Francesco intagliatore per organo. Francesco "chiede d(ucati) 18 pro resto mercedis sue convente organi d(ictae) eccl(esiae) constructi, attento quod complevi ex id quod debuit parte sua". I fabbricieri negano "quia ipse m(agister) Franciscus non fecit de intaleo d(icti) organi iuxta mudelum et scriptum inter partes celebratum". Il podestà decide vengano eletti due che controllino se Francesco "fecit de intaleo iuxta modellum". Ringrazio il professor Bruno Chiappa per la segnalazione.

⁴ L. ROGNINI, *Le arti minori*, in *Chiese e monasteri di Verona*, a cura di G. Borelli, Verona 1980, pp. 579-649, in particolare vedi p. 593.

cassa venne rifatta da Andrea Scudellino⁵. Intorno al Quattrocento gli organi raggiunsero un'“imponenza e dignità architettonica”⁶ tale da necessitare anche di palchi in legno o muratura su cui alloggiare le casse che venivano dotate di portelle, a volte meravigliosamente dipinte, con lo scopo di riparare le canne e il materiale fonico dalla polvere. L'abitudine di dotare le casse di ante protettive restò in vigore fino al XVII secolo, per diventare poi sempre meno frequente. Artisti affermati lavorarono alla decorazione delle portelle degli organi. Domenico Morone fu attivo a San Bernardino, Romanino a San Giorgio in Braida, Felice Brusasorci e Biagio Falcieri al Duomo, Gerolamo dai Libri e Francesco Morone a Santa Maria in Organo, fra Giuseppe Carmelitano a San Tomaso Cantuariense (ma niente è rimasto), Battista Brusasorci ai Santi Nazaro e Celso⁷. L'intervento di Biagio Falcieri sulle portelle dell'organo del Duomo, *in cornu Epistulae*, costituisce probabilmente l'ultimo intervento decorativo di questo genere nella città scaligera⁸.

⁵ ROGNINI, *Organi e organari*, cit., p. 440.

⁶ M. BISSON, *Meravigliose macchine di giubilo. L'architettura e l'arte degli organi a Venezia nel Rinascimento*, Venezia 2012, p. 15.

⁷ Sono da segnalare anche le portelle dell'organo dell'Accademia Filarmonica di Verona, dipinte da Alessandro Turchi detto l'Orbetto (Verona, 1578- Roma 1649), su commissione degli accademici Gian Giacomo Giusti e Francesco Da Sesso (1605-1606). Le portelle sono decorate con l'allegoria del Valore, della Fortezza, della Musica e della Poesia. Dopo la distruzione del primo teatro Filarmonico a causa di un incendio (1712), la collezione delle opere d'arte dell'Accademia andò dispersa a partire dal 1749. Le portelle dell'organo furono acquistate da Joseph Smith, console di Inghilterra a Venezia, successivamente alienate a Giorgio III con l'intera collezione Smith. Si trovano attualmente a Windsor Castle, in the Royal Collection. Cfr. D. SCAGLIETTI KELESIAN, *Allegoria del Valore, della Fortezza, della Musica, della Poesia*, in *Alessandro Turchi detto l'Orbetto, 1578-1649*, a cura di D. Scaglietti Kelesian, Verona 2019, pp. 73-76, e la bibliografia ivi citata.

⁸ ROGNINI, *Le arti minori*, cit., p. 594.

Nel Seicento, per migliorare l'acustica, divenne frequente il trasferimento degli organi dal transetto e dall'area absidale su spaziose cantorie, adatte ad ospitare anche il coro, mentre le portelle furono sostituite da ampi teloni decorati⁹.

Le cantorie superstiti con le relative casse sono rimaste abbastanza indenni, nonostante le novità riformistiche delle celebrazioni liturgiche; gli organi, invece, furono oggetto, a partire dalla seconda metà del XIX secolo, di un fervore di adeguamento funzionale dell'arte organaria, che comportò la demolizione, o la pesante modifica di quelli antichi¹⁰.

Nella chiesa di San Bernardino, ad esempio, dove si conserva la più antica cantoria con cassa (*Fig. 1*) della città di Verona, l'organo fu oggetto di vari interventi nel corso dei secoli, come riferisce padre Domenico Olivo Damini nel 1998¹¹ in una nota alla competente Soprintendenza per i beni storico-artistici ed etnoantropologici; l'organo quattrocentesco, già danneggiato dalla caduta di un fulmine nel 1634¹², fu sostituito da un altro strumento nel Seicento; ancora nel XIX secolo e più volte nel Novecento l'organo venne rinnovato. Alla fine, la preziosa cassa armonica, abbellita con fregi e candelabre e recante al centro dell'architrave intarsiato il *Padre Eterno* tra due angeli oranti, era rimasta vuota. Era presente un organo, costruito nel 1960 dalla ditta M. Mascioni di Cuvio (Varese), nel coro absidale su un alto basamento.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ E. GIRARDI, *Gli organi della città di Verona*, Alba 1968, p. 16.

¹¹ SABAPVrRoVi, ex archivio SBSAEVrRoVi, carteggio relativo all'organo di San Bernardino.

¹² R. BREZZONI, *L'organo dei Rossi in San Bernardino a Verona*, “Le Venezie Francescane”, n. 34 (sett.-ott. 1934), pp. 159 e segg. Cfr. anche A. AMADIO, *La chiesa e il convento di S. Bernardino*, Verona 1952, pp. 52-54 e G.M. DIANIN, *S. Bernardino da Siena a Verona e nel Veneto*, Verona 1981, pp. 140-143.



Fig. 1. La cantoria di San Bernardino.



Fig. 2. Particolare dello stemma della famiglia de' Rossi, al di sotto la data.

Nel 1998 i padri della basilica avvertirono la necessità di dotare la cassa di un nuovo organo di tipologia quattrocentesca, e si attivarono con il sostegno di un comitato promotore¹³ e di un comitato scientifico¹⁴, proponendo alla Soprintendenza competente un progetto della Premiata Fabbrica Organi cav. Francesco Zanin di Gustavo Zanin di Codroipo (UD), che prevedeva la ricostruzione in stile dell'antico. L'autorizzazione della Soprintendenza datata 18 dicembre 1998 imponeva l'obbligo di un controllo statico "del pavimento e della struttura lignea su cui dovrà essere posizionato lo strumento musicale"¹⁵.

Fu così ripristinata la funzione originale della cantoria e della cassa d'organo. Entrambe erano state oggetto di un intervento di recupero negli anni Novanta. La splendida cantoria si imposta sopra una struttura che partendo da un vertice, in cui è allogato lo stemma della famiglia dona-

trice, si sviluppa a coda di rondine in nove spicchi decorati da elementi floreali e da angeli. Il donatore Gaspare de' Rossi, che aveva offerto alla chiesa di San Bernardino anche il pulpito, e che aveva voluto firmare il manufatto con il suo emblema (Fig. 2), caratterizzato da "leone uscente dalla partizione, che tiene con le due zampe anteriori una mazza", e la data 1481¹⁶, aveva testato disponendo che i suoi eredi lo seppellissero con il saio francescano in un sepolcro collocato frontalmente all'organo da lui fatto costruire, e che fosse costituita una rendita perpetua per pagare l'organista¹⁷. La cassa, che tornò a ospitare la struttura dello strumento musicale, è dotata delle portelle dipinte sul fronte da Domenico Morone (Verona, 1442-1518) con le figure di *San Bernardino*, corredato di monogramma del nome di Gesù, e *San Francesco che riceve le stimmate*¹⁸.

Nella Cattedrale di Verona due sono le monumentali cantorie con casse d'organo, collocate sulla sinistra e sulla destra delle navate laterali, nell'ultima campata all'altezza del tornacoro sanmicheliano, l'una di fronte all'altra.

L'organo *in cornu Evangelii* (Fig. 3), oggetto con la cantoria e la cassa del presente restauro, fu voluto dal vescovo di Verona, Agostino Valier, che ricoprì la carica dal 1565 al 1606 coadiuvato dal nipote Alberto; lo strumento musicale, ritenuto

¹³ SABAPVrRoVi, ex archivio SBSAEVrRoVi, carteggio relativo all'organo di San Bernardino. Il Comitato promotore era costituito da: padre Domenico Olivo Damini, Lorenzo Simeoni, Elisabetta Paparella, Riccardo Gaspari e Walter Valbusa.

¹⁴ Il Comitato scientifico era costituito da: Oscar Michiati, Luigi Ferdinando Tagliavini, Andrea Marcon e Luciano Rognini.

¹⁵ SABAPVrRoVi, ex archivio SBSAEVrRoVi, carteggio relativo all'organo di San Bernardino.

¹⁶ Nel riquadro frontale della mensola è iscritta in lettere capitali: "ANO DMI/ MCCCC/ LXXXI. Cfr. la scheda di catalogo OA n. ICCD 05/00085134.

¹⁷ AMADIO, *La chiesa e il convento*, cit., pp. 52-54.

¹⁸ Cfr. L. SIMEONI, *Verona. Guida storico-artistica della città e provincia*, Verona 1909, p. 160; ROGNINI, *Organi e organari*, cit., p. 430; E. BUGINI, *Un capitolo trascurato dell'artigianato decorativo: gli apparati ornamentali dei manufatti organistici italiani*, "Solchi. Rivista d'arte", a. II (1998), n. 3, pp. 22-29, in particolare p. 25; D. BISOGNIN, G. GUASTELLA, *La chiesa di San Bernardino. Visita guidata*, Verona 2009.



Fig. 3. L'organo di Farinati nel Duomo in cornu Evangelii.



Fig. 4. Lo stemma del vescovo Agostino Valier.

dalle fonti veronesi uno dei più interessanti della città¹⁹, fu realizzato dal celebre organaro Costanzo Antegnati²⁰, della famiglia bresciana di costruttori di strumenti musicali²¹. La poderosa e raffinata cantoria in legno dorato, della fine del XVI secolo, è sorretta da due mensoloni a voluta abbinati, decorati da mascheroni raffiguranti degli angeli, mentre sul fronte e lateralmente il pittore Felice Brusasorci (Verona, 1540 circa-1605) dipinse su tela *David che suona la cetra di fronte a Saul*

¹⁹ Lo strumento è menzionato dal teorico e compositore Adriano Banchieri come uno dei migliori del tempo. Cfr. L. ROGNINI, *Gli antichi organi della Cattedrale di Verona*, in *Concerto d'inaugurazione del restauro degli organi*, Verona 1994.

²⁰ SIMEONI, Verona, cit., p. 91; L. ROGNINI, *Gli organi della Cattedrale di Verona*, in *Musica a Verona. Studi in ricordo di Carlo Bologna*, a cura di M. Matarassi e P. Rigoli, Vicenza 1998, pp. 83-107, riproposto nel presente volume. Cfr. SABAPVrRoVi, ex archivio SBSAEVrRoVi, carteggio relativo agli organi della Cattedrale (relazione di E.M. GUZZO, *Gli organi della Cattedrale di Verona: vicende storiche e decorative*, s.d.); F. PIETROPOLI, *Le decorazioni delle casse degli organi*, in *Concerto d'inaugurazione*, cit.

²¹ *Gli Antegnati. Studi e documenti su una stirpe di organari bresciani del Rinascimento*, a cura di O. Mischianti, Bologna 1995; E. BUGINI, *La decorazione artistica degli organi Antegnati*, "Solchi Rivista d'arte", a. III (1999), n. 1, pp. 30-35; M. LUNGHI, *Introduzione all'Arte organaria di Costanzo Antegnati*, "Brixia sacra. Memorie storiche della diocesi di Brescia", a. V (2000), n. 3, pp. 3-24; U. RAVASIO, *La genealogia degli Antegnati organari*, Brescia 2005.

Fig. 5. L'organo nel Duomo *in cornu Epistulae* con le tele dipinte da Biagio Falcieri.

a sinistra della balaustra e il *Lamento di Sion* al centro. Nel XIX secolo andò perduto un terzo dipinto posto sul fianco destro. *Angeli musicanti* decorano la parte sottostante della cantoria, mentre le portelle conservano le immagini della *Dormitio Virginis* sull'esterno e i *Quattro vescovi veronesi* all'interno delle ante²².

La cassa dell'organo è caratterizzata da due colonne decorate con capitello di ordine corinzio che reggono la trabeazione con fregio a girali su cui si imposta il frontone decorato ad ovoli e dentelli, recante lo stemma del vescovo Agostino Valier al centro²³ (Fig. 4). Nella facciata della cassa scompartita in cinque campate, decorate da eleganti tarsie, compaiono le canne maggiori dell'organo di Domenico Farinati (San Giovanni Lupatoto (Vr), 1857-Verona, 1942) realizzato nel 1909, che ha sostituito quello dell'Antegnati, la cui distruzione è avvenuta in data che non ci è nota²⁴.

La cantoria *in cornu Epistulae* (Fig. 5) fu commissionata nel 1629 da Alberto Valier, vescovo di Verona dal 1606 al 1630,

²² Sulla splendida decorazione di Felice Brusasorci cfr. L. MARANI, *La decorazione delle portelle dell'organo del Duomo di Verona realizzata da Felice Brusasorzi*, tesi di laurea, relatore prof.ssa Loredana Olivato, Università di Verona, 2004 e il saggio di Luca Fabbri nel presente volume.

²³ Cfr. la scheda di catalogo OA n. ICCD 05/0005 9975.

²⁴ SABAPVrRoVi, ex archivio SBSAEVrRoVi, carteggio relativo agli organi della Cattedrale (relazione di U. FORNI, *Il restauro degli strumenti*, s.d.: "La splendida cassa monumentale [*in cornu Epistulae*] era vuota da tempo immemorabile, se si eccettuano 33 antiche canne di facciata ovviamente mute e alcuni contrabbassi con relativo somiere"). Non è certo che si trattasse delle canne dell'organo Antegnati, potrebbero essere state di altri strumenti costruiti da Berté o Fedrigotti. Informazione fornitami dal professor Umberto Forni che sentitamente ringrazio.



la cui arma gentilizia è documentata nel timpano²⁵. La realizzazione dello strumento musicale fu assegnata all'organaro Giovanni Berté. I lavori furono sospesi a causa della peste del 1630 e successivamente per la morte del committente. Ripresero solo nel 1683 per volontà del vescovo Sebastiano II Pisani, che si avvale del lascito del conte Pietro Bentivoglio, organista della Cattedrale: una consistente somma, di cui resta testimonianza nella lapide murata sotto la cantoria²⁶ (Fig. 6). Cantoria e cassa di destra ripropongono la connotazione compositiva e decorativa del manufatto collocato di fronte. Autore delle tele fu Biagio Falcieri (Brentonico (Tn), 1627-Verona, 1703), a cui fu assegnato l'incarico di eseguire i dipinti dal vescovo Sebastiano II Pisani per il tramite

del canonico Antonio Maffei. L'iconografia mariana è in analogia con la decorazione di Brusasorci. Qui Falcieri dipinse le portelle raffigurando l'*Assunzione della Vergine* all'esterno e i *Quattro santi vescovi* all'interno, ed infine le telette con *Scene della vita della Vergine* (la *Natività*, la *Visitazione* e il *Transito della Vergine*) sulla cantoria e *Angeli musicanti* al di sotto²⁷.

Negli anni Novanta del secolo scorso Barthélemy Formentelli si occupò del restauro dell'organo Farinati sulla cantoria di sinistra. Durante i lavori che durarono da novembre 1989 al Natale dell'anno successivo, fu rinvenuta, all'interno del mantice grande, la carta intestata del Farinati, illustrata da un angelo che suona l'organo portativo, con la seguente iscrizione: "Farinati Domenico & Figlio. Fabbrica organi da chiesa, da concerto e da sala, Piazza S. Eufemia, Verona", ancora conservata agli atti della Soprintendenza²⁸. Sulla cantoria di fronte, dal gennaio 1991 al mese di giugno 1993, Barthélemy Formentelli provvide alla costruzione di un nuovo strumento, secondo i modelli dell'arte organaria del XVII secolo²⁹. Entrambi gli interventi furono sovvenzionati dalla Fondazione Cariverona.

Con l'occasione il soprintendente Filippa Aliberti Gaudio, inoltre, segnalò il grave degrado in cui versavano le pregevoli ante dipinte da Felice Brusasorci e Biagio Falcieri; lo stesso problema riguardava le cantorie riccamente intagliate, che presentavano "un diffuso sollevamento della doratura". La preoccupazione del soprintendente era che le vibrazioni degli orga-

²⁵ Cfr. la scheda di catalogo OA n. ICCD 05/0008 7041.

²⁶ La lapide con stemma porta la seguente iscrizione: PETRVS CONTI BENTIVOLEVS VERONENSIS/ QVI VLTIMVM MARTII 1682 VITAEQVE SVAE DIEM CLAVSIT/ HI-CQVE DECIMO SEPTIMO PERACTO MENSE REVIXIT/ PIE MVLTÀ LEGAVERAT/ TESTAMENTIQVE EXECVTIONI FIDELIEM MANVM QVAERITANS/ IN PLENI IVRIS COMMISSARIVM/ TESTANDO SVPPLICITER EXORAUERAT/ ILL(VSTRIS-SIM)VM AC REV(ERENDISSIM)VM D(OMINUM) D(OMINVM) EPISCOPVM SVVM/ SEBASTIANVM PISANVM/ QVI/ BENIGNE PRO DEO VOTIS EIVS ANNVENIS/ HOSPITALIBVS CIVITATIS ALLISQVE PIIS AEGENTIBVS LOCIS/ QVINQVE MILLIA DVCATORVM DISTRIBVIT/ ALIIS ITEM OCTO MILLIBVS ALIO QVO PIETAS CHARITASVE VOCABAT EROGATIS/ INVIOLABILI SVBINDE DECRETO SANCIVIT/ DIE PRIMA MENSIS SEPTEMBRIS ANNI M.DC.LXXXIII/ VT EX RELIQVO ASSE FORENT HAEREDES/ CAPELLANI DE MENSA CORNELIA RESIDENTES/ OB IDQVE QVOTANNIS IN PERPETVVM/ DECEM ANNIVERSARIA MISSASQVE INSVPER BIS/ CENTVM INTRA QVADRAGESIMAM/ PRO ANIMA TESTATORIS CELEBRENT/ VT IPSA QVAE SIBI TAM SANCTE THESAURIZAVIT/ DONANTE DOMINO/ REQVIEM ASSEQVATVR AETERNAM/ HOC TANDEM PERENNE FIDEI TESTIMONIUM / P(OSUIT) / ANNO D(OMI)NI MDCLXXXIII MENSE SEPTEMBRI. *Sebastiano Pisani II, Visita pastorale a chiese della città e diocesi di Verona anni 1669-1684*, Trascrizione dei Registri dal XXV al XXXII delle Visite Pastorali a cura dell'Archivio Storico della Curia Diocesana di Verona, Verona 2003, p. 310, pubblicata *on line* sul sito dell'Archivio Storico della Curia Diocesana di Verona.

²⁷ C. RIGONI, *Biagio Falcieri, Brentonico, Trento 1627-Verona 1703*, in *La pittura veronese nell'età barocca*, a cura di L. Fabbri, F. Magani, S. Marinelli, Verona 2017, pp. 229-230.

²⁸ SABAPVrRoVi, ex archivio SBSAEVrRoVi, carteggio relativo agli organi della Cattedrale.

²⁹ *Ivi*, relazione di Umberto Forni, già citata.



Fig. 6. La lapide murata nella parete sotto la cantoria con il ricordo della sovvenzione del conte Pietro Bentivoglio per la costruzione dell'organo.

ni, ripristinati nella loro funzionalità, potessero compromettere ulteriormente la conservazione dei dipinti³⁰. I lavori di restauro, che riguardarono anche la struttura lignea, furono realizzati negli anni Novanta, eseguiti da Alessandra Cottone, per le tele del Brusasorci, completate nel 1993³¹, mentre l'intervento sui dipinti di Falcieri fu condotto da Attilia Todeschini e Matteo Legnaghi. Quattro dipinti su tela del Falcieri, dopo il restauro e prima della loro ricollocazione, furono temporaneamente esposti nella sacrestia vecchia della Cattedrale nel 1992³².

³⁰ *Ivi*, carteggio relativo agli organi della Cattedrale.

³¹ *Ibidem*. Cfr. anche il testo di Alessandra Cottone nel presente volume.

³² SABAPVrRoVi, ex archivio SBSAEVrRoVi, carteggio relativo agli organi della Cattedrale.

A Santa Anastasia nella quinta campata della navata laterale di sinistra, domina la pregevole cantoria lignea (Fig. 7), sorretta da quattro colonne marmoree con capitello dorico, “forse posteriore nella decorazione di qualche decennio”, rispetto alla cassa³³, voluta dall'ordine domenicano, il cui emblema è posizionato al centro del parapetto. Lateralmente si alternano riquadri con sei statuette raffiguranti illustri santi dell'ordine domenicano (Antonino arcivescovo di Firenze, Giovanni da Vercelli, Pio V, Benedetto XI, Innocenzo V e Alberto Magno)³⁴ ed elementi vegetali stilizzati entro cartigli. Sul piccolo basamento del parapetto sono riportati i nomi

³³ ROGNINI, *Organi e organari*, cit., p. 440.

³⁴ SIMEONI, *Verona*, cit. p. 62.



Fig. 7. L'organo di Santa Anastasia.

dei santi rappresentati e al centro in lettere dorate la scritta AN(NO). IVB(ILEI). M. DCXXV. PROP(RIO) AC PIOR(UM). STIPE. CON-V(ENTUS). DEA(URARE). C(URAVIT).

La presenza di un organo a Santa Anastasia è documentata a partire dal XV secolo. Nel 1560 l'organaro ferrarese Giovanni Cipri rinnovò lo strumento. Con l'occasione l'intagliatore Andrea Scudellino, in seguito all'ordine del domenicano Vincenzo Squarcialugo³⁵, realizzò la pregevole cassa lignea ad edicola, caratterizzata da un arco a tutto sesto, decorato con festoni di frutta e figure nei pennacchi, sostenuto da colonne scanalate con capitello composito. Il timpano si imposta sulla trabeazione decorata da girali d'acanto. Le canne dell'organo, che si mostrano in facciata tra elementi lignei raffiguranti figure fantastiche, rappresentano l'intervento realizzato nel 1937 da Domenico Farinati³⁶; nel 1967 l'organo fu elettrificato dall'Organaria di Padova³⁷.

Originali sono le cantorie lignee di San Giorgio che non trovano analogie nelle chiese della città. Collocate a destra e a sinistra del transetto sotto la cupola sanmicheliana, sono entrambe ascrivibili al XVI secolo e si impostano sopra un altare, poggianti su colonne rudentate a destra e lisce a sinistra con capitello di ordine ionico. Le tele ai lati delle cantorie sono di Girolamo Romanino (Brescia, 1484-1566). È accreditata l'ipotesi che i dipinti costituissero le portelle della cassa d'organo, successivamente smembrate nel 1779, quando fu collocato in San Giorgio il nuo-

³⁵ A. SCAPINI, *La chiesa di Santa Anastasia*, Verona 1954, pp. 35-36; G. CAPPELLETTI, *La basilica di S. Anastasia*, Verona 1981, pp. 52-53.

³⁶ GIRARDI, *Gli organi della città*, cit., p. 23. Cfr. le schede di catalogo OA nn. ICCD 05/00061289 e 0500061290.

³⁷ CAPPELLETTI, *La basilica di S. Anastasia*, cit., p. 52.



Fig. 8. La cantoria in cornu Epistolae nella chiesa di San Giorgio in Braida.

vo strumento del veneziano Giovanni Calildo³⁸. Le tele rappresentano sulla destra *San Giorgio davanti a Daciano* e sulla sinistra *Il supplizio della ruota uncinata e Il supplizio del piombo fuso*.

La cantoria di destra (Fig. 8), priva di cassa, è sostenuta da quattro grifoni, mentre il parapetto arabescato è caratterizzato da cinque specchiature intarsiate, ritmate da pilastrini. Al centro entro tondo costituito da una ghirlanda di frutta è raffigurata la *Madonna con Bambino* tra due cherubini alati, posti sopra e sotto³⁹. Le tele laterali

³⁸ Stefano Lodi ritiene che tale ipotesi sia discutibile, in quanto ciò avrebbe comportato anche il "restringimento (ovviamente improbabile) della cassa" (*San Giorgio in Braida. Architettura e arti figurative a Verona nel Cinquecento*, Vago di Lavagno (Vr) 2010, p. 76).

³⁹ Cfr. la scheda di catalogo OA CEI n. E8Co261.



Fig. 9. L'organo di San Giorgio collocato in cornu Evangelii.

dell'altare e i monocromi negli spazi che li sormontano sono di Bernardino India (Verona, 1528-1590) e rappresentano santi e soggetti biblici, mentre la pala centrale, raffigurante il *Miracolo di san Barnaba*, costituisce una copia ottocentesca dell'opera di Paolo Veronese, trafugata dagli eserciti napoleonici e conservata ancor oggi al Musée des Beaux Arts de Rouen⁴⁰.

La cantoria di sinistra (Fig. 9) ripropone analogo schema con parapetto sorretto da mensoloni, scompartito in cinque specchiature decorate con motivi vegetali, ove al centro si colloca a rilievo un'*Annunciazione*⁴¹. Le tele laterali del sottostante altare, raffiguranti i santi Fermo e Rustico, e i monocromi con soggetti biblici sono di Bernardino India. La pala centrale è firmata da Alessandro Bonvicino detto il Moretto (Brescia, 1498 circa-1554) e datata 1540. Rappresenta la *Madonna col Bambino in gloria e le Sante Cecilia, Caterina, Lucia, Barbara e Agnese*⁴².

La cinquecentesca cassa lignea, forse in parte trasformata nel secolo XVIII, presenta una decorazione caratterizzata da candelabre che ne sottolineano i lati con capitelli corinzi. Nella trabeazione la figura di Cristo, in posizione centrale, è affiancata da tre sirene per parte. Nel timpano è il rilievo di *San Giorgio che uccide il drago*. L'arcata centrale è decorata da ghirlande di fiori sorretti da angioletti in volo⁴³.

Nel 1779 – come dicevamo – la cassa fu dotata di un nuovo organo realizzato da Gaetano Callido (Este (Pd), 1727-Venezia, 1813), sostituito nel 1890 con un altro

dell'organaro inglese William George Trice (Cardiff, 1848-Londra, 1920)⁴⁴. Nel 1928 Domenico Farinati intervenne sullo strumento ottocentesco con piccole modifiche che comportarono in particolare il rinnovo della *console*. Nella cassa cinquecentesca è collocato il Grande Organo, mentre nella cantoria di fronte sono posizionati la *console*, l'Organo Espressivo e il Recitativo⁴⁵.

La cantoria dei Santi Nazaro e Celso (Fig. 10) con la mostra d'organo, collocata sopra la porta di ingresso della chiesa, è ascrivibile al XIX secolo. La cantoria è caratterizzata da un parapetto ligneo con andamento mistilineo, decorato da specchiature a finto marmo scandite da lesene⁴⁶. Si conservano le cinquecentesche portelle d'organo (Fig. 11), dipinte ad olio su tela, in cui sono raffigurate delle figure di angeli musicanti affacciati alla monumentale balconata in marmo bianco, insieme con altri angeli dalle vesti dai colori vivaci; la scena è ambientata in un contesto inquadrato verticalmente da candelabre che reggono un fregio decorato da girali e volute, elementi decorativi che traggono ispirazione dalla vicina cappella di San Biagio⁴⁷. Gli angeli musicanti sono opera di Battista Brusasorci⁴⁸ (Verona, 1545-Germania, 1586), figlio di Domenico e più giovane di cinque an-

⁴⁴ SABAPVrRoVi, ex archivio SBAPVrRoVi, *chiesa di San Giorgio*, pratica monumentale n. 91/20, è documentata una fattura datata 3 novembre 1910 del fabbro Pietro Saletti relativa a materiale usato per il restauro dell'organo di San Giorgio.

⁴⁵ GIRARDI, *Gli organi della città*, cit., p. 14; P. BRUGNOLI, *San Giorgio in Braida*, Guida di Storia e Arte Veronese, 1, Vago di Lavagno 2014, pp. 55-56.

⁴⁶ Cfr. la scheda di catalogo OA CEI n. E9H0007.

⁴⁷ Cfr. le schede di catalogo OA ICCD n. 0500042900-01. U.G. TESSARI, *La chiesa di San Nazaro*, Verona 1958, p. 42; F. DAL FORNO, *La chiesa dei Santi Nazaro e Celso a Verona*, presentazione di G. Barbieri, Verona 1982, p. 70.

⁴⁸ ROGNINI, *Organi e organari*, cit., p. 440.

⁴⁰ LODI, *San Giorgio in Braida*, cit., p. 76.

⁴¹ Cfr. le schede di catalogo OA CEI n. E8C0102; ICCD n. 00051721.

⁴² LODI, *San Giorgio in Braida*, cit., p. 74.

⁴³ Cfr. la scheda di catalogo OA CEI n. E8C0107.



Fig. 10. La cantoria dei Santi Nazaro e Celso.



Fig. 11. Particolare degli angeli musicanti di Battista Brusasorci.

ni del fratello Felice⁴⁹, come attesta il disegno preparatorio conservato presso la Galleria degli Uffizi a Firenze, firmato “Battista brucia sorci”⁵⁰. L’organo collocato nella cassa è stato costruito nel 1852 dal vicentino Gian Battista De Lorenzi, poi restaurato e rinnovato da Gaetano Zanfretta. È nota l’attività a San Nazaro dell’organaro Giovanni Andrea Fedrigotti (1650), ma non si conoscono le sorti dell’organo seicentesco da lui realizzato, commissionato da padre Claudio economo del monastero⁵¹.

⁴⁹ Vedi la scheda di L. MAGAGNATO, *Battista Brusasorzi, Ante d’Organo con angeli musicanti-Verona, San Nazaro e Celso*, in *Palladio e Verona*, catalogo e mostra a cura di P. Marini, Vicenza 1980, p. 230; S. Marinelli, *Giambattista Brusasorzi, Angeli musicanti (studio per le ante d’organo dei Santi Nazaro e Celso)*, in *Cinque secoli di disegno veronese*, a cura di S. Marinelli, Firenze 2000, pp. 67-68.

⁵⁰ *Disegni veronesi del Cinquecento*, catalogo della mostra a cura di T. Mullaly, presentazione di G. Fiocco, Vicenza 1971, pp. 38-39.

⁵¹ DAL FORNO, *La chiesa dei Santi Nazaro e Celso*, cit., p. 70.



Fig. 12. La cantoria della chiesa di Santa Caterina alla Ruota.

Sulla parete di controfacciata della chiesa di Santa Caterina alla Ruota (Fig. 12) è collocata la seicentesca cantoria⁵² dipinta sul parapetto da Biagio Falcieri (Fig. 13) con le undici storie della vita di Santa Caterina, datate dagli studiosi tra il 1688 e il 1690, in quanto “ne documentano lo stile corsivo dell’ultima fase”⁵³. La cantoria si sviluppa lungo l’intera controfacciata, interessando anche piccole porzioni delle pareti laterali con un profilo mistilineo; il parapetto è sormontato da grate a riparo delle monache, mentre la cassa è semplicemente risolta con due elementi lignei laterali, al centro dei quali si collocano a vista le canne dell’organo. La chiesa è stata dotata di un organo di Giovanni Bertè costruito nel 1612⁵⁴. Attualmente si trova un Farinati del 1932.



Fig. 13. Particolare dei pannelli dipinti da Biagio Falcieri con le storie di Santa Caterina.

⁵² Cfr. la scheda di catalogo OA ICCD n. 0500085984.

⁵³ RIGONI, *Biagio Falcieri*, cit., p. 230.

⁵⁴ ROGNINI, *Organi e organari*, cit., p. 446.



Fig. 14. La cantoria di Santa Maria in Organo.

Anche la cantoria di Santa Maria in Organo (Fig. 14) si colloca sopra l'ingresso principale della chiesa, mentre un tempo era posizionata sul lato sinistro del transetto in fianco alla cappella di San Bernardo Tolomei. È caratterizzata da un profilo mistilineo, scandita in riquadri decorati da strumenti musicali in altorilievo su sfondi a foglia d'oro. L'antica cassa, costruita da Francesco Giolfino e Francesco Begano, era dotata di portelle dipinte nel 1515 da Girolamo Dai Libri (Verona, 1474-1555) e da Francesco Morone (Verona, 1471-1529), raffiguranti all'esterno i *Santi Benedetto e Giovanni Evangelista* e le *Sante Maddalena e Caterina*, all'interno il *Presepio* e i *Profeti Isaia e Daniele*⁵⁵. Le portelle,

⁵⁵ R. e G. REGAZZINI, *La Chiesa di S. Maria in Organo*, Verona 1970, p. 15.

smantellate nel Settecento in seguito al rinnovo dello strumento a cura di Gaetano Amigazzi voluto dall'abate Angelo Benedetto Manis⁵⁶, furono portate a Marcellise "dopo aver sostato parecchi anni presso i contadini della casa Pozza, portatevi dalle soldataglie francesi"⁵⁷. Furono utilizzate per anni in modo incongruo, come sponde da carro e come riparo per pollaio, fino a che il parroco Dal Palù non ne valutò il valore trasferendole nella chiesa parrocchiale di Marcellise. Luigi di Canossa cita una controversia, non conclusa, tra la Fabbriceria di Marcellise e i conti Dal Pozzo

⁵⁶ L. ROGNINI, *Santa Maria in Organo*, Verona 1988, p. 34. Idem, *La chiesa di Santa Maria in Organo. Guida storico-artistica*, Verona 2016, pp. 25-26.

⁵⁷ L. DI CANOSSA, *Sulle antiche portelle di S. Maria in Organo*, "Madonna Verona. Bollettino del Museo Civico di Verona", a. VII (1913), fasc. pp. 183-185.

che rivendicavano la legittima proprietà delle portelle⁵⁸. La settecentesca cassa dorata, di gusto barocco, è caratterizzata da una facciata sottolineata da colonne con capitello ionico, che sorreggono un frontone semicircolare spezzato, decorato da figure angeliche intere; visi di angeli si ripetono a decorare le basi delle colonne e le cinque campate ad arco della mostra d'organo. Lo strumento, uno dei più antichi organi delle Tre Venezie, è stato oggetto nei secoli di numerosi interventi. Nel 1861, divenuto ormai inutilizzabile, fu recuperato dall'organaro vicentino Gio Batta De Lorenzi (Schio (Vi), 1806-Venezia, 1883)⁵⁹, e successivamente restaurato nel 1961 da Barthélemy Formentelli.

La chiesa di San Tomaso Cantuariense è dotata nel transetto di due cantorie a profilo mistilineo, decorate nel parapetto da elementi in altorilievo e dorati raffiguranti strumenti musicali. Nella specchiatura mediana in un groviglio di girali d'acanto spicca lo stemma dei nobili Saibante, probabili donatori dell'organo settecentesco, originari del Tirolo, la cui dimora, poi demolita, era collocata non lontano dalla chiesa⁶⁰. Secondo Gian Paolo Marchi il donatore fu Giovanni, che morì nel 1730, ricordato da Scipione Maffei in quanto raccolse una collezione di manoscritti "con animo più che privato, e con applicazione di molti e molt'anni incessante", andata dispersa con la decadenza della famiglia⁶¹. L'emblema



Fig. 15. Particolare dello stemma della famiglia Saibante sulla cassa d'organo a San Tomaso.

si ripete nel frontone della cassa barocca (secolo XVII) (Fig. 15) che contiene l'organo Bonatti (Fig. 16), in *cornu Evangelii*, dove sulle poderose volute laterali sono collocati due angeli musicanti. La cassa è sottolineata da colonne con capitello di ordine corinzio che sorreggono un'elegante trabeazione decorata da elementi vegetali, mentre le canne dello strumento si inseriscono in fornici simmetrici di diversa altezza⁶². La cassa in *cornu Epistulae* (secolo XVI) (Fig. 17) è di forme più sobrie, con paraste scanalate e capitello di ordine composito su cui si imposta il timpano dalle forme essenziali⁶³. A San Tomaso era presente un organo risalente al XVII secolo, corredato di portelle dipinte con figure angeliche dal carmelitano fra Giuseppe, che andarono distrutte nel corso del

⁵⁸ *Ibidem*. Cfr. ROGNINI, *La chiesa di Santa Maria in Organo*, cit., pp. 25-26.

⁵⁹ ROGNINI, *La chiesa di Santa Maria in Organo*, cit. Cfr. la bibliografia citata da Luciano Rognini e la scheda di catalogo OA ICCD n. 0500054297.

⁶⁰ ROGNINI, *Organi e organari*, cit., p. 452. Cfr. E. MORANDO DI CUSTOZA, *Verona in mappa*, Verona 1977, p. 222.

⁶¹ G.P. MARCHI, *Verona 1770*, in *L'organo Bonatti di San Tomaso Cantuariense. Storia e restauro*, Verona 2002, pp. 33-61.

⁶² SABAPVrRoVi, ex archivio SBSAEVrRoVi, carteggio relativo al restauro dell'organo e relativa cassa della chiesa di San Tomaso. Cfr. Relazione dell'architetto Giorgio Forti.

⁶³ Cfr. le schede di catalogo OA ICCD n. 0500088632, 0500088840. Cfr. inoltre le schede di catalogo OA CEI n. E960093-94.



Fig. 16. L'organo Bonatti *in cornu Evangelii* a San Tomaso.

parziale crollo del campanile del 1708⁶⁴. Il nuovo organo, *in cornu Evangelii*, fu realizzato da Giuseppe Bonatti (Desenzano del Garda (Bs), 1668-1752) e costituisce un “capolavoro di arte organaria”⁶⁵. Sul retro della canna maggiore di facciata sono indicati la data (1716) e l'autore. È considerato

lo strumento più significativo del maestro di Desenzano del Garda, allievo di Carlo Prati, “a cui viene riconosciuta la capacità di coniugare elementi tipici dei paesi d'oltralpe con la fattura tradizionale”⁶⁶. Di fronte, *in cornu Epistulae*, esisteva proba-

⁶⁴ ROGNINI, *Organi e organari*, cit., p. 450.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ L. FABBRI, *La chiesa di San Tomaso Cantuariense*, San Giovanni Lupatoto (Vr) 2008, p. 51. Cfr. U. Forni, *L'organo*, in *L'organo Bonatti*, cit. pp. 7-31.



Fig. 17. La cantoria *in cornu Epistulae* a San Tomaso.

bilmente un altro strumento “di maggior valore, un Antegnati di quasi un secolo precedente, del quale oggi non rimane che la sola cassa lignea”⁶⁷.

L'episodio più ricordato dalle cronache veronesi per l'organo Bonatti è il concerto tenuto il giorno 7 gennaio 1770 dal tredicenne Wolfgang Amadeus Mozart, ricordato nelle lettere graffite W.S.M. in alto a sinistra della *console*, interpretate da Raffaello Brenzoni come Wolfgang Salisburgens Mozart⁶⁸. Il padre Leopold suonò l'organo di fronte, poi perduto.

Dalle carte dell'ex Soprintendenza per i beni architettonici e per il paesaggio di Verona risulta che nel 1973 la Commissione per la tutela degli organi artistici della Lombardia eseguì sopralluogo a San Tomaso. Nella relazione del 30 aprile di quell'anno vengono richiamati gli interventi realizzati nei secoli sullo strumento: ampliato da Girolamo Zavarise nel 1786 con l'aggiunta delle ottave di contrabbasso; “nel corso del XIX e XX secolo subì ulteriori interventi non sempre rispettosi della sua integrità e autenticità”. Dai do-

⁶⁷ FABBRI, *La chiesa di San Tomaso*, cit., p. 51.

⁶⁸ R. BRENZONI, *Nell'entusiasmo di Verona*, estratto

da *Mozart in Italia. I viaggi e le lettere*, Milano 1956, pp. 46-56.



Fig. 18. L'organo degli Scalzi.

cumenti d'archivio risulta che l'organo era praticamente abbandonato da una decina di anni e assolutamente inefficiente⁶⁹. L'organo di San Tomaso fu, infine, restaurato nel 2002, con il contributo della Fondazione Cariverona, dall'organaro Barthélemy Formentelli, mentre la cassa lignea barocca fu restaurata da Pier Paolo Cristani sotto la direzione dell'architetto Giorgio Forti⁷⁰.

⁶⁹ SABAPVrRoVi, ex archivio SBAPVrRoVi, *chiesa di San Tomaso Cantuariense*, pratica monumentale n. 91/57.

⁷⁰ SABAPVrRoVi, ex archivio SBSAEVrRoVi, carteggio riguardante il restauro dell'organo e relativa cassa della chiesa di San Tomaso.

Ascrivibili al XVIII-XIX sono le cantorie con cassa della chiesa di Santa Teresa degli Scalzi (prima metà del Settecento)⁷¹ e di San Luca (fine XVIII secolo e inizio XIX)⁷². Agli Scalzi la sobria cantoria (Fig. 18), collocata in controfacciata, è sormontata da un'elegante cassa barocca a tre campate decorata da volute laterali e da un fastigio con elementi floreali e vasi ornamentali⁷³. La cassa fu costruita dai maestri marangoni Testori e Fedrici⁷⁴; l'organo, realizza-

⁷¹ Cfr. la scheda di catalogo OA ICCD n. 0500088549.

⁷² Vedi le schede di catalogo OA ICCD n. 0500086558 e OA CEI n. E8L0043.

⁷³ E.M. GUZZO, *La chiesa degli Scalzi a Verona*, Verona 1984, p. 11.

⁷⁴ ROGNINI, *Organi e organari*, cit., p. 455.



to da Francesco e Antonio Amigazzi negli anni 1755-1756, fu sostituito con quello di Gaetano Zanfretta, il più celebre degli organari veronesi della seconda metà del XIX secolo⁷⁵.

Nella chiesa di San Luca le due cantorie, poste una sopra l'ingresso laterale (*Fig. 19*) e l'altra sopra la cappella dei Caduti decorata da Carlo Donati, sono sobrie strutture lignee a tre campate scandite da lesene e sorrette da lineari mensole. Il parapetto è sormontato da grate decorate da elaborate volute e decori fitomorfi. L'organo, costruito nel 1931 da Giorgio Farinati, era posto sul lato sinistro della chiesa. Un'iscrizione viene ricordata da Stefano Reggiani a memoria del munifico dono elargito alla comunità di San Luca dai coniugi Ottavio e Luisa Foggini i quali "vullero questo organo/ perché dica col suono/ l'armonia che li unì/ nella vita ed oltre (1925)"⁷⁶. Nel 1956 lo strumento fu revisionato dalla ditta La Fonica di Padova, che collocò la *console* sulla sinistra, mentre i corpi sonori furono posti sulla destra privi di cassa⁷⁷.

Scenografica è l'ottocentesca cantoria di San Nicolò (*Fig. 20*) che si sviluppa in una balconata lignea lungo le pareti absidali, sul retro dell'altare maggiore progettato da Guarino Guarini ed eseguito da G.B. Ranghieri⁷⁸. Il parapetto mistilineo è caratterizzato da pilastri rettangolari che

Fig. 20. L'ottocentesca cantoria a San Nicolò.

scandiscono gli intervalli in cui si colloca la fuga dei balaustini sotto il corrimano modanato. Al centro si eleva la cassa d'organo, risalente alla seconda metà dell'Ottocento, su alto zoccolo con due lesene decorate da foglie di palma e di acanto, mentre il frontone semicircolare è abbellito da tre robusti cherubini dorati⁷⁹. L'organo era stato costruito nel 1860 dalla ditta Carlo Aletti di Monza. Quasi un secolo dopo, nel 1957, la ditta Malvestio di Padova intervenne sulle trasmissioni elettrificandole⁸⁰. L'organo è stato rifatto dalla Ditta Zanin di Codroipo⁸¹.

A Santa Eufemia all'altezza del presbiterio sulla sinistra vi è la cantoria (*Fig. 21*), probabilmente ottocentesca come la cassa, sorretta da quattro mensoloni, con decorazione a monocromo grigio e rosato su fondo oro, dove nei pannelli ritmati da lesene si succede una sequenza di angioletti cantori, mentre l'estradosso del piano di calpestio è decorato a cassettoni. La cassa è caratterizzata da colonne con capitello di ordine corinzio ai lati, nelle specchiature centrali scendono festoni dorati. Il frontone decorato a dentelli porta al centro l'Occhio divino⁸². La decorazione risale agli anni Trenta del secolo scorso e fu eseguita dal pittore Gaetano Miolato (Verona, 1885-1965), il quale ebbe nel 1932 l'incarico di dipingere l'intera

⁷⁵ *Ibidem*; GIRARDI, *Gli organi della città*, cit., p. 72.

⁷⁶ S. REGGIANI, *S. Luca - S. Nicolò - S. Maria della Scala*, Verona 1955, p. 20.

⁷⁷ GIRARDI, *Gli organi della città*, cit., p. 37.

⁷⁸ SABAPVrRoVi, ex archivio SBAPVrRoVi, *chiesa di San Nicolò*, pratica monumentale n. 91/57. Vedi *San Nicolò*, testo di A. SANDRINI, fotografie di Umberto Tomba, Monumenti di cultura e d'arte veronesi a cura della Banca Popolare di Verona, Verona 1987; *San Nicolò all'Arena in Verona*, testi di A. Sandrini e G.M. Varanini, contributi di G. Castiglioni e M. Valdinoci, a cura di N. Zangarini, Verona 2015; *Chiesa di S. Nicolò in Verona. Storia, descrizione, opere di rinnovamento*, a cura della Parrocchia di S. Nicolò, s.l., s.d.

⁷⁹ Cfr. le schede di catalogo OA ICCD n. 050008 8197 e OA CEI n. E8@0134-135.

⁸⁰ GIRARDI, *Gli organi della città*, cit., p. 58.

⁸¹ Ringrazio per l'informazione il professor Umberto Forni.

⁸² Cfr. le schede di catalogo OA ICCD n. 050005 2006 e OA CEI n. E870195-196.

Vedi G. TESSARI, *La chiesa di Santa Eufemia*, Verona 1955; A.M. SARTORI, P. MILLI, M. PADOVANI, N. PATRIA, *Sant'Eufemia. Arte e architettura tra fede e storia*, Verona 2016.





Fig. 21. L'organo di Santa Eufemia.

volta del presbiterio e il catino absidale⁸³, grazie al lascito del cavalier Attilio Turco (detto Turcaine) poeta vernacolare e compositore di canzoni popolarische. L'organo di Agostino Benzi risale al 1939 e sostituì un organo precedente (1878) dell'organaro Gaetano Zanfretta⁸⁴.

⁸³ SABAPVrRoVi, ex archivio SBAPVrRoVi, *chiesa di Santa Eufemia*, pratica monumentale n. 91/14.

⁸⁴ MILLI, *Sant'Eufemia*, cit., pp. 19-44. Vedi anche N. ZANOLLI GEMI, *Sant'Eufemia. Storia di una chiesa e*

Anche le piccole parrocchie della città erano dotate talvolta di cantoria con cassa d'organo, alcune delle quali sono passate indenni dagli effetti disastrosi delle riforme napoleoniche. Un esempio è la chiesa di San Pietro in Monastero in via Garibaldi, che conserva nella controfacciata una semplice cantoria lignea (Fig. 22) con elegante cassa settecentesca decorata da paraste ai lati, con grande conchiglia

del suo convento a Verona, Verona 1991, p. 132.



Fig. 22. L'organo di San Pietro in Monastero.



Fig. 23. La consolle dell'organo di San Pietro in Monastero.



Fig. 24. La cantoria di Santa Maria Rocca Maggiore.

centrale ed elementi vegetali nella specchiatura. Il frontone mistilineo è decorato da due vasi acroteriali⁸⁵. La cassa, sobria nei colori avorio, finto marmo grigio e oro, conserva “uno degli strumenti di maggior pregio di Verona, firmato e datato Caietanus Amigazzi Veronensis MDCCXLVIII, come risulta da un intaglio del frontalino in legno sopra la tastiera”⁸⁶ (Fig. 23). Il complesso è stato restaurato nel 2007 a cura della Fondazione Cariverona, che ne è la proprietaria⁸⁷.

⁸⁵ Cfr. la scheda di catalogo OA ICCD n. 050005 2144.

⁸⁶ GIRARDI, *Gli organi della città*, cit., p. 60.

⁸⁷ *L'organo “G. Amigazzi”*. San Pietro in Monastero, Verona, a cura di R. Legros, stampa interna a cura dell'Ufficio Gestione Patrimonio Artistico della Fondazione Cariverona. Ringrazio il dottor Marcellino Caloi e i suoi collaboratori della Fondazione Cariverona per avermi segnalato la relazione di restauro e autorizzato l'accesso alla chiesa.

Anche nella piccola chiesa di Santa Maria Rocca Maggiore in Veronetta, ormai abbandonata, si conserva una cantoria ottocentesca (Fig. 24) con parapetto ritmato da pannelli decorati con strumenti musicali dipinti a monocromo su fondo azzurro. Alla cassa, vuota e in stato di grave degrado, sono stati asportati due riquadri laterali decorati con strumenti dipinti sorretti da cherubini. La cassa riprende stilemi neogotici con cuspide centrale sottolineata da croce e da obelischi laterali⁸⁸.

⁸⁸ Cfr. la scheda di catalogo OA CEI n. E960601-02. Ringrazio il direttore dell'Ufficio beni culturali della diocesi di Verona, don Luciano Dalla Riva, e il vicedirettore, dottoressa Cristiana Beghini, per avermi permesso l'accesso alla chiesa e per aver autorizzato la consultazione delle schede OA della CEI.

Gli organi della Cattedrale di Verona

Luciano Rognini

DALLE ORIGINI AL 1630

La più antica testimonianza sulla presenza di un organo nella Cattedrale di Verona risale al 1378, anno in cui è attestato il pagamento a certo Pietro “da Santa Consolata” per aver posto in opera i mantici dello strumento¹. Si ritiene evidente che un organo fosse da tempo attivo nel principale tempio della città scaligera: uno strumento analogo figura già in funzione nella chiesa dei Serviti di Santa Maria della Scala nel 1341². La Chiesa veronese prestò dall’alto medioevo particolare attenzione al canto liturgico; Stefano, autore del famoso *Carpsum*, cantore, musicista e liturgista, dichiara di essersi formato nell’ambito della Cattedrale (secolo XI). Nel 1440 papa Eugenio IV, con la bolla *In eminenti*, ordinava al vescovo e al Capitolo della città di San Zeno di scegliere un

certo numero di cappellani e di chierici da adibire al servizio liturgico in Cattedrale (la *Schola Acolytorum*) e di stabilire una dotazione per il loro mantenimento e quello dei maestri di grammatica e di musica³. Agli inizi del Cinquecento il vescovo Marco Corner riordinò l’istituzione e accrebbe il beneficio dei membri che avrebbero goduto dei proventi⁴. Da quest’epoca appare in fase costitutiva la Cappella musicale del Duomo che comprenderà dodici cappellani accolti, l’organista e il maestro di cappella i quali venivano assunti dopo aver superato un apposito esame di concorso. Già nel 1473 frate Luchesio da Verona, dell’Ordine di San Marco di Mantova, era organista della Cattedrale, il primo di cui si abbia notizia, incarico mantenuto fino alla morte (ca. 1494-1495)⁵.

Ricostruire le vicende degli organi del tempio dal medioevo agli inizi del nostro secolo non è stato facile in quanto i libri della Fabbrica, fonte principale per la ricerca, furono in buona parte distrutti da

¹ Il presente studio, già pubblicato nel volume *Musica a Verona. Studi in ricordo di Carlo Bologna*, a cura di M. Materassi e P. Rigoli, Vicenza 1998, pp. 83-107, viene qui riproposto in occasione del restauro dell’organo di Domenico Farinati e della cantoria cinquecentesca eseguito a cura della Soprintendenza archeologia belle arti e paesaggio per le province di Verona, Rovigo e Vicenza. ASVr, *Archivio Dionisi-Piomarta*, b. 1718, c. 22v.

² G.M. TODESCATO, *Musica e liturgia nel '300 a Verona*, Vicenza 1974, p. 24.

³ A. SPAGNOLO, *Le Scuole Accolitali in Verona*, Verona 1904 (estratto da “Atti AASLVR”, ser. IV, vol. V, fasc. I, LXXX dell’intera collezione), pp. 14 sgg.

⁴ *Ivi*, pp. 28 sgg.

⁵ E. PAGANUZZI, *Medioevo e Rinascimento*, in *Mille anni di musica nella Biblioteca Capitolare di Verona*, Verona 1985, p. 45.

un incendio cinquant'anni or sono. Rimangono solo brani di tali registri, bruciati e di difficoltosa lettura, da noi esaminati con pazienza certosina. Alla fine del XV secolo laconici pagamenti si riferiscono a lavori di scarso rilievo – almeno a giudicare dall'esiguità delle spese – effettuati allo strumento negli anni 1497 e 1498⁶; il primo marzo 1499 l'organo fu accordato da un "M° Nichola", da riconoscere in Nicola Pomei "dagli Organi", costruttore del primo organo della chiesa olivetana di Santa Maria in Organo e di quello della Cattedrale di Trento⁷. Agli ornamenti delle loro casse, cantorie ed ante lavorarono gli intagliatori Francesco e Filippo Begano ed i pittori Girolamo Dai Libri, Francesco Morone, Gian Maria e Tommaso Falconetto.

Siamo privi di notizie sugli ornamenti che quasi certamente decoravano il primitivo organo della nostra Cattedrale.

Agli inizi del Cinquecento organista è don Giovanni Badile, figlio del pittore Bartolomeo; alla sua morte subentra, nel 1514, don Biagio Padovano detto Rossetto, definito "celeberrimo" nell'arte sua. Egli, nel clima di rinnovamento e maggior cura della musica sacra in diocesi e, in particolare, nel Duomo voluta dal vescovo Gian Matteo Giberti, se ne fece interprete col suo *Libellus de rudimentis Musices*, edito nel 1529 e dedicato al grande presule. La seconda parte del trattato si rivolge ai cantori ed organisti della chiesa per riprovare alcuni abusi che quotidianamente si commettevano nel principale tempio ve-

ronese⁸. Per interessamento del Rossetto, quando divenne canonico, nel 1548 giunsero "pro aptationis organi ecclesiae majoris" M° Gian Giacomo coadiuvato da M° Guglielmo; l'anno successivo si occuparono dello strumento della vicina chiesa di Sant'Elena⁹. In Gian Giacomo siamo del parere di riconoscere l'omonimo membro della celebre famiglia d'organari bresciani Antegnati.

Due decenni più tardi, negli anni 1573 e 1574, della manutenzione si occupa l'organaro Domenico Balbino compensato annualmente per "governar li Organi" mediante un quantitativo di frumento¹⁰. Cinque anni dopo l'organo viene sottoposto ad un importante restauro. Era allora organista don Giovanni Padovano (1573-1593) nominato a tale incarico dal vescovo dopo la prematura morte di Paolo Mondon. Don Giovanni, musicista, matematico, astronomo, era nipote del ricordato canonico Rossetto e figlio di Francesco detto "Moscon" apprezzato organista degli Olivetani di Santa Maria in Organo; a Ferrara aveva avuto quale maestro il Brumel. Per riattare l'organo della Cattedrale consigliò l'intervento dell'organaro fiammingo Lodovico Arnold allora molto attivo nel Veneto e nel Friuli¹¹. Il fiammingo intervenne per riparare le canne principali ed il somiere: la sua prestazione d'opera iniziò nell'estate del 1579 e terminò agli inizi

⁸ Cfr. E. PAGANUZZI, *Il Giberti e la musica sacra*, in *Gian Matteo Giberti Vescovo di Verona 1524-1543*, Verona 1989, p. 107.

⁹ ROGNINI, *Organi e organari*, cit., p. 436.

¹⁰ BCAPVr, *Fabbriceria della Cattedrale*, b. B (danneggiata da incendio): anno 1573, 10 novembre "a D. Domenico Balbino minali sei formento p. mercede di governar li organi"; anno 1574, 15 agosto "due sachi a D. Dominico Balbino p. soa mercede di un anno".

¹¹ Sull'Arnold cfr. R. LUNELLI, *Studi e documenti di storia organaria veneta*, Firenze 1973, p. 154.

⁶ BCAPVr, *Codice MXXXI* (appunti scritti nel secolo scorso): anno 1497, 10 agosto p. mogiete de fero p. l'organo, L. 1:3; anno 1498, 17 settembre "... et p. un tasto p. l'organo, L. 0:3".

⁷ *Ivi*, anno 1499, primo marzo "avé M° Nichola Ducati 6 e grossi 10 p. far acordar l'organo, L. 29:8" Su questo organaro cfr. L. ROGNINI, *Organi e organari a Verona*, in *La musica a Verona*, Verona 1976, p. 432.



dell'anno successivo come risulta dai pagamenti effettuati¹². Il 25 agosto 1580, non appena saldato il conto, il vescovo di Verona Agostino Valier, constatato il collaudo effettuato da Giovanni Padovano “huius strumenti modulatori et moderatore”, rilasciava ampio attestato di ben servito e “Ludovicus Arnoldus flandrensis huius artis excellens professor”¹³. È certamente questo l'organo la cui musica fu ascoltata dal celebre letterato francese Michel de Montaigne quando, nel 1580, durante il suo viaggio attraverso l'Europa, sostò a Verona. Egli così ricorda: “andammo a vedere il Duomo ed egli [Montaigne] trovò singolare il contegno degli uomini in tal giorno, e alla messa grande chiacchiavano fin nel coro della chiesa, in piedi col cappello in testa e volgendo le spalle all'altare, né davano segno di pensare al servizio divino se non al momento dell'elevazione. C'erano organi e violini ad accompagnamento della messa”¹⁴.

Nel decennio successivo l'organo fu sottoposto a nuove riparazioni: il 5 settembre 1589 le effettuava il milanese Giulio Cesare Todeschini¹⁵. Nel 1591 ritroviamo il fiammingo Arnold il cui tipo di intervento non figura specificato, ma dovette presumibilmente essere di un certo impegno a giudicare dalla somma versatagli, L. 140:10¹⁶. Egli ritornerà ancora a Verona

negli anni successivi invitato a riparare lo strumento di Santa Maria della Scala¹⁷.

Verso la fine del secolo il vescovo Agostino Valier, dal 1583 elevato alla porpora cardinalizia, decise di rinnovare radicalmente l'organo della sua Cattedrale. A ciò possono aver contribuito varie circostanze: la necessità di dotare il tempio d'uno strumento più confacente alle esigenze dell'evoluzione musicale dell'epoca (anche in questo campo si guarda già al barocco), nonché i suggerimenti dei validi maestri che si alternavano alla direzione della Cappella musicale (Asola e Bacusi) ed alla tastiera dell'organo. Si tenga presente l'intervento non raro di amici cardinali del presule – prima fra tutti San Carlo Borromeo, d'Ascoli e Gusani – ai solenni sacri riti.

La scelta cadde su Costanzo Antegnati (1549-1624), rinomato membro della famosa casata organaria bresciana. In mancanza di documenti della Fabbrica lo dichiarano lo stesso Antegnati ne *L'Arte Organica*, edito nel 1608¹⁸, nonché Adriano Banchieri, il celebre compositore e organista olivetano. Questi soggiornò nell'abbazia di Santa Maria in Organo agli inizi del XVII secolo; nelle sue *Conclusioni nel suono dell'Organo*, edito nel 1609, elencando alcuni celebri costruttori di tali strumenti ricorda “Costanzo Antegnati Organista e organaro eccellente testimonio l'Organo del Duomo di Verona, suonato da Paolo Masenelli”¹⁹.

Le rinnovate splendide e monumentali strutture lignee sono quelle ancor oggi visibili. Sulla parete sinistra, dove un tempo era ubicato l'antico organo, prospiciente il

¹² Sulla nota spese si veda il documento 1 pubblicato in Appendice al saggio L. ROGNINI, *Gli organi della Cattedrale di Verona*, in *Musica a Verona*, cit., pp. 83-107, qui riproposto.

¹³ Si veda in documento 2 nell'Appendice citata.

¹⁴ *Giornale del viaggio di Michel de Montaigne in Italia*, Firenze 1959, vol. I, p. 112.

¹⁵ BCapVr, *Fabbriceria della Cattedrale*, busta B (Danneggiata da incendio): “1589, settembre 5, a M. Giulio Cesare Todeschini da Milano schudi doi p. sua mercede di haver acconciato l'organo del Domo”.

¹⁶ BCapVr, *Fabbriceria della Cattedrale*, busta B (Danneggiata da incendio): “1591 luglio 12, a M. Lodovico Arnoldo maestro de Organi p. haver acconciato l'organo del Domo et spesa ut in policia, L. 140:10”.

¹⁷ ROGNINI, *Organi e organari*, cit., p. 436.

¹⁸ C. ANTEGNATI, *L'Arte Organica*, Brescia 1608, ristampa a cura di R. Lunelli, Magonza 1958, p. 62.

¹⁹ A. BANCHIERI, *Conclusioni nel suono dell'organo*, Bologna 1609, p. 12 (ristampa anastatica Sala Bolognese, Arnaldo Forni Editore, 1968).



Fig. 2. Particolare del dipinto di Felice Brusasorzi raffigurante gli *Angeli musicanti*.

tornacoro sanmicheliano sopra ponderosa cantoria, poggiante su mensoloni a volute terminanti in mascheroni, si innalza la cassa a forma di edicola classica, sovrastata dalla trabeazione con fregio a girali e dal timpano modanato da ovuli e dentelli²⁰. La parte centrale si presenta spartita in cinque settori verticali e due orizzontali formati da lesene e candelabre fra cui si inseriscono tralci di vite e racemi con angeli e scene allegoriche. Al centro del timpano sta a rilievo lo stemma del committente sormontato dal galero cardinalizio.

Sulle portelle interne (quelle abitualmente visibili) sono dipinti *Quattro Santi Vescovi*, due per ogni anta, dei quali è riconoscibile solo San Zeno cui un angioletto regge la caratteristica canna da pesca; sovrasta la scena un'architettura marmorea curvilinea coronata da balaustra con angeli musicanti. Le portelle esterne recano la *Dormizione della Vergine* attornata da

apostoli e vescovi; un soffitto a cassettoni si apre su un'affollata gloria d'angeli, anch'essi con strumenti musicali, sovrastata dalla Spirito Santo.

Nella cantoria sono incorniciati riquadri; nel parapetto maggiore il *Lamento in ricordo di Sion* e al lato sinistro *Davide che suona la cetra davanti a Saul*; la teletta al lato destro manca, forse dal secolo scorso. Sotto la cantoria tela con altri *Angeli musicanti*. Tutti questi dipinti furono realizzati da Felice Brusasorzi (1539-1605), come attestano gli storici ad iniziare da Carlo Ridolfi²¹. Non si conosceva però la data di esecuzione. L'Arslan indicava il periodo 1590-1600 da lui giudicato il momento più espressivo dell'artista²².

Note d'archivio da noi rinvenute fanno ritenere la datazione limitata tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento. In-

²⁰ F. PIETROPOLI, *La decorazione delle casse degli organi*, in *Concerto d'inaugurazione del restauro degli organi*, Verona 1994.

²¹ Cfr. C. RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte, ovvero Le Vite degli illustri pittori veneti e dello Stato*, a cura di D. von Hadeln, Berlin 1914-1924, ristampa Roma 1965, vol. II, p. 124.

²² W. ARSLAN, *Il concetto di "luminismo" e la pittura veneta barocca*, Milano 1946, p. 14.



Fig. 3. Particolare dei mensoloni che reggono la cantoria.

fatti nel 1598 la Mensa Accoliti prestò alla Fabbrica della Cattedrale la somma di 300 ducati necessaria “per spender in adorar l’Organo del Domo”, e ciò in attuazione d’un decreto dei canonici col consenso del coadiutore del vescovo-cardinale, Alberto Valier, come in atti del notaio Vincenzo Battaglia del 16 agosto 1598²³. L’identità dell’artista doratore ci è ignota; tuttavia in quel periodo l’anagrafe dell’anno 1603 registra nella contrada di Mercanovo, comprendente la Cattedrale, tale “Marcantonio de Farsis indorador fiorentino” con la famiglia. In un frammento del *Libro della Massaria* dell’anno 1602, alla data 4 agosto, abbiamo letto “pagai a cinque Huomini che hanno aggiutà al Marangon che ha accomodato le portel-

²³ Si veda il documento n. 3 nell’Appendice citata.

le dell’Organo et messo et smesso li quadri sotto il ditto Organo, L. 4:10”²⁴. Riassumendo: nel 1598 la struttura lignea del nuovo organo doveva essere ultimata o stava per esserlo in quanto si provvedeva a reperire la somma necessaria per la doratura; nel 1602 un falegname coadiuvato da cinque uomini di fatica aveva sistemato in loco le nuove portelle, quelle appunto ornate da tele di Felice Brusasorzi evidentemente appena terminate.

La parte meccanica necessitava già di cure: una prima riparazione è attestata nel 1601: “pagai ad uno fachino che portò la casella del piombo per conzar le Canne dell’Organo, L. 3”²⁵; nel periodo 1603-1604 nuove riparazioni effettuate da un maestro bresciano: “a Bernardino Virchi che ha accomodato l’Organo L. 115,5”²⁶. Nello stesso anno 1604, va notato, il Virchi – presente l’organista Paolo Masnelli – sottoscrive l’atto col quale si impegna a costruire un organo per l’Accademia Filarmonica di Verona²⁷.

Pochi anni dopo ebbe l’incarico di maestro di cappella della Cattedrale il romano Gian Francesco Anerio (1609-1611), il quale – secondo lo Spagnolo – tenne nel Duomo dei concerti che fecero epoca²⁸. Nel coro aveva fatto approntare un palco provvisorio sul quale volle sistemare un piccolo organo acquistato dalla Fabbrica da don Giulio Varalli, un dotto sacerdote; per far fronte alla spesa si ottenne “a titolo di grazioso prestito” la somma di 175 ducati dalla Mensa Accoliti²⁹.

Passiamo ora al secondo organo, quello di destra verso il campanile. Committen-

²⁴ BSVVr, *Fabbrica della Cattedrale* (danneggiato da incendio), ad annum.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ ROGNINI, *Organi e organari*, cit., pp. 442-444.

²⁸ SPAGNOLO, *Le Scuole Accolitali*, cit., p. 101.

²⁹ Si veda il documento 4 nell’Appendice citata.

te fu Alberto Valier già vescovo titolare di Famagosta e dal 1591-1592 coadiutore dello zio cardinale Agostino, al quale successe nel 1606. Egli da anni governava la diocesi durante le lunghe assenze del cardinale impegnato al servizio dei pontefici in visite pastorali nel Dominio Veneto. Ad Alberto Valier, amico della musica, dedicarono opere vari compositori quali Gianmatteo Asola, Marcantonio Negri, lo stesso Anerio e altri. L'interesse per gli organi è dimostrato dal suo intervento a favore della decorazione della cassa dell'Antegnati; l'acquisto dello strumento di don Varalli fu da lui voluto e sottoscritto nell'atto³⁰.

Ma questa situazione non durò a lungo. Il presule veronese si convinse (o fu convinto) a far costruire un secondo complesso ligneo organario in tutto simile a quello eretto dallo zio. Se ignoti rimangono i maestri falegnami della cassa e della cantoria, noto è ora l'artista al quale si rivolse per lo strumento. A tale scopo il vescovo, il 3 dicembre 1629, si accordò con Sebastiano Berté, organaro di rinomate capacità originario di Brentonico. Questi già nel 1603 si era stabilito a Verona dove aveva aperto il suo laboratorio, dapprima in contrada Chiavica indi nell'attuale corso Cavour; in città – con l'aiuto del nipote Giovanni – aveva realizzato gli organi delle chiese di San Fermo Maggiore e di Santa Caterina della Ruota³¹. Ma Alberto Valier non doveva portare a compimento il nuovo organo; l'imprevisto fu la pe-

stilenza del 1630 che falciò lui e l'organaro³². Di ciò e di quanto riguarda la sorte dello strumento in costruzione siamo informati da una vertenza giudiziaria sorta tra la vedova del maestro di Brentonico ed i nipoti del marito. Nel laboratorio giacevano le canne "per la maggior parte preparate da finir l'Organo della Cattedrale insieme con l'Organo picciolo [già di don Varalli] hauta in permuta con altri ordigni di tal professione".

Il podestà di Verona, Girolamo Priuli, nel 1639 sentenziò comandando alla vedova del Berté (risposatasi nel frattempo con Lonardo Lonardi) di consegnare ai Berté il materiale predisposto dal marito defunto³³.

DAL 1630 AI GIORNI NOSTRI

Frattanto in Cattedrale l'attività musicale stava riprendendosi dopo la paralisi causata dalla peste del 1630 nella quale perirono innumerevoli ecclesiastici, accolti cantori e Gian Pietro Neri, organista dello strumento Antegnati e di quello dell'Accademia Filarmonica³⁴.

Ai danni procurati dal "gran contagio" si aggiunsero gravi ristrettezze economiche per la cappella musicale; fu così ridotto lo stipendio al maestro, si dovette rinunciare per qualche tempo all'assunzione di musicisti validi e il nuovo organista, il giovane conte Pietro Bentivoglio accettato nel 1631³⁵, ricevette la sua pa-

³⁰ Per le opere dedicate al Valier cfr. O. MISCHIATI, *Bibliografia delle opere pubblicate a stampa dai musicisti veronesi nei secoli XVI-XVIII*, Roma 1993; per il suo interessamento si veda il documento 4 nell'Appendice citata.

³¹ Si veda il documento 5 nell'Appendice citata. Cfr. inoltre la voce Berté Giovanni in C. LUNELLI, *Dizionario dei costruttori di strumenti musicali nel Trentino*, Trento 1994.

³² ASVr, *Santa Casa di Misericordia*, processo 1794, atti notaio Carlo Corrubolo del 21 giugno 1634: "mancò di questa vita l'anno 1630 nel tempo del contagio Domino Giovanni Berté q. Sebastiano senza figlioli d'alcuna sorte et senza testamento restando in possesso di tutta l'eredità di quello Domina Maddalena Trivisiolla sua consorte...".

³³ Si veda il documento 6 nell'Appendice citata.

³⁴ Notizia cortesemente fornitaci dal professor Enrico Paganuzzi.

³⁵ Si veda il documento 7 dell'Appendice citata.

ga non di rado con ritardi di oltre un anno! Fu proprio grazie a questo singolare musicista aristocratico se il secondo organo poté essere completato. Egli esercitò le sue funzioni alla tastiera dello strumento del Duomo per mezzo secolo, fino alla sua morte avvenuta nel 1682³⁶. Nel dettare le ultime volontà, nominò erede universale la Mensa Cornelia incaricando della gestione del ricco legato il vescovo di Verona³⁷.

Il presule del tempo, Sebastiano Pisani II, coadiuvato dal canonico Antonio Maffei, volle sbrigare alcuni affari resi ora possibili dall'eredità: fra questi urgeva "far indorare, risarcire, et con picture adornare" l'organo di destra³⁸. Egli stesso volle presenziare alla stesura dei principali contratti con gli artisti incaricati. Così il 23 settembre 1682 si stipulò l'accordo cogli indoratori Tommaso Carteri e Girolamo Gobbi per la doratura del complesso ligneo per la quale si spesero L. 3.200; il giorno seguente, 24 settembre, col pittore Biagio Falcieri per le tele, stabilendo il compenso in 200 ducati; di entità minore le spese per le opere eseguite dal pittore ornamentale Carlo Lodovico Sferini (L. 54), dall'intagliatore Bartolomeo Peroni (L. 186) e dal falegname Tommaso Tommasi (L. 12)³⁹. Della parte meccanica dello strumento si occupò l'organaro Gian Pietro Fedrigotti, il cui padre Giovanni Andrea nel 1649 aveva riparato l'organo "vecchio del Domo" ritornandovi anche nel 1679,

Fig. 4. L'organo in cornu Epistulae.

come da firma incisa sul frontalino dello strumento⁴⁰.

Gian Pietro ricevette il saldo definitivo delle sue prestazioni il primo aprile 1683⁴¹. Non sappiamo se il suo intervento sia consistito nel terminare l'organo iniziato dal Berté nel 1629 oppure se ne abbia installato uno di sua concezione.

Per quanto riguarda le tele realizzate da Biagio Falcieri (1627-1703), il restauro curato da Alessandra Cottone, Attilia Todeschini e Mattea Legnaghi ha reso possibile un'attenta lettura. Il pittore d'origine trentina, di cui si è pubblicato nel 1998 l'inedita fede di battesimo⁴², godeva in quel tempo di vasta rinomanza a Verona; egli, secondo l'espressione di Pietropoli, "ripropose con enfasi barocca le soluzioni manieristiche di Felice. Ad ante aperte i Quattro Vescovi attornati dal coro d'Angeli si impongono nella complessa scenografia veronesiana che tende ad amplificare la reale struttura della cassa"⁴³. Nelle ante di chiusura, alla *Dormizione* si preferì come tema l'*Assunzione della Vergine*; questa si presenta in gloria d'angeli sull'anta di sinistra, mentre in quella di destra la contemplano estatici gli apostoli. Sul parapetto della cantoria entro *cartouches* intagliate stanno *Tre storie della Madonna (Nascita, Visitazione, Pentecoste)*; la tela incastonata fra i costoloni reca

³⁶ La data di morte si ricava dalla lapide murata sotto l'organo di destra della Cattedrale.

³⁷ Cfr. E.M. GUZZO, *Spigolature barocche: il canonico Antonio Maffei e la decorazione della villa*, in *Villa Maffei-Sigurtà a Valeggio*, a cura di B. Chiappa, A. Sandrini, Cerea 1990, p. 118, n. 14.

³⁸ *Ivi*, p. 103.

³⁹ Oltre ai documenti resi noti da GUZZO, *Spigolature barocche*, cit., si veda BCapVr, *Codice DCXXXVI*, parzialmente citato al documento 8 nell'Appendice citata.

⁴⁰ Su questi organari cfr. L. ROGNINI, *L'antico organo di S. Maria in Organo*, "Studi Storici Veronesi Luigi Simeoni", XX-XXI (1970-1971, ed. 1972), pp. 139-188. Sugli interventi di Giovanni Andrea: BSVVr, fondo citato, anno 1649 "al Sig. Gio: Andrea Fedrigotti a conto delle opere dell'Organo vecchio del Domo L. 224"; sulla predella è inciso: "GIO: ANDREA F[ED]RIGOTTI CO[M]PO-SITT. D'ORGANI COMEDO' 1679 IL DI 6 MAR[ZO].".

⁴¹ Per il saldo al figlio Giovan Pietro si veda il documento 8 nell'Appendice citata.

⁴² Si veda il documento 9 nell'Appendice citata.

⁴³ PIETROPOLI, *La decorazione delle casse*, cit.



Angeli musicanti. Sulla facciata della cantoria e sul timpano si notano gli stemmi del vescovo Alberto Valier, committente iniziale. Quando si conclusero questi lavori, la cappella della Cattedrale era stata riportata ad un buon livello dal suo direttore, don Dionisio Bellante (1658-1685), compositore e ottimo violinista, fautore d'una maggiore istruzione musicale degli Accoliti sia nella scuola come sull'organo⁴⁴. Siamo dell'opinione di ritenerlo, considerando i suoi rapporti col Fedrigotti, uno dei principali sostenitori della definitiva sistemazione del secondo organo⁴⁵. A Pietro Bentivoglio successe quale organista Vincenzo Cattani (1683-1711), che esercitava le stesse funzioni anche nella chiesa di San Luca. Fu certamente il Cattani ad accorgersi, nel 1693, del clamoroso furto di undici canne di piombo (i contro-bassi) e di altre minori all'organo di sinistra (Antegnati) e di cinque canne a quello di destra (Berté-Fedrigotti) operato da tale Iseppo Gasperini, figlio del sacrista, complici alcuni stagnini⁴⁶. Probabilmente in seguito ciò la Fabbriceria affidò a Gian Pietro Fedrigotti l'incarico di organaro stabile del Duomo corrispondendogli un compenso annuo di tre minali di frumento⁴⁷.

Il 15 aprile 1709 Giovan Francesco Dionisi, canonico fabbriciere, si accordò col Fedrigotti per un accurato restauro ai due organi “da gran tempo sconcertati rotti e polverati” e col falegname Piccenni per

rinnovare “due trombe parte di Larzo e parte di Pezzo che sonano che servono per portare il fiato alle Canne del Secondo Organo” in quanto erano marcite⁴⁸.

Ma appena un anno dopo la Fabbriceria richiese l'intervento di un nuovo organaro, considerando forse la tarda età del Fedrigotti ultraottantenne.

Il prescelto fu Gaetano Amigazzi (1673-1747), affermato costruttore veronese, invitato a riparare alcuni tasti dello strumento: non si specifica quale dei due⁴⁹; a lui – che lascerà la sua firma incisa sul frontalino – ed ai suoi figli sembra sia rimasto il compito di sovrintendere ai due organi nella prima metà del Settecento⁵⁰. In questo periodo è organista don Gian Battista Menin, in carica dal 1712 al 1743, anno della sua morte; il suo compenso annuo viene stabilito in 248 lire venete pagabili in due semestralità e tale importo rimarrà costante, senza variazioni, anche per

⁴⁴ SPAGNOLO, *Le Scuole Accolitali*, cit., p. 131; M. MATERASSI, *La Cappella musicale del Duomo di Verona 1620-1685; qualche integrazione*, in *Musica e Filologia*, a cura di M. Di Pasquale, Verona 1983, pp. 115-134.

⁴⁵ Per fare qualche esempio, il 13 settembre 1676 vi è questo pagamento: “Dato al Sig. Bellante per darli al Sig. Fedrigotti per fatture all'Organo L. 4:0” (BSV-Vr, fondo citato).

⁴⁶ BCapVr, *Fabbriceria della Cattedrale* (residuo di incendio), busta D.

⁴⁷ ROGNINI, *Organi e organari*, cit., p. 448.

⁴⁸ BSVVr, fondo citato, anno 1709, 15 aprile “pagati al Pietro Fedrigotti Fabbricator d'Organi Ducati trenta buoni del grosso, il medemo in laudabil forma accomodati et nettati li Organi della Cattedrale che si ritrovano da gran tempo sconcertati rotti e polverati essendole convenuto di fare tutto e poi rimetterli a suo locho cioè tutte le Cane, qual opera tutta è stata fatta da Mons. Ill.mo R.mo Vescovo e con li patti e condizioni che appaiono dalla scrittura fatta di mano di me Gio. Francesco Dionisio Canonico Fabbriciere sotto il giorno di oggi 15 aprile 1709 dell'accordo fatto col sudetto posto nel principio a parte della presente mia Maseria e principalmente sottoscritta dal medemo Ill.mo e R.mo Prelato alla quale dico L. 186: Pagate a Mistro Piccenni Marangon sopra il conto troni trentasei per haver il medemo fatte da novo le due Trombe parte di Marzo e parte di Pezzo che sonano che servono per portare il fiato alle Canne del Secondo Organo essendo le vecchie ritrovate tutte fracide [sic] L. 36:”.

⁴⁹ BSVVr, fondo citato, anno 1710, 3 luglio “al Sig. Gaetano Amigazzi professore di aggiustar Organi, filla n. 1, per haver il medemo agiustati alcuni tasti de l'Organo del Domo L. 10:”.

⁵⁰ Sul frontalino dell'organo di sinistra è inciso: “GAETANO AMIGAZZI LUGIO 1713”. BSVVr, fondo citato, anno 1738, 27 novembre “pagati alli Signori Amigazzi per aver accomodato i Foli ricev. n. 50, L.[...]”.



Fig. 5. Particolare dell'estradosso della cantoria con il dipinto di Biagio Falcieri raffigurante gli *Angeli musicanti*.

i suoi successori fino agli inizi dell'Ottocento. A don Menin seguirà Vito Beltrame (1744-1771), membro di una nota famiglia di musicisti veronesi, alcuni dei quali interverranno come suoi sostituti; alla sua morte gli succederà Giacomo Buniotto (1771-1791) fino ad allora cantore soprano stipendiato dalla Fabbriceria⁵¹.

Dalla metà del XVIII secolo, per oltre due decenni la mancanza di documenti non ci permette di reperire notizie su interventi tecnici agli organi della Cattedrale. In questo periodo si distingue come maestro di cappella Daniele Dal Barba, affermato musicista e compositore. Il 9 novembre 1774 l'organo di sinistra venne riparato da "Doria Organista", da identificare in Giovanni Doria di Bogliaco, attivo anche nel veronese⁵²; ignoto è invece colui che inter-

venne nel 1775 per riparare i danni prodotti dai topi ai somieri e ai mantici⁵³. Verso la fine del secolo la manutenzione e relative modifiche degli strumenti risulta affidata a Gian Battista Sona (1755-1831), ultimo rappresentante della rinomata scuola di costruttori gardesana-veronese. Compare nel 1789 intento a riparare nell'organo Antegnati canne e somiere ancora danneggiati dai topi, lavoro che lo impegnò per ventisei giornate lavorative; nel settembre 1792, su disposizione dell'organista Buniotto, applicò nuovi tiranti; suoi lavori successivi appaiono di *routine* ed egli agisce quale organaro stabile; il suo onorario fisso sale da L. 44 a L. 55 all'anno⁵⁴.

⁵³ *Ivi*, anno 1775, marzo "a far governar li Organi per i ratti che ànno rovinato i somieri e li Foli con spese e fatture in tutto L. 58".

⁵⁴ *Ivi*, anno 1789 "per far accomodar l'Organo dalla parte della Sagrestia e giustar le canne mangiate dai sorci col somier e delle altre in giornate 26, al Sig. Gio Batta Sona L. 184"; anno 1792 "al Sig. Gio Batta Sona per li nuovi tiranti dell'organo e spese per detta fattura ordinata dal Maestro Organista L[...].

⁵¹ Per la successione degli organisti nel Settecento cfr. PAGANUZZI, *Medioevo e Rinascimento*, in *La musica a Verona*, cit., p. 214, n. 25.

⁵² BSVr, fondo citato, anno 1774, 9 novembre "al Doria Organista per accomodar l'Organo dalla parte del Campanile L. 16".



Fig. 6. Particolare dei mensoloni che reggono la cantoria.

Nel XVIII secolo anche a Verona l'organo aveva perduto parte del suo glorioso prestigio, passato, anche nelle funzioni solenni, agli strumenti ad arco. Tuttavia la sua presenza è ancora raccomandata nel nuovo regolamento voluto dal vescovo Giovanni Morosini nel 1789; nelle messe pontificali appare nell'orchestra accanto a sei violini, due oboe, due corni da caccia sistemati coi cantanti nella cantoria; il provvedimento si era reso necessario per rimediare ad alcuni abusi e trascuratezze da parte dei musicisti con conseguente malcontento del popolo che aveva cominciato a disertare le funzioni della Cattedrale⁵⁵.

Nel 1792 era stato nominato organista della Cattedrale don Bartolomeo (Bortolo) Taddei, un cantore, il quale conserverà il suo posto per cinquantasei anni raggiungendo così un record difficilmente supera-

bile nella durata, e rimanendo confermato sotto ben sei maestri di cappella; ciò fino alla morte avvenuta nel 1848. Egli fu alla tastiera durante i tempi dei grandi mutamenti politici a Verona, passata dalla Serenissima ai francesi, da questi agli austriaci, indi a Napoleone presidente, poi re d'Italia. Innumerevoli le messe solenni ed i *Te Deum* celebrati ad ogni mutar di regime. Infine, dal 1814, il Regno Lombardo-Veneto e le liturgie per l'imperatore d'Austria: anniversari, lutti, soggiorni. Sarà sufficiente dare qualche esempio: memorabile il *Te Deum* celebrato il 14 febbraio 1815 in onore dell'imperatore Francesco I, al quale parteciparono su invito del maestro don Lavagnoli i migliori musicisti e cantori scaligeri; come organista si ricorse per l'occasione all'Antolini "che se la cavò alla men peggio"⁵⁶. Vent'anni più tardi don Lavagnoli – nei giorni 10 e 11 marzo 1835 – dirigerà notturno e litanie, messa solenne ed esequie, per lo stesso imperatore. Nella cappella musicale si radunò una nutrita schiera di "professori di musica": dodici violini, tre viole, due flauti, due oboe, due clarinetti, due corni da caccia, due trombe, due fagotti, un trombone, quattro contrabbassi, un timpano, don Taddei all'organo e ventiquattro cantori; la spesa complessiva ammontò a lire austriache 358,80, ivi compreso il compenso per il "maestro della musica" e il levamantici⁵⁷. Ritornando ai due organi, di essi si ha ultima menzione nel 1831, quando l'organaro Antonio Mattiuzzi ne riparò uno perché lo strumento doveva essere in buona forma per suonare durante la messa solenne celebrativa del genetliaco dell'imperatore⁵⁸; poi i documenti ricordano un unico organo.

⁵⁶ *Ivi*, p. 174, n. 3.

⁵⁷ Si veda il documento 10 nell'Appendice citata.

⁵⁸ BSVVr, fondo citato, anno 1831, 25 dicembre "al

⁵⁵ SPAGNOLO, *Le Scuole Accolitali*, cit., pp. 157-158.

Dopo il Mattiuzzi le note contabili attestano l'intervento del "professore d'Organi" Antonio Sona, successo al padre Gian Battista nella direzione della ditta come nella manutenzione dello strumento della Cattedrale; interviene a più riprese negli anni 1832, 1841, 1846 (pedali e mantici) e 1848⁵⁹. Da rilevare il preventivo dei lavori di restauro steso nel 1841 in cui si fa presente che l'organo è fuori uso e la necessità di procedere anche alla riparazione della cassa e delle portelle perché minacciavano di cadere. A lui succede il nipote Luigi Butturini Sona presente nel 1851; ignoto è invece il restauratore al quale, alla fine del 1855, furono versati tre napoleoni d'oro, pari a lire 70,50⁶⁰.

Certamente anche l'organo della principale chiesa della diocesi non sfuggì alla moda allora imperante d'introdurre registri d'effetto bandistico o tali da consentire di suonare, durante le sacre funzioni, musica operistica adattata ai riti bene accetta ai fedeli che spesso applaudivano come si trovassero ad assistere ad uno spettacolo teatrale o a una banda in piazza.

Nel 1848, anno fatidico del nostro Risorgimento, moriva dopo un lunghissimo servizio l'organista don Taddei. Gli succedeva don Sante Aldrighetti, giovane promettente compositore, al quale era fissata

una paga annua di lire austriache 230⁶¹; nel 1857 egli ricevette la nomina a maestro di cappella e cedette l'organo all'avvocato Antonio Coris (1857-1887) stimato come dilettante di musica di buon livello. Con don Aldrighetti la cappella musicale riacquistò notevole rinomanza in Italia e fu reputata per qualche anno, a giudizio di taluni critici, seconda solo alla Sistina di Roma⁶². In questo periodo – circa nel 1872 – si provvide a dotare la Cattedrale di un organo "più sonoro e armonico" ottenendo gratuitamente dal Comune quello della soppressa chiesa di San Sebastiano; per la sua sistemazione si richiese l'intervento del celebre organaro vicentino Gian Battista De Lorenzi dal quale fu "quasi rinnovato"⁶³. Il professore d'organi scledense aveva già felicemente restaurato gli strumenti delle chiese di Santa Maria in Organo, San Nazaro e Pescantina⁶⁴. Contemporaneamente falegnami e fabbri ripararono la porta che dava accesso alla cantoria per cercare di frenare le continue invasioni di topi, causa di danni allo strumento.

Nel 1809 l'organo fu sottoposto a restauro affidandolo al veronese Gaetano Zanfretta, collocatore di numerosi strumenti in diocesi⁶⁵, incerto nell'adeguarsi alle vedute della riforma cecilianica. Tale riforma

Sig. Antonio Mattiuzzi Organaro la somma di Lire austriache 8 per fattura eseguita in uno degli organi della chiesa Cattedrale per conto di questa Fabbriceria. F.to Giacomo Furia fabbriciere".

⁵⁹ Diamo qualche esempio dal fondo citato in BSVVr: anno 1846, settembre "al Sig. Don Silvio Sona che ha scosso per suo fratello Antonio Organista in causa d'aver accomodato i mantici ed i pedali dell'Organo della Cattedrale, Lire austr. 9"; anno 1848, 5 gennaio "a Sona Antonio Professore d'Organi per avere accomodato in più volte l'Organo di questa Cattedrale, L. a. 26".

⁶⁰ *Ivi*, anno 1851, 31 ottobre "a Butturini Sona per accomodare l'Organo, L.a. 16"; anno 1855, 30 dicembre "pagati per acconciatura e restauro organo n. 3 napoleoni d'oro, L. 70,50".

⁶¹ BSVVr, *Registro entrata e uscita (1846-1855) della parrocchia della Cattedrale*; anche questo è danneggiato da incendio. Su don Sante Aldrighetti cfr. V. DONELLA, *Cento anni di musica liturgica a Verona e in Italia*, Verona 1979, pp. 267-268.

⁶² SPAGNOLO, *Le Scuole Accolitali*, cit., p. 191.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Per i principali interventi del De Lorenzi nel veronese cfr. ROGNINI, *L'antico organo*, cit., pp. 161 sgg.; O. MISCHIATI, *Recensioni*, "L'Organo", VII (1969), n. 2, pp. 187-188.

⁶⁵ V. DONELLA, *Una famiglia di organari veronesi: Gaetano Zanfretta e figli*, opuscolo edito a cura della Parrocchia di San Zeno di Montagna in occasione dell'inaugurazione dell'organo restaurato, 23 aprile 1988.

venne introdotta nel 1900 dal maestro di cappella don Giuseppe Maggio con nuovi modi esecutivi ed impiego esclusivo dell'organo. Il vecchio strumento si dimostrò inadatto alle nuove esigenze e perciò, nel 1909, si decise di dotare la Cattedrale di un organo nuovo commettendolo a Domenico Farinati (1857-1942) allievo e continuatore del noto organaro inglese William George Trice.

A proposito di questo strumento scrive Valentino Donella: "Le novità (introdotte dai costruttori stranieri) furono senza difficoltà accolte dal fabbricante veronese e furono fuse con le esigenze irrinunciabili della fonica italiana. Il Ripieno rimase con tutto il suo peso e la sua centralità; nessuno strumento di Farinati è privo di questa che è detta la piramide maschile dell'edificio sonoro. D'altra parte la Dulciana, la Voce celeste ecc. creavano un'atmosfera rinnovata di colore e di misticismo nelle chiese del veronese abituate ai rudi organi ottocenteschi di Zavarise e di Zanfretta"⁶⁶.

L'organo venne collaudato nel gennaio 1911 da Oreste Ravanello e da Ciro Grassi, rispettivamente direttore e organista della cappella Antoniana di Padova, e da Leopoldo Untersteiner, organista di Santa Maria del Carmine di Rovereto⁶⁷. Il nuovo strumento fu affidato ad Achille Saggia, valente organista e compositore, che lo trasmetterà nel 1927 a Davide Begalli "fedele e capace servitore della musica sacra"⁶⁸.

Quale sorte spettasse agli antichi organi non ci è dato sapere: forse furono ceduti

ad altre chiese. Canne di facciata (dell'organo Antegnati?) trovarono sistemazione nella cantoria di destra rimasta a lungo, dal secolo scorso ai giorni nostri, priva di strumento.

Dopo la morte di Farinati (1942) l'organo sarà sottoposto a revisioni ad opera di Felice Corrà, suo allievo, dalla Ditta Pinchi di Foligno nel 1966 e verso il 1976 dalla Ditta Tamburini di Crema. Nel 1988 monsignor Giuseppe Amari, vescovo di Verona, fece presente l'opportunità di procedere ad un'accurata revisione dello strumento. Il maestro di cappella, don Alberto Turco, colse l'occasione e presentò al vescovo un suo progetto di tentativo di recupero o riutilizzo della facciata cinquecentesca, del relativo trasporto di noce e di un registro di contrabassi, probabilmente del secolo XVIII. Una commissione di esperti discusse la proposta, l'approvò e della realizzazione incaricò l'organaro italo-francese Bartolomeo Formentelli.

La Fondazione della Cassa di Risparmio di Verona, Vicenza, Belluno e Ancona con un generoso contributo rese possibile affrontare la spesa prevista per la conservazione e il recupero. Il 9 marzo 1994 i due organi artistici della Cattedrale, restaurati anche nei dipinti, vengono solennemente inaugurati nel concerto d'inizio primavera – tradizionale momento culturale per la città di Verona – tenuto dall'organista Luigi Benedetti e dal coro della Cappella musicale diretta dal valente e infaticabile maestro don Alberto Turco.

⁶⁶ V. DONELLA, *Domenico Farinati e i suoi organi*, "Vita Veronese", XVIII (1975), n. 1-2, p. 19.

⁶⁷ Si veda il documento 14 nell'Appendice citata.

⁶⁸ La definizione di V. DONELLA, *Davide Begalli, un fedele e capace servitore della musica sacra (1882-1965)*, "Rivista internazionale di musica sacra", VI (1985), n. 2, pp. 197-223.

Costanzo Antegnati e Felice Brusasorci per Agostino Valier

Luca Fabbri

LA COMMISSIONE DI VALIER, L'ORGANARO ANTEGNATI E GLI INTAGLIATORI LOCALI

Quando, verso la fine del XVI secolo, Agostino Valier commissionò il rifacimento dell'organo della Cattedrale, la necessità di dotare la chiesa di un nuovo strumento musicale offrì al vescovo la possibilità di esibire, in una collocazione privilegiata, l'ennesimo manifesto della sua volontà riformatrice, che qui coniugava attenzione al decoro del tempio, consapevolezza dell'importanza della formazione musicale del clero e della musica sacra all'interno della liturgia, omaggio alla dignità e all'azione vescovile. L'attivismo del presule di origine veneziana si era già d'altra parte ampiamente manifestato all'interno della diocesi scaligera: formato sull'esempio impeccabile di Carlo Borromeo, del quale fu grande estimatore e primo biografo ufficiale¹, Valier fu tra i più determinati propugnatori delle idee di riforma dell'azione pastorale sortite dalle sessioni del Concilio di Trento. All'indomani del-

la sua elezione al soglio episcopale (1565), avvenuta in deroga alle norme del diritto canonico proprio grazie ai buoni uffici del Borromeo presso lo zio, Papa Pio IV, Valier si dedicò a un progetto di ristrutturazione della diocesi che partiva dalla base, ovvero dalla verifica dello stato di salute della chiesa locale, monitorata tramite frequenti visite pastorali, per dirigersi all'attenzione formativa nei confronti del clero cittadino, con l'istituzione del seminario nel 1567 (e conseguenti feroci dissidi con la più antica *Schola Accolitorum*), alla riforma delle istituzioni monastiche femminili, agli interventi per favorire l'insediamento in città degli ordini dei Teatini e dei Gesuiti, al riordino del palazzo episcopale, e in particolar modo del salone utilizzato per ospitare le numerose convocazioni sinodali (ben 34), indette con lo scopo di applicare le *Constitutiones* di Giberti e integrarle con le raccomandazioni tridentine. Questa intensa attività, che non venne meno neppure quando gli importanti impegni romani, succeduti alla sua nomina di cardinale nel 1583, lo intrattennero per lunghi periodi nella capitale, trovava la sua evidenza concreta anche in una serie di pragmatici interventi edilizi, che contribuirono a sanare situazioni di degrado oramai trascinate nel tempo. Guidato da questo spirito or-

¹ *Vita Caroli Borromei Card. S. Praxedis Archiepiscopi Mediolani item opuscula duo Episcopus et Cardinalis ab Augustino Card. Veronae conscripta*, Veronae 1586.

dinatore Valier aveva messo la parola fine agli annosi lavori di elevazione del campanile, avviati già alla metà del secolo e finalmente conclusi (nella parte basamentale) nel 1579², e aveva portato a compimento la facciata della Cattedrale, elevando la navata centrale nel 1587, con il presule già cardinale, come attesta fieramente lo stemma con galero cardinalizio che sigilla l'impresa. Non stupisce quindi che il vescovo avesse rivolto con il medesimo zelo le proprie energie alla questione dell'organo del Duomo, tanto più che si trattava di uno strumento ormai vecchio, che almeno dalla fine del Quattrocento era stato frequentemente bisognoso di cure: sono infatti documentati interventi nel 1497-98, nel 1548 (con Gian Giacomo Antegnati), nel 1565 e 1573-74 (con Domenico Balbino), nel 1579-80 (con l'organaro fiammingo Arnold), nel 1589 (con il milanese Giulio Cesare Todeschini), nel 1591 (ancora con Arnold)³. Non si trattava solamente di intervenire su uno strumento musicale non più correttamente funzionante; la musica era strumento di pastoraltà, e già dai tempi di Giberti, altro riferimento culturale di Valier, la conoscenza e la corretta pratica della musica sacra era un passaggio obbligato per il miglioramento dell'azione pastorale, e di conseguenza per il rinnovamento della chiesa stessa. L'azione di Valier doveva trovare ispirazione in testi quali il *Libellus de rudimentis musices*, edito a Verona nel 1529 dall'organista Biagio Rossetto e dedicato proprio a Giberti, "un esempio probabilmente unico di colla-

Fig. 1. Verona, Cattedrale, l'organo con le portelle aperte.

borazione fra musicisti e prelati attivi nella riforma cattolica del Cinquecento"⁴, che non a caso dedicava ampio spazio proprio alla figura degli organari, oppure dal confronto con personalità quali quella del compositore veronese Vincenzo Ruffo, maestro di cappella nella Cattedrale scaligera e poi del Duomo di Milano nel periodo del vescovato di Carlo Borromeo, che ebbe un ruolo di primo piano in occasione del sinodo milanese dell'agosto 1564 e nella discussione sulla musica sacra seguita alla conclusione del Concilio di Trento. Per rinnovare lo strumento, il cardinale si rivolse alla più rinomata impresa di costruttori del nord Italia, attiva a partire dalla fine del XV secolo, che alla conclusione della dinastia famigliare (1691) avrebbe potuto vantare qualcosa come quattrocento organi all'attivo, sparsi tra l'Emilia e la Svizzera, ma con una forte presenza principalmente in area lombarda. Nonostante i tentativi di resistenza del protezionistico mercato veneto, l'aggressiva impresa degli Antegnati era riuscita a fare breccia nel tessuto locale almeno da un cinquantennio, e precisamente dal 1548, se è corretta l'ipotesi di Rognini di individuare in un Antegnati il maestro Gian Giacomo chiamato in città per intervenire (*pro aptatione*) sull'organo del Duomo, e l'anno successivo su quello di Sant'Elena, chiesa legata al capitolo dei canonici della Cattedrale⁵.

² P. BRUGNOLI, *La rifabbrica quattrocentesca*, in *La Cattedrale di Verona nelle sue vicende edilizie dal secolo IV al secolo XVI*, a cura di P. Brugnoli, Venezia 1987, pp. 167-245; p. 232.

³ L. ROGNINI, *Gli organi della Cattedrale di Verona*, in *Musica a Verona. Studi in ricordo di Carlo Bologna*, a cura di M. Materassi e P. Liberi, Vicenza 1998, pp. 83-107; p. 84.

⁴ C. BERTOGLIO, *Biagio Rossetto, Libellus de rudimentis musices*, in *Musico Perfetto. Gioseffo Zarlino 1517-1590. La teoria musicale a stampa nel Cinquecento*, Venezia 2018, pp. 144-148.

⁵ Luciano Rognini suggerisce infatti di identificare questo maestro in Gian Giacomo Antegnati (c. 1495-1563): L. ROGNINI, *Organi e organari a Verona*, in *La musica a Verona*, a cura di E. Paganuzzi, C. Bologna, L. Rognini, G. M. Cambié, M. Conati, Verona 1976, pp. 426-486; p. 436.



L'arrivo dell'organaro era stato inoltre anticipato dal soggiorno di un altro rappresentante della casata, ovvero dal nipote di questi, Orfeo, *organarius de Brixia* e figlio di Giovanni Francesco, che tra 1544 e 1545 risultava residente a Verona per impartire lezioni di musica. La professionalità dimostrata da Gian Giacomo, e il buon nome di cui godeva questa famiglia di organari, portò a una serie di importanti commissioni in area veronese, affidate principalmente al figlio di suo nipote, Costanzo Antegnati (1549-1624). A questi sono attribuiti una serie di strumenti per chiese in territorio bresciano ma di pertinenza della diocesi scaligera, come San Lorenzo a Pozzolengo, la parrocchiale di Lonato (BS, 1601), la chiesa del Corlo (BS, 1602), la parrocchiale di Polpenazze (BS, 1609) e, a Verona, San Martino di Avesa (VR, 1610) e quelli per le importanti famiglie gentilizie Morando e Ridolfi.

D'altra parte Costanzo fu certo il più noto della dinastia, "organista e organaro eccellente"⁶, la cui arte era conosciuta "in tutta la Lombardia et in altre Provincie"⁷, e fu reso celebre anche dal suo trattato sull'*Arte Organica*, che "senza arroganza, et ambitione alcuna" veniva dichiarata "Arte Antegnata"⁸. Dato alle stampe nel 1608, il trattato comprende anche *l'Indice de li Organi fabbricati in casa loro*, nel quale erano elencati tutti gli strumenti realizzati dalla casata, tra cui l'organo della Cattedrale di Verona. Prima di immaginare l'e-

Fig. 2. Verona, Cattedrale, l'organo con le portelle chiuse.

secuzione dello strumento da parte di un altro rappresentante della famiglia⁹, si deve considerare che l'attribuzione dell'organo a Costanzo Antegnati è dichiarata dal contemporaneo Adriano Banchieri, nelle sue *Conclusioni nel suono dell'Organo* del 1609¹⁰. Alcuni documenti recuperati da Luciano Rognini (si veda anche il contributo dello studioso in questo volume) dimostrano inoltre che l'organo fu completato attorno allo scadere del secolo, almeno entro il 1598, quando si procedeva alla doratura della cassa lignea, montata con tutta probabilità solo una volta che lo strumento era stato collocato in sede (Figg. 1, 2). La commissione si può quindi verosimilmente scalare dopo l'attività di Costanzo Antegnati per la Basilica di Santa Maria Maggiore di Bergamo (a spese del Pio Consorzio della Misericordia Maggiore), che aveva previsto il restauro di uno strumento (eseguito tra 1592 e 1593), e la realizzazione di un secondo organo *ex novo* (1593-1597)¹¹. A pochi anni di distanza dalla messa in opera dell'organo veronese, lo studioso registra altri interventi eseguiti nel 1601 e nel 1603-1604 ad opera di un maestro bresciano di nome Bernardino Virchi. Anche questo dato pare fornire un'indi-

⁶ A. BANCHIERI, *Conclusioni nel suono dell'organo*, Bologna 1609, p. 12.

⁷ O. ROSSI, *Elogi storici di bresciani illustri*, Brescia 1620, pp. 500-501.

⁸ *L'arte Organica di Costanzo Antegnati, organista del Duomo di Brescia. Dialogo trà Padre e Figlio, à cui per via d'Avvertimenti insegna il vero modo di sonar, e registrar l'Organo; con l'indice de gli Organi fabricati in casa loro*, Brescia 1608; M. LUNGI, *Introduzione all'Arte Organaria di Costanzo Antegnati, "Brixia sacra"*, serie 3, anno V, III (2000), pp. 15-36.

⁹ Così Bugini: E. BUGINI, *Il capitolo decorativo dell'Arte Antegnata: caratteri distintivi degli ornamenti di una grande dinastia di organari, modi e protagonisti del loro allestimento*, "Quaderni di Palazzo Te. Rivista internazionale di Cultura Artistica", 1999, p. 63, n. 12, che ritiene lo strumento della Cattedrale veronese opera di Gian Giacomo Antegnati, a cui spetterebbe anche l'esecuzione del prospetto ligneo.

¹⁰ BANCHIERI, *Conclusioni nel suono*, cit., p. 12.

¹¹ L. PILON, *L'attività degli Antegnati nella basilica di Santa Maria Maggiore di Bergamo*, in *Gli Antegnati. Studi e documenti su una stirpe di organari bresciani del Rinascimento*, a cura di O. Mischiati, Bologna 1995, pp. 255-361.



retta conferma dell'attribuzione dell'opera a Costanzo Antegnati, dato che Virchi fu allievo di questi e del padre Graziadio, e successe al maestro in diversi lavori di manutenzione di macchine che aveva probabilmente anche aiutato a costruire.

Se l'autore della parte fonica deve essere individuato in Costanzo, rimane da capire chi furono le maestranze che gli si accompagnarono in questa complessa operazione: l'esecuzione di un organo musicale coinvolgeva infatti un numero importante di operatori (organari, architetti, intagliatori, doratori, laccatori e pittori). L'esecuzione del prospetto dello strumento vedeva impegnati con pari coinvolgimento l'organaro (che poteva contribuire all'aspetto decorativo lavorando alla forma delle "bocche" delle canne, oppure realizzando "organetti morti", dalla sola funzione ornamentale¹²), e l'intagliatore della parte lignea, talvolta esecutore di un disegno realizzato da un architetto/progettista. Non stupisce pertanto che si stringessero spesso delle *societas* tra questi operatori: Gian Giacomo Antegnati ad esempio è attestato per due volte in collaborazione con l'intagliatore Giovanni Maria Piantavigna, mentre Costanzo Antegnati collabora con il figlio di questi, Giovanni Battista¹³. Altre volte invece accadeva che la committenza non permettesse il perpetuarsi di questi sodalizi, decidendo in autonomia a quali maestranze affidare le varie lavorazioni. Interessante in questo senso è il caso dell'organo eseguito per il Duomo di Parma, commissione rispetto alla qua-

le si è conservata un'importante messe documentaria: sono registrati pagamenti a Gian Giacomo Antegnati e collaboratori, autori dell'impianto meccanico sonoro, al falegname intagliatore del prospetto ligneo, a Gerolamo Mazzola Bedoli, responsabile del disegno, della doratura e della decorazione pittorica degli stilobati della cassa, a Ercole Procaccini il Vecchio per le portelle dipinte. I fabbricieri in questo caso avevano quindi affidato all'organaro, a Milano, solo la parte relativa al materiale sonoro, mentre l'*ornamentum* decorativo veniva realizzato contestualmente tra Parma e Bologna¹⁴. Come è stato già sottolineato da Elena Bugini, il rapporto tra gli Antegnati e le maestranze impiegate nell'esecuzione delle casse e degli *ornamenta* varia di volta in volta, a seconda della volontà della committenza, e delle forze in campo¹⁵; solo saltuariamente gli organari riuscivano a coinvolgere nei cantieri artisti di propria fiducia, condizionando le scelte estetiche della committenza e l'operato degli addetti alla decorazione¹⁶. Il caso veronese, con un committente di alta levatura e una collocazione dello strumento di assoluto prestigio, non permetteva probabilmente grandi margini di autonomia in questo senso. La scelta del pittore, all'apice di una lunga e fortunata carriera, e molto legato al vescovo, non proveniva certo da un suggerimento dell'organaro, e le recenti indagini condotte durante il re-

¹² BUGINI, *Il capitolo decorativo dell'Arte Antegnata*, cit., 1999, pp. 41-42; E. BUGINI, *Un capitolo trascurato dell'artigianato decorativo: gli apparati ornamentali dei manufatti organistici italiani*, "Solchi", 2, III, pp. 22-29; p. 25.

¹³ BUGINI, *Il capitolo decorativo dell'Arte Antegnata*, cit., p. 52.

¹⁴ BUGINI, *Un capitolo trascurato dell'artigianato decorativo*, cit., p. 24.

¹⁵ E. BUGINI, *La decorazione artistica degli organi Antegnati*, "Solchi", III (1999), pp. 29-35; pp. 32-35; EADEM, *Sulle mostre d'organo bergamasche di una grande dinastia di organari del Rinascimento padano: appunti di uno storico dell'arte*, "Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo", LXIV (2000-2001), pp. 103-114; p. 108.

¹⁶ BUGINI, *La decorazione artistica degli organi Antegnati*, cit., p. 32.



Fig. 3. Verona, Cattedrale, cantoria dell'organo, la tela con *Il lamento di Sion* durante il restauro.

stauro hanno sollevato dubbi anche sulla possibile origine extra veronese delle maestranze coinvolte nell'intaglio del prospetto ligneo. Come meglio esplicitato nella relazione di Giovanna Jacotti in questo volume, la probabile origine locale degli intagliatori è dichiarata sia dall'essenza lignea utilizzata (verosimilmente abete rosso), tipicamente veronese, sia dalle caratteristiche esecutive di alcuni elementi decorativi, realizzati non in un legno tenero, come ci si potrebbe aspettare, ma tramite una sorta di "cartapesta", individuata anche in altri contesti cittadini dell'ultimo quarto del XVI secolo come palazzo Verità Montanari, ora sede dell'Accademia di Belle Arti di Verona, oppure in casa Todesco ai Filippini¹⁷.

Se l'organaro era di origine bresciana e gli intagliatori probabilmente locali, rimane da capire a chi poteva spettare il disegno del prospetto dello strumento. L'organo veronese presenta infatti alcune caratteristiche ricorrenti nelle opere degli Antegnati¹⁸: le campate sono dispari, la cassa ha l'aspetto di un'edicola architettonica ed è inquadrata da colonne scanalate, decorate con

tralci di vite¹⁹, il frontone ha un formato triangolare tradizionale e classicheggiante. Lo stringente dialogo tra la parte dipinta e quella intagliata potrebbe far immaginare un coinvolgimento nell'idea progettuale del pittore che decora le portelle, ma se è verosimile che Brusasorci conoscesse bene il disegno del prospetto, che cita puntualmente nei dipinti, pare invece da escludere un suo intervento nell'invenzione dello stesso, come dimostrano alcune incongruenze progettuali, tra tutte il formato della tela con il *Lamento di Sion* che decora la cantoria, che non ha la stessa forma della cornice lignea che l'avrebbe dovuta ospitare, e una volta posta in sede ha obbligato il pittore ad allargare la scena dipingendo alcune parti direttamente su legno (Figg. 3 e 10).

Ad indirizzare geograficamente il probabile progettista del prospetto verso l'area lombarda invitano, oltre alle ricorrenze di alcuni elementi nella produzione organistica dagli Antegnati di cui abbiamo detto, i dettagli delle legature che collegano le lesene del fronte. Queste sono infatti decorate con intagli tipici del vocabolario formale della tradizione rinascimenta-

¹⁷ Come mi segnala cortesemente la restauratrice architetto Giuseppina Rossignoli.

¹⁸ O. MISCHIATI, *Gli Antegnati nella prospettiva storiografica*, in *Gli Antegnati. Studi e documenti su una stirpe di organari bresciani*, cit., pp. 73-163; BUGINI, *Il capitolo decorativo dell'Arte Antegnata*, cit., p. 50.

¹⁹ Come accade a Santa Maria Maggiore a Bergamo, nell'organo datato 1592-93, la cui cassa è realizzata da intagliatori bresciani guidati da Giovanni Battista Piantavigna.

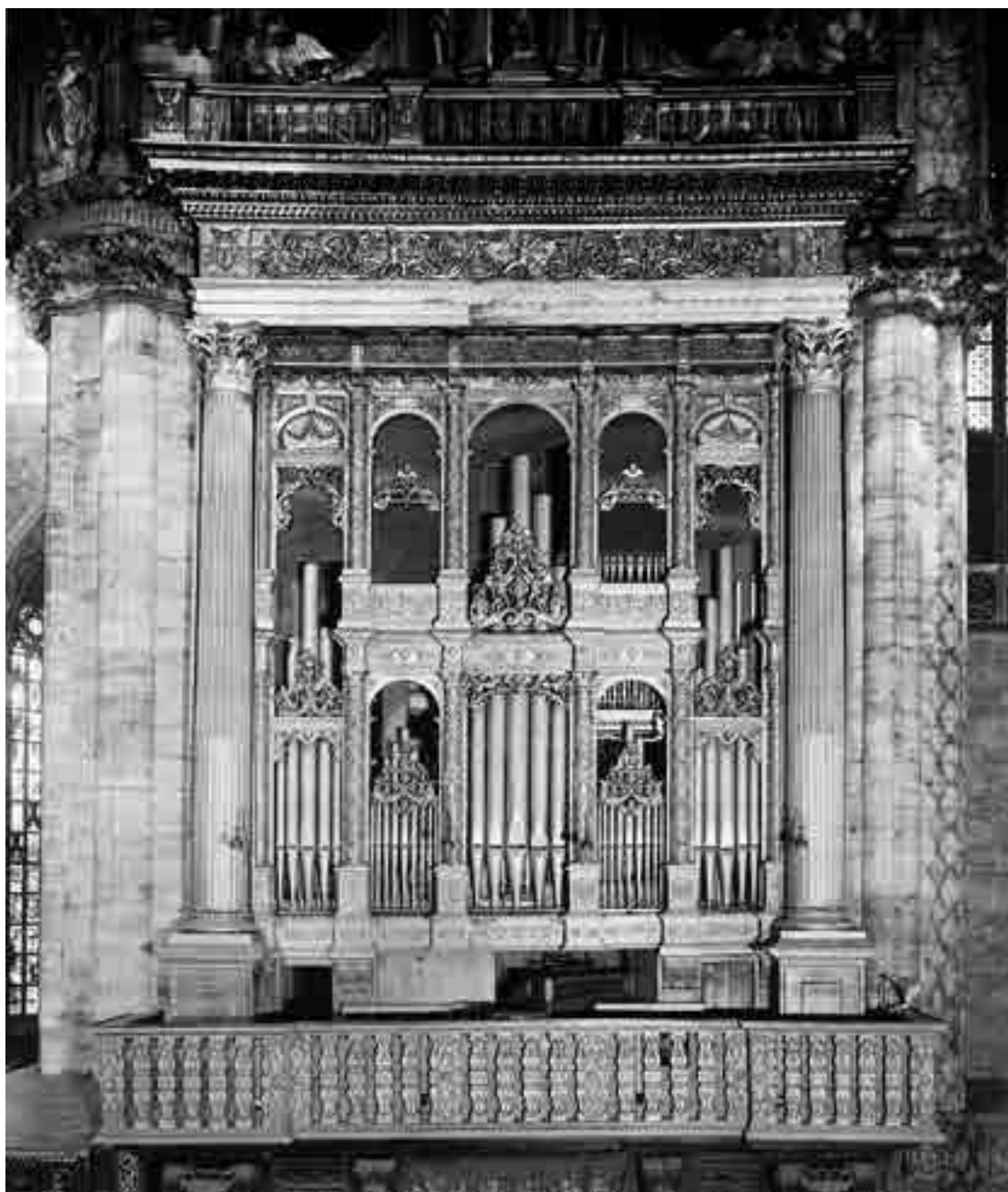


Fig. 4. Milano, Cattedrale, prospetto ligneo dell'organo (©Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano).

le, e abitate da putti, sirene, festoni, satiri, elementi fitomorfi e cornucopie (Fig. 2); almeno in due casi il complesso intrecciarsi di questi motivi decorativi trova perfetta rispondenza con quelli delle le-

gature dell'organo del Duomo di Milano (Fig. 4), come nell'immagine di una sirena alata che regge sopra la testa un imponente vaso baccellato ricolmo di foglie e frutta (Fig. 5). La figura è nuda, con lunghi



Figg. 5, 6. Verona, Cattedrale, prospetto ligneo dell'organo, particolare degli intagli.

capelli sciolti sulle spalle, e all'altezza dei fianchi, coperti da una cintura fitomorfa, si diparte una doppia coda biforcuta che si arriccia nella parte terminale a contenere due satiri dagli zoccoli caprini, involuti tra tralci di vite. Un secondo intaglio, sempre desunto dal prospetto dello strumento milanese, vede due cavalli marini legati per la coda, cavalcati da putti ignudi che sollevano un braccio nel quale stringono un ramo di alloro; al centro si diparte un bulbo sul quale è seduto un putto nudo, intento a suonare una viola da gamba (Fig. 6).

L'organo della Cattedrale meneghina, eseguito sempre da un Antegnati (ma in questo caso Gian Giacomo), ebbe lunghissima elaborazione²⁰, e nella parte delle strutture lignee della balconata e della cassa fu completato da Giovanni Maria Piantavigna attorno al 1559. Questo richiamo così stringente ad alcuni particolari decorativi eseguiti quasi cinquant'anni prima, da un

intagliatore ormai defunto, potrebbe far ipotizzare che sia stato il figlio di questi, Giovanni Battista, a progettare il prospetto dello strumento della Cattedrale veronese, recuperando alcuni disegni del padre e ri-assemblandoli con leggere varianti. D'altra parte quest'ultimo intagliatore pare essere noto per una certa mancanza di inventiva, e la tendenza "piuttosto che alla creazione autonoma, alla traduzione pedissequa delle prescrizioni della committenza o dell'organaro"²¹. È possibile dunque che anche a Verona si fosse replicato il sodalizio artistico tra l'organaro Costanzo Antegnati e Giovanni Battista Piantavigna, che avrebbe disegnato il prospetto poi eseguito da intagliatori locali. Anche il padre di Giovanni Maria era talvolta ricordato come progettista di prospetti eseguiti da altri, come era avvenuto per la cassa dell'organo di Sant'Alessandro a Brescia, eseguita da "Hieronimo Trebesco da Gusago" su suo disegno²².

²⁰ R. FAIT, *Organi e organisti del Duomo dalle origini al 1562*, in *Sei secoli di musica nel Duomo di Milano*, a cura di G. de Florentiis, G. N. Vessia, Milano 1986, pp. 177-204.

²¹ BUGINI, *Il capitolo decorativo dell'Arte Antegnata*, cit., p. 55.

²² *Ivi*, p. 68, nota 35.



Fig. 7. Verona, Santo Stefano, affreschi della tribuna con angeli suonatori.

LE ANTE DIPINTE DA FELICE BRUSASORCI, STRUMENTO DELLA PROPAGANDA DI VALIER

Il completamento dell'organo, ovvero l'*ornamentum* pittorico, venne affidato da Valier a Felice Brusasorci, come indicano le fonti di poco successive (Carlo Ridolfi, che loda le tele come "Specioso ornamento a quel nobile Tempio"²³), corroborate dai ritrovamenti archivistici (un documento del 1602 ricorda il pagamento di un falegname e dei suoi aiutanti "che ha accomodato le portelle dell'organo et messo et smesso li quadri sotto il ditto organo"²⁴),

²³ C. RIDOLFI, *Le maraviglie dell'arte, ovvero, Le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello Stato: ove sono raccolte le opere insigni, i costumi, & i ritratti loro: con la narratione delle historie, delle favole, e delle moralità da quelli dipinte*, Venetia 1648, p. 120.

²⁴ ROGNINI, *Gli organi della Cattedrale di Verona*, cit., p. 86, p. 94.

oltre che dal dato stilistico, unanimemente riconosciuto dalla critica.

Anche in questo caso il committente si rivolse a un pittore affermato, che aveva conosciuto tra l'altro fin dalla più giovane età, quando aveva mosso i primi passi aiutando il padre ad affrescare il salone sinodale del palazzo episcopale, dipingendo la teoria dei vescovi veronesi principata e benedetta da San Pietro²⁵. Felice Brusasorci era inoltre particolarmente qualificato per lavorare a una decorazione di questo tipo, dato che era il pittore ufficiale dell'Accademia Filarmonica, così

²⁵ La frequentazione tra Valier e il padre di Felice Brusasorci doveva essere ancora più risalente, se si può confermare a Domenico il bel ritratto di collezione privata spagnola, eseguito a Roma nel 1564: E.M. DAL POZZOLO, *Domenico Brusasorci con Agostino Valier a Roma nel 1564*, in *Magna Verona Vale. Studi in onore di Pierpaolo Brugnoli*, a cura di A. Brugnoli e G. M. Varanini, Verona 2008, pp. 405-412.



Fig. 8. Gallerie Estensi, disegno preparatorio per l'affresco di Santo Stefano (Su concessione del MiC - Archivio Fotografico delle Gallerie Estensi).

come era stato prima di lui suo padre Domenico, abile suonatore di liuto e tra i soci fondatori della stessa, nel 1543²⁶. La frequentazione del mondo musicale cittadino permetteva ai Brusasorci di raffigurare gli strumenti e le attitudini dei suonatori in maniera straordinariamente realistica, e non è un caso che ai componenti di questa famiglia venissero spesso commissionate le pitture delle portelle degli organi: i documenti attribuiscono al padre Domenico le ante di uno strumento a San Zeno in Monte²⁷, al fratello Battista quelle per la chiesa dei Santi Nazario e Celso, del-

le quali si conosce anche il disegno preparatorio conservato agli Uffizi²⁸, a Felice quelle della Madonna di Campagna²⁹ e del Duomo³⁰. A Domenico si assegnano anche gli angeli musicanti che abitano le lunette della cappella di San Benedetto in Santa Maria in Organo, oppure quelli che si esibiscono sulle tribune della chiesa di Santo Stefano (Fig. 7). A proposito di

²⁶ M. MAGNABOSCO, *Imprese, ritratti, apparati scenici. Pittori al servizio della sirena Filamonica*, in *Bottega Scuola Accademia. La pittura a Verona dal 1570 alla peste del 1630* (Verona, Museo di Castelvecchio, 17 novembre 2018-5 maggio 2019), catalogo della mostra a cura di S. Marinelli, Verona 2018, pp. 29-36.

²⁷ B. DAL POZZO, *Le vite de' pittori degli scultori et architetti veronesi*, Verona 1718, p. 270.

²⁸ Attribuitogli per la prima volta da Alessandro Ballarin: A. BALLARIN, *Considerazioni su una mostra di disegni veneti del Cinquecento*, "Arte Veneta", XXV (1971), pp. 92-118; pp. 105-106; S. MARINELLI, *Giambattista Brusasorci, Angeli musicanti (Studio per le ante d'organo dei Santi Nazario e Celso)*, in *Cinque secoli di disegno veronese*, a cura di S. Marinelli, Firenze 2000, pp. 67-68, fig. 40.

²⁹ S. DELL'ANTONIO, *Felice Brusasorci. Un percorso tra "maniera" e natura. Materiali per una ricerca monografica*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Udine, a.a. 2005/2006, pp. 64-65, con bibliografia precedente.

³⁰ *Ivi*, pp. 174-177.



Fig. 9. Verona, Cattedrale, cantoria dell'organo, episodio di Davide e Saul.

questi ultimi, si coglie l'occasione per segnalare un disegno dei depositi delle Gallerie Estensi, catalogato come anonimo veronese³¹, che raffigura quattro di questi angeli (Fig. 8). Alcune varianti, come l'ala della figura che regge la viola da gamba, potrebbero far pensare a un disegno progettuale, nonostante il foglio sia perfettamente rifinito anche nei toni luministici.

A Felice Brusasorci vennero commissionate non solo le portelle ma anche le tele di dimensioni minori che decoravano la cassa, che secondo Biancolini e Lanceni raffiguravano i *Misteri della Passione*³², per

Ridolfi più genericamente "istorie della scrittura"³³, per Dal Pozzo invece le *Storie di re Davide*³⁴. Ad oggi sono sopravvissuti solamente due dei tre dipinti originali (il terzo risulta mancante già nell'inventario del 1864), oltre a quello sottostante la cantoria, raffigurante angeli tubicini.

La teletta tonda nella specchiatura laterale della cassa (Fig. 9) raffigura l'episodio biblico narrato nel I Libro di Samuele, nel quale Davide è chiamato alla corte di re Saul per suonare l'arpa e mitigare così la sofferenza causatagli dalla possessione di uno spirito maligno (1 Sam., 14-23)³⁵. Stilisticamente l'opera, dalla materia più evanescente rispetto al polito nitore del *Lamento di Sion*, si può avvicinare al dipinto con *Cristo nell'orto degli ulivi*, datato 1600, che decorava originariamente l'altare di una cappella del palazzo del Capi-

³¹ Inv. 1182, carta colorata, inchiostro a penna, acquarellatura, gesso, matita nera, 370x498 mm. Nella scheda di catalogo, redatta da Giulio Zovatta, si ribadisce la veronesità del foglio, avvicinandolo alle pitture realizzate da Domenico Brusasorci nel salone sinodale cittadino.

³² G.B. BIANCOLINI, *Notizie storiche delle chiese di Verona*, Verona 1749, I, p. 156. G.B. LANCENI, *Ricreazione pittorica o sia Notizia universale delle pitture nelle chiese, e luoghi pubblici di Verona. Opera presentata al pubblico in favore de' dilettanti dall'inconosciuto conoscitore*, 2 voll., I, Verona 1720, p. 5.

³³ C. RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte*, cit., p. 120.

³⁴ DAL POZZO, *Le vite de' pittori*, cit., pp. 72-73.

³⁵ DELL'ANTONIO, *Felice Brusasorci. Un percorso tra "maniera" e natura*, cit., p. 176, con bibliografia precedente.



Fig. 10. Verona, Cattedrale, cantoria dell'organo, episodio del *Lamento di Sion*.

tano Veneto cittadino, e che anche nel disegno preparatorio³⁶ evidenzia una stesura liquida dell'inchiostro, anticipando l'effetto da ottenere sulla tela³⁷.

Sul fronte della cantoria è allocata invece una tela (Fig. 10) che illustra il salmo 137: "Là presso i fiumi di Babilonia, sedevamo e piangevamo ricordandoci di Sion./Ai salici di quelle sponde avevamo appeso le nostre cetre./Là ci chiedevano delle canzoni quelli che ci avevano deportato, dei canti di gioia quelli che ci opprimevano, dicendo: 'Cantateci canzoni di Sion!'"³⁸. Mi pare che soprattutto in questo dipinto il saldo accademismo presente possa orientare in direzione della compartecipazione all'opera degli allievi di Felice, e in particolar modo del giovane Alessandro Turchi, al

quale potrebbero ipoteticamente essere assegnate alcune figure sulla destra, come la donna stante dal braccio levato e gli uomini accovacciati con fare dolente, che evidenziano una muscolatura dettagliata e ipertrofica simile a quella degli astanti della pala con San Raimondo di Peñafort a Santa Anastasia, principiata da Brusasorci ma terminata appunto dall'Orbetto³⁹.

Un'opera nella quale è ancora più percepibile la mano degli allievi, nonostante le fonti la attribuiscono sempre a Brusasorci⁴⁰ è invece la tela rettangolare situata al di sotto della cantoria con angeli che suonano trombe, tre diritte e una ritorta o anodata, strumenti principe per annunciare la gloria di Dio (Fig. 11)⁴¹. La critica recente

³⁶ S. MARINELLI, *Felice Brusasorci, Cristo nell'orto degli ulivi*, in *Cinque secoli di disegno*, cit., pp. 63-66.

³⁷ S. MARINELLI, *Note da Felice Brusasorci a Pietro Ricchi*, "Verona illustrata", 7 (1994), pp. 65-76; pp. 66-67.

³⁸ DELL'ANTONIO, *Felice Brusasorci. Un percorso tra "maniera" e natura*, cit., p. 176, con bibliografia precedente.

³⁹ Ringrazio la dottoressa Daniela Scaglietti Kelesian per aver condiviso generosamente con me alcune riflessioni relative a questa attribuzione.

⁴⁰ LANCENI, *Ricreazione pittorica*, cit., p. 5; S. DALLA ROSA, *Catastico della pitture e sculture esistenti nelle chiese e luoghi pubblici situati in Verona*, ed. a cura di S. Marinelli, P. Rigoli, Verona 1996, p. 43.

⁴¹ DELL'ANTONIO, *Felice Brusasorci. Un percorso*



Fig. 11. Verona, Cattedrale, cantoria dell'organo, *Quattro angeli musicanti*.

si è divisa sulla quantificazione della portata dell'intervento di Turchi: per Enrico Maria Guzzo il secondo angelo da sinistra sarebbe da attribuire al giovane allievo di Felice, mentre la figura a destra di scorcio sarebbe della mano di Creara⁴²; per Marinelli l'intervento di Turchi sarebbe invece circoscritto ai due angeli centrali, mentre a Creara spetterebbero quelli laterali⁴³; per Peretti, sviluppando il pensiero di Francesca Rossi, all'Orbetto spetterebbe solo il luminoso angelo suonatore al centro della tela⁴⁴. Forse queste figure non sarebbero state molto apprezzate dai Filarmenici, dato che a pochi anni di distanza, nel 1614, sarebbe approdato a Verona uno dei più importanti trattati dedicati all'arte del

suonare la tromba, scritto dal veronese Cesare Bendinelli, poi emigrato trovando fortuna nelle corti di Vienna e Monaco⁴⁵. Questo manuale raccomandava, come regola generale, di evitare in ogni modo di gonfiare le gote, ovvero suonare “senza gonfiatura di guance, ò stralunamenti d'occhi”; il difetto spesso attribuito a questi strumenti, che rischiava di renderli inferiori rispetto a quelli cordofoni, era infatti di deformare la fisionomia di chi li utilizzava⁴⁶. Probabilmente la raffigurazione di queste trombe non sarebbe piaciuta nemmeno a Biagio Rossetto (premorto tuttavia rispetto alla commissione delle pitture e dell'organo), che nel suo *Libellus de rudimentis musices* si lamentava dell'abuso di corni, trombe e tromboni negli edifici sacri, “che giudicheresti che sono suonati come segnale o come richiami, piuttosto che per esortare alle cose sacre”⁴⁷. Questi stru-

tra “maniera” e natura, cit., p. 177, con bibliografia precedente.

⁴² E.M. GUZZO, *I dipinti di Alessandro Turchi nella collezione Giusti e qualche aggiunta al primo Seicento veronese*, “Arte cristiana”, 788, LXXXVI, (1998), pp. 367-379; p. 372.

⁴³ S. MARINELLI, *Il giovane Turchi: la nobiltà del pittore*, in *Alessandro Turchi detto L'Orbetto 1578-1649* (Verona, Museo di Castelvecchio, 19 settembre-19 dicembre 1999), catalogo della mostra a cura di D.S. Kelesian, Milano 1999, pp. 11-20; p. 11, p. 20, n. 6.

⁴⁴ F. ROSSI, *Quattro angeli musicanti*, in *Alessandro Turchi detto L'Orbetto*, cit., p. 226; G. PERETTI, *Scheda n. 7*, in *Alessandro Turchi detto L'Orbetto*, cit., p. 31.

⁴⁵ C. BENDINELLI, *Tutta l'arte della trombetta*, Verona 1614.

⁴⁶ E. BUGINI, *Belle architetture, cattivi musicisti. Annotazioni sulla stilematica costruttivo-decorativa dei prospetti organari orobici*, “Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo”, LXVII (2003-2004), pp. 431-447; p. 440.

⁴⁷ *Blasii Rossetti veronensis Libellus de rudimentis*

menti continuarono tuttavia ad essere largamente utilizzati anche nelle celebrazioni liturgiche in Cattedrale, come dimostrano gli esemplari di flauti e cornetti cinquecenteschi ancora conservati nella collezione dei canonici del Duomo⁴⁸.

La parte dove è meglio leggibile l'autografia brusasoriana è certamente costituita dalle portelle dell'organo, anche se alcune delle figure dipinte potevano ben essere appaltate a singoli allievi, seppure sorvegliati dal maestro. Le ante aperte (Figg. 12, 13) squadernano una dotta discussione teologica condotta da quattro vescovi, assistiti da adorabili puttini che reggono loro il pastorale, davanti ad un prospetto architettonico di matrice classicista, marchiato in chiave d'arco dallo stemma Valier⁴⁹, che riprende i particolari decorativi del prospetto ligneo dell'organo, eseguito a mo' di edicola classica. Le colonne scanalate, terminanti in capitelli corinzi che reggono un aggettante frontone riccamente modanato, impreziosito da cornici ad ovuli e dardi, dentelli e modiglioni a doppia voluta, replicano la fronte dell'organo, che viene deformata prospetticamente come attraverso uno specchio convesso, richiamando le linee curve del tornacoro sanmicheliano e la balaustra semicircolare eseguita da Francesco Torbido a decorazione della calotta absidale, dalla quale si sporgono gli apostoli. Appena al di sopra del compassato dialogo vescovile, quasi disturbando questa dotta

dissertazione, si assiepano un gran numero di angeli musicanti, ammassati in una concitazione convulsa, come spettatori stipati su un loggione teatrale. Rispetto agli esempi del padre e del fratello Battista colpisce l'accalcarsi scomposto delle figure, che non si limitano ad accompagnare l'episodio sacro suonando dietro alla balaustra ma la scavalcano, ci si siedono a cavalcioni pencolando nel vuoto, voltano le spalle allo spettatore. Ciascuna delle figure angeliche è poi caratterizzata da uno strumento musicale diverso e perfettamente riconoscibile. Con l'aiuto del dott. Magnabosco è stato possibile individuare tutti o quasi gli strumenti rappresentati: nella portella a sinistra (Fig. 12), da sinistra verso destra, gli angeli suonano una viola da braccio, una traversa (flauto traverso rinascimentale), un monocordo, un liuto, un'arpa, una viola da gamba, un flauto diritto e un tamburello; nell'anta destra (Fig. 13), dopo l'angelo cantore, suonano un'arpa, un triangolo, un basso di viola da braccio (?), una traversa, una cetra, un trombone, una viola da gamba / basso di viola da braccio (?). La medesima attenzione al tema musicale è riservata sul recto delle portelle, dove le schiere angeliche musicanti occupano lo stesso spazio pittorico dell'episodio della morte della Vergine (Fig. 14). In questo caso sempre da sinistra verso destra, la competenza del dott. Magnabosco permette di individuare uno strumento a corde percosse (modernamente più conosciuto come dulcimer o Hackbett), un flauto, un trombone, una viola da gamba, un cordofono a pizzico/liuto? (angelo di spalle), un'arpa, un liuto, una viola da braccio, una spinetta/clavicembalo e infine un organo positivo, con tanto di angioletto aiutante che, come nota il maestro Umberto Forni, tira una corda per azionarne il mantice. Collegano questo concerto angelico

musices: de triplici musices specie, de modo debite solvendi divinum pensum et de auferendis nonnullis abusibus in Dei templo, quae omnia sub compendio candidus lector inveniet, a cura di P. Minuz, Verona 1985, p. 227; per una scheda critica sul *Libellus: Biagio Rossetto, Libellus de rudimentis musices*, cit., pp. 144-148.

⁴⁸ Suggerimento che derivò dal maestro Umberto Forni.

⁴⁹ DELL'ANTONIO, Felice Brusasorci. *Un percorso tra "maniera" e natura*, cit., p. 175.

*Fig. 12. Verona,
Cattedrale, portella
di sinistra dell'organo,
verso, Vescovi
e angeli musicanti.*





Fig. 13. Verona, Cattedrale, portella di destra dell'organo, verso, Vescovi e angeli musicanti.

Fig. 14. Verona,
Cattedrale, fronte
dell'organo, episodio
della *Dormitio*.







Fig. 15. Accademia Filarmonica di Verona, trombone Filarmonia (inv. 13.302), passamano.

all'episodio della *Dormitio* sottostante due cherubini, in scomposta caduta verticale, che reggono una siringa e un tamburello. Verosimilmente il pittore replicava strumenti che conosceva molto bene, e che probabilmente poteva vedere e disegnare nelle lunghe sessioni dell'Accademia Filarmonica. Sempre il dott. Magnabosco mi segnala inoltre che il passamano di un trombone retto da un angelo nel verso della portella di sinistra pare la citazione letterale di quello effettivamente presente nelle ricche collezioni di strumenti musicali rinascimentali dell'Accademia Filarmonica, denominato "FILARMONIA" (Fig. 15) (Venezia, 1560 ca.-inv. 13.302)⁵⁰. Al di là di questa puntuale identificazione, in

⁵⁰ J.H. VAN DER MEER, R. WEBER, *Catalogo degli strumenti musicali dell'Accademia Filarmonica di Verona*, Verona 1982, pp. 70-72. Per la collezione di strumenti dell'Accademia si vedano anche: M. DI PASQUALE, *Gli strumenti musicali dell'Accademia Filarmonica di Verona: un approccio documentario*, "Il flauto dolce", XVII-XVIII (1987-1988), pp. 3-17; M. MAGNABOSCO, *Strumenti musicali per la policoralità a Verona. Le collezioni dell'Accademia Filarmonica e della Biblioteca Capitolare*, in *Dal canto corale alla musica policorale. L'arte del "coro spezzato"*, a cura di L. Boscolo Folegana e A. Ignesti, Padova 2014, pp. 359-378.

generale le portelle rendono un indubbio omaggio alla musica, e indirettamente al mondo dei Filarmonici, con i quali il pittore, si è ricordato più sopra, aveva certo stretta frequentazione, ma che dovevano essere molto legati anche agli accoliti, e ai maestri di cappella del Duomo. Negli anni in cui Felice esegue questi dipinti era direttore della cappella musicale del Duomo padre Ippolito Baccusi (1591-1608), che aveva composto un libro di madrigali a sei parti nel 1572 dedicato *Alli Illustrissimi Signori Academici Philharmonici di Verona*⁵¹. È noto poi come lo stesso vescovo Valier partecipasse alle adunanze di questa Accademia, della quale era anche "Protetor" e generoso mecenate.

I dipinti vennero probabilmente eseguiti dal Brusasorci tra l'ultimo scorcio del secolo e l'inizio del successivo, come dichiarano, al di là delle sigle caratteristiche del suo stile maturo⁵², alcuni particolari recuperati da precedenti composizioni, che possono fungere da termine *post quem*. Come è stato già rilevato, la posa pensosa del vecchio che compare sulla sinistra del dipinto del *Lamento di Sion* è ricalcata direttamente dalla pala dell'altare maggiore della chiesa dei Cappuccini di Bolzano, datata *ad annum* 1600⁵³ (Fig. 16). Anche il volto di San Paolo della pala con la *Ma-*

⁵¹ I. BACCUSI, *Di Hippolito Baccusi da Mantova maestro della musica dell'illustrissimi signori di Spilimbergo il secondo libro de madrigali a sei voci. Con una canzone nella gran vittoria contra i Turchi*, Venezia 1572.

⁵² DELL'ANTONIO, *Felice Brusasorci. Un percorso tra "maniera" e natura*, cit., pp. 174-177.

⁵³ L. MAGAGNATO, *Lamento in ricordo di Sion*, in *Cinquant'anni di pittura veronese 1580-1630*, catalogo della mostra a cura di L. Magagnato, Verona 1974, p. 69. A differenza di quanto ipotizza questo studioso, sarei portato a pensare che la tela di Verona discenda dall'opera bolzanina, e non la preceda. Per la tela si veda anche DELL'ANTONIO, *Felice Brusasorci. Un percorso tra "maniera" e natura*, cit., pp. 182-184, con bibliografia precedente.



Fig. 16. Bolzano, Chiesa di Sant'Antonio di Padova, San Francesco a Fontecolombo.



Fig. 17. Isola della Scala, Tarnassia, chiesa di San Giorgio, *Madonna in gloria con il Bambino e Santi*.

donna con il Bambino e i Santi Pietro, Paolo, Dionigi e Procolo di Zevio, pagata ma non ancora eseguita nel 1595⁵⁴, è stato poi replicato nel San Pietro che chiude a mo' di quinta l'episodio della *Dormitio* del Duomo. In altri casi invece è più difficile capire in che direzione vada il rapporto di derivazione, come nel caso del volto del giovane San Giovanni che regge il capo della Vergine, che sembra sovrapponibile a quello di Sant'Antonio del dipinto con la *Madonna con Bambino, Sant'Antonio, San Michele e committenti* di Cologna Veneta, datato 1601⁵⁵. In altri casi ancora questo rappor-



Fig. 18. Particolare del volto di San Bonaventura.

⁵⁴ A. MALAVOLTA, *Felice Brusasorci e Pasquale Ottino a Zevio*, Zevio (Vr) 2000.

⁵⁵ DELL'ANTONIO, *Felice Brusasorci. Un percorso tra "maniera" e natura*, cit., pp. 188-189.



Fig. 19. Ronco all'Adige, località Tombazosana, chiesa di Sant'Ambrogio, *Dormizione della Vergine*.

to va invece rovesciato: il gesto della mano e il volto di San Bonaventura nella pala con la *Madonna in gloria con il Bambino e i Santi Francesco, Domenico, Chiara, Antonio da Padova, Bonaventura, Giacinto, Francesco di Paola e Giovanni Battista* di Tarmassia di Isola della Scala (Fig. 17) richiamano la posa di uno dei santi vescovi del Duomo (San Zeno), ma il dipinto di Tarmassia pare presentare attorno alla testa del santo un pentimento rispetto al cartone utilizzato per il San Zeno del Duomo, che ne indicherebbe la posteriorità (Fig. 18). La tela isolana è datata da Dell'Antonio al primo lustro del XVII secolo⁵⁶.

⁵⁶ DELL'ANTONIO, *Felice Brusasorci. Un percorso tra "maniera" e natura*, cit., pp. 185-187, suggerisce una datazione successiva rispetto alla proposta di Baldi-

Nonostante il grado maggiore di autografia del maestro, è evidente che in composizioni così affollate di personaggi un certo numero di essi venissero demandati ad allievi e collaboratori; non a caso sarà proprio un pittore del suo *entourage* a conservare la memoria più fresca di questo dipinto, replicandolo in scala minore nella tela ora nel presbiterio della chiesa di Sant'Ambrogio, in Tombazosana di Ronco all'Adige (Fig. 19)⁵⁷, dove però il gruppo delle figure angeliche, così come quello degli apostoli, è raffigurato in un'immagine asfissiante, senza aria né respiro, involgarito dalla mano meno raffinata dell'allievo. Palmari sono soprattutto le riprese dell'angelo che suona la viola da gamba in primo piano, che sfoggia anche il medesimo abito di riflessi violacei, e quello che gli fa da controcanto, che tocca il liuto appoggiandolo alla gamba, e che però inutilmente si slancia verso sinistra, avendo perso il compagno suonatore di clavicembalo con il quale dialogava nella versione originale. Sono scomparsi anche gli inserti scherzosi dei cherubini discinti, alati e suonatori, che facevano da raccordo tra le due parti della scena, nella quale ora è il cadavere livido della Vergine a monopolizzare l'attenzione, mentre gli apostoli si affastellano in pose disordinate e la composizione appare prospetticamente instabile e traballante. A proposito della scomparsa delle figure angeliche discinte, colpisce in effetti

sin Molli, che collocava l'opera poco dopo il 1594: G. BALDISSIN MOLLI, *L'iconografia di san Giacinto in due dipinti veronesi e un'aggiunta all'Orbetto*, "Arte cristiana", LXXXIII (1995), 767, pp. 119-129; p. 122.

⁵⁷ Come segnala ANNA MALAVOLTA: *Dipinti restaurati a Verona e nel suo territorio*, Verona, chiesa di San Giorgetto, 20 dicembre 2002-9 marzo 2003, catalogo della mostra a cura di F. Pietropoli, Verona 2002, pp. 106-117. Cogliendo un suggerimento del collega Lorenzo Giffi, credo che il quadro di Tombazosana, attribuito da Malavolta a Zeno Donise, possa piuttosto legarsi all'attività di Sante Creara.



Fig. 20. Verona, Cattedrale, portella sinistra dell'organo Farinati, recto, particolare prima del restauro.

che nel dipinto di Brusasorci siano esibite molte nudità, soprattutto in considerazione del rigore morale del committente, della visibilità dell'opera e della tematica della scena. Non stupisce pertanto se in un periodo imprecisato, ma forse a non molti anni di distanza dall'esecuzione dei dipinti, questi particolari vennero celati: aeree nuvolette si gonfiarono a coprire le pudenda dell'angioletto suonatore di siringa (Fig. 20), il risvolto del manto dell'angelo che suona la viola da gamba si alzò a nascondere i seni (Fig. 21), così come lo svolazzo del mantello dell'angelo trombettiere alla sua sinistra si fece più ampio, in modo da coprirne maggiormente i glutei; il restauro degli anni Novanta è poi intervenuto a rimuovere queste aggiunte, restituendo le immagini alla loro originaria, e leggermente impudica, leggibilità (Fig. 14). Rimane ora solo da compiere una riflessione sulla tematica delle portelle. Se l'episodio della morte della Vergine, in una chiesa dedicata all'Assunta, è perfettamente coerente, è meno immediatamente comprensibile il legame tra questa scena e la dotta discussione teologica intavolata dai



Fig. 21. Verona, Cattedrale, portella sinistra dell'organo Farinati, recto, particolare prima del restauro.

cosiddetti *Quattro santi vescovi veronesi* (con questo titolo il verso delle portelle è nominato dalla critica, a partire dal seicentesco Ridolfi). Tra questi presuli, l'unico riconoscibile è San Zeno, identificabile dal pastorale al quale è simbolicamente legato il pesce, e il cui culto nel momento di esecuzione del dipinto viveva un momento di grande *revival*, appoggiato e promosso dallo stesso Valier, come testimoniano la riedizione dei suoi *sermones* nel 1586 ad opera dei sacerdoti Giovanni Battista Peretti e Raffaele Bagatta⁵⁸, e l'edizione della *Historia* della sua vita, pubblicata nel 1597⁵⁹. Gli altri vescovi sono assolutamente indefiniti, non caratterizzati da elementi simbolici o da *titula*, e anche la possibilità che qualche volto maggiormente caratte-

⁵⁸ *Sancti Zenonis Veronen. episcopi et martyris doctoris eximii Sermones illustriss. et reverendiss. Augustini Valerij cardinalis Veronae iussu editi*, Veronae 1586.

⁵⁹ *Historia di S. Zeno Vescovo di Verona et Martire. Raccolta per Don Battista Peretti Arcirprete di S. Giovanni in Valle; Et nell'anno XXXII del Vescovado, et XIII del Cardinalato dell'Illustriss. Sig. Agostino Valerio Cardinal di Verona al Consiglio, et al Popolo veronese dedicata*, Veronae 1591.

rizzato, come quello del presule dalla lunga barba castana e dallo sguardo rivolto verso l'alto, possa celare un criptoritratto, forse del committente⁶⁰, va ripensato sia perché a quest'altezza cronologica Valier doveva avere quasi settant'anni, sia perché il vescovo difficilmente avrebbe trasgredito ai rigidi dettami controriformistici in fatto di immagini sacre, esplicitati dal vescovo bolognese Gabriele Paleotti pochi anni prima, che prescrivevano che nel dipingere i santi non si utilizzassero visi di personaggi realmente esistenti⁶¹.

A ben guardare, inoltre, i quattro vescovi compaiono anche nell'episodio delle esequie della Vergine, in prima fila assieme agli apostoli. Ancora, allargando lo sguardo a comprendere l'organo presente sulla parete opposta, la narrazione prosegue con l'episodio dell'*Assunzione della Vergine*, che avviene ancora alla presenza degli stessi quattro vescovi (Fig. 22). Questo secondo strumento venne concluso solo negli anni Ottanta del Seicento, ma la sua commissione data al tempo del vescovo Alberto, nipote e successore di Agostino Valier, ed è ragionevole pensa-

Fig. 22. Verona, Cattedrale, l'organo *in cornu Epistulae* con le portelle dipinte da Biagio Falcieri.

re che il tema delle portelle fosse pensato in stretto rapporto semantico con quelle dell'organo Antegnati, del quale non a caso ricalca anche il prospetto ligneo.

La presenza episcopale in questi episodi sacri, vigorosamente esibita, non si collega in alcun modo con la storia della chiesa veronese, e deve trovare necessariamente una spiegazione altrove, in un testo di raffinata densità speculativa che il dotto Valier, soprannominato "il filosofo", doveva conoscere piuttosto bene: il *De Divinis Nominibus* dello Pseudo Dionigi Areopagita⁶². È infatti da questo testo che deriva, nel vicino oriente cristiano, la tradizione iconografica di rappresentare fisicamente alcuni vescovi (in un numero che varia da uno a quattro) alla *dormitio* (koimesis) della Vergine. Nell'iconografia orientale quando i vescovi raffigurati sono tre, come nel nostro caso, dove al terzetto si aggiunge San Zeno, sono solitamente identificabili con Dionigi l'Areopagita, Ieroteo il Tesmoteta di Atene e Timoteo di Efeso⁶³. Al di là delle sottili implicazioni teologiche che una simile citazione intendeva veicolare, e che già a pochi anni di distanza potevano non essere più così chiaramente recepite (ricordiamo che nel 1648 il cavalier Carlo Ridolfi, commentando le portelle dell'organo, non ne riconosceva correttamente il tema), la citazione di questo testo

⁶⁰ DELL'ANTONIO, *Felice Brusasorci. Un percorso tra "maniera" e natura*, cit., p. 175.

⁶¹ "Primamente parrebbe a noi che s'avesse a porre gran cura nel scegliere le persone di quelli che si hanno da ritrarre per santi, acciò siano santi veri et approvati dal consenso universale di santa Chiesa, e non immaginati a propria sodisfazione o a relazione altrui... Ma in nessun modo mai siano ritratti con faccie de particolari e di persone mondane e dagli altri conosciute; perche, oltre l'essere cosa vana et indignissima, verrebbe a rassomigliare un re posto nel trono della sua maestà con la maschera al viso d'un cerettano o d'altra persona ignobile e conosciuta dal volgo per privatissima, tal che chi la riguardasse, subito si movesse a riso, oltre molt'altre inconvenienze, come al luogo suo si dirà piu largamente"; cfr. G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane. Diviso in cinque libri, dove si scuoprono varii abusi loro e si dichiara il vero modo che cristianamente si doveria osservare nel porle nelle chiese, nelle case et in ogni altro luogo*, Bologna 1582.

⁶² Il Valier ricorda la lettura di questo testo, a lui particolarmente caro, in una lettera al fidato amico Silvio Antoniano, scritta a Verona nel 1603: BIBLIOTECA MORENIANA DI FIRENZE, *Autografi Frullani*, 1896, cc. 44r-45v, citata in E. PATRIZI, *Silvio Antoniano. Un umanista ed educatore nell'età del Rinascimento cattolico (1540-1603)*, 2 voll., I, Macerata 2010, p. 159, pp. 870-872.

⁶³ C. WALTER, *Three Notes on the Iconography of Dionysius the Areopagite*, "Revue des études byzantines", XLVIII (1990), pp. 255-274, p. 264.





e la scelta di questa iconografia, rara in occidente, che presupponeva la presenza fisica di alcuni vescovi allo svolgimento dell'episodio sacro, al fianco degli apostoli, assieme all'inserimento del veronese San Zeno, tendeva a ribadire ulteriormente il ruolo cardine riconosciuto alla figura del vescovo da parte di Valier, che la riteneva il vero motore della Riforma⁶⁴, e alla quale avrebbe dedicato molteplici riflessioni teologiche, spesso tradotte poi in stampa, come il breve ma denso trattato *Episcopus*, incoraggiato da Carlo Borromeo, edito nel 1575⁶⁵ e poi ripubblicato nel 1586⁶⁶, oppure il *De cauta imitatione sanctorum episcoporum*, del 1595⁶⁷.

⁶⁴ E. PATRIZI, *Pastoralità ed educazione. L'episcopato di Agostino Valier nella Verona post tridentina (1565-1606)*, 2 voll., Milano 2015.

⁶⁵ *Episcopus, ab Augustino Valerio, episcopo Veronae, descriptus. Accessit Isidori Pelusiotae epistola, brevisilla quidem, at plena officiis curae episcopalis, a Petro Galesino, protonotario apostolico, conversa*, Mediolani 1575.

⁶⁶ *Vita Caroli Borromei Card. S. Praxedis Archiepiscopi Mediolani item opuscula duo Episcopus et Cardinalis ab Augustino Card. Veronae conscripta*, Veronae 1586.

⁶⁷ A. VALIER, *De cauta imitatione sanctorum episcoporum ad Federicum cardinalem S.R.E. et archiepiscopum Mediolanensem Borromaeum*, in *Spicilegium*

Anche il rinnovamento di uno strumento musicale, necessario per il corretto svolgimento delle funzioni liturgiche, diventava dunque per Valier un raffinato mezzo di propaganda, un elemento tangibile della riforma della chiesa, una celebrazione del valore della musica all'interno della liturgia, e una sintesi delle sue riflessioni sull'importanza dell'azione e della figura del vescovo come "animarum dux, pravorum morum extirpator, sanctorum virtutum seminator, crucis Christi defensor, verbi Dei praedicator, invictus miles"⁶⁸.

Ringraziamenti: Sara Dell'Antonio, Umberto Forni, Michele Magnabosco, Giovanna Jacotti, Daniela Scaglietti Kelescian, Giuseppina Rossignoli, Alessandra Cottone, Giovanna Marchi.

Il testo è dedicato alla memoria del collega Fabrizio Pietropoli (1950-2020)

Romanum, a cura di A. Mai, 10 voll., VIII, Romae 1839-1844, 1842, pp. 89 -117.

⁶⁸ *Episcopus ab Augustino Valerio, episcopo Veronae, descriptus.*, cit., pp. 44-45.

Domenico Farinati organaro veronese

Umberto Forni

Il giorno di Santo Stefano del 1909, dopo la solenne benedizione impartita dal cardinale Bartolomeo Bacilieri vescovo di Verona, il Maestro cav. Achille Saglia inaugurava il nuovo organo Farinati della Cattedrale. Nell'edizione del 27 dicembre del giornale della Diocesi ("Verona fedele" all'epoca era un quotidiano), l'anonimo cronista invitato dalla direzione a dare conto dell'importante evento si dimostra bene informato delle vicende che hanno portato alla costruzione dell'organo, dal progetto "studiato dai maestri della Cattedrale con l'intelligente passione all'arte che tanto li distingue, ed approvato dai più insigni organisti d'Italia quali il Bossi, il Capocci, il Ravanello e il Bottazzo, alla fabbricazione affidata al veronese Domenico Farinati. Il quale – prosegue l'articolo – con l'incantevole dolcezza della viola, la soavità delicata della voce celeste, la robustezza del timbro dell'eufonio, lo squillare argentino dell'oboe, racchiusi nella cassa armonica, ci ha dato l'effetto di una orchestra che va da un pianissimo appena appena sensibile, ad un crescendo fortissimo e rumoroso". Degni di nota "il pieno robusto del principale, il suono melodioso dei flauti, la dolcezza della tromba e il ripieno di tipo italiano che impasta con una robustezza meravigliosa tutto l'insieme dell'organo".

Chi scrive riferisce anche del "tocco netto, pronto e preciso", e sa che il collaudo verrà effettuato di lì a un anno; trova le più belle parole per dire della valentia del Maestro Saglia e loda "il bravo nostro Farinati, onore e lustro dell'arte organaria italiana, che col nuovo organo della Cattedrale si è assicurato una fama immortale". Si rallegra perché "ogni domenica è assicurato al pubblico un concerto orchestrale e corale in Duomo al quale possono accorrere tutti coloro che vogliono" – e gratis, si badi bene, in un tempo in cui non esisteva ancora la radio e il fonografo era un lusso per pochi – "accompagnando all'obbligo di ascoltare la Messa il godimento interno che solleverà lo spirito". Conclude con un auspicio: gradirebbe che "quando si celebra messa cantata, e meglio ancora quando vi è Pontificale, l'azione liturgica non fosse disturbata da suoni di campanelli con conseguenti strepiti di scanne e di fedeli che entrano per ascoltare la messa letta ed escono appena finita recando gravissimo disturbo alla funzione solenne".

Scrivere bene l'appassionato musicofilo, sembra che abbia apprezzato molto la fuga di Bach ma anche il repertorio contemporaneo come la *Fantasia* di Lemmens, il *Gran Cantabile* di Capocci e l'*Ossanna* di Dubois. C'è il sospetto che rical-

chi una velina proveniente dalla Curia, ma è evidente che la soddisfazione generale era grande e sincera perché finalmente la Cappella musicale del Duomo poteva avvalersi di uno strumento moderno e perfettamente rispondente alle esigenze musicali del tempo. In più, poiché l'organo vecchio¹ con la sua *consolle* a finestra doveva occupare quasi tutta la cantoria, qualche anno prima era stato necessario costruire altri palchi a ridosso del parapetto per ospitare il coro. Con l'organo nuovo, con la moderna *consolle* rivolta verso il Maestro e l'ampio spazio circostante per accogliere i coristi fu possibile demolire quegli elementi posticci che deturpavano la navata sinistra e impedivano la vista dell'altare della cappella Maffei². Così finalmente, a nove anni dalla nomina a Maestro di Cappella, don Giuseppe Maggio fervente ceciliano poté eseguire nelle migliori condizioni possibili le sue adorate messe del Perosi.

¹ Tra i documenti pubblicati da LUCIANO ROGNINI in *Musica a Verona, studi in ricordo di Carlo Bologna*, Vicenza 1998, è particolarmente interessante il preventivo di Antonio Sona, del 1841. Al punto 4 l'organaro veronese prevede di riparare il somiere dei tromboncini e di rimettere i tiranti che mancano. Evidentemente all'organo Antegnati era stato aggiunto un *brustwerk* nel '700, come quello di San Tomaso, ad opera degli Amigazzi o di G. Antonio Doria. Sembra poi che un altro strumento proveniente dalla soppressa chiesa di San Sebastiano sia stato messo in opera da Gio. Batta De Lorenzi. Questo doveva essere come il fumo negli occhi per il direttore della Cappella del Duomo: nonostante gli sforzi di Gaetano Zanfretta di piegarlo al gusto dei ceciliani era destinato ad avere vita breve.

Tra i documenti conservati in Archivio Capitolare, una lettera del 29 settembre 1939 indirizzata al vicario da don Gaetano Tessari deve riferirsi all'organo in *cornu epistulae*. "L'esperto" chiamato a dare un giudizio sullo strumento inutilizzato da tempo prima loda la qualità degli organi antichi in confronto ai moderni, poi si lamenta della tastiera "antiliturgica" e chiude dichiarando testualmente "se vivesse don Bonuzzi suggerirebbe un mazzo di fulminanti".

² La notizia è tratta dall'articolo *Il nuovo organo in Duomo*, "Verona Fedele", 27 dicembre 1909.

Di fatto, come si vedrà, Verona da più di 30 anni era una roccaforte del Cecilianesimo, il movimento di riforma della musica sacra che attraversò l'Europa tra il secolo XIX e il XX trovando la più completa definizione nel *Motu proprio* di San Pio X *Tra le sollecitudini*, pubblicato il 22 novembre 1903 nella festa di Santa Cecilia. Il documento dettava regole precise per i generi musicali raccomandando il Canto Gregoriano e la polifonia classica, con un particolare riferimento alla Scuola Romana di Pier Luigi da Palestrina, e deprecando lo stile teatrale³ che in Italia era largamente diffuso; entrava nel merito delle forme, con norme precise per l'ordinario della Messa e l'ufficiatura del Vespri; stabiliva che i cantori fossero solo uomini e che volendo utilizzare voci acute di contralto e soprano, queste dovessero essere sostenute da fanciulli. Trattava poi della ampiezza della musica che non doveva essere preponderante sulla liturgia e della necessità di istituire delle Commissioni di esperti di musica sacra per garantire il controllo delle suddette regole, e ovviamente a Verona una delle voci più autorevoli fu quella del Maestro don Giuseppe Maggio. Infine il *Motu proprio* vietando l'uso in chiesa del pianoforte e "degli strumenti fragorosi o leggeri, quali sono il tamburo, la grancassa, i piatti, i campanelli e simili" definiva il ruolo precipuo dell'organo nella liturgia: il sostegno e l'accompagnamento del canto. Così, con la cosiddetta riforma ceciliana molti organi ottocenteschi concepiti per le sinfonie, le marce militari, le arie e le caballete subirono la spoliatura dei registri da concerto più caratteristici come Trombe e Fagotti, Claroni, Cornetti, Timpani e Bombardoni oltre ovviamente alle grancasse,

³ Carlo Fumagalli (1822-1907) diede alle stampe una sua Messa solenne tratta da opere del celebre Giuseppe Verdi adattata all'organo.

ai piatti e ai campanelli di cui erano dotati. Presto il modello di organo liturgico si sarebbe appiattito sulla stessa monotona formula con la produzione in serie di strumenti praticamente uguali, ma all'inizio furono la qualità e soprattutto le novità introdotte da un costruttore geniale come George William Trice a conquistare due dei principali esponenti del movimento ceciliano, l'avvocato genovese Pier Costantino Remondini e il sacerdote veronese don Antonio Bonuzzi, che assunsero i suoi strumenti a modello da imitare⁴.

Il Trice, nato a Cardiff nel 1848, non era l'ultimo rampollo di una dinastia di organari ma un giovane curioso che da ragazzo aveva frequentato la bottega di William Sweetland, organaro di Bath. Stabilitosi a Genova intorno ai trent'anni svolgeva un'attività di agente marittimo senza perdere di vista la sua vecchia passione. Infatti nel 1881 fece venire dall'Inghilterra un piccolo organo Sweetland con una nave della sua compagnia che trasportava carbone, con l'intenzione di curarne personalmente il montaggio nella chiesa inglese di Genova. Probabilmente fu lì che ebbe l'occasione di incontrare Remondini.

⁴ Si veda F. BAGGIANI, A. PICCHI, M. TARRINI, *La riforma dell'organo italiano*, Pisa 1990. Le proposte di Remondini per uniformare la fabbricazione italiana a quella degli altri paesi europei nel suo articolo *L'Organo qual'è in Italia e quale dovrebbe essere* pubblicato nel fascicolo del mese di febbraio 1879 della rivista "Musica Sacra" sono riassunte così:

1) Che anche gli organi piccoli avessero due tastiere di 58 o 61 note e pedali di 27 note con registri indipendenti; 2) Che i registri di 8' fossero predominanti e distribuiti equabilmente tra le due tastiere; 3) Che quelli a lingua si ammettessero con grande parsimonia; 4) Che il ripieno non fosse mai stridente; 5) Che la varietà dei timbri fosse ben determinata; 6) Che venisse abolita la cosiddetta divisione dei registri; 7) Che si abolissero tutti i registri destinati a far rumore; 8) Che l'organo non si facesse emulo delle orchestre profane e molto meno delle bande militari.

Questi scrisse in termini entusiastici dello strumento su *Il Cittadino*, il settimanale della Diocesi genovese, e convinse il giovane inglese a continuare l'attività di organaro impegnandosi a trovargli qualche committenza. Un primo organo costruito nel 1882 dotato di un nuovo tipo di somiere che Trice pensò bene di brevettare⁵ rimase in bottega come strumento modello da mostrare alle persone interessate. Questa scelta si dimostrò vincente per la pubblicità: anche in seguito i nuovi strumenti montati in fabbrica venivano mostrati agli organari italiani e suonati in veri e propri *recitals* non solo dagli organisti genovesi

⁵ Il somiere è la struttura che regge le canne dell'organo (il nome deriva probabilmente da *soma*); con un complesso sistema di valvole e di canali alimenta ciascuna canna chiamata a suonare.

Nei somieri tradizionali il vento prodotto dai mantici viene condotto in una camera stagna (la *secreta*) dove sono allineate tante valvole (i ventilabri) quanti sono i tasti che le governano. Ogni ventilabro immette il vento in un canale facendo suonare le canne che si trovano su quel canale e che sono predisposte dal comando del registro: il sistema viene detto *a canali per tasto*.

Il Trice ebbe l'idea di dedicare un canale a ciascun registro, riducendo così il numero di canali e arrivando a disporre di una maggiore quantità di vento perché in questo sistema *a canali per registro* ogni canale è una *secreta*. Nella prima versione brevettata nel 1882 il comando di nota collegato alla tastiera è costituito da una bacchetta di ottone che attraversa tutta la struttura. Come in uno spiedo, nella bacchetta sono infilzati dei tamponi che permettono o impediscono il passaggio del vento alle canne. Nei recenti restauri degli organi di Castelnuovo del Garda e di Castellaro Lagusello (Mn) questo tipo di somiere è stato conservato e funziona perfettamente a 120 anni dalla costruzione restando tuttavia esposto a qualche rischio: basta un movimento minimo del legno per impedire alla bacchetta di scorrere correttamente e se un tampone perde il suo ancoraggio alla bacchetta la canna relativa suonerà continuamente rendendo il registro inutilizzabile.

Il brevetto viene descritto nel dettaglio in P.C. REMONDINI, *Il somiere Trice*, "Organo e Organista", I (1882), n. 3, pp. 17-20, e la stessa descrizione viene ripresa in M.E. BOSSI e G. TEBALDINI, *Metodo teorico-pratico per organo*, Milano 1897, p. 25.

Giovanni Firpo e Giovanni Battista Polleri ma anche da concertisti di fama internazionale come Marco Enrico Bossi ed Eugène Gigout, organista a St. Augustin a Parigi⁶.

Don Antonio Bonuzzi visitò il laboratorio di Trice nel 1883, poté ascoltare l'organo della chiesa protestante e fu amore a prima vista. Autodidatta, il sacerdote veronese aveva maturato una certa esperienza viaggiando molto in Europa a provare strumenti moderni; in un suo *pamphlet*⁷ poteva citare i più importanti trattati di organaria come i francesi Hamel e Dom Bédos, gli inglesi Hopkins, Hiles e Stainer, i tedeschi Kuntze, Seider, Toepfer ed era in contatto con alcuni dei più importanti costruttori del tempo come Cavaillé-Coll, Merklin, Walker e Rieger, ma George William Trice diventò il suo organaro di riferimento. In una decina di anni riuscì a fargli costruire ben cinque strumenti nel Veronese, il primo praticamente subito a Castelnovo del Garda nel 1884 a due tastiere e 12 registri; un secondo più piccolo a Cerna l'anno dopo. Sono rispettivamente del 1889 e 1890 i due organi più significativi, a Soave e in città nella chiesa di San Giorgio in Braida, entrambi a trasmissione elettrica, un'assoluta novità. Furono quelli gli anni migliori dell'attività dell'organaro inglese perché di lì a poco la società W. G. Trice & C. non avrebbe retto alla concorrenza degli italiani. L'ultimo strumento arrivato a Verona nel 1893 per interessamento di don Bonuzzi fu quello della chiesa di Santo Stefano. Ci furono i soliti festeggiamenti e concerti ma lo stesso anno la società veniva messa in liquidazione per costituirne una nuova, la Trice-Anelli & C,

con gerente Pietro Anelli, l'organaro che Trice aveva assunto 5 anni prima. Sempre nel '93 scompariva l'avvocato Remondini e nel '94 fu la volta del sacerdote veronese: venivano così a mancare le figure che avevano favorito la rapida ascesa dell'organaro inglese. La sua stella volgeva al tramonto e quattro anni più tardi dovette vendere la fabbrica a Carlo Vegezzi Bossi, il suo concorrente più raffinato, ma anche il più agguerrito e temibile.

Dal 1897 si perdono le tracce del Trice. Sembra che sia tornato in Inghilterra intorno al 1912 per morirvi nel 1920, ma la sua estetica e la sua tecnica costruttiva sono state tenute in vita ancora per molti anni, ad opera del suo "più affezionato discepolo"⁸ Domenico Farinati (1857-1942).

Mite, taciturno e cheto, modesto, umile, laborioso e onesto sono i tratti del suo carattere sui quali insiste una sua biografia conservata alla Biblioteca Capitolare di Verona: *Vita di Domenico Farinati (Organaro) - Alcuni episodi e note*, in tutto le prime dieci pagine di un quaderno a righe vergate con cannetta e pennino, senza nome e senza data, si direbbe una bella copia con poche correzioni e un paio di aggiunte di mano diversa. L'anonimo estensore dichiara di aver collaborato con Farinati per completare l'organo di Santa Anastasia nel 1937 e di essere stato suo allievo per molti anni. Invano si cercherebbero nel testo aspetti tecnici del lavoro organario, è una agiografia e l'atmosfera intrisa di buoni sentimenti è la stessa del *Racconto mensile* del libro *Cuore* di Edmondo De Amicis: dall'infanzia miserrima

⁶ M. TARRINI, *La fabbrica d'organi di George William Trice a Genova (1881-1897)*, Savona 1993, p. 60.

⁷ A. BONUZZI, *Alcuni scritti sopra la questione della Riforma dell'organo italiano*, Verona 1885.

⁸ RENATO LUNELLI, trattando del Trice nel suo saggio *Organari stranieri in Italia*, "Note d'Archivio per la Storia Musicale", anno XIV, luglio-dicembre 1937 dedica due righe a Domenico Farinati e non manca di ricordare la sua natura pacata e riflessiva.

alla prima giovinezza inconcludente; l'incontro felice con G. W. Trice a Castelnuovo del Garda, gli anni di apprendistato, i viaggi, i contatti con molti illustri personaggi; il lavoro in proprio, i riconoscimenti; la morte prematura del figlio Giorgio, la sua fede incrollabile nonostante il declino e infine il trapasso, con il dettaglio dei conforti religiosi: "La sua morte fu un dolce transito, con il Crocifisso e il Santo Rosario tra le mani, assistito dal Sacerdote di Cristo, dalla sua unica e affezionata cugina, dal suo allievo Manzoni e dall'operaio fedele Zambelli Carlo. Spirò nel santo nome di Gesù Giuseppe Maria il 22 Maggio 1942 alle ore 14.30 in una povera abitazione in Corte Sant'Elena".

Giuseppe Manzoni, l'allievo, era destinato a continuare l'attività della ditta ma la morte lo colse solo due mesi dopo. Sarà stato lui a raccogliere le informazioni in suo possesso subito dopo la scomparsa del Maestro? Non è grande letteratura ma l'affetto è sincero e i dati sembrano corretti. Il testo quindi viene trascritto integralmente in appendice anche perché se si escludono le poche righe alla voce del *Dizionario degli organari* di Renato Lunelli⁹, l'unico saggio esistente ripreso da tutti gli studiosi¹⁰ è *Domenico Farinati e i suoi organi* di monsignor Valentino Donella, pubblicato sulla rivista "Vita Veronese" nel 1975. In questo bel lavoro corredato da notizie aggiornate al 1973 di tutti gli organi Farinati della Diocesi, la figura dell'organaro veronese viene inserita sapientemente nel contesto della rivoluzione che allora attraversò il mondo dell'organo; la narrazione è la stessa del manoscritto conservato in Capitolare, così come l'apprezzamento della quali-

tà degli strumenti, ma il giudizio sull'uomo è severo: a fronte delle aperture iniziali che lo avevano posto in contatto col mondo artistico europeo "un inspiegabile e chiuso provincialismo privo di stimoli e sollecitazioni ha finito per avvilire la personalità del nostro organaro". Consultato Felice Corrà, un personaggio attivo salutarmente come organaro che dal 1930 al '34 aveva lavorato coi Farinati, Donella si avventura nel merito di certi aspetti tecnici con qualche errore e ingenerando una certa confusione riguardo alla costruzione del somiere¹¹.

Troviamo il nome di Domenico Farinati una sola volta negli elenchi dei partecipanti ai molti convegni che si organizzavano intorno agli organi e alla musica sa-

¹¹ L'errore più clamoroso riguarda la pressione del vento, che non può variare da un minimo di 27-30 mm a un massimo di 40 come indicato a p. 7 dell'estratto: gli organi Farinati sono sempre intonati con una pressione di almeno 70 mm. Altre inesattezze alla nota 8 di p. 8: lo zinco per le facciate non si sceglieva per la maggior robustezza ma per il costo molto inferiore rispetto allo stagno; una luce stretta (chiamata nel gergo del Corrà dentiera!) non produce un suono morbido ma spento. Anche la scelta del *diapason* leggermente calante (p. 8) non era dettata da ricerca di morbidezza: la frequenza del la è stata fissata a 440 Hz solo nel 1939. Infine è impossibile intonare un organo controllando con le mani il soffio di aria delle canne: chi lo ha riferito deve aver assistito all'accordatura delle ance, operazione per la quale può tornare utile ombreggiare la tuba con la mano per stabilire se farla crescere o calare. Quanto al somiere, per ovviare ai problemi descritti alla nota 5 già alla fine degli anni '80 il Trice aveva iniziato a utilizzare un sistema completamente pneumatico, dotando ogni canna di una propria valvola. È quello che si ritrova negli organi di Soave del 1889 e di San Giorgio in Braida, del '90, il sistema *Trice perfezionato*, che verrà chiamato *Somiere tubolare Trice - Farinati* da Renato Lunelli alla voce *Organo* dell'*Enciclopedia Italiana*, vol. XXV del 1935. Un somiere identico venne brevettato in America nel 1892 da Frederick W. Hagedaland. Quello che Donella indica come *Somiere Farinati pneumatico originale* altro non è che un comune somiere a membrane, utilizzato da molti altri organari.

⁹ R. LUNELLI, *Studi e documenti di storia organaria veneta*, Firenze 1973, p.184.

¹⁰ Citano lo studio LUCIANO ROGNINI, MAURIZIO TARRINI e ARNALDO MORELLI nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 45 (1995).

cra¹². La stima dei più importanti organisti del tempo non bastava a dargli un po' di sicurezza per entrare nella mischia delle discussioni sui giornali e sulle riviste specializzate, la sua modestia prevaleva sempre. Allora deve essere stato il figlio Giorgio a insistere per dare alle stampe nel 1930 un opuscolo pubblicitario con l'elenco degli organi nuovi più importanti costruiti a partire dal 1898 e la raccolta delle relazioni di collaudo. Certi lavori erano di grande prestigio: a Roma per esempio, dove tornò due volte nella Basilica di San Paolo Fuori le Mura su segnalazione di Marco Enrico Bossi, nel 1906 per una manutenzione all'organo Trice (1887) della cappella della Santissima Immacolata all'interno del monastero¹³, e nel 1919 per riformare un curioso organo Serassi del 1858 montato su ruote¹⁴.

Ma è un fatto: mentre gli altri bravi organari progredivano nella tecnica e maturavano ciascuno una propria estetica interpretando la Riforma, Domenico Farinati per tutta la vita continuò a costruire sempre lo stesso strumento, con qualche registro in più o in meno, con differenti sistemi di trasmissione, con piccole migliorie alla macchina pneumatica¹⁵, ma sempre e so-

lo quello che aveva visto e imparato a fare nel laboratorio di G.W. Trice.

Il suo primo organo commissionatogli dal conte Erbisti per la sua villa di Parona nel 1895 fu confezionato nella fabbrica di Quarto al Mare, presso Genova sotto la supervisione del Maestro. Attualmente si trova nella chiesa parrocchiale di Castellaro Lagusello; in occasione del recente restauro si sono rinvenute sulle canne le punzonature "J. Davison", la firma del cannista di Trice. Come si è visto la fabbrica dell'Inglese fu ceduta nel 1897, ma è molto probabile che per il secondo organo (Piovezzano, 1898) Domenico Farinati si sia fatto aiutare dai vecchi colleghi Davison e Bright che nel frattempo erano stati assunti da Carlo Vegezzi Bossi.

Officine specializzate nella fornitura di parti di organo esistevano già da più di un secolo, tanto è vero che Giovanni Tonoli, l'ultimo grande organaro artigiano bresciano, per distinguersi da certa concorrenza e dare conferma dell'originalità dei suoi lavori, in calce all'*Elenco Degli Organi da Chiesa Fabbricati* pubblicato verso il 1880 dichiarava orgogliosamente: "Non si dipende da nessuna fabbrica, si ritirano solamente i materiali greggi"¹⁶. Nel '900, con lo sviluppo dell'industria moderna e dei trasporti fu sempre più facile e conveniente subappaltare alcuni lavori. La piccola bottega di piazza San Giorgio 5 non era attrezzata per la fusione dei metalli e

¹² BAGGIANI, PICCHI, Tarrini, *La riforma dell'organo italiano*, cit., p. 100.

¹³ GRAZIANO FRONZUTO, in *Organi di Roma*, Firenze 2008, sostiene che Farinati avrebbe lavorato tra il 1925 e il 1930 all'organo Trice della cappella di San Lorenzo. Sembra più credibile la lista dei lavori pubblicata in appendice all'opuscolo qui allegato.

¹⁴ Il 24 ottobre 1896, in occasione del matrimonio dei principi Vittorio Emanuele ed Elena Petrovic, la futura regina Elena, l'organo fu trainato da dodici buoi fino alla Basilica di Santa Maria Maggiore dove M.E. Bossi eseguì la sua *Missa pro Sponso et Sponsa*. Il racconto dell'impresa condotta da Pacifico Inzoli e dai suoi operai, contenuta in FRONZUTO, *Organi di Roma*, cit., p. 47, è sapido e curioso ma va corretto: lo strumento non era stato ancora riformato dal Farinati che intervenne solo nel 1919.

¹⁵ Gli organari Silvio e Roberto Micheli hanno maturato una buona esperienza con gli organi Farina-

ti avendo già restaurato quelli di Castellaro Lagusello del 1895, di Caprino del 1903, di Angiari del 1906 e quello costruito per la stagione lirica areniana del 1931, attualmente nella parrocchiale di Selva di Progno. Attualmente sono impegnati nel restauro dell'organo del Duomo (1909) e hanno in bottega in attesa di restauro quello di Fumane (1914). Riferisco di piccole differenze da uno strumento all'altro e di una continua ricerca di migliorie.

¹⁶ O. MISCHIATI, *I cataloghi di tre organari bresciani: Antegnati-Bolognini-Tonoli*, "L'organo", Bologna 1974 I-II, pp. 47-64.

la costruzione delle canne, che Farinati acquistava dalla ditta Scotti di Crema. Da Laukhuff, una ditta di forniture organarie con sede a Weikersheim nel land del Baden-Württemberg, ancora oggi come allora è possibile acquistare ogni sorta di minuterie in legno e in metallo oltre a parti intere di organi di tutti i tipi pronte per l'installazione: è possibile che il nostro organaro vi abbia fatto ricorso per esempio nel biennio 1910-11 in cui riuscì a consegnare sei organi di cui uno a Roma¹⁷. Ma ormai i *Tonoli* erano rari, con le mutate condizioni socio economiche e la forte accelerazione dei processi produttivi anche gli organi si fabbricavano con criteri industriali¹⁸. Sintomatico di questo approccio moderno del Farinati è il progetto-contratto per la costruzione del nuovo organo della chiesa di Fumane, con il visto di approvazione di don Maggio (Verona, 2 dicembre 1913): consiste in un modulo di due pagine a stampa con gli appositi spazi per indicare il luogo di destinazione, il numero e il nome dei registri, il prezzo e qualche specifica per le modalità di pagamento, il trasporto, le spese di vitto e alloggio, il facchinaggio e l'alzamantici.

Tutto il resto è già predisposto e specificato: 2 tastiere manuali di 58 note, Pedaliera di 27, pedalini di accoppiamento (unioni, espressione alla II tastiera, con l'aggiunta opzionale del Fortissimo e della Chiamata delle ance). E ancora si legge: "La solidità del lavoro è garantita per anni Dieci, a condizione che lo strumento non venga mai aperto in nessuna delle sue parti senza il consenso del fabbricatore. Tale garanzia non si estende a danni

provenienti da casi fortuiti, od a guasti, od inconvenienti che potessero succedere da cause non dipendenti dal fabbricante. La consegna dello strumento, finito nella Chiesa sarebbe effettuato non più tardi del [a penna] mese di settembre 1914". Il modulo si chiude con uno slogan pubblicitario: "Precisione assoluta nella lavorazione – Materiale sceltissimo – Legnami vecchi di stagionatura garantita".

Va detto però che a fronte di un volante no senza l'ombra di un capitolato tecnico l'organo di Fumane¹⁹ ha funzionato per più di un secolo con interventi minimi di manutenzione: un'età ragguardevole, raggiunta in qualche altro caso, ma sempre e solo da strumenti fabbricati *ex novo*, perché al Nostro mancava completamente la formazione sulla costruzione tradizionale, un po' come un muratore bravo col cemento armato ma inesperto di mattoni. A Cà di David per esempio, nell'organo da lui riformato e ampliato nel 1926 il nuovo positivo si presentava perfettamente in ordine, mentre regnava il caos sul grande somiere a vento recuperato dal vecchio organo Locatelli. Per la disposizione irrazionale dei corpi d'organo e l'impossibilità di raggiungere alcune parti per l'accordatura e la manutenzione, nel 1995 lo strumento non è stato restaurato ma completamente ristrutturato.

Rimasto solo sul mercato per più di 30 anni a partire dal 1910, Domenico Farinati fu spesso chiamato a effettuare accordature, riparazioni, modifiche e ampliamenti in tutta la provincia veronese. Monsignor Donella nel suo studio rinuncia a elencare tutti questi lavori, non entra nel merito della loro qualità e li giustifica spiegando come in quegli anni non fosse ancora maturato il concetto di moderno restau-

¹⁷ L'elenco di tutti i lavori più significativi è in V. DONELLA, *Domenico Farinati e i suoi organi*, estratto da "Vita Veronese", anno XXVIII, n. 1-2, 1975.

¹⁸ Nell'atto di morte del 24 maggio 1942, il defunto Farinati è indicato come "Industriale".

¹⁹ Attualmente in restauro presso la ditta Micheli.

ro. La legge di tutela delle cose di interesse artistico o storico infatti fu promulgata solo nel 1939, e per questioni legate alla funzionalità o alle esigenze del culto non fu chiaro fin da subito che si dovesse applicare anche agli organi. Pertanto un organaro si sentiva libero di adeguare un vecchio strumento al proprio gusto apportando tutte le modifiche necessarie a modernizzarlo, e in più, chi voleva lavorare doveva seguire le indicazioni del Maestro Maggio e dei suoi successori in Commissione per la Musica Sacra, tutti ferventi ceciliani ligi ai dettami della Riforma. Con queste premesse si è portati a immaginare chissà quali guasti al nostro patrimonio, e invece per fortuna solo un paio di strumenti ottocenteschi di qualche pregio vennero rifatti completamente nuovi, l'organo Zavarise (o quel che ne rimaneva) della Parrocchiale di San Michele Extra nel 1904 e quello di Isola Rizza costruito da Damiano Damiani nel 1833. In altri pochi casi si rivelarono goffi e maldestri i tentativi di rendere un po' più "ceciliano" qualche organo antico, senza tuttavia infierire come facevano certi "riformatori" coevi: al Bonatti della chiesa di San Tomaso Cantuariense per esempio Farinati mise una viola di zinco al posto delle trombe e probabilmente sostituì la vecchia pedaliera a leggio con una lunga, ma intuendone il valore lasciò in loco il registro Pastorale eliminando semplicemente le manette di comando. Di fatto il "Farinati restauratore" lavorò soprattutto su strumenti già riformati da Gaetano Zanfretta, e continuò ad aggiornare i propri organi applicando la trasmissione pneumatica o perfezionandola²⁰. Era questa la sua specialità, è molto probabile che durante gli anni di apprendistato a Genova nella fab-

²⁰ Così ad Asparetto, Tregnago, San Michele Extra, Caprino, Caldiero, San Giovanni in Lupatoto.

brica di G.W. Trice fosse assegnato proprio a quel reparto, perché il suo Maestro era più evoluto: già nel 1889 a Soave poi a Verona nella chiesa di San Giorgio in Braida e a Genova nella Basilica dell'Immacolata nel '90 aveva utilizzato la trasmissione elettrica²¹. Farinati doveva conoscerla, anche solo per aver lavorato ai due organi Trice della sua zona, ma continuò a utilizzare quella pneumatica²² fino alla fine della sua attività, mentre a partire dagli anni '30 tutti gli altri organari impiegavano l'elettricità²³. Una trasmissione elettrica è più semplice da realizzare e meno ingombrante di quella pneumatica perché utilizza piccoli elettromagneti al posto di valvole complicate e fili al posto dei tubi. Poiché tutta la componentistica si trovava facilmente sul mercato e non occorre- vano particolari attrezzature per metterla in opera, nel dopoguerra entrarono in attività numerosi riparatori di organi che al primo problema prospettavano ai parroci la soluzione più rapida ed economica: l'eliminazione di tutti i complessi sistemi meccanici o pneumatici e l'elettificazione dello strumento. Così a partire dagli anni '60 quasi tutti gli strumenti costruiti dalla Ditta Farinati Domenico e Figlio sono stati elettrificati, ampliati o variamente modificati, e

²¹ Si veda la dichiarazione di MARCO ENRICO BOSSI nel suo *Metodo teorico-pratico per organo*, p. 29: "Col sistema elettro-pneumatico ogni difficoltà è tolta, e come dice giustamente il Couwenbergh, l'applicazione di questo sistema rappresenta il punto di demarcazione fra l'arte organaria antica e la moderna. Nell'elettricità sta l'avvenire dell'organo, un avvenire pieno delle più belle speranze".

²² Nel 1928 l'elettificazione dell'organo di Santa Maria del Paradiso, costruito dal padre nel 1910, fu fatta da Giorgio Farinati. È l'unico organo elettrico uscito dalla bottega. Italo Castagna e Felice Corrà, gli operai che in qualche maniera continuarono l'attività a partire dal 1937, realizzarono piccoli strumenti con materiali di recupero sempre a trasmissione pneumatica.

²³ Dal 1934 al 1974 la ditta Mascioni di Cuvio costruì più di 500 strumenti, tutti a trasmissione elettrica.

nessuno si è mai scandalizzato perché l'azione di tutela degli organi artistici e/o storici fino a qualche anno fa ha riguardato gli strumenti dei secoli XVII, XVIII e XIX. La nostra *Orgelbewegung* infatti, il movimento di riscoperta e valorizzazione del nostro patrimonio organario che ha interessato studiosi, organisti e organari è partito in ritardo in Italia rispetto ad altri paesi, indicativamente verso la metà del secolo scorso, ed ha mirato al recupero degli strumenti più antichi e allo studio dei repertori ad essi legati. Presto si è compresa la necessità di salvaguardare la straordinaria qualità di certe lavorazioni artigianali riportando gli organi alle condizioni originali a partire dalla trasmissione meccanica ovviamente, poi recuperando la pressione, i parametri corretti di ciascuna canna e infine il corista e il temperamento, alla ricerca di un suono il più possibile vicino a quello originale. La disponibilità sempre maggiore di organi restaurati ha portato molti organisti a studiare i problemi legati alla prassi esecutiva e a scegliere i repertori in modo sempre più consapevole, ma mentre si restituivano campanelli e grancasse agli strumenti ottocenteschi sfigurati dalla Riforma, gli organi d'inizio secolo venivano riparati, ampliati e aggiornati con una certa disinvoltura, recuperandone la funzionalità per l'accompagnamento dei canti.

Se finisse qui sarebbe ben triste la storia del lento e inesorabile declino di un'attività iniziata sotto i migliori auspici. E invece negli ultimi anni alcuni organi Farinati sono stati restaurati come in origine; altri mantenendo l'elettrificazione della trasmissione e ad altri ancora è stata aggiunta una trasmissione elettrica in parallelo per avere la comodità di una *console* a terra vicino ai cantori, ma in modo reversibile e senza modificare l'impianto originale. In tutti i casi gli strumenti hanno

ripreso e continuano a *parlare* come andava ripetendo Domenico²⁴.

Oggi che l'interesse per l'esecuzione filologica coinvolge sempre più musicisti e c'è chi propone repertori tardo ottocenteschi come i Concerti di Brahms col pianoforte storico o Debussy o Ravel con corde di budello, è importante disporre di organi del primo Novecento restaurati con la stessa attenzione e le stesse cure profuse per gli strumenti dei secoli precedenti. L'attività dei Farinati si è svolta tutta in ambito locale con poche eccezioni, ma gli strumenti prodotti secondo la scuola del Trice rispondevano perfettamente alle esigenze musicali e al gusto dei più noti concertisti del tempo, come si legge nelle relazioni di collaudo²⁵. In quest'ottica è fuori discussione l'interesse storico e artistico dei suoi organi meglio conservati, che oltre al valore intrinseco dell'oggetto in sé – sono sempre macchine di notevole complessità, da rubricare come archeologia industriale – permettono di restituire le sonorità perfette per l'esecuzione di un repertorio al quale si stanno dedicando sempre più organisti. Basterebbero i nomi di Marco Enrico Bossi o di Lorenzo Perosi, ma sono tanti gli autori che attendono di essere riscoperti e valorizzati.

Il 2021 si annuncia importante per Domenico Farinati, perché si restaura l'organo del Duomo di Verona, uno dei più grandi ed importanti usciti dalla sua bottega. Lo strumento inutilizzato da 30 anni per qualche problema cui non si è voluto porre rimedio ci è giunto completo in ogni sua parte e conserva l'intonazione

²⁴ Si veda il racconto dell'anonimo biografo.

²⁵ L'opuscolo *Domenico Farinati & Figlio, Organi da Chiesa, da concerto e da sala* riprodotto in facsimile è ormai introvabile. L'esemplare riprodotto proviene dalla Biblioteca Capitolare che si ringrazia per la gentile concessione.

originale. A seguire, sarà la volta di quello della parrocchiale di Fumane. Entrambi i lavori sono stati affidati alla ditta Micheli – organi a canne di Volta Mantovana.

Appendice

Vita di Domenico Farinati organaro. Alcuni episodi e note*

I

L'organaro Domenico Farinati nacque il 27 marzo 1857 in San Giovanni in Lupatoto – Verona – da povera e sventurata famiglia. Non conobbe suo padre poiché gli era morto due mesi prima della nascita; qualche tempo dopo morì pure il fratello primogenito. La sua mamma per rinnovare la memoria del padre gli pose il nome di Domenico.

La mamma sua poverissima e bisognosa d'aiuto per assicurare il suo avvenire, dopo un paio d'anni dalla morte del marito passò a seconde nozze e a suo malincuore dovette abbandonare il figlio, perché i parenti non le permisero di portarlo seco nella nuova famiglia. Fu custodito e allevato prima da una zia che se lo teneva come figlio tra i suoi figli, ma appena grandicello lo zio sacerdote don Stefano Farinati lo volle e lo tenne con sé.

II

Nel 1875 don Stefano Farinati veniva nominato arciprete di Castelnovo Veronese; sicché il giovane Domenico seguì lo zio nella nuova residenza.

Fu appunto don Stefano a commettere la costruzione del nuovo organo al sig. Trice dietro consiglio dell'amico don Antonio

* Manoscritto anonimo, redatto su una decina di pagine di quaderno scolastico conservato alla Biblioteca Capitolare di Verona insieme con l'opuscolo *Domenico Farinati & Figlio, Organi da Chiesa, da concerto e da sala*.

Bonuzzi, ma purtroppo non ebbe la fortuna di vederne attuata l'opera cogliendolo la morte il 20 dicembre 1883.

Il povero Domenico privo anche di questo appoggio rimase lo stesso in Castelnovo assieme ad altra zia nubile domestica di don Stefano la quale si curava di procurare una provvigione, un avvenire qualsiasi al nipote, tanto che questi nonostante la buona e intelligenza e volontà di un'occupazione, il Domenico arrivò a quell'età senza un fisso mestiere che parecchi ne aveva provati, da calzolaio, sarto, a procaccia del paese.

Ad altri mestieri non poteva nemmeno pensare essendo poverissimo, e ancorché fosse riuscito bene coi guadagni di quell'epoca gli sarebbe stato ben difficile aprire e condurre una bottega modestamente attrezzata.

III

Il Sig. W.G. Trice, appassionato cultore dell'arte organaria ed eccellente ingegno d'arte organaria arrivò nel 1884 a Castelnovo veronese per collocarvi il detto organo nuovo, opera uscita dalla sua fabbrica in Genova. Trice, inglese di origine e protestante di religione, era persona molto distinta, educatissimo ed assai socievole; per questo essendo alloggiato in casa canonica nel tempo dei pasti o di riposo dal lavoro non disdegnava intrattenersi in cordiale colloquio e conversazione col reverendo arciprete don Giuseppe Piazzi.

Venne così fra le altre tante cose a esternargli la grande necessità che aveva di avere una persona seria della massima fiducia a cui commettere con sicurezza di servizio inappuntabile la custodia della fabbrica e gli affari più delicati durante la sua assenza. L'arciprete ponderato bene il caso disse di avere la persona adatta alla sua bisogna e la nominò senz'altro nel giovane Farinati Domenico, procaccia del

paese e nipote del defunto arciprete don Stefano Farinati suo antecessore.

Così in breve si venne alla conclusione e fu convenuto che l'arciprete o con una scusa o con l'altra durante il proseguimento dei lavori manderebbe il Domenico sulla cantoria dando modo così al Trice di studiare il giovane senza che questi potesse arrivare a comprendere il suo fine e lusingarsi anzi tempo.

IV

Il Trice, con quell'occhio penetrante suo particolare, ci vuol poco ad intuire il fermo e serio carattere del giovane, accompagnato per di più da un'indole docile e da spiccata modestia, sicché nell'esporre le sue impressioni al reverendo arciprete aveva espressioni del più viva ammirazione e simpatia. L'arciprete allora all'insaputa del Trice si faceva dovere di preparare un po' alla volta il Domenico affinché a questi non tornasse troppo improvvisa la lusinghevole proposta di quel signore e così per semplice ignoranza non avesse a mandare all'aria l'invito dal quale poteva dipendere un fortunato ed onorevole avvenire.

Il lavoro dell'organo fu ultimato e l'inaugurazione di esso segnò dell'arte organaria italiana una nuova epoca.

Dopo di ciò il Trice espose l'intenzione e la proposta al Domenico al quale sebbene preparato antecedentemente produsse l'effetto di un risentito accoramento.

Umile e modestissimo era arrivato a quell'età si può dire senza mai essere rimasto fuori di paese o lontano da casa più di qualche giorno; ora sentirsi invitato a Genova! Dov'era mai questa Genova?... in una fabbrica?... a fare che cosa?... presso un padrone straniero e per di più protestante! lontano dai conoscenti... Eh! ce n'erano delle conseguenze da meditare.

Il Trice volle che la decisione la ponderasse bene prendendo anche consiglio o

dall'Arciprete o da qualche altra persona di fiducia. La risposta fu Domenico sarebbe andato a Genova senza impegno di sorta e solo in prova per un paio di mesi.

* * *

Il Trice non ebbe a pentirsi dell'acquisto fatto poiché il Domenico corrispondeva egregiamente al volere del padrone, di più grazie alla sua bontà e modestia sapeva in breve tempo meritarsi la stima anche di tutto il personale della fabbrica.

La sua vita trascorse in Genova, fu davvero un continuo studio e la sua ascesa nell'arte organaria fu davvero una portentosa rivelazione. Ed ecco il Domenico (povero procaccia) in cominciare le sue scorribande attraverso la nostra Italia, la sua opera era richiesta da molti clienti del Trice e noi lo vediamo percorrere i paesi e le città della riviera ligure da Menton a Nizza, Cannes eccetera, in case di stranieri possidenti oltre a tanti conforti anche dell'organo; dalle più insigne basiliche e cattedrali d'Italia lo vediamo alla costruzione del grandioso organo elettrico dell'Immacolata a Genova, rifatto da Balbiani di Milano nel 1928, al nostro San Giorgio in Braida riparato pure 1928 dal Farinati Domenico e dal defunto figlio Giorgio.

Ecco ora la evoluzione nell'arte organaria, organo Trice: con somieri in mogano. Canne sonore in metallo di forte consistenza e buona lega di suono forte e pastoso e quello che non riuscì a compiere il suo maestro riuscì l'allievo.

* * *

Ecco che il Trice dopo aver studiato per 12 anni, dopo aver tanto sacrificato con tanta sollecitudine e tanto sofferto per aperta ostilità, trattandosi di un protestante... più onesto e galantuomo di qualche cattolico, chiuse la fabbrica in Genova e se ne ritornò al natio paese, ben lieto il sapere la sua arte in mano sicura ed in via sempre più di progresso e serietà.

* * *

Ed ora ecco che il Farinati prende moglie, anno 1900, con una maestra elementare di un paese del veronese; ed a Genova prima e a Verona dopo sarà la compagna fedele e interessata per tutta la vita.

* * *

Il progresso del Farinati si iniziò subito. Ecco il somiere Trice poco sicuro per il cambiamento di stagioni diventò somiere Trice Farinati, non più a valvole a orizzontali cilindriche ma a manticetti in pelle. Ecco apparire i primi organi elettrici a pile, così l'organo Trice a San Giorgio, Soave.

Così pure l'organo del nostro Duomo del Farinati; l'organo della basilica di San Paolo fuori le Mura Roma, Isola della Scala, Caldiero, San Giovanni Lupatoto, Povegliano, Tregnago e tanti altri.

Il primo organo commesso al Farinati quando ancora si trovava nel grande stabilimento Trice a Quarto dei Mille fu commesso dal conte Erbisti per la cappella della sua villa San Dionigi presso Parona di Valpolicella, organo che il conte voleva eseguito sotto la direzione del Trice medesimo. La felicissima riuscita di questo strumento valse al Domenico grande ammirazione nelle sfere artistiche Veronesi e dopo poco tempo ecco costruire un altro organo nuovo di più grandi proporzioni per la chiesa di Piovezzano, vicino a Pastrengo.

Andata in liquidazione la fabbrica Trice il materiale venne tutto prelevato dal signor Carlo Vegezzi Bossi di Torino. A questi pure giunse alle orecchie il valore artistico del Farinati e senz'altro lo chiese come direttore del suo stabilimento in Torino. Il Farinati lo vediamo titubante sulla scelta delle sue offerte, ma dopo seria riflessione decise tra il più ampio consenso del Trice di continuare da solo e in modeste proporzioni la Fabbrica d'organi, secondo la scuola del Trice medesimo il quale era lieto e contento di aver creato un allievo

bravo ed affezionato che tenesse viva e perenne l'opera sua, dando pure ampia facoltà di chiamarsi e di sottoscrivere allievo suo.

[Altra mano]

Il Farinati conobbe il grande Perosi fin da fanciullo e più di una volta in Genova nella fabbrica Trice ha avuto occasione di sederlo sulla panchina di qualche organo montato per la prova e ammirare fin da quel tempo il genio raro perfettissimo del grande maestro.

Accettò dunque il Farinati la costruzione dell'organo di Piovezzano e manco dirlo si concluse in un trionfale successo artistico. Lo stesso don Lorenzo Perosi chiamato a collaudare ufficialmente l'opera ha avuto per il Farinati e la sua arte sincere espressioni di lode e di ammirazione e ne rilasciava un attestato di collaudo che si conserva tuttora presso l'archivio della parrocchia (per chi desiderasse un resoconto di tale avvenimento veda i giornali dell'epoca cioè Verona Fedele 23 novembre 1898, Arena di Verona eccetera). Prospettandosi un nuovo progetto d'organo per il veronese, essendo rimasto privo dell'affetto del Trice poiché se ne era tornato al suo paese nativo, il Domenico privo di figli e non volendo più rompersi il capo e lottare per la vita che con l'arte avrebbe avuto di che vivere tranquillamente (senza tanto rompitesta di grandi fabbriche), e per appagare un sentimento di nostalgia Regionale decise di stabilirsi in Verona. A Verona trovò l'appoggio dell'arciprete di San Giorgio che non lesinò tanto metterle a disposizione in affitto tutto il piano a terra e un appartamento per abitazione. Il 17 Gennaio 1899 il Farinati e sua moglie lasciata la superba prendono domicilio a Verona e precisamente in piazza San Giorgio in Brai-

da numero 5. La provvidenza in cominciò subito a operare e dopo pochi giorni ecco concludere il Farinati il contratto per la costruzione dell'organo per la chiesa abbaziale di Isola della Scala, magnifico strumento di vaste proporzioni e suonabile anche ai nostri giorni.

Il 17 maggio 1900 la casa del signor Domenico veniva allietata dalla nascita dell'erede sospirato per ben 10 anni. Al neonato fu posto Giorgio Pio quale atto di ricordo verso il signor Trice il quale in data del 16 luglio 1900 scriveva al Domenico da Cardiff: ora veniamo alla cosa più importante, al Giorgino. Ebbi da Bright la lieta notizia prima di averla da voi, seppi che gli avete dato il nome di Giorgio. Sentii davvero molto piacere e molta commozione. Spero di vederlo un giorno, desidero che questo bambino porti a voi e alla vostra signora moltissimi anni di felicità e che finalmente il Giorgino diventi un buon organaro!

* * *

Attraverso questi pochi cenni che dire di più il signor Domenico Farinati aveva tanta speranza nel figlio, e difatti il progresso raggiunto afferma che le speranze non erano vane.

Lavori grandiosi si costruivano nella troppo modesta fabbrica di San Giorgio, ma la modestia e l'umiltà del Farinati non permetteva gran chiasso. Tutti i più illustri professori dell'epoca da Perosi, Mattioli Capitani, Marco Enrico Bossi, Ravanello, Untersteiner, Grassi; i nostri Saglia, Begalli, Renzi, padre Virgilio Guidi, Adolfo Bossi, Lunelli, don Bormioli eccetera.

[Altra mano]

A Verona trovò pure il disinteressato interesse dell'illustrissimo monsignor Giuseppe Maggio allora maestro della cappella del Duomo che fu per il Farinati di vero incoraggiamento, tanto che nel

1909 costruì l'organo del nostro Duomo quest'organo che anche ora resta a testimoniare il valore artistico del Farinati.

Che dire degli apprezzamenti del defunto ex presidente compianto dell'Associazione Italiana di Santa Cecilia monsignor Raffaele Manari quando dichiarava il Farinati fabbricante distinto e onesto nel vero senso delle parole, potendosi a lui offrire qualunque lavoro a occhi chiusi.

In Roma il Farinati costruì cinque organi, compresa la trasformazione e l'ampliamento dell'organo del Serassi in San Paolo fuori le mura su progetto di Marco Enrico Bossi che nel rilasciava splendido collaudo.

Che dire dei collaudi tutti onorifici e lusinghieri rilasciati dei più distinti organisti? Si sarebbe troppo lunghi a riportarli.

Ebbene Domenico Farinati era nato povero, ma soltanto le sue virtù lo hanno reso grande. Nel campo dell'arte organaria fu un pioniere e tutti i cultori di questa arte ne hanno riconosciuto i meriti e il valore. Nel campo dell'umiltà fu un raro esempio, e il suo carattere taciturno e chetone conferma questa grande dote. Diceva: gli organi devono parlare e non le ciance! Quanti onori si potrebbe scrivere, quanti riconoscimenti di benevolenza si potrebbe attribuire a quest'uomo silenzioso e riflessivo. Io suo allievo per tanti anni posso dire di non aver mai sentito una parola dalla sua bocca di critica verso altri organari, fossero essi grandi industriali come modesti. Posso dire che il signor Domenico era conosciuto da personaggi illustri, sia da prelati come uomini insigni, da tutti stimato e amato direi venerato dai sacerdoti parroci dell'epoca sua. Bastava una parola sincera per convincere il da farsi per l'interesse ad ognuno nel combinare un affare nella certezza della buona riuscita del lavoro. E noi lo vediamo davanti ad ogni disegno della Provvi-

denza chinare il capo dicendo il Fiat: così per la morte della moglie sua e del figlio suo. Vediamo la forza di volontà e la fiducia nell'aiuto di Dio, quando preso da gravi impegni da portare a termine, e davanti alla realtà delle sventure dopo essere rimasto privo della sua cara creatura che per tanti anni aveva sacrificato l'esistenza sua per lasciare un posto nel mondo degnissimo al suo figlio trentasettenne Giorgio, vero emulo del Padre e luminosa speranza dell'arte organaria, giovane di ingegno grandissimo e di ciò ne ha dato prova quanto era ormai avanzata la sua sapienza e lungimirante creazione tecnica nel campo organistico, ebbene dinanzi a tanta sventura chinava il capo davanti il figlio sul letto di morte singhiozzando questo vegliardo ottantenne esclamava queste testuali parole: Signore, mi avete dato un figlio che era tutta la mia vita e la speranza ebbene ora ve lo rendo, prendetemelo, ma fate sì che un giorno al più presto possa anch'io raggiungerlo in Paradiso. Sia fatta la tua volontà.

Esempio eroico di padre amoroso!

Davanti a queste prove chi non si sarebbe fermato?

No, lui no, non poteva fermarsi doveva portare a termine l'organo di Sant'Anastasia appena incominciato dal figlio e con l'aiuto del sottoscritto e dei suoi fedeli collaboratori lo portò a termine. Non descriveremo le chiacchiere; le lotte sostenute dal sottoscritto per difendere la fama del Farinati. Quante persone vendute in quel tempo, e il signor Domenico diceva sempre: gli organi parleranno, la mia onestà parlerà così pure la mia modestia. Le chiacchiere lasciano il tempo che trovano, il nome di Domenico Farinati passerà alla storia dell'arte organaria (vedi l'enciclopedia del Treccani) e i suoi organi continueranno a cantare le lodi al Creatore e Signore per tanto tempo an-

cora, poiché l'opera del Farinati è stata sempre un'opera non commerciale, altro per far quattrini; ma la sua arte fu sempre stata opera di elevazione spirituale, opera di decoro per la casa del Signore, opera che serviva a lui per acquistare certamente il premio di Colui che in terra amò sopra ogni cosa e servì senza inganno e senza ipocrisia da vero seguace di Cristo, lavorando a gloria sua e per l'arte organaria della quale se è molto povero, morì ricco davanti a Dio per i grandi meriti questa in questa valle di lacrime. Passò benedicendo e pregando; amava il Papa ad un amore addirittura immenso! In una parola era un vero Cristiano Apostolico Romano.

La sua morte fu un dolce transito, con il Crocifisso e il Santo Rosario tra le mani, assistito dal sacerdote di Cristo, dalla sua unica e affezionata cugina, dal suo allievo Manzoni e dell'operaio fedele Zambelli Carlo. Spirò nel santo nome di Gesù, Giuseppe, Maria il 22 Maggio 1942 alle ore 14.30 in una povera abitazione in Corte Sant'Elena, Verona.

Prima di spirare ebbe il grande conforto spirituale di sapersi benedetto pure da tanti degnissimi e sacerdoti e Monsignori venuti a portare al vegliardo quel conforto cristiano tanto necessario in quegli ultimi momenti. Fra tutto apprese con filiale devozione la Benedizione dell'eccellentissimo nostro vescovo che con paterna bontà aveva inviato al caro Farinati. Tutto contribuiva per grazia di Dio a far capire al vegliardo che era venuto il momento di ritornare al Padre Celeste. Questo momento è venuto, il Signore gli avrebbe mantenuto la parola d'avviso come lui più di qualche volta nelle sue espressioni diceva: il Signore è d'accordo con me... quando verrà la mia ora... mi avviserà.

fine



Farinati Domenico & Figlio

FABBRICA ORGANI DA CHIESA

≡ DA CONCERTO E DA SALA ≡

VERONA - Piazza S. Giorgio N. 5 - VERONA



FARINATI DOMENICO & F.^{lio}

FABBRICA ORGANI DA CHIESA
DA CONCERTO
E DA SALA



PIAZZA S. GIORGIO N. 5

== VERONA ==

TIPOGRAFIA ECONOMICA

Via Stella, 15 - Telef. 1187

== VERONA ==

Avvicinandosi il 35° anno dacchè ebbe vita e sviluppo la nostra Fabbrica d'Organi, abbiamo creduto non inopportuno render di pubblica ragione almeno alcune attestazioni lusinghiere che confermano la reputazione che la nostra Ditta si è acquistata in tanti anni di lavoro assiduo, onesto, coscienzioso, tanto da competere con le migliori produzioni italiane ed estere.

Educati alla scuola di quell'eccellente artista, GIORGIO TRICE, che portava dalla natia Inghilterra i segreti della dolcezza e delicatezza dei suoni, quali convengono alla solennità del Culto, abbiamo sempre seguito le sue orme, con serietà d'intenti, con onestà di criteri, innestando i progressi dell'arte del Trice alle pure tradizioni italiane.

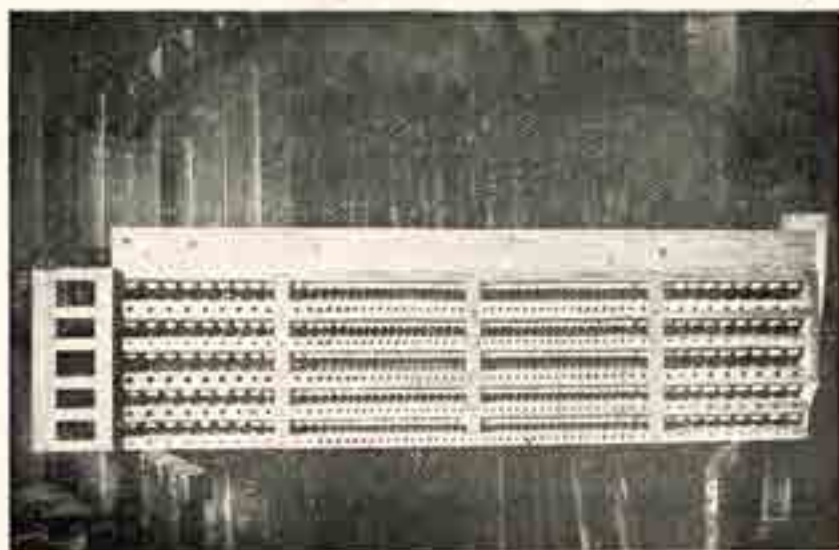
I numerosi istrumenti costruiti e l'unanime consenso degli eccel.^{mi} Maestri collaudatori stanno a dimostrare la verità della nostra asserzione.

Perciò siamo lieti di poter oggidì affrontare qualsiasi impegno nella costruzione di Organi, dai più semplici ai più complicati; col sistema pneumatico tubolare ed elettrici, con tutte quelle applicazioni pratiche (combinazioni aggiustabili con movimento automatico dei registri; traspositori del suono automatici, agenti sul suono in maniera che le tastiere, la pedaliera e la meccanica rimangano fisse, e solo si alza o s'abbassa il suono di tanti gradi, quanti si desiderano, mediante il semplice spostamento d'un bottone indice; accoppiamenti melodici; comandi reversibili; cambiamenti automatici del pedale ecc.) che fanno dell'Organo moderno uno strumento veramente perfetto.

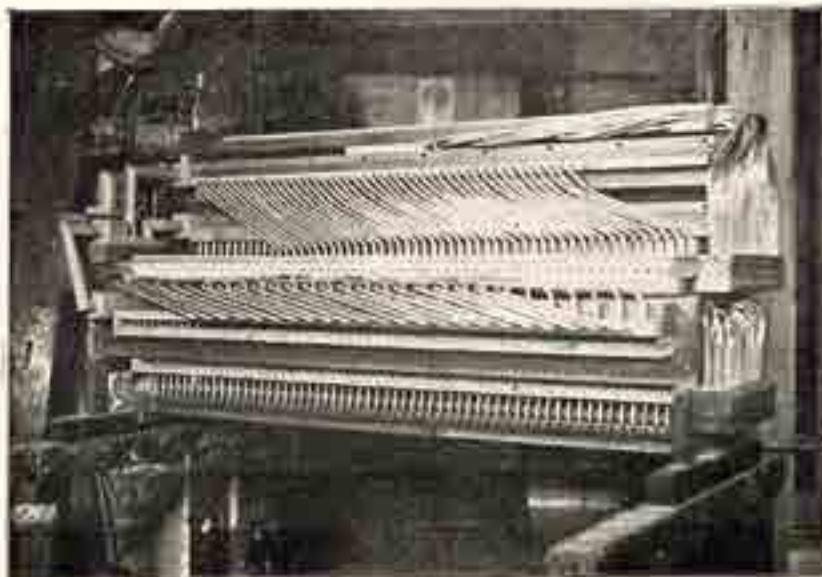
L'attrezzatura, a cui si volge in particolar modo l'opera della Ditta, rende i nostri Organi solidi, di sicura durata e di prezzo relativamente mite, in una parola, a condizione di lavoro che non teme concorrenza.

Nella scelta dei collaudi da pubblicare abbiamo tenuto presente l'importanza e le proporzioni degli strumenti, la personalità dei Maestri collaudatori nonché le diverse epoche di costruzione, per dimostrare così che la nostra Ditta ha voluto esser fra le migliori rispetto ad innovazioni e perfezionamenti, sia dal lato tecnico quanto dal lato fonico.

PARTICOLARI D'ORGANO



SOMIERE PNEUMATICO TRICE PERFEZIONATO



DISTRIBUTORE PNEUMATICO - TUBOLARE



LAVORAZIONE IN MAGNETI PER ORGANI ELETTRICI

Organo della Chiesa Parrocchiale di Piovezzano (Verona)

ATTO DI COLLAUDO

Piovezzano, 22 Novembre 1898.

Invitati noi sottoscritti a dare un giudizio sopra il nuovo Organo costruito dal sig. Domenico Farinati, scolaro del Trice di Genova, per la Chiesa Parrocchiale di Piovezzano, siamo veramente felici di dichiarare che l'istrumento è perfettamente riuscito.

Si riscontrano in questo pregevolissimo istrumento tutte le eccellenti qualità degli Organi Trice, i quali formano il vanto delle Chiese che hanno la fortuna di possederli.

Ci congratuliamo noi sottoscritti e colla Chiesa di Piovezzano, che fa un così prezioso acquisto e col bravo sig. Domenico Farinati, a cui auguriamo di poter sempre continuare una carriera che così grandi benefici arreca all'Arte ed alla Chiesa.

DON LORENZO PEROSI

Organo della Chiesa Abbaziale di Isola della Scala (VERONA)

ATTO DI COLLAUDO

Isola della Scala, 5 Luglio 1900.

Il sottoscritto, gentilmente invitato dal R.^{mo} Sig. Abate e dall'On.^{is} Fabbriceria della Chiesa Abbaziale a collaudare il nuovo Organo, costruito dal Sig. Domenico Farinati di Verona, è felice di poter affermare la piena ed ottima riuscita dello strumento.

La parte meccanica, lavorata con grande accuratezza e finezza, è costruita solidamente.

Le tastiere, la pedaliera, (che offrono al suonatore un tocco delizioso) i bottoni dei registri, i pedalini e gli altri congegni pneumatici e meccanici agiscono silenziosamente e con prontezza.

La parte fonica è veramente meravigliosa per la bellezza dei timbri e per la quantità e varietà degli effetti.

Tanto i registri ad anima quanto quelli ad ancia, possiedono una intonazione perfetta.

Tra i primi il sottoscritto fa notare il Principale di 8 p. il Bordone di 16 p. e la Claribella di 8 p. al primo Manuale; la Voce Celeste, la Viola di 8 p. e il Bordone di 8 p. al II. Manuale; e fra i secondi la Tromba al I. e l'indovinatissimo Oboe al II. Manuale.

I Flauti poi dei due manuali si distinguono per la chiarezza e dolcezza del suono e per l'uguaglianza del timbro.

Così l'Organo presenta nel suo assieme un impasto omogeneo e simpatico, bene equilibrato nella distribuzione dell'aria.

Il sottoscritto pertanto, congratulandosi col Rev.^{mo} Sig. Abate e colla On.^{ra} Fabbriceria, si sente in dovere di dare una lode speciale al modesto quanto valente Sig. Farinati, augurandogli che, incoraggiato dal successo di questo suo nuovo lavoro grandioso ed importante, abbia a proseguire con fiducia nella via intrapresa.

ORESTE RAVANELLO

Direttore della Cappella Antoniana di Padova

Organo della Cattedrale di Verona

ATTO DI COLLAUDO

10 Gennaio 1911.

L'arte organaria italiana, che, un ventennio addietro, timidamente iniziava il suo movimento ascenzionale verso quell'ideale di perfezione, che pareva un'utopia di pochi ed esaltati novatori, si afferma ogni giorno più con le sue conquiste, si dà rivaleggiare coll'arte straniera, che per ininterrotte tradizioni aveva sempre mantenuta intatta la sua gloria.

Se il pio e dotto don Antonio Bonuzzi rivivesse ai nostri giorni, esulterebbe certamente nel vedere, nella sua diletta Verona, coronato da trionfale successo quel principio artistico, da lui tanto strenuamente propugnato nelle aspre lotte per riforma organaria.

Tali pensieri ci sorgevano nella mente quando, in quel magnifico Duomo, si procedeva al collaudo del nuovo organo, opera del modesto quanto valente Sig. Domenico Farinati di Verona; il quale, se coi precedenti pregevoli lavori si dimostrava degno allievo del Trice, con questo afferma indiscutibilmente la personalità sua propria.

Circa i pregi del nuovo organo rileveremo:

Che la parte fonica è eccellente sotto ogni rapporto, e che in



ORGANO DA STUDIO (TIPO SALA)



ORGANO DELLA CHIESA DI S. DOMENICO
IN MARTINA FRANCA (TARANTO)

certi registri, quali la Voce Celeste, l'Eufonio, del II. Manuale, il Principale e la Claribella del I. è veramente meravigliosa;

Che la parte meccanico-tubolare, lavorata con cura meticolosa, funziona ottimamente, anche dopo un'anno dalla costruzione dell'organo.

Assai raramente è dato di suonar organi, che, nelle tastiere e nella pedaliera, abbiano un tocco così perfetto quale in questo.

Materiale e lavorazione ottimi, robustezza di costruzione, giusto equilibrio nella distribuzione dell'aria, sono altre qualità che notiamo con vera compiacenza.

Non possiamo tralasciare di accennare altresì alle difficoltà gravissime per la collocazione dell'organo, felicemente superate dal fabbricatore.

Nel fare le nostre vive congratulazioni al Sig. Farinati, sentiamo il dovere di tributare un'ampio elogio a S. E. Ill.^{ma} e Rev.^{ma} il Sig. Cardinale, Vescovo di Verona, alla spett. Fabbriceria ed alla On. Commissione che finalmente hanno dotato il Duomo di Verona d'un organo degno di risuonare sotto le ampie ed artistiche volte d'un tempio così maestoso.

ORESTE RAVANELLO

Direttore della Cappella Antoniana - Padova

CIRO GRASSI

Primo organista della Cappella Antoniana - Padova

LEOPOLDO UNTERSTEINER

Organista di S. M. del Carmine - Rovereto

Organo della Chiesa Parrocchiale di S. Giov. Lupatoto (VERONA)

ATTO DI COLLAUDO

Padova, 16 Luglio 1911.

I sottoscritti gentilmente invitati dal M. R. Arciprete D. Luigi Boscaini a collaudare il nuovo organo fatto dalla spett. Ditta Domenico Farinati di Verona per la Chiesa Arcipretale di S. Giovanni Lupatoto, dopo aver esaminato e suonato lo strumento rilasciano la presente dichiarazione nella quale confermano il giudizio favorevole già espresso a voce e manifestano la loro completa soddisfazione per l'ottima riuscita dell'organo. Anche in questo bellissimo lavoro il Sig. Farinati ha dimostrato come la sua capacità artistica vada di

pari passo colla sua specchiata onestà e bisogna aggiungere colla sua modestia. Difatti se la potente massa sonora dell'organo, se la bontà dei singoli registri, se la loro perfetta intonazione, se l'ottimo funzionamento d'ogni meccanismo, se l'equilibrata distribuzione dell'aria attestano il valor dell'artista, la scelta del materiale, la robustezza di costruzione, la finezza e l'esattezza di lavorazione d'ogni minimo particolare dell'organo fanno rifulgere il suo carattere di fabbricatore scrupoloso coscienzioso.

Fra i registri che maggiormente placquero ai sottoscritti sono da notare i registri di fondo, i due Ripieni, l'Oboe ed il magnifico Controbasso.

Rilevano pure il meraviglioso tocco delle tastiere e della pedaliera e l'ottima disposizione ed il perfetto funzionamento dei congegni meccanici e pneumatici.

I sottoscritti alieni da ogni iperbolica lode, non possono però esimersi dal rendere il dovuto omaggio ad un artista che ha saputo progredire ed elevarsi nelle alte regioni artistiche pur mantenendosi sempre serenamente modesto.

Infine i sottoscritti nel congratularsi col M. R. Arciprete per la riuscita di quell'organo che è un degno ornamento alla sua bella Chiesa, lo ringraziano della cortesissima ospitalità ricevuta.

In fede

ORESTE RAVANELLO

ACHILLE SAGLIA

Organo della Chiesa di S. Maria in Aquiro - Roma

ATTO DI COLLAUDO

Roma, 24 Novembre 1915.

Invitati dal Rev.^{mo} Padre Tamburini, Parroco di S. Maria in Aquiro, a collaudare il nuovo organo costruito dal Sig. Domenico Farinati di Verona, dichiariamo quanto segue :

Dall'esame generale dello strumento e dall'esperimento eseguito il giorno 18 del c. m. di novembre 1915, siamo lieti di affermare che esso risponde perfettamente alle esigenze dell'arte organaria, organistica e a quella del Culto.

Passando ai particolari abbiamo potuto constatare con vivo

compiacimento che il Ripieno è di timbro prettamente italiano e che unito ai principali di 16 e 8 piedi e a tutti gli altri registri di fondo, produce una sonorità maestosa. I registri di concerto, come la Voce Celeste, la Viola, l'Eufonio, l'Oboe ecc. sono riuscitissimi.

La parte meccanica è superiore ad ogni esigenza per la prontezza dell'attacco del suono senza alcun ritardo e pel funzionamento preciso del sistema pneumatico tubolare.

Le due tastiere, la pedaliera, tutto è stato eseguito colla massima precisione: anche la maniceria alimenta l'Organo di aria in abbondanza e regolarmente.

Terminiamo la nostra dichiarazione elogiando sinceramente il Sig. Domenico Farinati per la riuscita di questo suo nuovo Lavoro esprimendo il voto che anche altre chiese della nostra Roma vengano decorate di siffatti organi.

In fede

REMIGIO RENZI

Prof. al Liceo Musicale di S. Cecilia
e primo Organista della Basilica di S. Pietro in Vaticano

Organo della Patriarcale Basilica di S. Paolo - Roma

ATTO DI COLLAUDO

Roma, 19 Giugno 1919.

Mantenere il carattere peculiare dell'Organo Italiano; equilibrare la potenzialità fonica tra i manuali e tra questi e la pedaliera; regolare convenientemente la pressione dell'aria secondo le esigenze dei diversi registri; rendere docili e pronti i vari meccanismi; introdurre nuovi elementi sonori senza pregiudizio, a vantaggio dell'insieme fonico dello strumento, era affidato il compito dal Regio Conservatore della Basilica di S. Paolo al costruttore Sig. Domenico Farinati di Verona all'atto che gli veniva commesso di ampliare e restaurare l'organo Serassiano esistente nella Patriarcale Basilica di S. Paolo in Roma.

Compito lusinghiero, ma non lieve e non scevro di pericoli specialmente in rapporto alle pure tradizioni italiane, per riportarsi alle quali occorreva rinunciare, senza scrupoli e senza ambiguità, a convenzioni recenti e non recenti.

Lo scrivente che ebbe l'onorifico incarico di compilare il progetto e di inaugurare l'organo, può in piena coscienza far fede della

perfetta riuscita dell'opera. Essa, nella sua struttura esteriore si presenta moderna e logica, sia per la disposizione ed estensione dei manuali, della pedaliera, dei pedaletti d'accoppiamento e di richiamo, delle staffe per l'espressione e per la graduale introduzione dei registri stessi, dei pistoncini e delle combinazioni libere.

La disposizione interna del caneggio, della manticeria e dei tubi di trasmissione è parimenti logica e perfetta.

Il magnifico Ripieno Serassiano fu mantenuto non solo, ma migliorato con le opportune aggiunte di un secondo Principale di 8 piedi, di un ottimo Eufonio di 8 piedi e di un Flauto in XII.^a

L'Unda Maris è notevole per dolcezza di suono e moderatezza di battimenti.

Nel secondo Manuale (conservato ancora alquanto in eco come in origine) sono rimarchevoli, per carattere e dolcezza di timbro, l'Oboe, il Principalino di 8 piedi, il Ripieno ed i Flauti di 8 e 4 piedi; quest'ultimo costruito interamente in legno di palessandro - è semplicemente delizioso.

Tra i registri della pedaliera emerge per magnificenza di suono il Salicionale di 16 piedi.

Le diverse combinazioni dei registri offrono varietà di impasti omogenei e simpatici e nel complesso generale l'organo si impone per potenza, gravità, dolcezza e chiarezza di timbri.

Anche l'alimentazione dell'aria è sufficiente e regolare.

Rilevato dunque che il tutto fu eseguito a regola d'arte e conformemente alle prescrizioni del progetto, dichiaro che l'opera di ampliamento e restauro compiuta dalla Ditta Farinati è degna di collaudo.

All'illustre e Rev.^{mo} Padre Acernese che seguì e vigilò con intelletto ed amore lo svolgersi dell'importante lavoro esprimo i sensi della mia devota ammirazione e gli porgo i più vivi rallegramenti.

MARCO ENRICO BOSSI



ORGANO DELLA CHIESA DI S. LUCA - VERONA



ORGANO DELLA CATTEDRALE DI VERONA

Organo della Chiesa Parrocchiale di Fumane (Verona)

ATTO DI COLLAUDO

Fumane, 14 Ottobre 1919.

Fu indubbiamente ottima l'idea dell'esimio fabbricante Sig. Domenico Farinati, di fissare il collaudo del suo grande organo; costruito per la Chiesa Parrocchiale di Fumane, a non meno di un anno di distanza dalla inaugurazione del medesimo; idea che i sottoscritti vorrebbero sistematicamente effettuata da chiunque fornisca o commetta organi nuovi. In seguito a tale preventiva disposizione contrattuale ed al buon risultato offerto dallo strumento il compito dei sottoscritti collaudatori è stato assai più facile del consueto. Il fatto che questo nuovo organo (a sistema meccano-pneumatico con 2 Manuali di 58 note e pedaliera di 27) in più di due anni che funziona non ha presentato mai inconveniente o difetto alcuno, è una luminosa prova della solidità e dell'accuratezza scrupolosa con cui è stato costruito, e della bontà del materiale impiegato.

Una conferma poi si è avuta nel concerto organistico dato ieri e nei giorni di prove e di esperimenti che lo hanno preceduto; e questo felice risultato, mentre torna ad onore della Ditta Farinati, reca nel contempo soddisfazione a chi commise il lavoro e a chi ha ricevuto il delicato incarico di giudicarlo tecnicamente.

Non è il caso di soffermarsi in minuziosi e superflui dettagli: basti il dire che il generale funzionamento del nuovo organo è eccellente, offrendo tra l'altro una tale leggerezza e prontezza di tocco nei Manuali e nei pedali da potersi paragonare a quella di un buon pianoforte. Basti ancora l'accennare sommariamente alla bella fusione dei registri di vario timbro e carattere, fusione congiunta ad una giusta e gradevole potenzialità di suono, in perfetta rispondenza col l'ambiente.

L'ottimo strumento che, per cura precipua di quello appassionato cultore di musica sacra che è il Rev.^{do} Arciprete Sac. Leone Pachera e della Spett. Fabbriceria, adorna in artistica cassa l'armonica Chiesa di Fumane, mentre sta a confermare la valentia della Ditta Domenico Farinati e Figlio, riesce di molta soddisfazione ai sottoscritti che sono lieti di rilasciare favorevole e coscienzioso il collaudo.

Nel felicitarsi pertanto sinceramente colla valorosa Ditta costrut-

trice e cogli egregi committenti i sottoscritti sentono il dovere di esprimere al Rev.^{mo} Sig. Arciprete i sensi delle più vive grazie per la fiducia in essi riposta nello sceglierli a giudicare questa opera d'arte
In fede

M.^o CAV. GUGLIELMO MATTIOLI

M.^o CAV. ACHILLE SAGLIA

M.^o DAVID BEGALLI

Organo della Chiesa di S. Luca di Verona

ATTO DI COLLAUDO

Padova, 1 Febbrajo 1925.

Rilascio il presente Atto di Collaudo al nuovo Organo costruito dal Sig. GIORGIO FARINATI per la Chiesa di S. Luca di Verona, colla più viva soddisfazione, giacchè l'istrumento, quantunque di piccola mole, rappresenta una vera opera di arte, tanto per la fonica, quanto per il perfetto funzionamento d'ogni meccanismo.

Trattandosi poi di un primo lavoro di un giovane artista, faccio mia la dichiarazione dell' Ill.^{mo} e Rev.^{mo} Mons. Giuseppe Maggio, presente al collaudo, il quale giustamente osservava che, più che una bella promessa, il nuovo organo è veramente una salda affermazione.

Certamente il Sig. Farinati, che si è formato alla scuola di quel modesto, ma valentissimo artista qual'è suo padre, allievo a sua volta del TRICE, ha ormai dinanzi a sè, una larga via già aperta nel cammino dell' arte e da questo primo passo è logico pronosticargli quell'avvenire brillante che la sua passione, il suo ingegno e la sua capacità fanno fin d'ora prevedere.

ORESTE RAVANELLO



ORGANO DELLA PATRIARCALE BASILICA DI S. PAOLO
IN ROMA

ARENA DI VERONA (interno)

IL PIÙ GRANDE TEATRO ALL'APERTO DEL MONDO
CAPACE DI 30.000 SPETTATORI



ORGANO COSTRUITO ESPRESSAMENTE
PER LA STAGIONE LIRICA LUGLIO - AGOSTO 1931

Lo strumento ha servito nelle Opere —————

"I MAESTRI CANTORI", DI R. WAGNER.
e "MEFISTOFELE", DI A. BOITO

*funzionando con puntualità ed esattezza sebbene esposto a varie
intemperie quali il caldo estivo, la pioggia, ecc.* —————

Organo della Chiesa Parrocchiale di Vigasio (Verona)

ATTO DI COLLAUDO

Vigasio (Verona) 23 Ottobre 1927.

Colla più viva soddisfazione il sottoscritto rilascia il presente Atto di Collaudo al nuovo eccellente Organo che la Ditta Farinati di Verona ha costruito per la Chiesa Arcipretale di Vigasio (Verona).

L'arte Organaria Italiana ha ormai raggiunto un tal grado di perfezione da competere colla migliore produzione, in tal genere di strumenti musicali, delle fabbriche estere.

Anzi si può dire che gli Organi nostrani superano per le qualità specifiche della fonica tradizionale dell'Organo Italiano, in bellezza e carattere di suono gli Organi esteri.

I Signori Farinati, anche in questa loro nuova opera, provano luminosamente la verità di tale asserzione e confermano i progressi raggiunti dall'Arte Organaria Italiana sia per la scelta del materiale, sia per l'accuratezza della lavorazione quanto per la bontà della fonica, risultato finale a cui convergono la genialità e gli sforzi del costruttore.

L'Organo di Vigasio non è di gran mole; 16 registri in tutto distribuiti su due Manuali e Pedaliera di 30 note; ma i Signori Farinati pur con pochi mezzi superarono qualunque difficoltà e riuscirono a creare un'istrumento pregevolissimo e tale da soddisfare qualunque esigenza.

Il sottoscritto è lieto perciò di poter rendere un omaggio al valore pari alla modestia dei Signori Farinati e si congratula col M. Rev. Arciprete D. Gedeone Mazzaggia e colla Spett. Fabbriceria della Chiesa di Vigasio per il fortunato acquisto.

In fede

ORESTE RAVANELLO

Organo della Chiesa di S. Domenico in Martina Franca

ATTO DI COLLAUDO

Martina Franca (Taranto) - 1929.

Il collaudo dell'Organo della Chiesa di S. Domenico in Martina Franca mi ha procurato il piacere di suonare uno bello strumento da Chiesa e la fortuna di conoscere un'altra Ditta Italiana, che non mi era nota, e precisamente la Ditta Farinati di Verona.

L'Organo a due Manuali con buoni e numerosi registri, è in ogni sua parte perfetto; e mi dispenso dal descrivere i pregi particolari, che sono molti, dichiarando che, per la bella Chiesa di S. Domenico, questo strumento è già un grand'Organo.

Il vario programma di musica, eseguito in occasione del collaudo e nell'altro giorno di festa, seguito con vero entusiasmo dalla parte migliore di Martina Franca, provò a sufficienza che la Ditta Farinati ha lavorato con vero amore ed arte sicura.

Encomiabilissima la modestia e la gentilezza dei Sigg. Domenico Farinati e Figlio, che ricordano sì bene i nostri vecchi e grandi artisti di un tempo.

Agli zelanti promotori di sì bell'opera e principalmente al Can.^{co} D. Martino Guarini, il mio plauso incondizionato.

Ai Signori Domenico Farinati & Figlio, rallegramenti vivissimi ed auguri sinceri di maggiori successi nell'arte organaria, di buona fortuna alla loro Casa Costruttrice.

Per la verità e per l'onore dell'arte Organaria Italiana.

P. VIGILIO GUIDI

Organista del Santuario della Verna

Restauro dell'Organo della Chiesa di S. Giorgio in Braida (VERONA)

ATTO DI COLLAUDO

Torino, 26 Aprile 1928 A. VI.

L'organo della Chiesa Parrocchiale di S. Giorgio in Braida di Verona, uno dei pochi e certamente fra i migliori costruiti dalla scomparsa casa Trice con stabilimento in Genova, è stato il 21 Aprile scorso udito nella pienezza dei suoi svariati ed ammirevoli effetti fonici.

Negli annali della vita musicale veronese deve essere notato il giorno dell'inaugurazione di questo strumento, come il suo ricordo è indimenticabile allo scrivente che ebbe l'onore di farlo sentire alla folla enorme che gremiva il Tempio.

Alla bontà di un organo concorrono vari fattori, alcuni dei quali estranei al valore intrinseco dell'istrumento, ad esempio la sua collocazione, la favorevole acustica della Chiesa ecc., in S. Giorgio tutto favorisce il prodursi e lo svilupparsi di una massa sonora perfetta, ed a renderla più bella!

A servizio di questa massa sonora sta una trasmissione elettrica

diretta, non meno ammirevole e degna del valore altissimo di tutta l'opera.

Il Ripieno dell'organo maggiore è formato dalle canne di un vecchio Callido del quale pur essendo stata notevolmente variata la pressione, conserva le più belle e rare qualità. E' veramente eccezionale il senso di grandiosità misto alla più grande dolcezza che da tale Ripieno scaturisce: a questo fa degno riscontro un Ripienino dell'Organo Espressivo.

Che dire della bontà degli strumenti a lingua? Due registri di 16 p. uno dei quali collocato in cassa espressiva, aggiungono grande potenza al Ripieno pur fondendosi meravigliosamente con esso; l'Oboe di 4 p. il Clarinetto di 8 p. nel loro migliore registro riproducono come pochissimi altri il suono degli omonimi strumenti d'orchestra: anche il Flicorno 8 p. per la pienezza e nobiltà del suono, è un ottimo e prezioso strumento a solo.

Dulciana, Bordone di 16, Flauti, Viola di Gamba e Celeste (questi ultimi due aggiunti lodevolmente dalla Ditta Farinati di Verona) completa la fonica di questo pregevolissimo strumento.

Ma al Sig. Farinati, allievo di Trice e collaboratore dello stesso nella costruzione di quest'organo avvenuta anni fa, spetta il merito maggiore per avere fatto tacere ogni ambizione di rimodernare o di trasformare l'organo; egli ha conservato scrupolosamente il tutto col rispetto dovuto all'opera del suo Maestro, limitando il suo lavoro a sostituire con apparecchi più moderni e di funzionamento più regolare quelli che applicati in origine, anche poi per la trascuratezza di sorveglianza e di manutenzione, hanno reso silenziosa per tanti anni una buona parte del prezioso strumento.

Così, coll'applicazione dei ventilatori colla sostituzione di una dinamo alle pile, possiamo vedere oggi in azione tutti quei congegni adoperati dal Trice per il funzionamento dei contatti sia alla console che ai somieri senza il minimo intervento dei soliti tubi ad aria.

Nuovi sono ancora i registri, tastiere, pedaletti ecc. il tutto lodevolmente eseguito dalla Ditta Farinati che per tale importante lavoro merita il plauso più incondizionato.

Al Reverendissimo signor D.^r Alfonso Ferrari, Arciprete di S. Giorgio in Braida, vada l'ultima e più calorosa espressione di lode. Egli si è reso benemerito dell'Arte Sacra ed Organaria nel voler ridare la voce ad un strumento che è una vera opera d'arte, degna di figurare fra le tante che il Pennello ha eseguito per rendere sommamente artistica la Chiesa di S. Giorgio.

ULISSE MATTHEY

Professore d'Organo al Liceo Musicale Verdi

ORGANI NUOVI

più importanti, costruiti dalla Ditta FARINATI di Verona



Chiesa Parrocchiale di Piovezzano - Verona	Anno 1898
» Abbaziale di Isola della Scala	1900
» Arcipretale di Tregnago	1902
» » » Caprino	1903
» » » S. Michele Extra	1904
» » » Povegliano	1905
» » » Caldiero	1907
» » » Angiari	1907
Cappella del Monastero di S. Paolo Ostiense - Roma	1906
Chiesa di S. Maria in Via Lata - Roma	1908
Organo della Sala Concerti del Liceo Musicale di Verona	1908
Chiesa Cattedrale di Verona	1909
» di S. Maria del Paradiso - Verona	1910
» Arcipretale di S. Giovanni Lupatoto - Verona	1911
Cappella del Collegio Capranica - Roma	1910
Chiesa Parrocchiale di Baruchella - Rovigo	1911
» » » S. Fermo Maggiore - Verona	1912
» » » Fumane - Verona	1914
» » » S. Maria in Aquiro - Roma	1915
» » » Ronco all'Adige - Verona	1915
Basilica di S. Paolo (fuori Mura) - Roma	1919
Chiesa Arcipretale di S. Luca - Verona	1923
» » » S. Pietro di Morubio - Verona	1926
» » » Cà di David - Verona	1927
» » » Vigasio - Verona	1927
» Rettoria di S. Domenico in Martina Franca - Taranto	1929
» Arcipretale dei SS. Apostoli in Verona	1929
Organo da Studio per la Scuola Ceciliania in Verona	1930

Il percorso della conoscenza per la conservazione del patrimonio musicale

Federico Maria Cetrangolo

Il restauro dei beni culturali è una disciplina assai complessa che deve tenere conto di innumerevoli variabili da valutare e ponderare, al fine di pervenire all'univoco obiettivo della loro conservazione, per garantirne il rinnovato e duraturo godimento e la migliore stabilità per il futuro, tramite azioni tese a non manometterne, per quanto possibile, la loro integrità e originalità.

L'articolo 29 del Codice dei beni culturali (D.Lgs. 42/2004) definisce al comma 1 che la conservazione del patrimonio culturale è assicurata mediante una coerente, coordinata e programmata attività di studio, prevenzione, manutenzione e restauro. Il comma 4 precisa che il restauro è l'intervento diretto sul bene attraverso un complesso di operazioni, finalizzate all'integrità materiale e al recupero del bene medesimo, alla protezione e alla trasmissione dei suoi valori culturali.

In sintesi gli obiettivi del progetto sono la protezione dell'integrità materiale e quella dei valori culturali del bene oggetto d'intervento. Ogni tipologia di bene culturale, che sia di interesse storico-artistico, archeologico o architettonico, deve prevedere il medesimo approccio culturale e le specifiche procedure tecnico-scientifiche,

diagnostiche e operative, per raggiungere un coerente obiettivo di conservazione. Esistono però variabili ed eccezioni che necessitano di considerare ulteriori elementi concorrenti alla valutazione delle procedure progettuali.

Il progetto di restauro di un bene architettonico è rivolto alla permanenza del proprio valore artistico/rappresentativo che deve tener conto anche della specifica destinazione funzionale. La conservazione non può prescindere dal perpetuare questa funzione o dal prevederne una altrettanto compatibile. Marco Dezzi Bardeschi rammenta che il mantenimento della funzione è un atto conservativo di pari importanza alle opere di restauro materiale da effettuarsi sul bene, onde evitare l'inevitabile processo di ruderizzazione, "per poter ri-usare cioè, bisogna conservare, anzi dimostrare di saper conservare"¹.

Nel caso degli strumenti musicali, a meno che non si decida la strada della musealizzazione, non si pongono possibili alternative alla destinazione d'uso originale. Tali beni non possono che ritornare a suonare.

¹ M. DEZZI BARDESCHI, *Restauro: punto e a capo. Frammenti per una (impossibile) teoria*, a cura di V. Locatelli, Milano 1990, p. 371.

L'organo come tutti gli strumenti musicali è un'opera d'arte e di artigianato che viene realizzata con lo scopo primario di produrre un'altra arte, la musica. Si svela così la componente immateriale di questi beni culturali dove, oltre alla protezione della componente materiale con le problematiche proprie della conservazione, integrazione e sostituzione delle parti costituenti, rivela la necessità di riconoscere e proteggere il processo della sua creazione e delle successive trasformazioni spesso rivolte alle esigenze di attualizzare la tecnica e il gusto musicale.

Giovanni Delli Zotti, a proposito di beni materiali e immateriali, definisce che "la differenza fondamentale sta nel fatto che nel caso dei beni materiali si protegge il bene in sé, mentre dei beni immateriali si protegge la conoscenza del processo della sua creazione"².

La specificità delle problematiche da affrontare nel restauro degli strumenti musicali, come gli organi storici, deriva allora dalla necessità di conciliare le giuste azioni di conservazione delle componenti materiali con quelle immateriali, dovute all'inalienabile obiettivo di ripristinare la funzionalità dello strumento. Come nel caso già citato dell'architettura storica, anche nel restauro degli strumenti musicali risulta spesso difficile perseguire il mantenimento di valori quali l'originalità e omogeneità stilistica. Come l'architettura storica un organo antico è un palinsesto stratificato da successive trasformazioni dove ogni intervento di riparazione ha sovrascritto sull'originale, lasciando traccia della propria storia e del proprio passaggio.

² G. DELLI ZOTTI, *Quanto sono materiali i beni culturali immateriali? Definizioni, criteri di classificazione e di inclusione*, "Futuribili, Rivista di studi sul futuro e di previsione sociale", vol. XXIII, nn. 1 / 2, 2018, pp. 171-191.

Quale occasione migliore dell'intervento di restauro può consentire di decifrare questi dati, rivelando spesso inedite e raffinate modalità costruttive, palesando l'essenza del saper fare di un passato sovente sconosciuto o dimenticato.

Se queste qualità non vengono riconosciute nelle fasi di studio che precedono l'intervento di restauro, questa preziosa eredità viene purtroppo inconsapevolmente perduta. L'intervento conservativo presuppone quindi una conoscenza approfondita, che diviene in generale tanto più dettagliata e specialistica quanto più gli oggetti sono complessi e antichi.

La ricerca storica deve costituire il quadro entro il quale formulare domande specifiche a cui tentare di rispondere, avvalendosi anche delle tecniche diagnostiche più sofisticate ora applicate ai beni culturali, mutuandole spesso da altri campi scientifici, che mirano a caratterizzare e quantificare il degrado di strutture e materiali attraverso protocolli codificati. Ciò ha stimolato competenze sempre più specifiche confluite in professionalità progressivamente autonome.

Correlando questi dati all'insieme delle conoscenze storico-archivistiche, spesso si può riscontrare che anche il degrado e le tecniche di manutenzione e riparazione rilevabili sul bene dipendono dal contesto fisico, storico e culturale del medesimo. Il difficile approccio di analisi preventiva all'intervento di restauro degli organi antichi è così ben sintetizzato da John Henry Van der Meer: "La tecnica con cui sono costruiti gli strumenti è talmente diversificata che non esistono né 'il' costruttore né 'il' restauratore di tali oggetti"³.

³ J.H. VAN DER MEER, *La conservazione e il restauro degli strumenti musicali in due collezioni pubbliche emiliane: esempi di intervento*, in *Restauro di strumenti e materiali, scienza musica etnografia*, a cura di L. Masetti Bitelli, Firenze 1993, pp. 63-95.



Figg. 1, 2. Restauratori al lavoro nel recupero della cantoria e della cassa cinquecentesche dell'organo Farinati.

Per la conservazione e il restauro degli strumenti musicali è dunque necessario avvalersi di un gruppo di lavoro multidisciplinare composto di specialisti nei vari campi interessati, dove l'approfondito studio di analisi dello stato di fatto va a guidare gli obiettivi e il livello possibile di restituzione del bene al suo ipotizzabile stato originale, considerata la duplice natura, materiale, legata alla struttura e agli elementi di cui sono composti, e immateriale, legata alla loro funzione artistica di generatori di suoni⁴.

Le indagini conoscitive che precedono l'intervento su di un bene culturale sono l'occasione esclusiva per il suo riconoscimento. L'analisi della parte tangibile consente di identificare tutte le sue componenti materiche e strutturali intimamente

correlate alla sua funzione acustica, da qui l'importanza dello studio del suono emesso dallo strumento, analizzandone le componenti vibrazionali e caratterizzandone le funzioni sonore.

“Gli antichi strumenti musicali costituiscono insostituibili mezzi di conoscenza per la storia della musica, della prassi esecutiva e dei timbri e sonorità del passato. Tra le informazioni di carattere tecnico e storico che lo strumento musicale conserva, l'elemento sonoro è di gran lunga il più importante e come tale, per quanto possibile, da recuperare”⁵.

Considerate le difficoltà riconosciute alla pratica del restauro degli strumenti musicali e in particolare degli organi antichi, vari uffici preposti alla tutela hanno pubblicato linee guida e raccomandazioni specifiche allo scopo di indirizzare e uni-

⁴ L. CAMPANELLA, F. CARDONE, M. MALAGODI, *Arte e scienza negli strumenti musicali*, “Arte Scienza”, anno II, giugno 2015, n. 3, pp. 85-96.

⁵ G. BASILE, *Conservazione restauro degli organi storici: problemi, metodi, strumenti*, Roma 1998, p. 171.



Figg. 3-5. Alcune immagini degli organari incaricati del restauro dell'organo Farinati al lavoro.

formare l'approccio culturale e operativo per gli interventi di restauro.

Tali direttive rivolgono particolare attenzione alle fasi di conoscenza dello strumento e alla sistematica registrazione dei dati ricavati. Segue l'analisi delle cause di degrado, la caratterizzazione delle superfici e delle parti strutturali, lo studio delle tecniche costruttive, correlato alle informazioni ottenute dallo sviluppo di tecniche per la caratterizzazione acustica degli strumenti, con indagini approfondite attraverso acquisizioni vibro-acustiche di strumenti musicali storici e contemporanei, integrati con test percettivi e acquisizioni performative.

Molto dettagliato è il documento nel 1993 redatto dal Segretariato regionale per la Lombardia del Ministero della Cultura e denominato *Schema di progetto per interventi conservativi su organi sottopo-*

sti a tutela. Queste direttive di indirizzo articolate in 12 capitoli sono state diramate con lettera circolare dell'allora Ufficio centrale per i beni ambientali, architettonici, archeologici, artistici e storici del Ministero per i beni culturali ed ambientali (ora Ministero della Cultura), in data 20 novembre 1993. Scopo di questo documento era quello di dare la più ampia diffusione a quanto elaborato dalla Commissione Nazionale per la Tutela degli Organi Antichi e già presentato nell'ambito di due convegni nazionali dedicati ai problemi di tutela e valorizzazione degli organi antichi (Milano, 9-10 novembre 1991; Arezzo, 12-14 febbraio 1993). Queste linee guida propongono una articolata sequenza di schede e schemi che indirizzano alla definizione del *modus operandi* per la redazione del progetto di restauro, iniziando dalla scheda anagrafica dello strumento (n. 1), ove si riportano i dati storici e tecnici essenziali dell'organo e dell'edificio che lo contiene. I successivi approfondimenti vengono organizzati nelle schede dedicate alla compilazione della relazione storica (n. 2) e alla predisposizione dei necessari rilievi grafici generali e di dettaglio (n. 3). L'interessante raccomandazione prevista al punto 2 suggerisce di effettuare l'incrocio tra i dati archivistici con la verifica puntuale dello stato di conservazione dello strumento, mirata all'individuazione degli interventi pregressi e delle eventuali fasi temporali omogenee di permanenza di una determinata conformazione dello strumento. Ciò per permettere la comparazione con analoghe analisi effettuate su altri strumenti già sottoposti a interventi simili.

Particolare accuratezza viene raccomandata alla redazione dei rilievi grafici. In sette paragrafi le linee guida prevedono la definizione della planimetria schematica del fabbricato in cui lo strumento è posto,

comprendente la sua esatta collocazione, la mappa sintetica del sistema di produzione e distribuzione del vento, il rilievo qualitativo dei somieri principali dei diversi corpi d'organo, le planimetrie schematiche dei somieri secondari presenti nello strumento, specificando infine il completamento dei rilievi grafici forniti in sede di progetto preventivo con la documentazione realizzata in fase di smontaggio.

Segue la scheda descrittiva riferita allo stato di fatto dello strumento, ricavata dal tracciato della scheda SMO (Strumento Musicale Organo) licenziata dall'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICCD) nel novembre 2008, referenziata con i rilievi grafici, paternità ed epoca di costruzione di tutti i componenti (es: cassa ed eventuale controcassa, cantoria, eventuali ante dipinte e/o tenda di protezione, somiere maestro del Grand'Organo, ecc.). Infine una tabella sinottico-comparativa serve a descrivere la disposizione fonica dello strumento prima dell'inizio dei lavori, così come attestato dai cartellini e dalle legende inseriti nelle registriere e/o dagli altri sistemi di azionamento presenti in *console*.

La documentazione fotografica d'insieme e di dettaglio precede, al punto n. 6, il *report* di conservazione che indica lo stato di efficienza dello strumento, il livello di funzionalità, le cause di eventuali inagibilità o malfunzionamenti, l'epoca a partire dalla quale l'organo risulta totalmente o parzialmente non suonante, riportando lo stato di conservazione fisico delle diverse componenti con individuazione dei fenomeni di degrado e delle prevedibili cause. A conclusione delle linee guida seguono tre allegati: il primo denominato *Tabella esplicativa degli interventi conservativi* sintetizza i disposti dell'art. 29 del Codice dei beni culturali, proponendo un utile schema da compilare per organizzare



un cronoprogramma delle opere di manutenzione preventiva e restauro dello strumento. L'allegato n. 2 *Scheda esplicativa del rilievo qualitativo dei somieri principali* consta di uno schema grafico semplificato, del quale sono forniti esempi esplicativi, che permette di rappresentare in maniera facile e immediatamente raffrontabile lo schema e le dimensioni del somiere e la dislocazione delle canne. Nell'allegato n. 3 *Per una normativa tecnica del restauro degli strumenti musicali: cosa non fare nel restauro degli organi antichi* si trova un elenco che si articola in dieci punti, preceduti da sei definizioni. La singolare modalità di redazione di questo docu-

mento che capovolge il consueto ordine del prontuario tecnico, preoccupandosi di raccomandare “cosa non fare”, denuncia l’urgenza in essere in quegli anni, da parte del mondo scientifico operante sui beni culturali, di modificare radicalmente l’atteggiamento culturale e la prassi operativa nei confronti della conservazione degli strumenti musicali antichi, che sino ad allora erano spesso soggetti a interventi di rifunzionalizzazione che soprattutto negli organi antichi producevano sensibili alterazioni della componente sonora.

Un documento molto più sintetico è quello emanato dall’Assessorato Regionale dei Beni Culturali della Regione Sicilia, per disciplinare gli adempimenti, i criteri e le procedure necessarie per accedere ai contributi da destinare a enti morali ed ecclesiastici del territorio regionale (circolare n. 40/2012), rivolti al restauro degli strumenti musicali. Al punto n. 5 del suddetto documento vengono riportati gli orientamenti generali da adottarsi per la definizione delle proposte di restauro degli organi a canne, evidenziando che per i progetti di riparazione e/o restauro da eseguirsi su tali strumenti venga data preferenza a quelli che prevedono interventi complessivi sia sulla parte fonico-meccanica che sulla cassa e sulla cantoria, in ragione del fatto che in tale modo non si vanificano i lavori già eventualmente effettuati in precedenza sulla parte strumentale.

Al punto n. 6 si precisano i requisiti del progettista, indicando in via esclusiva la figura del restauratore previsto dal comma 6 dell’art. 29 del D.Lgs. n. 42/04, precisando le specifiche certificazioni, i requisiti per il personale e le dotazioni necessarie da prevedersi per il laboratorio di restauro. Interessanti sono i criteri di priorità previsti al punto n. 7, per la formazione della graduatoria per l’assegnazione dei contributi. Oltre al riconoscimento di priorità dovuti

to al maggiore interesse e pregevolezza o d’urgenza a causa di precarie condizioni dello strumento o particolari esigenze di culto o concertistiche, in generale viene ribadita la priorità di privilegiare gli interventi mirati a un compiuto recupero dello strumento sia della componente strutturale che di quella fonica, per consentire la ripresa della sua piena funzionalità. Per l’alta sorveglianza sui lavori di restauro e per il collaudo finale il punto n. 9 stabilisce che le Soprintendenze devono avvalersi esclusivamente di proprio personale tecnico esperto in restauro di strumenti musicali e di manufatti lignei. In merito alla definizione della documentazione da produrre in fase preventiva, viene richiesta una relazione sulla storicità e sulla valenza culturale dello strumento, redatta da professionista esperto nel settore (storico dell’arte, musicologo, organologo). Sono di più recente emanazione le linee guida redatte a cura della Commissione Tutela Organi del Segretariato Regionale per la Liguria del Ministero della Cultura, istituita con nota n. 5855 del 29 dicembre 2017.

Questi indirizzi tecnici, denominati *Linee guida per la redazione di progetto di restauro della parte fonica di un organo sottoposto a tutela*, prevedono oltre il necessario inquadramento storico-artistico una analitica descrizione delle tecniche, dei materiali, dello stato conservativo e di funzionamento dello strumento, iniziando dall’analisi delle parti direttamente accessibili e procedendo ai successivi approfondimenti conseguenti all’apertura della cassa. L’analisi ha l’obiettivo di realizzare una completa scheda anagrafica dello strumento, verificando singolarmente tutte le sue parti, predisponendo la descrizione degli elementi, individuando le parti originali e la presenza di rifacimenti antichi e moderni, identificandone i materiali,



la loro forma, la fattura, il modello e la tipologia di funzionamento. Gli indirizzi indicano come passo successivo la necessità di compilare una tabella sinottico-comparativa provvisoria per la disposizione fonica e la lettura dello strumento alla luce delle trasformazioni subite nel corso del tempo, secondo quanto testimoniato dalle diverse stratificazioni storiche riconosciute. Sulla base di queste analisi preliminari, le linee guida stabiliscono dettagliatamente le fasi operative del progetto, dal rilievo grafico dello strumento corredato di schemi e diagrammi delle varie parti e del loro funzionamento, ad un'analitica documentazione fotografica. Segue la proposta diagnostica correlata alle analisi dei fenomeni di degrado accertati e quelle necessarie per il riconoscimento della natura dei materiali costitutivi. Quando

possibile si raccomanda anche la produzione di una documentazione digitale del suono dello strumento prima dell'intervento. Raccomandazione più volte richiamata è quella di enumerare e trascrivere con puntualità la descrizione di tutte le fasi preliminari e operative dei lavori, al fine di non perdere dati importanti da utilizzarsi nelle fasi successive dell'intervento in corso e come patrimonio d'esperienza utile in altri casi paragonabili.

Nelle premesse si poneva l'accento sull'importanza degli strumenti musicali antichi come insostituibili mezzi di conoscenza per la storia della musica, precisando che quando possibile l'elemento sonoro è di gran lunga il più importante da recuperare. Si precisava poi che gli strumenti musicali antichi sono testimonianze d'ar-

te di pari valore di quelle delle arti figurative. Il restauro degli organi antichi necessita di azioni ben programmate e condotte da personale altamente specializzato. La consapevolezza di questa necessità è sicuramente maturata negli ultimi anni se pur non sono forse ancora del tutto superate le parole di Giuseppe Basile che nel Convegno di Valladolid del 3 novembre 2005, nel suo intervento *Brevi considerazioni sul restauro degli organi storici in Italia*, lamentava con forte rammarico il poco interesse da parte degli enti operanti nel campo del restauro per gli organi antichi e per gli altri strumenti musicali storici, evidenziando la carenza di funzionari specialisti in questo campo negli organismi dell'Amministrazione di tutela dei beni culturali e le conseguenti difficoltà al radicarsi di un corretto e generalizzato concetto di restauro di tali beni. La consapevolezza del valore culturale degli strumenti musicali antichi, anche grazie alla divulgazione dei documenti d'indirizzo sinteticamente descritti, ha fatto superare le vecchie modalità operative legate a prassi ormai obsolete; è necessario però, come ancora sottolineava Giuseppe Basile, che si operi nei confronti di una adeguata promozione della cultura musicale, utilizzando anche i più innovativi mezzi di comunicazione. A tale proposito si segnala che recentemente è stato presentato sul web un interessante progetto denominato "Polifonia"⁶, finanziato dal programma Quadro Europeo Horizon 2020, che da gennaio 2021 ad aprile 2024 fornirà uno spazio d'incontro e conoscenza dei luoghi e degli eventi musicali a partire dal XVI secolo fino ad oggi, con l'obiettivo di promuovere la connessione tra musica, persone e luoghi con lo scopo di favorire e migliorare la comprensione del patrimonio musicale europeo,

dell'evoluzione dei generi musicali, la loro diffusione nel tempo e nello spazio, evidenziando le relazioni esistenti tra musica e società. Nell'ambito di questo percorso, l'ICCD del MiC condurrà un approfondimento specifico sul patrimonio campanario storico in collaborazione con alcune Soprintendenze, proseguendo nella sperimentazione delle tecnologie del web semantico applicate alla catalogazione ai fini della tutela e della valorizzazione del patrimonio. Così facendo, la lettura del "paesaggio sonoro" entrerà a far parte di una più complessa lettura del paesaggio. Attraverso il progetto "Polifonia" verrà creato un portale accessibile a tutti, che permetterà di svelare fenomeni di connessione musicale in modo sistematico tra differenti contesti culturali di diverse realtà.

Tramite dieci casi d'uso pilota utilizzati come *driver*, il progetto affronterà i temi della conservazione, gestione, studio e interazione con il patrimonio musicale.

Uno di questi casi pilota sarà rivolto alla conoscenza degli organi a canne, permettendo ad esempio la facile consultazione dell'*Orgelencyclopédie* (1997-2010), enciclopedia di 15 volumi, dedicata alle pratiche di costruzione e alle caratteristiche costruttive di quasi 2.000 organi a canne olandesi, agevolando una conoscenza più vasta e dettagliata di questi antichi strumenti musicali. I risultati saranno disponibili a tutti come *database* globale interconnesso sul web mirato a migliorare la comprensione del patrimonio musicale europeo, fornendo un innovativo strumento che ne faciliti l'accesso e la conoscenza, per coinvolgere sia il pubblico che gli esperti del settore musicale in un ambiente coerente e favorevole alla promozione del turismo culturale e al miglioramento delle strategie di conservazione, protezione e valorizzazione del patrimonio musicale.

⁶ (<https://polifonia-project.eu/pilots/organs/>)

Restauro della struttura lignea e delle tele di Felice Brusasorzi, eseguito negli anni 1990-1993

Alessandra Cottone

Il restauro dell'organo monumentale è stato incentrato sul ripristino dell'integrità strutturale e materiale della 'macchina' lignea dorata, riccamente scolpita e intagliata, e sul restauro degli splendidi dipinti ad olio su tela che Felice Riccio detto Brusasorzi eseguì nell'ultimo decennio del secolo XVI (*Figg. 1, 2*).

Il restauro della cassa lignea è stato suddiviso metodologicamente in due fasi: la prima di analisi, studio e successivo controllo e riordino di tutte le parti strutturali e portanti; la seconda di consolidamento, pulitura e integrazioni delle parti lignee, dell'oro e delle zone policrome.

Nella prima fase, ogni spazio, anche il più inaccessibile, è stato minuziosamente ispezionato e revisionato a partire dalla copertura del timpano sovrastante la cassa lignea fino all'interno della pavimentazione ad assi della cantoria.

Sono stati asportati chili e chili di polvere soffice ed impalpabile come talco e non poche sono state le sorprese in questa prima fase del restauro.

Dovunque, anche in zone impensabili, sono stati trovati graffiti e firme che partono dalla fine del Cinquecento ed arrivano alla metà dell'Ottocento. Sono i nomi di organisti, maestri organari, dei coristi e

chissà anche solo semplicemente di curiosi o chierichetti che si sono intrufolati tra le affascinanti strutture dell'organo. E, ben nascosti in angoli remoti, abbiamo trovato anche nidi abbandonati da tempo di topi, costruiti con piccoli frammenti di antichi spartiti musicali oramai illeggibili. Con impegnative operazioni di falegnameria abbiamo ripristinato il movimento rotatorio delle colonne corinzie delimitanti la cassa, poiché solo tale movimento consente l'apertura (e viceversa la chiusura) delle ante dipinte (*Fig. 3*).

La seconda fase del restauro è consistita in mesi di lavoro di consolidamento della pellicola d'oro, il cui stato di conservazione era letteralmente pessimo. Nonostante l'evidente degrado della struttura lignea, la doratura appariva estremamente elegante, armoniosa e tecnicamente ben eseguita sia per quanto concerne la finezza della foglia d'oro sia per la maestria con la quale era stata applicata, così come precisi e raffinati erano gli intagli lignei (*Fig. 4*).

Nella fase della pulitura è poi emersa una particolarità riguardo alla doratura stessa ovvero l'uso materico di basi preparatorie più ruvide e sabbiose rispetto ad altre completamente lisce, secondo una logi-





Fig. 1. Foto dell'intero dell'organo ad ante chiuse prima dell'intervento di restauro.

Fig. 2. Foto dell'intero dell'organo ad ante chiuse a restauro ultimato.



Fig. 3. Particolare della colonna con capitello corinzio durante l'intervento di restauro.



Fig. 4. Particolare di un mensolone del sopbalco prima dell'intervento di restauro.



Fig. 5. Particolare di una delle teste dei mensoloni durante il restauro.



Fig. 6. Particolare di un mensolone a restauro ultimato.

ca compositiva tesa a rendere più contrastante l'oro brunito da quello più opaco, sottolineando così la diversità dei piani e del senso della profondità.

Molte altre operazioni di restauro hanno preceduto e seguito la pulitura, basti pensare che l'intervento su quest'opera maestosa di metri 14xmetri 7 è durato quasi tre anni di lavoro, con una media di cinque o sei operatori presenti in

cantiere otto ore al giorno per cinque giorni lavorativi a settimana (*Fig. 5*). Per tutte verrà citata la fase finale del restauro ossia l'integrazione pittorica con pigmenti ad acquarello a coprire le migliaia di cadute della pellicola dorata e le innumerevoli stuccature nuove da noi eseguite a colmare le lacune presenti (*Figg. 6, 7*). Ultimato l'intervento sulla cassa lignea abbiamo iniziato il restauro delle tele di Fe-



Fig. 7. Particolare di un fregio intagliato a restauro ultimato.

lice Brusasorzi dopo averle trasportate in laboratorio. L'intervento per ciò che riguarda le tele inserite nella cantoria non ha presentato particolari problemi, mentre molto complesso fin dall'inizio è stato il restauro delle quattro tele delle ante e di quella del soppalco.

È molto difficile sintetizzare mesi di lavoro ed operazioni di restauro delicate e connesse le une alle altre, il cui singolo esito

è sempre determinante e imprescindibile per il risultato globale finale del restauro, sia come conservazione sia come ripristino di una corretta lettura estetica.

La maggior parte di queste operazioni è addirittura invisibile anche ad un occhio più che esperto, poiché sono mirate al risanamento delle tele antiche dal loro interno ed alla preparazione ed esecuzione delle nuove rintelature, rese necessarie



Fig. 8. Particolare della tela del soppalco durante il restauro.



Fig. 9. Altro particolare della tela del soppalco durante il restauro.

dato il pessimo stato conservativo. Ci limitiamo perciò a segnalare alcune particolarità che ci sembrano più interessanti rispetto ad un lungo e noioso elenco di operazioni di restauro.

Per quel che riguarda il dipinto con gli *Angeli Musicanti* collocato sotto il soppalco, un gravissimo problema comprometteva il suo stato di conservazione, ovvero un asse spesso 8 cm era stata robustamente incollata per tutta l'altezza del dipinto su retro della tela ed inchiodata con grossi chiodi a testa piatta sul davanti (Fig. 8). Abbiamo rimosso l'asse dal retro millimetro dopo millimetro con l'ausilio di sgorbie fino ad arrivare a sfilare i chiodi. È stata un'operazione lunga e delicata (Fig. 9).

Per le quattro grandi tele delle ante i problemi principali sono stati due, ovvero lo studio e la costruzione di telai idonei a sostenere il peso di due dipinti per telaio e lo studio e la costruzione di nuovi rinforzi ed ancoraggi delle stesse alle due colonne rotanti, che come giganteschi cardini garantiscono l'apertura o la chiusura delle valve (Fig. 10).

Alla fine si è optato per mantenere e restaurare i vecchi telai lignei originali, ma rinforzati con una parchettatura metallica leggera e funzionale, intervento innovativo per l'epoca, mentre sono stati creati nuovi e complessi meccanismi di ancoraggio alle colonne, ripristinando perfettamente l'antico e spettacolare sistema rotatorio. La pulitura effettuata su tutti i dipinti è stata molto meticolosa e calibrata centimetro dopo centimetro a riportare una più idonea lettura dei preziosismi insiti in queste splendide tele, dove la drammaticità dei toni cupi e sfuocati della *Dormitio Virginis*, visibile ad ante chiuse, contrasta con lo sfavillio delle ricche stoffe, la lucentezza e la lenticolare precisione delle pietre preziose presenti sui paramenti dei quattro Vescovi di Verona e con la grazia e la leggerezza degli *Angeli Musicanti* presenti anche nel lacunare ricavato tra i mensoloni del soppalco (Fig. 11).

Fig. 10. Particolare di una tela e di parte della cassa lignea a restauro ultimato.







Fig. 11. Intero della tela del soppalco a restauro ultimato.



Fig. 12. Intero dell'organo ad ante aperte a restauro ultimato.

Per questi imponenti restauri (Fig. 12) il direttore dei lavori è stato Fabrizio Pietropoli, funzionario storico dell'arte della allora Soprintendenza per i beni storici, artistici ed etnoantropologici del Veneto, mancato di recente, con il quale in tanti anni di lavoro abbiamo attraversato storie di ordinari e straordinari restauri.

Desidero ricordare la sua estrema competenza, la sua gentilezza, il suo essere presente nei momenti cruciali e fondamentali delle varie scelte metodologiche, le lunghe discussioni davanti alle opere da restaurare al fine di individuarne l'anima e poi la metodologia più idonea per 'salvarla'.

Indagini di laboratorio propedeutiche all'intervento di restauro (2019)

Mirella Baldan

PREMESSA

Su incarico della Soprintendenza archeologia, belle arti e paesaggio per le province di Verona, Rovigo e Vicenza è stata eseguita nel 2019 una campagna diagnostica su n. 5 campioni prelevati dalla cassa lignea dell'organo opera di Domenico Farinati collocato nella cantoria di sinistra della Cattedrale di Verona. In particolare, i campioni sono stati prelevati dalla cassa lignea cinquecentesca che contiene l'organo, decorata alla fine del XVI secolo da Felice Brusasorci. In quell'occasione sono state effettuate anche n. 4 misure con spettrometro XRF portatile dall'anta apribile di sinistra. L'indagine è stata eseguita allo scopo di determinare l'essenza degli elementi legni e il loro stato di conservazione, e di caratterizzare la tecnica esecutiva delle dorature e delle decorazioni pittoriche.

PUNTI DI PRELIEVO

I campioni utilizzati per le analisi di laboratorio sono stati prelevati dall'opera mediante microincisioni a bisturi mentre le analisi chimiche effettuate in posto con lo spettrometro XRF sono state eseguite sul-

la superficie della pellicola pittorica senza la necessità di prelevare campioni. La localizzazione delle zone di prelievo dei campioni viene riportata nelle *Figg. 1-3*.

METODI D'INDAGINE

Tutti i campioni, prima dell'analisi, sono stati osservati in laboratorio con uno stereomicroscopio Zeiss STEMI SV6 per verificarne la rappresentatività. Lo studio della sezione lucida è stato condotto utilizzando il microscopio ottico polarizzatore in luce riflessa Zeiss Jenapol. L'analisi alla microsonda elettronica in dispersione di energia è stata effettuata con un microscopio elettronico a scansione COXEM associato ad una microsonda elettronica in dispersione di energia CAMBRIGE. Il riconoscimento della natura dei leganti organici è stato effettuato utilizzando uno spettrometro all'infrarosso con microFT/IR Nicolet Continuum della THERMO SCIENTIFIC. Per il riconoscimento delle sostanze proteiche sono stati effettuati dei saggi immunoenzimatici con anticorpi specifici per il riconoscimento di colla di coniglio, colla di pesce, colla di bue, caseina di capra, caseina di vacca, tuorlo e albume d'uovo.



Fig. 1. Cassa lignea decorata, fronte principale; nella foto vengono indicati in giallo in punti da cui sono stati prelevati i campioni.



Fig. 2. Cassa lignea decorata, lato sinistro; nella foto viene indicato con il rettangolo giallo la zona in cui sono state effettuate le misure con lo spettrometro XRF.



Fig. 3. Particolare della figura 2 in cui vengono evidenziati i punti di misura XRF.

RISULTATI

Struttura lignea

Dalle analisi effettuate risulta che per la struttura scolpita della cassa dell'organo è stato utilizzato legno di Pruno (*Prunus* sp.) (Figg. 4, 5), mentre per quella della balaustra è stato utilizzato Abete bianco (*Abies alba* Mill.) (Figg. 6, 7). Entrambe le specie sono state largamente impiegate nei manufatti lignei antichi. Dal punto di vista della conservazione, entrambi i legni risultano molto asciutti, con diffusi fori di sfarfallamento che indicano la presenza di insetti (possibili tarli) ma l'assenza di rosume fa presupporre che questa presenza non sia più in essere. Dalle analisi in coltura risulta inoltre che nei campioni esaminati non vi è presenza di attività biodeteriogenica legata a microrganismi cellulolitici e ligninolitici che generalmente si sviluppano in condizioni ambientali umide.

Dorature

I campioni prelevati per lo studio delle finiture dorate di tutto l'apparato scultoreo hanno permesso di verificare che la tecnica di doratura della colonna e quella



Fig. 4. Cassa lignea decorata, colonna sinistra, ramo (in giallo il punto del prelievo).



Fig. 5. Legno di Pruno (*Prunus* sp.), sezione tangenziale.



Fig. 6. Cassa lignea decorata, balcone, struttura lignea (in giallo il punto di prelievo).



Fig. 7. Legno di Abete bianco (*Abies alba* Mill.), sezione trasversale.

della cornice del dipinto della balaustra è la stessa, data dalla sovrapposizione di due strati di preparazione a gesso e colla di coniglio (evidenziata mediante i saggi immunoenzimatici), uno strato di Bolo rosso miscelato sempre con colla di coniglio ed infine una sottilissima lamina d'oro (Figg. 8, 9).

Per quanto riguarda invece il campione prelevato in corrispondenza della scanalatura della colonna, è stata riconosciuta una stratigrafia diversa: risulta infatti che sopra al gesso è presente uno strato di colore d'insieme giallo-arancio a base di Calcite, Ocra gialla e scarso Nero d'ossa, uno strato di colore d'insieme rosso scuro a base di Biacca, Ocra rossa e Nero di carbone e la lamina d'Oro; al di sopra della lamina sono stati riconosciuti tre in-

terventi successivi identificabili temporalmente per la presenza di Biacca (possibile '700-'800), di Bianco di Bario (possibile '800) e di Bianco di Titanio, quest'ultimo miscelato con resina sintetica di tipo alchidico (dopo 1950) (Figg. 10, 11).

Decorazione pittorica della portella di sinistra

Dall'analisi XRF effettuata in corrispondenza delle diverse campiture colorate che costituiscono il disegno della portella laterale è possibile concludere che la decorazione è stata ottenuta stendendo un sottile strato preparatorio a base di gesso e per i diversi colori sono stati utilizzati della Terra bruna per la campitura bruna, dell'Ocra gialla per la campitura gialla, del Caolino e scarse Ocre per il fondo dei ri-



Fig. 8. Cassa lignea decorata, colonna sinistra, scanalatura (in giallo il punto di prelievo).



Fig. 10. Cassa lignea decorata, colonna sinistra, scanalatura (in giallo il punto di prelievo).

quadri, e Nero vegetale (probabile Nero di carbone) con scarse Ocre per le linee nere. Il legante pittorico utilizzato risulta essere di natura proteica ora in parte degradato in ossalato.

BIBLIOGRAFIA

Painting Materials. A short encyclopaedia, a cura di Rutherford J. Gettens, George L. Stout, New York 1966.

Artists' Pigments, A handbook of their history and characteristics, vol. 1, Robert L. Feller editor, Cambridge University Press 1986.

Artists' Pigments, A handbook of their history and characteristics, vol. 2, Ashok Roy editor, Cambridge University Press 1986.

La chimica del restauro, a cura di M. Matteini, A. Moles, Firenze 1989.



Fig. 9. Sezione lucida a Nicols paralleli del campione prelevato dal balcone dove si evidenzia la presenza dei due strati di preparazione a gesso con strato di bolo e la lamina d'oro.



Fig. 11. Sezione stratigrafica del campione prelevato dalla scanalatura dove risulta evidente la presenza di numerosi interventi di manutenzione.

Sulla superficie perimetrale della decorazione è stata inoltre ritrovata la presenza di una resina sintetica di tipo acrilico (Paraloid B72) verosimilmente utilizzata durante l'ultimo intervento di restauro.

La fabbrica dei colori. Pigmenti e coloranti nella pittura e nella tintoria, a cura di S. Rinaldi, G. Quartullo, A. Milaneschi, R. Pietropaoli, S. Occorsio, F. Costantini Scala, G. Minunno, C. Virno, Roma 1995.

Beni Culturali, Manufatti lignei. Criteri per l'identificazione delle specie legnose, UNI11118:2004, Milano 2004.

Il legno nei Beni Culturali, Guida alla determinazione delle specie legnose a cura di G. Signorini, G. Di Giulio, M. Fioravanti, Passignano sul Trasimeno 2014.

Il progetto di restauro esecutivo della cantoria e della cassa

Giuseppina Rossignoli e Michele De Mori

PREMESSA

Il progetto esecutivo di restauro della struttura lignea della cantoria, della cassa e delle portelle dell'organo detto del Farinati, redatto dalla sottoscritta restauratrice dottoressa Giuseppina Rossignoli in collaborazione con l'architetto Michele De Mori, è inserito in un più ampio intervento di ripristino dello strumento. Infatti, nonostante l'ultima manutenzione effettuata negli anni Novanta da Barthélemy Formentelli, l'organo non risultava utilizzabile, anche per lo smontaggio di alcune canne che si trovavano depositate all'interno della stessa cantoria.

Al fine di definire un maggior livello di conoscenza dell'opera in oggetto, sono state eseguite preliminarmente una serie di analisi chimiche, a cura di R&C Art S.r.l. - dottoressa Mirella Baldan, che hanno permesso l'individuazione di alcune essenze lignee e la composizione degli strati pittorici/decorativi.

Contemporaneamente è stato eseguito un accurato rilievo con laser scanner, grazie alla collaborazione dell'architetto Fausto Randazzo, con la realizzazione del fotopiano del fronte principale. Questo ha permesso di approfondire nel dettaglio la conoscenza geometrica del manufatto.

Infine, con la collaborazione dell'ingegner Franco De Grandis è stata rilevata la struttura portante dell'opera potendo così definirne la sezione. Sempre a cura dell'ingegner De Grandis è stata redatta una relazione di verifica strutturale della cantoria e della cassa.

DESCRIZIONE

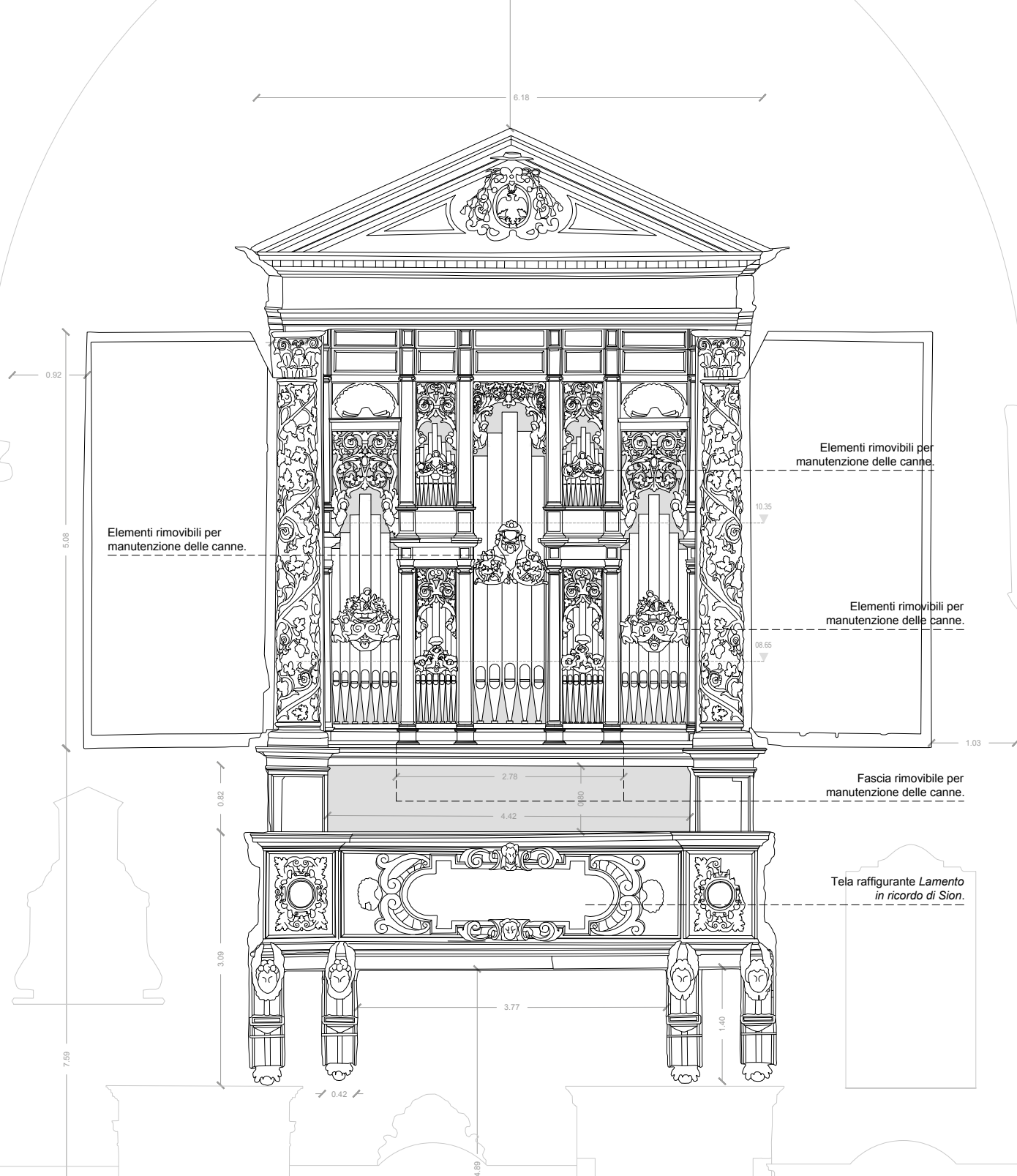
Posizionato all'interno della chiesa di Santa Maria Matricolare, sul lato sinistro della cantoria, l'organo comunemente definito del Farinati (*Figg. 1, 2; Elaborato tav. 3, 4, 5; Scheda 1, 2, 3*) è alloggiato dentro la maestosa struttura lignea realizzata negli ultimi anni del 1500 che originariamente conteneva uno strumento opera di Costanzo Antegnati. Questa struttura può essere idealmente suddivisa in tre diverse parti in base alle sue caratteristiche e funzioni: il fronte superiore; la cassa centrale; la cantoria.

Fig. 1. Generale dell'organo Farinati con portelle aperte.

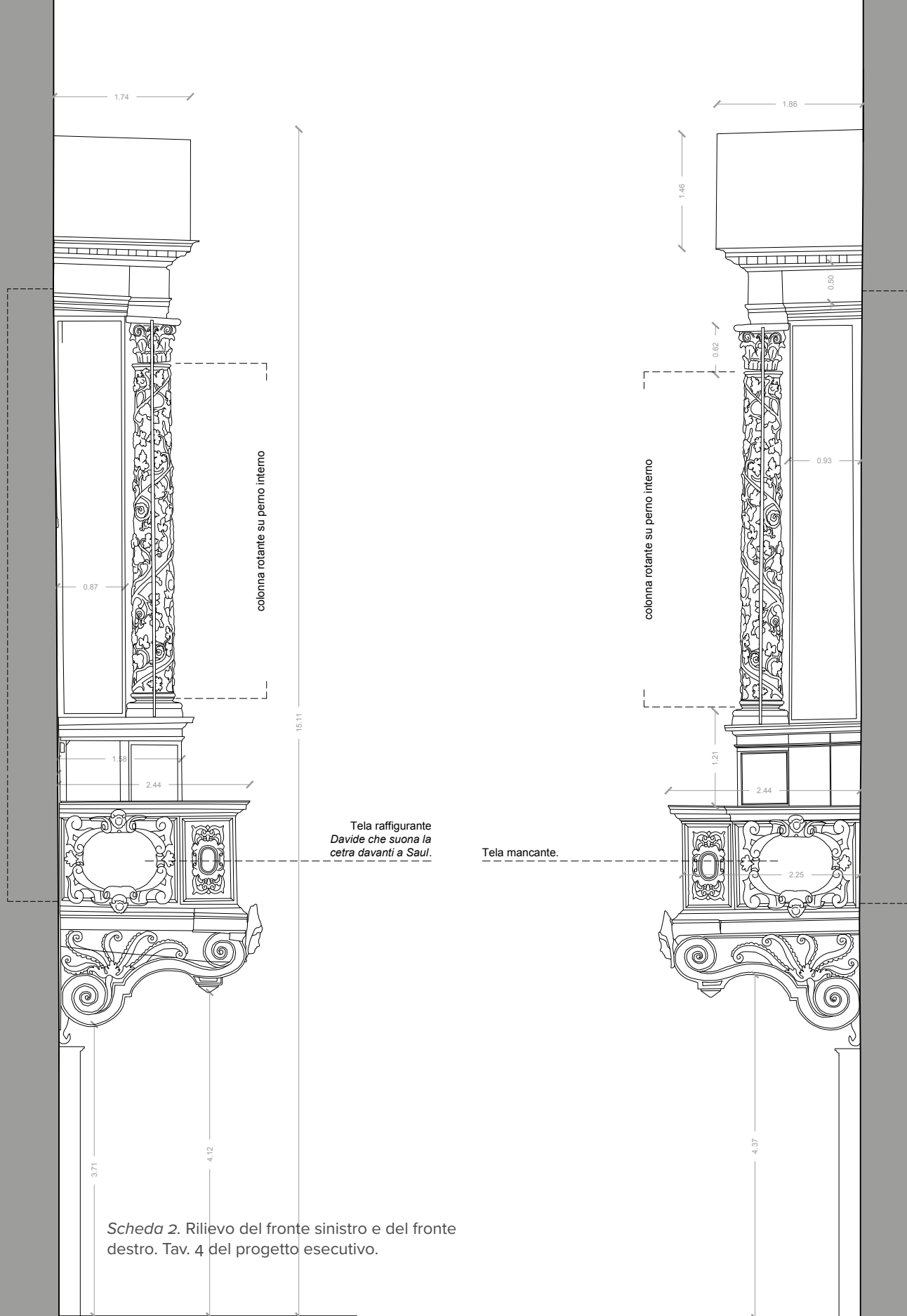
Fig. 2. Generale dell'organo Farinati con portelle chiuse.



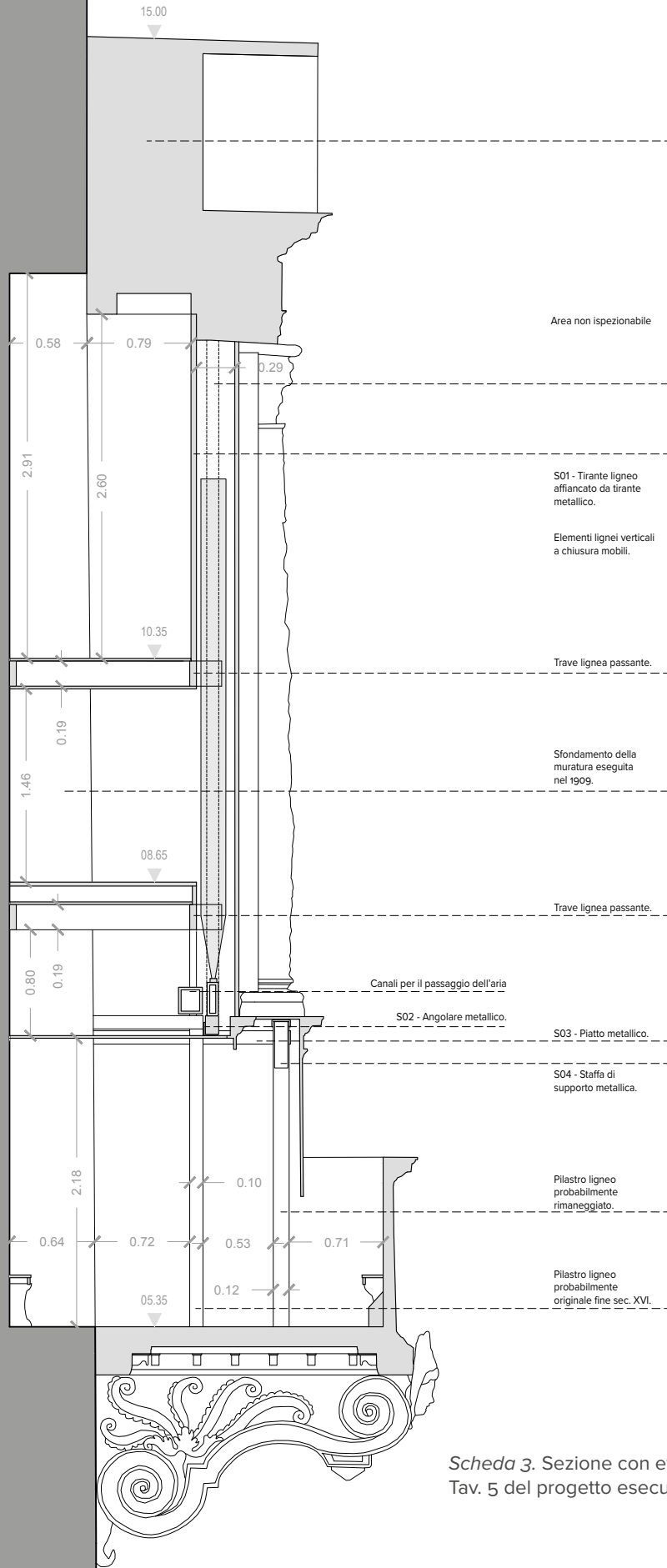




Scheda 1. Rilievo del fronte principale.
Tav. 3 del progetto esecutivo.



Scheda 2. Rilievo del fronte sinistro e del fronte destro. Tav. 4 del progetto esecutivo.



Elemento S01 - Tirante ligneo fissato con staffe a C con affiancato tirante metallico, probabilmente inserito prima metà sec. XX (forse 1909).



Elemento S02 - Profilo metallico angolare 100x100 mm inserito, probabilmente prima metà sec. XX (forse 1909), a supporto della trave passante che sostiene le canne.



Elemento S03 - Piatto metallico altezza 100 mm, inserito probabilmente prima metà sec. XX (forse 1909), particolare dell'aggancio con la muratura.



Elemento S03 - Piatto metallico altezza 100 mm, inserito probabilmente prima metà sec. XX (forse 1909), particolare passaggio dietro il pilastrino di supporto.



Elemento S04 - Staffa metallica a sostegno della colonna destra, inserita probabilmente prima metà sec. XX (forse 1909).

Scheda 3. Sezione con evidenziata la struttura dell'organo.
Tav. 5 del progetto esecutivo.



Fig. 3. Parte superiore dell'organo, particolare.

IL FRONTE SUPERIORE

Il fronte superiore (Fig. 3), dalla funzione meramente decorativa ma necessaria per evidenziare la classica impostazione ad edicola della struttura, contiene l'effigie cardinalizia di Agostino Valier, promotore della realizzazione dello strumento. Lo stemma dell'aquila incoronata è rappresentato nella sua impostazione bicroma rossa e gialla, dove il giallo è dato dalla doratura. Inserito in un ovale è inoltre attorniato da una elaborata cornice con riccioli con la quale si interseca il galero cardinalizio, con i due cordoni laterali, da cui si apre una fiocatura di dieci nappe per lato. Lo stemma, dall'altezza di circa 110 cm, è baricentrico al fondo del timpano, realizzato da assi di legno prive di dora-

tura ma colorate di una tonalità gialla ad imitazione dell'oro; ai lati dell'effigie, per completare la composizione, si ritrovano due elementi triangolari simmetrici composti da una semplice cornice modanata con all'interno una composizione floreale realizzata con racemi e foglie lignee intagliate e dorate. Il tutto è chiuso da una classica cornice modanata a gola dritta con listelli retta da piccole mensole con intaglio floreale a loro volta sostenute da una cornice con kyma ionico con lancette tra gli ovuli e, nella fascia sottostante separata da un listello, dentelli con sbarrette negli spazi intermedi.

La conclusione del frontone superiore è realizzata da un elaborato fregio, dall'altezza di circa 40 cm, composto da elementi floreali a girali e racemi originati

dal vaso posto in posizione centrale; nelle chiusure laterali, in congiunzione con i prospetti secondari, gli elementi floreali contengono al loro interno un viso, forse a rappresentare un sole dalle sembianze antropomorfe. Anche in questo caso, tutti gli elementi lignei sono realizzati ad intaglio e successivamente dorati e applicati ad un pannello di fondo.

LA CASSA

Sottostante al fregio si può identificare il secondo elemento costituente il manufatto ligneo, ossia la cassa che porta lo strumento (*Fig. 4*). Questa è realizzata con una struttura agganciata al timpano e alla parete attraverso mensole inserite nella muratura coadiuvate da tiranti. Nel dettaglio, le due mensole, che creano piani calpestabili a quota 8.65 m e 10.35 m dal piano pavimentato della chiesa, sono connesse a due travi trasversali di altezza 19 cm, una posta a contatto con la muratura, l'altra nella parte terminale del piano, andando così a creare una struttura chiusa. Quest'ultima trave è sostenuta da due tiranti lignei agganciati presumibilmente al timpano (area che non è stato possibile ispezionare) e mascherati dalle paraste decorative; a questi tiranti ne sono affiancati altri due realizzati in metallo ed inseriti probabilmente nella prima metà del secolo XX. I tiranti proseguono fino alla trave di sostegno delle canne inferiori che presenta un rinforzo ottenuto da un angolare metallico. Si potrebbe ipotizzare che l'inserimento di questi elementi metallici sia da collegare all'intervento dei primi anni del Novecento di sostituzione dello strumento, necessari per rinforzare la struttura lignea più antica. Nella balaustra interna della cantoria, su un elemento ligneo di rinforzo, che ap-

pare coevo all'inserimento degli elementi metallici, si trova incisa la data 1941, che suggerisce il limite temporale ultimo per l'intervento.

I due piani di calpestio interni, oltre alla funzione strutturale, sono necessari per contenere le decine di canne indispensabili al corretto funzionamento dello strumento; l'intera cassa è infatti percorsa da canalizzazioni realizzate con tubi lignei quadrangolari collegati tra loro e da tubicini di vario diametro. Probabilmente proprio alla necessità di aumentare il numero delle canne durante l'ammodernamento dell'organo eseguito dal Farinati nel 1909 si deve lo sfondamento della struttura muraria, di circa 60-65 cm, in corrispondenza della cassa e della sottostante cantoria.

La struttura della cassa, sul fronte principale, presenta una mascheratura scenografica introdotta da una larga trabeazione, alta circa 25 cm, che trova appoggio sulle due colonne laterali ed è composta da più fasce contenenti un kyma ionico con lancette tra gli ovuli, elementi allungati (perline) e coppie di elementi più corti (fusarole) oppure sole fusarole. La mascheratura è suddivisa in cinque scansioni verticali simmetriche che contengono canne di diversa dimensione e delimitate da paraste rivestite da elementi intagliati e dorati. Mentre la prima, la terza e la quinta scansione si elevano per tutta l'altezza della cassa, la seconda e la quarta partizione sono suddivise orizzontalmente in due parti con due distinte serie di canne di dimensione più ridotta. Si vengono così a comporre, in totale, sette alloggiamenti per le canne.

In tutte e sette le partizioni le canne frontali dell'organo sono a vista; nella zona superiore è inserito un elaborato elemento decorato composto da racemi e foglie intrecciate tra loro sostenute da



Fig. 4. Parte centrale dell'organo, particolare.

putti alati, mentre la zona inferiore è libera lasciando a vista la rastrematura delle canne per l'inserimento del getto d'aria necessario al funzionamento; nella zona centrale è posto un elemento decorato a parziale copertura delle canne. Questi elementi sono facilmente rimovibili poiché fissati con ganci. Le composizioni appena descritte evidenziano alcune variazioni negli elementi esposti in modo simmetrico. Nella partizione 1 (Fig. 5), così come nella 7 (Fig. 6), la parte superiore trova conclusione con una conchiglia sostenuta da un doppio bankale sotto il quale si trova la composizione floreale con ciondolo centrale sorretta da putti alati dei quali è presente anche il corpo fino alla vita; l'elemento centrale rappresenta due putti festanti in sella a due ippocampi nell'atto di brandire due rami, sopra di loro un terzo putto è inten-

to a suonare una viola; la composizione è conclusa da una testa d'angelo. La partizione centrale, 4, è chiusa superiormente da un elemento decorato di dimensioni ridotte e sostenuto da due putti a mezzo busto che indossano un diadema, come a nobilitarne la figura. In questo caso l'elemento centrale raffigura un angelo a mezzo busto intento a sostenere un vaso fiorito con ai lati due centauri.

Le più ridotte partizioni 2 (Fig. 7) e 5 (Fig. 8), simmetriche tra loro, riprendono l'impostazione delle prime (1 e 7) riproponendo una versione più semplificata della decorazione floreale nella chiusura superiore; in questo caso, infatti, i racemi sono sostenuti da semplici teste alate e non più semibusti. L'elemento centrale, diversamente, rappresenta un putto alato con le braccia aperte il cui corpo si fonde con una semplice rappresentazione floreale a girali.



Fig. 5. Prima partizione, in alto a sinistra, particolare.



Fig. 6. Settima partizione, in alto a destra, particolare.



Fig. 7. Seconda partizione, in alto a sinistra, particolare.



Fig. 8. Quinta partizione, in alto a destra, particolare.



Fig. 9. Terza partizione, in basso a sinistra, particolare.



Fig. 10. Sesta partizione, in basso a destra, particolare.



Fig. 11. Portella di sinistra, lato interno. Sono raffigurati due Santi Vescovi; sulla destra San Zeno.

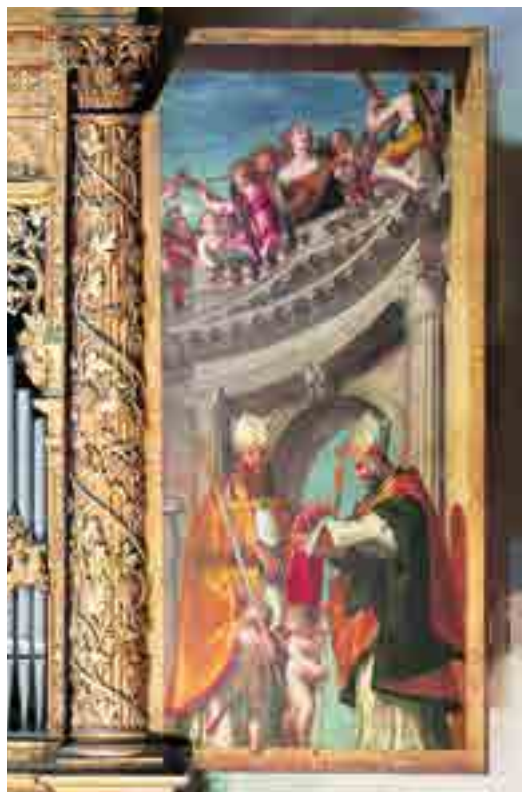


Fig. 12. Portella di destra, lato interno. Sono raffigurati due Santi Vescovi non identificabili.

Nelle ultime due partizioni 3 (Fig. 9) e 6 (Fig. 10), viene ripresa l'impostazione delle appena descritte 2 e 5, simili per dimensione, con la variazione dell'elemento centrale. In questo caso, infatti, ritroviamo un putto che mostra l'intero corpo intento a sorreggere un vaso fiorito e attorniato da due animali mitologici alati. Da evidenziare come, retrostante questa quinta scenografica e solo per l'ultimo livello, si ritrovino una serie di listelli verticali apribili posti in corrispondenza della parte terminale delle canne 2, 4 e 5. La cassa dell'organo, che presenta una profondità di circa 85 cm, nei due prospetti laterali è chiusa da pannellature lignee decorate a secco con motivo a candelabri con racemi floreali, girali, teste alate e cartigli, il tutto dipinto con tonalità dorata su fondo a mattoncini.

Tra il fronte principale e le spalle laterali insistono due colonne scanalate (alte circa 5,00 metri) con capitello corinzio. Le due colonne, anch'esse completamente dorate, sono rivestite da racemi di viti con foglie e grappoli d'uva che gli si avvolgono intorno. A queste sono agganciate le due grandi portelle (circa 2,30x5,00 metri), dipinte da Felice Brusasorci (1539-1605), che raffigurano, quando aperte, *Quattro Santi Vescovi*, due per ogni anta, dei quali è riconoscibile solo San Zeno cui un angioletto regge la caratteristica canna da pesca; sovrasta la scena un'architettura marmorea curvilinea coronata da balaustra con angeli musicanti (Figg. 11, 12). Mentre, quando chiuse, sulle portelle si ritrova una *Dormizione della Vergine* attornata da apostoli e vescovi; un soffitto



Fig. 13. Portelle lato esterno. Vi è raffigurata la *Dormizione della Vergine* attorniata da apostoli e vescovi.

a cassettoni si apre su un'affollata gloria d'angeli, anch'essi con strumenti musicali, sovrastata dallo Spirito Santo (Fig. 13).

L'apertura e chiusura delle portelle avviene attraverso un meccanismo di rotazione manuale delle stesse colonne, grazie ad un perno interno fissato alla base e al capitello. Una volta chiuse, le due ante, permettono di coprire completamente la quinta scenografica dorata.

LA CANTORIA

Sottostante la cassa troviamo l'ultimo elemento costituente la struttura dell'organo, la cantoria dove hanno sede l'organaro e il coro (Fig. 14). Composta da una profonda balconata (che grazie allo sfondamen-

to novecentesco della muratura raggiunge la lunghezza interna di 2,80 metri), è collegata alla soprastante cassa, in continuità con le colonne, da pannelli decorati rimovibili che ne riprendono parte del basamento: sul lato destro sono presenti due pannellature, mentre sul lato sinistro se ne ritrova solamente una. Osservando i cardini, in particolare in quelle di destra, si può ipotizzare che il loro movimento, che ne permetteva l'affiancamento alla parete laterale della cantoria, sia funzionale a provvedere a maggior spazio per il coro e rendere l'ambiente più gradevole. Inoltre, una serie di ganci posti sopra l'architrave che porta le canne, fa ipotizzare la presenza passata di ulteriori pannelli, probabilmente, posti a chiusura della cantoria quando non utilizzata. Le parti di in-



Fig. 14. Parte inferiore dell'organo, particolare della cantoria.

tonaco interno sono dipinte di un tono marrone ad imitazione del legno; inoltre, lungo quasi tutto il perimetro corre una semplice panca lignea, probabilmente ad uso del coro.

I prospetti esterni della cantoria sono riccamente decorati, sia da elementi lignei intagliati e dorati, sia da dipinti sempre opera del Brusasorci. Il fronte principale è suddiviso in tre riquadri incorniciati da listelli dorati quadrangolari e a gola dritta e con fondo decorato a mattoncino. Al centro, all'interno di una elaborata modanatura con riccioli, conchiglie e teste animali, si ritrova una tela che raffigura il *Lamento in ricordo di Sion* (Fig. 15) che rimanda al Salmo 137 del libro dei Salmi: "Sui fiumi di Babilonia, là sedevamo piangendo al ricordo di Sion. Ai salici di quella terra ap-

pendemmo le nostre cetre". Nei due spazi laterali, impostati simmetricamente, si ritrova un medaglione dorato attorniato da elementi floreali.

I prospetti laterali mantengono l'impostazione del principale riducendone le dimensioni; sul lato sinistro è inserita una tela raffigurante *Davide che suona la cetra davanti a Saul* (Fig. 16), episodio tratto dal primo Libro di Samuele: "Quando lo spirito maligno inviato da Dio investiva Saul, Davide prendeva la cetra e suonava. Saul ne aveva sollievo, si calmava e lo spirito cattivo si allontanava da lui" (16; 23). Sfortunatamente, sul lato destro, la tela è mancante, probabilmente anche in questo caso il riferimento era da trovarsi in qualche passo dell'Antico Testamento relazionato a strumenti musicali.



Fig. 15. Cantoria, riquadro raffigurante il *Lamento in ricordo di Sion*.

La cantoria, così come tutta la struttura dell'organo, è retta da quattro possenti mensoloni inseriti nella muratura poco sopra le porte che danno accesso agli scavi archeologici e ad una rampa di scale. Le mensole, accoppiate tra loro e introdott-



Fig. 16. Cantoria, riquadro raffigurante *Davide che suona la cetra davanti a Saul*.

te da una cornice a meandro con svastiche allungate, sono rivestite da pannelli intagliati e dorati con riccioli ed elementi floreali; sul fronte insistono quattro maschere con teste angeliche.

Da notare come all'interno della cantoria, ma anche in buona parte delle decorazioni dorate esterne siano state realizzate, negli anni, diverse scritte tramite incisione dei nomi dei fruitori dell'organo, in alcuni casi accompagnate dalla data. A titolo esemplificativo, si leggono chiaramente: "Angelo Grigoletti 1909"; "Vachicchi 1876"; "Zamboni Giuseppe 1961"; "Tandelli 1888".

In ultimo, l'organo è chiuso inferiormente da un elemento a cassetto, sostenuto da mensoline e incorniciato da fasce con ovuli e listelli, all'interno del quale è posta una tela raffigurante *Angeli musicanti*. Tra le mensoline era in origine posizionate delle rosette realizzate in cartapesta, oggi in buona parte perdute.

RISULTATI DELLE ANALISI CHIMICHE

L'intera struttura lignea è dorata: tutti gli elementi scolpiti ed intagliati, singoli e/o applicati su elementi più ampi presentano una foglia d'oro. I singoli pezzi modanati sono stati, molto probabilmente, definiti in laboratorio e montati sulla struttura in un secondo momento. Anche gli elementi strutturali, come i sostegni posti dietro le lesene frontali, dei quali sporge solo un frammento ai lati, e altre superfici di fondo agli elementi applicati presentano una doratura in parte abrasa.

Le analisi chimiche effettuate dalla dottoressa Baldan sulle finiture dorate dell'apparato scultoreo hanno permesso di verificare come la tecnica di doratura dei racemi che decorano la colonna e quella della cornice del dipinto centrale della balaustra sia la stessa, data dalla sovrapposizione di uno strato di preparazione a gesso e colla di coniglio, uno strato di Bolo rosso miscelato sempre con colla di coniglio ed infine una sottilissima lamina d'oro. In questi prelievi non sono state riscontrate applicazioni di film protettivi. Per quanto riguarda invece il campione prelevato in corrispondenza della scanalatura della colonna (*Fig. 17*), è stata riconosciuta una stratigrafia diversa: risulta infatti che sopra al gesso è presente uno strato di colore d'insieme giallo-arancio a base di Calcite, Ocra gialla e scarso Nero d'ossa, uno strato di colore d'insieme rosso scuro a base di Biacca, Ocra rossa e Nero di carbone e la lamina d'Oro; questo fa supporre che dopo una prima stesura a base colorata ad imitazione dell'oro, probabilmente per risparmiare sul prezioso elemento vi sia stato un ripensamento, e anche nelle scanalature, poco dopo la costruzione, sia stata posta la lamina dorata. Altra interessante osservazione ci viene fornita, sempre in questo stesso pre-

lievo, dallo studio dagli altri tre strati successivi, di cui i primi due, con presenza di Biacca (possibile '700-'800) e di Bianco di Bario (possibile '800) sono probabilmente legati ad un intervento manutentivo pittorico effettuato nell'Ottocento (vicino al punto di prelievo si nota una microfessurazione), mentre in superficie si è riscontrato uno strato pittorico di colore d'insieme giallo-dorato a struttura cripto-cristallina omogenea, contenente scarsi granuli traslucidi, un modesto numero di granuli arancio, rari granuli rossi e un modesto numero di granuli neri. Lo spessore presenta un profilo molto irregolare. L'analisi ha inoltre riscontrato la presenza di una resina sintetica di tipo alchidico, comunemente utilizzata come legante per colori ad acquerelli. Tale strato sembra corrispondere alla velatura, più o meno consistente, utilizzata nel restauro degli anni '90. Tale velatura, in alcuni casi molto leggera, è evidente in vari punti dove la perdita della foglia d'oro e relativo strato preparatorio lasciavano la struttura lignea a vista, e perciò utilizzata per "mitigare" queste lacune.

L'analisi sulla tipologia del legno servito nella costruzione della struttura ha evidenziato come nella cantoria, nello specifico

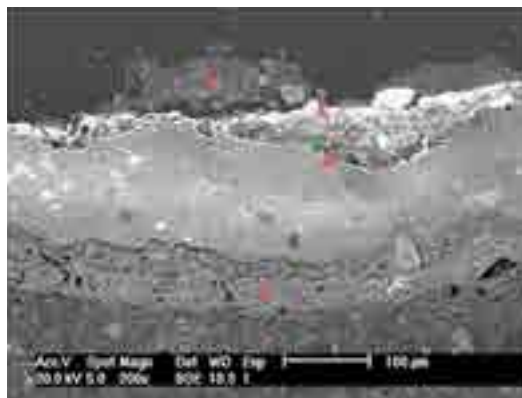


Fig. 17. Analisi per l'individuazione della stratigrafia e determinazione della natura dei pigmenti e dei leganti. Campione 5129/2.

nella balaustra, sia stato utilizzato Abete bianco (*Abies alba* Mill.), mentre per i decori ad intaglio, come l'elaborata cornice posta al centro della cantoria, legno di Pruno (*Prunus* sp.). Entrambe le specie sono tipicamente riscontrate nei manufatti lignei antichi.

STATO DI CONSERVAZIONE

L'ultimo intervento di restauro, eseguito all'inizio degli anni '90 del secolo scorso da Alessandra Cottone, ci aveva consegnato, a carattere generale, una struttura lignea – comprensiva dell'apparato pittorico/tessile del Brusasorzi – in discreto stato conservativo.

Ciononostante, passati trent'anni senza alcun intervento, su tutta la superficie erano evidenti depositi polverosi, coerenti e/o incoerenti a seconda della forma dell'elemento decorativo: maggiore era la superficie di esposizione orizzontale, maggiore era lo strato di deposito (Fig. 18).

Dal punto di vista della conservazione, il legno risultava secco, con diffusi fori di sfarfallamento che indicavano la presenza di insetti xilofagi, ma l'assenza di rosume indicava come questa presenza non fosse più in essere. Dalle analisi in coltura risultava inoltre che nei campioni esaminati non vi era presenza di attività biodegenerativa legata a microrganismi cellulolitici e ligninolitici che generalmente si sviluppano in condizioni ambientali umide (Fig. 19). Vista l'assenza di attività biodegenerativa non è stato necessario predisporre degli antibiogrammi per la ricerca di un biocida specifico.

Un altro elemento di degrado era legato alla perdita di parti del modellato ligneo (Fig. 20); si notava, infatti, la mancanza di piccole parti nei viticchi che avvolgono le colonne, in alcuni elementi intagliati del

fronte, nei mascheroni e nelle elaborate cornici che decorano la cantoria. Inoltre, nella zona inferiore laterale e sottostante la cantoria risultano mancanti quasi tutte le rosette dorate che compongono l'apparato decorativo.

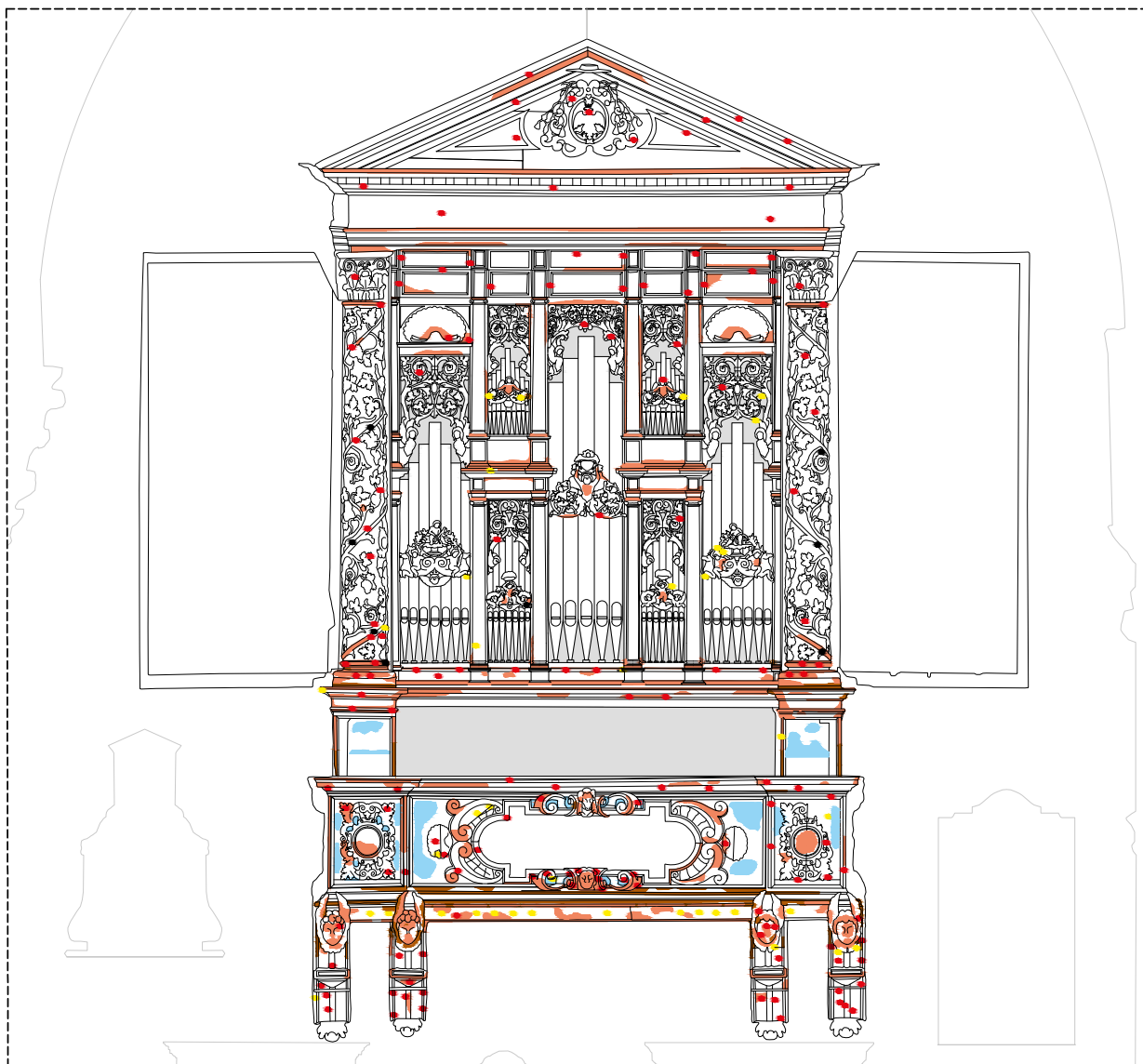
Alla base di due paraste del fronte principale della cassa si notavano delle rotazioni, la cui causa va ricercata nell'assenza di vincoli alla base, infatti le paraste sono fissate in alto e sulle due travi longitudinali, mentre sono libere nella zona inferiore.

Erano evidenti, inoltre, varie fessurazioni (Fig. 21) che in alcuni casi avevano comportato un leggero slittamento degli elementi che compongono gli intarsi. Problematica ben visibile in alcuni decori posti tra le paraste della zona superiore; decori che, al contatto, apparivano comunque stabili.

La maggior parte delle fessurazioni visibili sulla struttura sono derivate dai movimenti o adattamenti delle parti lignee che compongono i diversi elementi avvenuti nei secoli, e si mostrano stabili, come nelle mensole o nei vari riquadri della balaustra. Pochi appaiono i casi dove non sono fissati o in fase di instabilità, anche se si ritiene che gli sbalzi termo-igrometrici che hanno contribuito o provocato i fenomeni di ritiro e rigonfiamento del legno possano ancora condizionare il manufatto.

Un unico caso di mancanza particolarmente ampia si riscontra nella porzione di destra della balaustra, dove è perduto un intero angolo della decorazione ad intaglio. Si evidenziano, inoltre, due forature nelle pareti laterali della cantoria, una per ogni lato, poste ravvicinate alla muratura e probabilmente realizzate in tempi passati per il passaggio di impianti. Sempre nel fronte, nelle modanature dei basamenti delle paraste si notano alcune limitate perdite.

La problematica principale dell'apparato ligneo decorativo, riccamente scolpito e intagliato, della cassa e della cantoria, è



Rilievo del degrado (riferimento NorMal UNI 11182-2006)



Perdita di parti del modellato ligneo.

Perdita di parti del modellato ligneo. Le mancanze possono essere di diverse dimensioni e tipologie. La problematica interessa sia elementi intagliati completi, sia solo parziali. Per le mancanze evidenziate con * si prevede la ricostruzione. - Operazione A2.08.



Fessurazioni lungo l'unione dei singoli componenti della struttura.

Fessurazioni poste lungo la congiunzione dei diversi elementi costituenti la struttura lignea. Si rilevano sia in corrispondenza dei pannelli, sia nei punti di congiunzione degli elementi ad intaglio. - Operazione A2.02.



Superfici interessate da micro sollevamento e/o distacco della lamina d'oro e/o degli strati preparatori.

Micro sollevamento della lamina d'oro originale e/o dei sottostanti strati preparatori che ne può comportare anche il distacco completo sino a porre la superficie lignea a vista. - Operazioni A2.01; A2.02.



Superfici interessate da abrasioni della lamina d'oro e/o degli strati preparatori.

Abrasioni della lamina d'oro originale e dei sottostanti strati preparatori con parziale messa in luce della struttura lignea. Parziale successivo intervento di velatura con pittura dorata eseguita durante il restauro degli anni '90 del '900. - Operazioni A2.01; A2.02; A2.09.



Superfici interessate dalla perdita di lamina d'oro e di tutti gli strati preparatori con velature anni '90 del '900.

Perdita completa della lamina d'oro originale e dei sottostanti strati preparatori con messa in luce della superficie lignea. Parziale successivo intervento di velatura con pittura dorata eseguita durante il restauro degli anni '90 del '900. - Operazioni A2.03; A2.09.



Superfici con concentrazione di fori dovuti ad insetti xilofagi.

Superfici lignee decoese nel materiale e/o con presenza diffusa di fori di sfarfallamento derivanti da passate presenze xilofaghe. Attualmente i fori risultano puliti e non sono state ritrovate tracce di rosume, il che indica un'attività non più in essere. - Operazioni A2.02; A2.06.



Superfici pittoriche con abrasioni e/o fenomeni di sollevamento della pellicola pittorica.

Abrasioni della pellicola pittorica stesa a contatto con il legno. Si evidenziano parziali sollevamenti della pellicola. - Operazioni A2.02; A2.04; A2.05; A2.10.

Si rileva un deposito distribuito su tutta la superficie in particolare nelle parti aggettanti e/o orizzontali.

- Opera A2.03. Per l'apparato ligneo dorato a foglia d'oro;

- Operazione A2.05. Per l'apparato decorativo pittorico;

- Operazione A2.11. Per i dipinti del Brusasorci



Fig. 18. Fronte sinistro, cantoria, particolare della presenza di deposito polveroso.



Fig. 19. Fonte principale, colonna sinistra, particolare delle superfici lignee decoese.



Fig. 20. Fronte principale, prima partizione, particolare della perdita di parti del modellato ligneo.



Fig. 21. Fronte sinistro, mensole, particolare della presenza di fessurazioni.

relativo alla perdita, al distacco e sollevamento superficiale della foglia d'oro e/o degli strati preparatori (Figg. 22, 24, 25). Il fenomeno degenerativo interessa soprattutto la cantoria e coinvolge gli elementi intagliati e scolpiti, in particolare i mensole e le maschere ad essi collegati; in maniera minore è interessata la cassa con le colonne e il frontone superiore, dove il degrado riguarda principalmente i bordi e le parti sollecitate.

Si ritiene che tale problematica sia da collegarsi, come causa principale, agli sbalzi termici-ambientali determinati dal flusso d'aria causato dal passaggio attraverso la porta sottostante la cantoria dell'orga-

no, punto d'ingresso per i numerosi turisti che visitano la Cattedrale. Infatti, la porta mette in contatto lo spazio degli scavi archeologici, un luogo esterno (e di conseguenza privo di riscaldamento/raffrescamento) con l'interno della Cattedrale dove la temperatura è regolata da specifici impianti.

Per verificare questa ipotesi sono state misurate le condizioni ambientali nello spazio affiancato degli scavi di Sant'Elena, dove si è rilevata una temperatura media di 7.8°C con umidità relativa al 66%, contro una temperatura media di 20.2°C e umidità media di 37,5% rilevata all'interno del Duomo. Infatti, in corrispondenza dell'or-

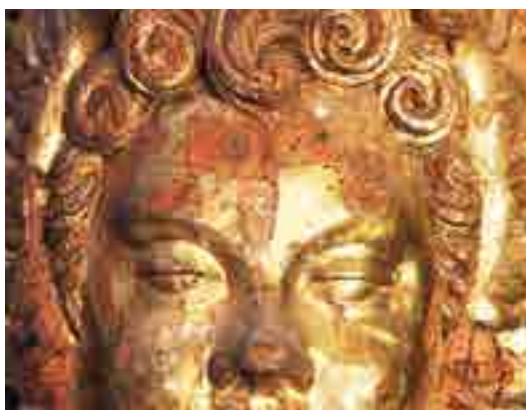


Fig. 22. Fronte principale, secondo mensolone, particolare delle abrasioni della lamina d'oro.



Fig. 23. Fronte sinistro, cantoria, particolare delle superfici pittoriche con abrasioni.



Fig. 24. Fronte principale, cantoria, presenza di microsollevamenti e distacco della lamina d'oro.



Fig. 25. Fronte principale, cantoria, perdita di lamina d'oro e di tutti gli strati preparatori.

gano sono state effettuate anche delle rilevazioni termiche e igrometriche rilevando una temperatura minima di 16.9°C e massima di 23.5°C; l'umidità relativa dell'aria si assestava tra una minima di 30% e una massima di 45%.

Considerando che le condizioni ottimali per la conservazione del legno sono, indicativamente, una temperatura compresa tra i 18° e 22° e un'umidità relativa tra il 45% e il 60%, possiamo definire l'ambiente del Duomo come non prettamente ideale, in quanto tendente al secco.

Sulla cantoria e sulle chiusure laterali della cassa insiste una decorazione dipinta direttamente sul legno. Nel caso della can-

toria gli elementi decorativi intagliati ed incollati sulla struttura lignea presentano come sfondo dei riquadri decorati con un motivo a finto mattoncino, tipico del secolo XVI.

Nelle strutture laterali a chiusura della cassa, invece, è proposto in pittura l'intero apparato decorativo, in quanto anche gli elementi lignei intagliati qui sono dipinti. La lettura di questi decori è parzialmente compromessa sul fronte della cantoria dove, in alcune aree, il motivo decorativo di fondo è andato perduto, mentre lateralmente la lettura della decorazione si affievolisce nelle zone inferiori. Il film pittorico, inoltre, presenta alcuni solleva-

Schema delle patologie del degrado e delle relative modalità di intervento

Deposito polveroso (Fig. 18)		
	Descrizione: Deposito polveroso distribuito su tutta la superficie in particolare nelle parti aggettanti e/o orizzontali.	Intervento: Si prevede la rimozione della polvere con utilizzo di pennelli morbidi e micro aspiratori. Per gli elementi con doratura pulitura anche con applicazione di emulsione grassa. Operazione A2.03. Per la pellicola pittorica operazione A2.05. Per l'apparto tessile operazione A2.11.
Superfici lignee decoese e/o con concentrazione di fori dovuti ad insetti xilofagi (Fig. 19)		
	Descrizione: Superfici lignee decoese nel materiale e/o con presenza diffusa di fori di sfarfallamento derivanti da passate presenze xilofaghe. Attualmente i fori risultano puliti e non sono state ritrovate tracce di rosime, il che indica un'attività non più in essere.	Intervento: Si prevede, ove necessario, il consolidamento e la verifica della conclusione degli attacchi xilofagi. Operazioni A2.02; A2.06.
Perdita di parti del modellato ligneo (Fig. 20)		
	Descrizione: Perdita di parti del modellato ligneo. Le mancanze possono essere di diverse dimensioni e tipologie. La problematica interessa sia elementi intagliati completi, sia solo parziali.	Intervento previsto: Non sono previste ricostruzioni del modellato ad esclusione del completamento di alcuni listelli del fronte della casa per il mantenimento della loro stabilità. Si prevede la chiusura dei due fori laterali nella cantoria. Operazione A2.08.
Fessurazioni lungo l'unione dei singoli componenti della struttura (Fig. 21)		
	Descrizione: Fessurazioni poste lungo la congiunzione dei diversi elementi costituenti la struttura lignea. Si rilevano sia in corrispondenza dei pannelli che nei punti di congiunzione degli elementi ad intaglio.	Intervento previsto: Verifica con eventuale fissaggio. Operazione A2.02.

Schema delle patologie del degrado e delle relative modalità di intervento

Superfici interessate da abrasioni della lamina d'oro e/o degli strati preparatori ed eventuale velatura di tonalità dorata (Fig. 22)		
	Descrizione: Abrasione della lamina d'oro originale e dei sottostanti strati preparatori con parziale messa in luce della struttura lignea. Parziale successivo intervento di velatura di tonalità dorata eseguita durante il restauro degli anni '90 del '900.	Intervento: Si prevede il prefissaggio, il consolidamento e la verifica della velatura con eventuale riproposizione. Operazioni A2.01; A2.02; A2.09.
Superfici pittoriche con abrasioni e/o fenomeni di sollevamento della pellicola pittorica ed integrazione pittorica (Fig. 23)		
	Descrizione: Abrasione della pellicola pittorica stesa a contatto con il legno. Si evidenziano parziali sollevamenti della pellicola.	Intervento: Si prevede il prefissaggio, il consolidamento, la pulitura e velature sottotono per uniformare la superficie. Eventuale integrazione sottotono per punti nelle parti ben conservate, evitando la ricostruzione del disegno. Operazioni A2.02; A2.04; A2.05; A.10.
Superfici interessate da micro sollevamento e/o distacco della lamina d'oro e/o degli strati preparatori (Fig. 24)		
	Descrizione: Micro sollevamento della lamina d'oro originale e/o dei sottostanti strati preparatori che ne può comportare anche il distacco completo sino a porre la superficie lignea a vista.	Intervento previsto: Si prevede il prefissaggio e il consolidamento. Operazioni A2.01; A2.02.
Superfici interessate dalla perdita di lamina d'oro e di tutti gli strati preparatori con velature anni '90 del '900 (Fig. 25)		
	Descrizione: Perdita completa della lamina d'oro originale e dei sottostanti strati preparatori con messa in luce della superficie lignea. Parziale successivo intervento di velatura di tono dorato eseguita durante il restauro degli anni '90 del '900.	Intervento: Si prevede la pulitura e verifica della velatura con eventuale riproposizione. Operazioni A2.03; A2.09.

menti, in vari casi mostra abrasioni superficiali e/o mancanze con superficie lignea a vista (*Fig. 23*).

L'interno della cantoria mostra un discreto stato conservativo; si evidenziano alcune abrasioni superficiali degli elementi lignei costituenti la struttura dovute principalmente alla consueta fruizione dello strumento. Sul fronte interno della balaustra, rivolto alla navata si notano, inoltre, diversi micro-fori causati principalmente da chiodature aggiuntive. Sulla superficie intonacata, realizzata con lo sfondamento della muratura, si evidenzia l'abrasione, la graffiatura e perdita in alcuni punti del colore superficiale (marrone ad imitazione del legno); in più punti l'intonachino appare sciolto. Anche la pavimentazione lignea appare consumata e priva della protezione superficiale, in particolare nei punti di maggior passaggio.

L'apparato tessile del Brusasorzi, restaurato anch'esso nei primi anni '90, si presenta in buon stato conservativo: le tele appaiono appianate, ben fissate alla struttura lignea e non sono evidenti sollevamenti o distacchi della pellicola pittorica. Un velo di deposito polveroso è riscontrabile su tutte le superfici. Si ricorda la perdita della tela posta nel lato destro della cantoria.

INTERVENTO DI RESTAURO

L'ultimo intervento di restauro, eseguito negli anni Novanta, ci consegna un discreto stato di conservazione della struttura lignea. Di conseguenza, si è previsto un "minimo intervento", dove le operazioni proposte hanno lo scopo di evitare, limitare o contenere il progredire del degrado in atto, intervenendo sugli eventuali agenti di deterioramento, garantendo, dove necessario, il fissaggio di parti in procinto di ca-

dere e la coesione e l'adesione degli strati sollevati o in fase di distacco.

Non si sono previsti interventi di riproposizione di parti lignee mancanti ad esclusione del completamento di alcuni listelli per il mantenimento della loro stabilità e la chiusura dei due fori laterali nella cantoria. Anche la stuccatura viene proposta e/o riproposta solo per garantire stabilità e, in casi particolari, dopo un'attenta valutazione, per una lettura più omogenea della superficie.

L'intervento pittorico è finalizzato a ridurre il disturbo visivo causato dalle lacune, temperando le esigenze estetiche e di lettura filologica dell'opera e sarà limitato alla zona da integrare garantendo una sorta di differenziazione tra la stesura pittorica originale e quella di restauro tale che quest'ultima sia riconoscibile almeno ad un esame ravvicinato. Laddove siano presenti lacune non ricostruibili, o abrasioni della pellicola pittorica, la reintegrazione dovrà tendere a ridurre il disturbo. Nel precedente intervento, per le parti dorate, era stata utilizzata una velatura, più o meno coprente, composta da colori ad acquerello e/o terre naturali che sembra corrispondere ai sopra citati criteri; si è ipotizzato di mantenere la stessa modalità, previe prove e campionature cromatiche. Per quanto riguarda l'apparato tessile, portelle e tele presenti nella cantoria, visto il buon stato conservativo, è prevista la sola asportazione meccanica della polvere e dei depositi incoerenti di varia natura, da eseguirsi con pennelli morbidi e aspiratori, senza interferire minimamente sulla pellicola pittorica.

Al fine di favorire l'estrazione delle canne frontali da parte del restauratore organaro si prevede la rimozione dei sette elementi intagliati, fissati con ganci, che le coprono parzialmente in posizione centrale.

La metodologia di restauro prevede le seguenti operazioni specialistiche:

A1.01 - Assistenza all'allestimento del cantiere

Il montaggio dell'impalcatura comporta la rimozione delle opere poste ai lati dell'organo e lo spostamento del bancone sottostante; si ipotizza la copertura dello schienale ligneo fissato alla muratura. Particolare attenzione deve essere posta alle portelle, ed è da prevedere la protezione. Tali operazioni sono da effettuare con l'assistenza del restauratore.

A1.02 - Allestimento del cantiere

Allestimento del cantiere comprensivo di area logistica generale, servizi, impianto elettrico, opere provvisorie comuni, come specificato nel Piano di Sicurezza e Coordinamento.

A1.03 - Assistenza alla rimozione delle canne frontali con prefissaggio dei frammenti lignei in fase di distacco e dei punti sollevati della foglia d'oro

L'estrazione delle canne frontali da parte del restauratore organaro prevede la rimozione dei sette elementi intagliati, fissati con ganci, che le coprono parzialmente in posizione centrale. L'operazione comprende una prima velinatura parziale, da effettuare stabilizzando eventuali frammenti lignei in fase di distacco e fissando i punti di distacco e/o sollevamento della foglia d'oro e/o degli strati preparatori. La verifica della necessità della velinatura è prevista anche per gli elementi intagliati posti nelle parti superiori delle partizioni che ospitano le canne. Per l'operazione di velinatura si prevede l'utilizzo di prodotti tipo Aquazol 500 o 200, a seconda delle situazioni, opportunamente diluiti. Se si dovesse rendere necessario, si prevede un incollaggio per punti, tramite stuccatu-

re con resine bicomponenti come Balsite o Araldite, dei frammenti lignei in procinto di cadere o l'utilizzo della colla Bindan per elementi strutturali. Si può prevedere anche l'utilizzo di morsetti per il fissaggio temporaneo degli elementi. Durante la rimozione delle canne i sette elementi intagliati dovranno essere conservati in luogo consono e protetti. Una volta rimosse le canne, tali elementi potranno essere ricollocati o mantenuti in luogo adeguato per proseguire nelle operazioni di restauro.

A2.01 - Stabilizzazione e fissaggio di distacchi e/o sollevamenti con ristabilimento di adesione e di coesione della foglia d'oro e/o degli strati preparatori

Come prima operazione, ove necessita, sarà eseguita una velinatura parziale per stabilizzare i punti di distacco e/o sollevamento della foglia d'oro e/o degli strati preparatori con l'utilizzo di Aquazol 500 o 200, a seconda delle situazioni, opportunamente diluito; successivamente, con gli stessi prodotti, tramite utilizzo di termocauterio e micro iniezioni si dovranno consolidare i frammenti in maniera definitiva. Durante il fissaggio occorrerà, ove possibile, provvedere alla rimozione localizzata dei depositi superficiali incoerenti. Sarà a carico dell'operatore valutare, durante il restauro, la necessità di intervenire preventivamente tramite la velinatura. Si auspica di mantenere la velinatura il minor tempo possibile in modo da facilitare l'operazione di rimozione di eventuale prodotto in eccesso.

A2.02 - Consolidamento del legno di supporto con eventuale riadesione di frammenti o parti distaccate o pericolanti.

In contemporanea all'operazione di stabilizzazione della foglia d'oro, si prevede, dove necessario, il consolidamento e il relativo incollaggio del materiale ligneo.

Come prima operazione si darà priorità a quelle parti dove il materiale si presenta distaccato e/o pericolante. L'operazione dovrà tendere a limitare il più possibile la modifica della consistenza materica e dell'aspetto del supporto ligneo e non dovrà influire sulle caratteristiche degli strati preparatori e della pellicola pittorica.

Dalle analisi eseguite si è rilevato che, nell'intervento di restauro degli anni '90 del '900, nei punti dove era necessaria una maggior coesione della materia, e di conseguenza la solidità della struttura, è stato applicato del Paraloid B72. Si ipotizza di riproporre, ove necessita, soprattutto nelle parti più fragili ed erose dall'attacco xilofago il medesimo prodotto opportunamente disciolto in Dowanol PM in diverse diluizioni, previo test. Nel caso di riadesione di frammenti o parti distaccate, previo consolidamento materico, si ipotizza di stabilizzare il frammento o l'elemento in fase di stacco con successivo incollaggio utilizzando colla vinilica Bindan.

A2.03 - Pulitura della superficie dorata a foglia d'oro.

Al fine di individuare la migliore metodologia di pulitura è stata eseguita una prova di pulitura (*Fig. 26*) alla base della colonna di sinistra, comprendendo parte



Fig. 26. Fronte principale, base della colonna sinistra, prova di pulitura.

della foglia di vite e parte della struttura inclusa la scanalatura.

La prova, con utilizzo di una soluzione di emulsione grassa (acqua in olio) di White Spirit, così composta: 10/15ml acqua demineralizzata, 2 gr. Brij 35, 2 ml Tween 20, 90 ml white spirit, ha permesso di rimuovere, senza interferire sulla lamina d'oro, il deposito superficiale. Prima dell'applicazione dell'emulsione con tamponcino è stata eseguita la rimozione a secco, con ausilio di pennelli morbidi e micro aspiratori della polvere superficiale. Nella scanalatura, essendo la superficie lignea più ruvida e meno lavorata, è stata eseguita, previa velinatura, una seconda applicazione di emulsione grassa a pennello con tempi di applicazione di circa 30 secondi. In entrambi i casi la rimozione della soluzione in eccesso è stata eseguita con un tamponcino leggermente inumidito in idrocarburo. A seguito del risultato positivo riscontrato, si ipotizza, sempre previ ulteriori test a seconda delle diverse situazioni, l'utilizzo di questa soluzione.

A2.04 - Fissaggio della pellicola pittorica sollevata dell'apparato decorativo.

Operazione da effettuare, dopo aver eseguito i test necessari, tramite applicazione di addensante Klucel G. localizzato, previa carta giapponese e/o a mezzo di nebulizzazione di una opportuna miscela di resina acrilica AC 33 in alcool etilico e acqua con una concentrazione del 3%; operazioni da condursi con l'ausilio di spugne naturali e spatole.

A2.05 - Pulitura della pellicola pittorica dell'apparato decorativo.

Sulla superficie policroma con motivo a mattoncino, posta come decorazione di fondo dei riquadri della cantoria, e sulle chiusure laterali della cassa dove si ritrova un più elaborato motivo a candela-

bro, si ipotizza una pulitura con un primo intervento superficiale a secco (con gomme spugne da trucco) e, successivamente, con materiali acquosi (l'acqua infatti si rivela quasi sempre il materiale più adatto a rimuovere i depositi di polveri sulle superfici filmogene). Attraverso adeguati test si potrà decidere come preparare il materiale più adeguato per pH nell'intervallo di sicurezza, per presenza di tensioattivi e chelanti, cioè sostanze in grado di migliorare la bagnabilità superficiale e di legare ioni metallici presenti nel particolato atmosferico. Per ridurre il rischio di penetrazione negli strati sottostanti delle soluzioni acquose, queste saranno addensate con i materiali già sperimentati (eteri di cellulosa, acido poliacrilico, gomma xantano, agar...).

A2.06 - Eventuale trattamento localizzato del biocida del legno di supporto e di altri elementi lignei.

Dalle analisi chimiche eseguite su due punti del manufatto, sulla cantoria e sulla colonna di sinistra, si è evidenziato che dal punto di vista della conservazione, entrambe le essenze lignee risultano molto asciutte, e che i diffusi fori di sfarfallamento di insetti xilofagi indicano una problematica verosimilmente risolta nei precedenti interventi. Si ipotizza comunque la possibilità di dover intervenire localmente. Si propone, dove si ritenesse necessario, una manutenzione antitarlo con applicazione a pennello e siringa di una sostanza biocida tipo Permetrina opportunamente diluita in White Spirits.

Se si verificasse ancora in atto un attacco di insetti sugli elementi rimovibili o in parti lignee rimosse momentaneamente, per debellarli, si ipotizza il metodo dell'anossia che consiste nell'inserimento del manufatto ligneo in un sacco costituito da particolari plastiche che riducono il pas-

saggio dell'ossigeno dall'esterno, in questi sacchi vengono inoltre inseriti specifici materiali con componenti ferrose (assorbitori di ossigeno) che trasformano l'ossigeno interno.

A2.07 - Stuccatura della struttura lignea.

La stuccatura della struttura lignea ha lo scopo di ripristinare la continuità degli strati costitutivi la struttura e delle parti lacunose al fine di consentire la realizzazione degli eventuali interventi di reintegrazione pittorica o di trattamento delle lacune. Nel contempo la stuccatura può assicurare una migliore protezione dei margini delle lacune stesse.

Nello specifico, la stuccatura è finalizzata a garantire una maggiore stabilità tra i diversi elementi. Un intervento più diffuso è previsto per la trabeazione che regge le canne posta sopra la cantoria, comprendendo anche i basamenti delle colonne, in quanto aree più compromesse a seguito dell'utilizzo del piano della cantoria.

Si propone l'applicazione a mezzo spatola o pennello di resine bicomponenti come Balsite o Araldite e successiva rasatura, ad essiccazione avvenuta, al fine di ottenere la superficie desiderata. Si prevede di utilizzare nell'impasto terre naturali al fine di conseguire una colorazione ad imitazione del legno.

A2.08 - Tassellatura.

Non sono previsti interventi di riproposizione di parti lignee mancanti ad esclusione del completamento di alcuni listelli parte delle modanature che compongono la quinta scenografica della cassa dell'organo (evidenziati nell'elaborato grafico allegato con *) per il mantenimento della loro stabilità. Inoltre, a chiusura dei due fori presenti sui lati esterni della cantoria, realizzati su elementi lignei strutturali non decorati, si propone la realizzazione di

due tasselli utilizzando legno della stessa essenza. In tutti i casi si prevede l'utilizzo di abete bianco.

A2.09 - Reintegrazione pittorica della superficie dorata a foglia d'oro.

L'intervento pittorico è finalizzato a ridurre il disturbo visivo causato dalle lacune, contemperando le esigenze estetiche e di lettura filologica dell'opera e sarà limitato alla zona da integrare garantendo una sorta di differenziazione tra la stesura pittorica originale e quella di restauro tale che quest'ultima sia riconoscibile almeno ad un esame ravvicinato. Laddove sono presenti lacune non ricostruibili, o abrasioni della pellicola pittorica la reintegrazione dovrà tendere a ridurre il disturbo. Nel precedente intervento è stata utilizzata una velatura, più o meno coprente, composta da colori ad acquerello e terre che sembra corrispondere a tali criteri; si ipotizza di mantenere la stessa modalità (con acquerelli tipo Windsor e Newton), previo test e campionature cromatiche. Non si prevede l'utilizzo della tecnica a rigatino.

A2.10 - Reintegrazione della pellicola pittorica dell'apparato decorativo.

Anche in questo caso l'intervento pittorico è finalizzato a ridurre il disturbo visivo causato dalle lacune. Si ipotizza, a carattere generale, una reintegrazione con velature sottotono utilizzando colori ad acquerello tipo Windsor e Newton. Solo in casi specifici, dove la decorazione appare ben conservata, si ipotizza un'integrazione a carattere locale con leggero abbassamento di tono cromatico, evitando la ricostruzione del disegno.

A2.11 - Rimozione della polvere dell'apparato tessile dipinto del Brusasorzi.

L'apparato tessile del Brusasorzi, che comprende, sulle portelle interne (quelle

abituamente visibili) i dipinti raffiguranti *Quattro Santi Vescovi*, in quelle esterne la *Dormizione della Vergine* attornata da apostoli e vescovi con angeli in gloria e nella cantoria i riquadri *Il ricordo di Sion* e *Davide che suona la cetra davanti a Saul*, si presenta in buon stato conservativo. Si prevede la rimozione del velo di deposito polveroso tramite l'utilizzo di pennelli morbidi e micro aspiratori.

A2.12 - Rimozione dei depositi incoerenti e trattamento superficiale dell'interno della cantoria.

Per quanto riguarda i lati interni della cantoria si prevede una prima generale pulitura con rimozione dei depositi polverosi con utilizzo di pennelli e aspiratori. Successivamente si propone una pulitura per alleggerire i diversi interventi manutentivi (in genere realizzati con la stesura di brugnoline) da realizzarsi con un lavaggio con acqua demineralizzata e triammonio citrato (TAC) in percentuale da definirsi previo test. Questa metodologia, priva di solventi, permette una pulitura controllata e non troppo invasiva, lasciando le parti di finitura esistenti. Infine, per uniformare la superficie, verrà stesa della brugnolina con tonalità simile al legno esistente, più o meno diluita a seconda delle situazioni. Sempre all'interno della cantoria è prevista la revisione delle parti intonacate, dove necessario, con rimozione dell'intonachino sollevato e riproposizione di un nuovo intonaco a base calce e sabbia. In superficie si prevede il mantenimento dell'attuale colorazione a tempera di tonalità simile al legno.

Non si prevede l'applicazione di una verniciatura sia nelle parti dorate sia nelle parti dipinte, quali la cantoria e i lati a chiusura della cassa.

Il restauro della cantoria e della cassa

Giovanna Jacotti

TECNICHE ESECUTIVE

Le strutture del fronte d'organo e della cantoria, nate per racchiudere e contenere l'antico strumento realizzato dalla bottega bresciana Antegnati, sono costruite tramite l'utilizzo di ampi tavolati in legno di conifera. Osservando la fibratura, la presenza dei nodi e il colore del supporto si può ipotizzare si tratti di legno di abete rosso, *Picea Abies*, una specie legnosa ampiamente utilizzata per la creazione delle strutture portanti nella produzione altareistica veronese. Correttamente quindi, come generalmente accade nella realizzazione di queste imponenti strutture, vengono sfruttate le peculiarità fisiologiche del legno di conifera, che lo rendono particolarmente resistente alla compressione, pertanto ottimo per sostenere il peso dei registri architettonici superiori quali la trabeazione e il timpano. Diversamente però da quanto normalmente accade nella creazione di queste complesse opere, dove la realizzazione degli elementi decorativi ad intaglio viene interamente affidata all'utilizzo di specie legnose differenti e più facilmente lavorabili con le sgorbie come il pioppo o il tiglio, in questo caso si evidenzia la presenza di numerosi intagli realizzati con il

medesimo legno utilizzato per la struttura. Ne sono un esempio le ampie volute, le cornici ad ovuli e dardi e le teste di animali presenti ai lati dei dipinti inseriti nella cantoria, nonché gli elementi fitomorfi e le varie modanature realizzate sui quattro mensoloni su cui poggia la struttura, e infine la grande cornice del dipinto centrale che decora la porzione inferiore della cantoria (*Fig. 1*).

Osservando le ampie fenditure createsi nel corso del tempo e la notevole perdita di volume del supporto, che ha portato anche al distacco dei masselli costitutivi dei mensoloni, e riflettendo sull'effettiva difficoltà tecnica nell'intagliare un legno di conifera "stagionato", possiamo ipotizzare che la lavorazione di questi masselli sia avvenuta quando il legno era ancora "verde" relativamente fresco di taglio e contenente pertanto un'elevata quantità di umidità interna (*Fig. 2*).

Risulta interessante anche l'espedito tecnico utilizzato per alleggerire le colonne, evitando così che il peso gravasse eccessivamente sulla struttura, realizzando il loro fusto mediante accostamento di sottili tavole verticali senza ricorrere all'utilizzo di un tronco pieno. I tralci che vi si avvitano sono invece intagliati in legno di latifolia, da un'analisi visiva si può ipotiz-



Fig. 1. Evidenziazione della fibratura del legno di conifera utilizzato per realizzare alcuni elementi decorativi.



Fig. 2. Ampie fenditure create dal ritiro del legno.



Fig. 3. Decorazioni fitomorfe presenti sulla trabeazione.

zare sia stato utilizzato legno diiglio, applicati alle colonne con utilizzo di chiodi. Ugualmente in legno di latifoglia risultano essere il grande fregio fitomorfo della trabeazione (Fig. 3), i raffinati bassorilievi traforati delle legature raffiguranti putti musicanti e figure allegoriche, inseriti a legare le sottili lesene istoriate con motivi a candelabra e le quattro teste di cherubini che decorano, nella porzione frontale, i quattro mensoloni.

Evidentemente, laddove era richiesta una maggiore definizione dei dettagli decorativi, si è abbandonato l'utilizzo dell'abete, in favore di una specie che risultasse più facilmente intagliabile.

Per quanto riguarda il trattamento delle metallizzazioni, è stata utilizzata una particolare tecnica esecutiva che intende differenziare la modalità di rifrazione della luce sulla superficie della foglia d'oro, che in origine ricopriva quasi l'intera opera. Questo espediente, creato con l'applicazione di un sostrato realizzato con un impasto di sabbia e colla animale, serviva a differenziare determinate zone, conferendo loro un aspetto più serico e vibrante.

Troviamo questa particolare lavorazione delle superfici, ad esempio, nelle scanalature delle colonne, alternate e in contrasto con le sottili fasce lucide e bruniti e come "campo" per le sottili candelabre a bassorilievo che, con la loro lucentezza, risaltano meglio sulla superficie di fondo (Fig. 4). L'attenzione al dato materico, ai contrasti tra zone opache e lucide, si era già evidenziato nelle produzioni degli altari e dei polittici rinascimentali, dove le campiture blu delle lesene o delle trabeazioni, solitamente rese con stesure di azzurrite legata a tempera, contrastavano per colore e opacità con le applicazioni dei sottili e raffinati intagli dorati e lucidi.

Il gusto per le vibrazioni e le modulazioni della luce troverà poi la sua massi-



Fig. 4. Lesene: utilizzo di un fondo realizzato con impasto di sabbia e colla per far risaltare le candela-
bre intagliate.

ma espressione nelle produzioni artistiche dell'altareistica barocca.

Un ultimo curioso accenno alle tecniche riscontrate sul fronte d'organo, è riferito alla presenza di piccoli motivi a rosetta, inseriti all'interno delle cornici a meandro del fronte della cantoria e tra le mensoline della cornice centrale che racchiude il dipinto con angeli musicanti, che impreziosisce la porzione inferiore della cantoria stessa. Questi piccoli motivi dorati non sono realizzati tramite l'intaglio del legno, come gli altri elementi decorativi, ma sono una sorta di "cartapesta".

In realtà in questo caso si tratta di una sottile tela imbibita di colla animale e modellata, per impressione, in uno stampo probabilmente ricavato da legno di albero da frutto, come si usava per le matrici da stampa e per la creazione dei motivi in

pressbrokat, caratteristici delle zone alpine. "La cartapesta è un'arte polimerica di origine antichissima. I Greci, già nel secolo IV a.C., utilizzano la fibra di lino, una delle sostanze con cui si fabbrica la carta, per realizzare, unitamente allo stucco ed al colore, le maschere comiche della commedia fliacica e le maschere cultuali da appendere ai rami degli alberi nei boschi sacri. L'invenzione del composto per produrre la carta è merito dei cinesi ed è loro anche l'idea di utilizzarlo, dopo averlo amalgamato con pochi materiali di carica, per la produzione di oggetti utili alla casa come scodelle, cofanetti ed altro e in seguito, per creare opere d'arte"¹.

¹ E. FLAMMIA, *Storia dell'Arte della Cartapesta, la Tecnica universale*, Roma 2011, prefazione dell'autore.



Fig. 5. Sopra: rosetta in cartapesta dorata proveniente dal soffitto di palazzo Verità Montanari (diametro 62 mm). Sotto: rosetta in tela gessata della cantoria dell'organo Farinati, Cattedrale di Verona (diametro 78 mm).



Fig. 6. Fotografia al videomicroscopio: retro della rosetta con visione della tela e della stesura di colla animale.

Dalle descrizioni di Giorgio Vasari, si apprende che la cartapesta, nel nostro paese, viene inizialmente conosciuta e utilizzata a Siena in seguito agli espedienti tecnici impiegati da Jacopo della Quercia (Siena, 1374 circa - Siena, 1438), per la realizzazione del monumento funebre al condottiero Giovanni d'Azzo Ubaldini. "... trovato Iacopo, per condurre quell'opera, il modo di fare l'ossa del cavallo e della figura di pezzi di legno e di piane confitti insieme, e fasciati poi di fieno e di stoppa, e con funi legato ogni cosa strettamente insieme, e sopra messo terra mescolata con cimatura di panno, pasta e còlla"². Questa innovazione tecnica è il preludio dello sviluppo, dell'utilizzo e della diffusione della cartapesta, un materiale leggero e resistente che consente, come è accaduto per la cantoria, di replicare innumerevoli volte dettagli ornamentali ricavati da matrici.

Sembra che l'introduzione della cartapesta in Veneto sia dovuta a Donatello, artista che conosceva, apprezzava e utilizzava questa particolare tecnica esecutiva. Rosette dorate in cartapesta, decorazioni simili a quelle prese in esame, erano poste al centro delle tavole di quello che un tempo fu un soffitto decorato a cassettoni, poi negli anni pesantemente rimaneggiato e di cui purtroppo sono giunti a noi solo pochi lacerti, situato in una sala di palazzo Verità Montanari, ora sede dell'Accademia di Belle Arti di Verona (Fig. 5). La data di ultimazione della costruzione di palazzo Verità Montanari è l'anno 1583, pertanto coeva alla costruzione della cassa d'organo della Cattedrale della città, voluto dal vescovo Agostino Valier, insediato nel medesimo anno. Evidentemente non era inusuale, in questo periodo, arricchire

² G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Fratelli Melita Editori, La Spezia 1988, p. 169.

le grandi strutture lignee con queste decorazioni i cui tempi di produzione non erano certamente paragonabili a quelli imposti dall'intaglio del legno.

Come per tante altre tecniche artistiche, vi erano piccole modifiche in base alla bottega di provenienza, poiché in ognuna si seguivano personali ricette che venivano tramandate e gelosamente custodite. Ad una prima osservazione, risulta subito evidente la maggior definizione delle linee nella piccola rosetta di palazzo Montanari, mentre la tecnica utilizzata per quella della cantoria, che prevede l'utilizzo di una tela al posto della carta di stracci della prima, ottiene una versione più approssimata del fiore (Fig. 6).

INTERVENTO DI RESTAURO

La prima operazione eseguita è stata il distacco di una parte dei sette festoni di legatura, quelli che impedivano la rimozione delle canne d'organo dalla loro sede all'interno della cassa. I sette bassorilievi presentano ai lati due perni metallici che trovano la loro sede in piccole boccole, posizionate ai lati delle sottili lesene decorate a candelabra che ripartiscono verticalmente la cassa d'organo. Proprio da questi intagli dorati, raffiguranti figure mitologiche e putti musicanti, è iniziato il lavoro di restauro della cassa d'organo Farinati.

In seguito ad un'attenta osservazione, che scongiurasse la presenza di sollevamenti di preparazione, si è proceduto con un'accurata spolveratura superficiale, sia del recto sia del verso. Per eseguire questa operazione si sono utilizzati pennelli a setole morbide e aspirapolvere.

Sul supporto ligneo a vista sul retro, la pulitura è stata ultimata con l'utilizzo di gomme wishab, seguendo l'andamento delle fibre del legno, per assicurare una miglior rimozione del particolato atmosferico.



Fig. 7. Depositi di particolato atmosferico sui tralci delle colonne.

Si è quindi proceduto con il lavoro di restauro sul fronte d'organo, partendo dalla parte sommitale dell'imponente struttura. Il timpano è stato accuratamente spolverato, con la medesima modalità adottata per i festoni di legatura, così come è avvenuto per tutti i registri dell'apparato ligneo. I depositi di polvere erano chiaramente ingenti nelle zone di maggior aggetto, quali ad esempio i racemi della trabeazione, le foglie e i rami avviluppati alle due colonne e le basi di quest'ultime (Fig. 7).

Anche le grandi cornici della cantoria che racchiudono le tele presentavano importanti depositi di polvere. In alcune cornici modanate, come la zoccolatura della cantoria, la doratura non era più visibile, in quanto completamente occultata dai depositi superficiali.

Terminata la spolveratura si è passati al fissaggio delle porzioni sollevate delle stratificazioni preparatorie. La situazione era decisamente diversificata, a seconda delle zone considerate. Infatti il timpano, la trabeazione e le colonne presentavano una situazione conservativa discreta, con una moderata presenza di sollevamenti e distacchi.



Fig. 8. Intervento di stuccatura e ritocco, mensolone di sinistra.

Molto diverso, purtroppo, lo stato in cui versavano le stratificazioni materiche della cantoria e soprattutto quello dei quattro mensoloni sottostanti. In queste zone la situazione conservativa degli strati preparatori era davvero pessima: i sollevamenti erano numerosissimi e in alcuni casi le porzioni distaccate erano decisamente molto estese. Ad esempio nella cornice centrale decorata con piccole mensole, ampie porzioni di preparazione e doratura pendevano nel vuoto, attaccate solo in minima parte al supporto. Sui fianchi dei mensoloni, la doratura dei motivi fitomorfi risultava praticamente completamente sollevata, con i profili distaccati lungo quasi tutta la linea dell'intaglio. I numerosissimi ritocchi presenti nella porzione inferiore del fronte d'organo, eseguiti con varie modalità e tecniche, sug-

gerivano il continuo perpetrarsi di questo tipo di degrado nel corso degli anni.

Poiché il problema lo si rilevava sia sugli intagli ricavati da legno di conifera, come quello delle ampie volute delle cornici presenti sulla cantoria o quello delle teste degli animali raffigurati, sia sugli intagli ricavati da legno di latifoglia, come quello impiegato per i grandi cherubini e vari tipi di racemi, si può con certezza affermare che la causa sia da ricercarsi nei parametri ambientali in cui la grande struttura lignea è conservata.

Il repentino mutare delle condizioni termoisometriche, porta ad un costante tentativo di adeguamento del supporto che ricerca un equilibrio con l'ambiente, con relativi dilatamenti e contrazioni delle fibre del legno. A questo movimento elastico, non corrisponde però altrettanta elasticità



Fig. 9. Festone di legatura: differenziazione di applicazione dell'oro.

delle stratificazioni preparatorie che, a un certo punto, si distaccano dal supporto e nei casi più estremi cadono.

Il ripristino di adesione dei sollevamenti è avvenuto tramite iniezioni localizzate, sfruttando margini distaccati e crettature, di una resina acrilica in forma di microemulsione in sospensione acquosa. Una volta iniettato l'adesivo, le superfici venivano tamponate con cotone per permettere il perfetto riappianamento. In alcune zone i sollevamenti erano particolarmente tenaci da far riaderire e si sono resi necessari più passaggi.

Terminata questa fase, si è proseguito con la detersione superficiale delle dorature.

Si è dapprima eseguito un piccolo test di "tolleranza all'acqua" e, dato il discreto spessore della foglia d'oro, il risultato è stato pienamente positivo. Si è quindi proceduto con una pulitura superficiale con tamponi di cotone leggermente imbibiti di una soluzione acquosa di tensioattivo anionico.

Terminata la detersione si è proceduto con la rimozione, nelle zone interessate, della resina acrilica stesa in superficie nel precedente intervento di restauro, che rendeva eccessivamente lucide alcune porzioni di doratura come, ad esempio, parti del fregio della trabeazione e gli intagli dei mensoloni.



Fig. 10. Incisione: "Bruno Mastacchi pittore 1909".

Si è quindi proceduto con la rimozione dei numerosi ritocchi eseguiti a porporina. Queste integrazioni avevano tonalità differenti: ve ne erano di più brune, piuttosto ossidate e altre di tono più chiaro e rosato. Le prime erano probabilmente riferibili ad un intervento più antico, mentre le seconde erano sicuramente più recenti. Entrambe le riprese, però, mal si accordavano con la tonalità della foglia d'oro circostante e sono quindi state rimosse.

Sono state eseguite le stuccature delle vistose fenditure presenti nel fianco del mensolone esterno, posto sul lato sinistro. Come riempitivo è stata utilizzata una pasta di legno, con differenti granulometrie: un primo strato con un impasto più grossolano, seguito da uno con una macinazione più fine ed omogenea. La stuccatura finita e levigata risultava troppo chiara rispetto alle tonalità circostanti ed è stata raccordata cromaticamente tramite velature ad acquerello (Fig. 8).

Si è quindi proceduto con l'abbassamento tonale delle interferenze visive, create dalle numerose abrasioni di doratura con visione della preparazione sottostante. Le porzioni bianche degli strati preparatori

sono state velate con stesure di acquerello, imitando la tonalità dell'oro.

Ultimato il ritocco, l'intera superficie dorata è stata protetta con una vernice acrilica stesa a pennello, avendo cura di rispettare le differenti rifrazioni presenti sull'opera, modulando quindi la lucentezza del film. Si è usata una vernice lucida per le superfici che presentano una doratura a guazzo brunita e una vernice semilucida per le porzioni di doratura, o differente foglia metallica, applicate su un sostrato creato con sabbia e colla come, ad esempio, i fondi delle lesene e le superfici piane dei fianchi dei quattro mensoloni.

Anche sugli intagli delle legature è stato adottato l'accorgimento di diversificare la verniciatura. È stato steso un film lucido sulle dorature a guazzo dei racemi, mentre è stata utilizzata una vernice semilucida per la protezione superficiale delle figure antropomorfe e degli animali mitologici. Quest'ultimi sono realizzati con una doratura applicata a missione e possiedono pertanto una rifrazione decisamente più opaca (Fig. 9).

Entrambi i dipinti delle grandi ante e le tre tele inserite nella cantoria presentavano un buono stato conservativo, sia a livello di supporto sia dal punto di vista delle stratificazioni pittoriche. Su queste opere l'intervento si è quindi limitato alla rimozione del particolato atmosferico, tramite una semplice spolveratura superficiale.

Su vari elementi compositivi del fronte d'organo e della cantoria si è evidenziata la presenza di numerose incisioni: scritte e firme di vario genere, appartenenti a differenti epoche.

Si riporta qui la fotografia della firma di un pittore, che plausibilmente è intervenuto sull'opera, incisa su una foglia del tralcio di vite che decora la colonna di sinistra (Fig. 10).

Il progetto di restauro dell'organo Farinati

Daniele Michelotto

La Cattedrale di Santa Maria Assunta a Verona possiede un pregevole organo, opera di Domenico Farinati, costruito nel 1909. Lo strumento, posto nella cantoria lignea *in cornu Evangelii*, è racchiuso in una bellissima cassa armonica rinascimentale, realizzata in legno di abete, ricca di intagli e decorazioni e completamente rifinita a foglia oro, dotata di due grandi portelle dipinte da Felice Brusasorci alla fine del XVI secolo. Nella cassa armonica sono collocati i somieri maestri del Grand'Organo, del Recitativo e quelli del Pedale con le relative canne, mentre la *console* è al di sotto, sul piano della cantoria. In una stanza adiacente alla parete di schiena dello strumento, trovano alloggio la manticeria e l'elettroventilatore.

La facciata, dal profilo piatto, è composta da 33 canne in lega di stagno tigrato con bocche allineate, riportate a scudo superiore e semicircolare inferiore, con baffi originali; le canne sono disposte a piramide in 5 campi di 7-7-5-7-7, con due organetti morti di 9 canne ciascuno. Le canne sonore appartengono al registro del Principale 16' dal 8 al 22 e dal 26 al 33 più, il Principale 8' dal 1 al 10 e l'Ottava 4' dal 5 al 10; il prospetto risulta originale ed in ottimo stato di conservazione.

La *console* (Fig. 1) interamente realizzata in essenza picea di ciliegio, rivolta verso il parapetto della cantoria, è a trasmissione meccanica per le due tastiere e pedaliera, mentre è pneumatica per l'inserimento dei registri; possiede due manuali di 58 tasti (Do 1-La 5), cromatici; le leve dei tasti sono in abete con i diatonici ricoperti in osso e i cromatici in ebano. I capotasti laterali e l'intera incorniciatura sono in legno di ciliegio, sagomati a profilo semplice e sobrio. Sopra la seconda tastiera, una targa in ceramica attesta la paternità dell'opera con l'iscrizione "FARINATI DOMENICO/Verona 1909" (Fig. 2). La tavola fonica ospita le 24 placchette a bilico che inseriscono i rispettivi registri; esse sono realizzate in legno ricoperto di galalite con al centro la borchia in ceramica che riporta inscritto il nome del registro comandato. Sopra la pedaliera vi è una tavola verticale dotata di 6 pedaletti in ferro che inseriscono le Unioni ed altre combinazioni così disposti da sinistra verso destra: Pedale I Tastiera, Pedale II Tastiera, Unione due Tastiere, Fortissimo, Chiamata Tromba, Chiamata Oboe, più un pedale più grande e sempre in ferro, completamente a destra, permette l'apertura delle gelosie espressive; sul frontalino di entrambe le due tastiere sono posti 5



pistoncini per il richiamo delle rispettive Combinazioni Fisse.

La pedaliera è del tipo concavo-parallela, cromatica con 30 tasti Do1-Fa3, interamente realizzata in legno di ciliegio con i cromatici dipinti ad anilina nera.

I somieri maestri, realizzati in essenza picea di abete e faggio, sono del tipo a canale per registro con manticetti a scarica per nota, comandati da apposito dispositivo che trasforma il collegamento meccanico che arriva dalla *consolle* in funzionalità pneumatica; il Grand'Organo è diviso in due somieri e rispettivamente uno da 6 canali e uno da 4 canali, mentre l'Organo Recitativo espressivo è un unico somiere a 9 canali. Le repliche di collegamento alle tastiere sono pneumatiche ad aria uscente; altri somieri pneumatici per le canne trasmesse fuori somiere maestro completano lo strumento; essi sono relativi alle canne di facciata, alle canne del Bordone 16'-8', alla Viola 8' ed Eufonio 8'. I somieri della Basseria sono suddivisi in due sezioni poste a destra e a sinistra, sui lati dello strumento del Grand'Organo con suddivisione C - C[#]; come tecnica funzionale rispecchiano quella dei somieri maestri a scarico con canale per registro e replica integrata pneumatica a scarica, che trasforma il comando meccanico in funzionalità pneumatica.

I registri sono 24, così disposti e composti:

GRAND'ORGANO I[^] TASTIERA

(la numerazione indica la posizione rispetto alle canne di mostra)

- 1 Principale 16'
- 2 Principale 8'
- 10 Clarabella 8'
- 9 Bordone 8'
- 3 Dulciana 8'
- 4 Ottava 4'



Fig. 2. Targa in ceramica, posta in *consolle*, che attesta la paternità dell'opera "Farinati Domenico/Verona 1909".

- 8 Flauto Armonico 4'
- 5 Decimaquinta 2'
- 6 Ripieno (12[^] 19[^] 22[^] 26[^] 29[^])
- 7 Tromba 8'

Il registro del Principale 16' è disposto in parte in facciata e, in parte, sul somiere maestro e, precisamente, 1-7 in comune con il Bordone 16' del pedale, dal 8-12+15-22+26-33 in facciata, 13-14-23-24-25 interne con trasporto fuori somiere, dal 34 al 58 sul somiere maestro; il Principale 8', 1-4 interne dal 5-10 in facciata, dal 11-18 interne con trasporto fuori somiere, dal 19-58 sul somiere maestro; Dulciana 8' dal 1-9 in legno, interne con trasporto fuori somiere, dal 10 (spuria) sul somiere maestro; il Bordone 8' e la Clarabella hanno le prime 12 note in comune, tutte in legno e tappate, poi, il Bordone continua in lega, cilindrico con tappo in sughero e camino in legno, mentre la Clarabella è realizzata in legno, tappata sino al 24 e poi aperta; l'Ottava 4' dal 1-4 interne con trasporto fuori somiere, dal 5-10 in facciata, dal 11-58 sul somiere maestro; il Flauto Armonico 4' dal 1-18 normali cilindriche, dal 19 ottaviante; i rimanenti registri sono tutti interamente sul somiere maestro; il Ripieno, per quanto riguarda la 12[^] dal 1-25, è reale, poi, dal 26-37 ritornella con canne gravi base 4'; il 38 è un b24 base 4' che continua sino alla fi-

ne. Le altre file dal 1-25 sono registri reali, poi, dal 26-37 troviamo ritornelli gravi base 4', dal 38-58 sempre ritornelli gravi base 4' ad esclusione della 29^ che ritorna in G# acuto come la 26^ creando un unisono; la Tromba 8' dal 1-5 è fuori somiere, poi, dal 6-58 sul somiere maestro; tra il registro 6 e 7 è presente un passo d'uomo realizzato in abete posto alla medesima quota dei due somieri.

RECITATIVO ESPRESSIVO II TASTIERA

(la numerazione indica la posizione rispetto alle canne di mostra)

1 Bordone 16'

3 Eufonio 8'

5 Bordone 8'

2 Viola 8'

4 Voce Celeste 8'

7 Ottava 4'

6 Flauto 4'

8 Ripieno (15^ 19^ 22^)

9 Oboe 8'

Il registro del Bordone 16' è interamente realizzato in legno, dal 1-24 è fuori somiere con trasmissione pneumatica di rinforzo e relativo somiere di comando, dal 25-58 è in somiere maestro; l'Eufonio 8' ha le prime 14 note fuori somiere con trasmissione pneumatica di rinforzo e relativo somiere, dal 13-58 è in somiere maestro; il Bordone 8' ha le prime 12 note comuni con il Bordone 16' (13-24), poi dal 13-18 sempre in legno sul somiere maestro e dal 19-58 cilindriche in lega con tappo in sughero; la Viola 8' ha le prime 12 note fuori somiere con trasmissione pneumatica di rinforzo e relativo somiere, dal 13-58 sul somiere maestro; la Voce Celeste 8' dal 13-25 è a due file, dal 26-58 di tre file; il Flauto 4' dal 1-12 è in legno tappato con doppia bocca, dal 13-58 aperte normali; il Ripieno è di corpo molto stretto, dal 1-37 tutte reali, dal 38 ritornellano tutte e tre le file scalando di un'ottava grave e

ultimando a nota naturale; l'Oboe 8' è interamente posto sul somiere maestro.

Tutte le canne relative alla II^ tastiera sono contenute all'interno della relativa cassa espressiva, costruita in legno di abete con antelle verticali poste dietro le canne di facciata e orizzontali poste sulla pannellatura facente da tetto.

BASSERIA

(la numerazione indica la posizione rispetto ai due lati dx e sx verso l'interno)

1 Controbassi 16'

2 Bordone 16'

3 Ottava 8'

4 Bordone 8'

5 Violoncello 8'

Tutti i registri di Basseria sono realizzati in legno di abete dipinto con terra grigia e colla animale, ad esclusione del Violoncello che è realizzato in lega; il Controbassi ha le prime 12 note poste fuori somiere con trasmissione pneumatica e relativo somiere.

Tutte le canne poste sui somieri maestri suonano sopra la quota del rispettivo crivello; i crivelli, tutti singoli per ogni registro, sono realizzati in legno di abete, ancorati con viti al relativo telaio perimetrale di ogni singolo somiere maestro; le canne di mostra sono ancorate a supporto ligneo di abete con chiodi e squadrette di aggancio alle relative maggette.

Il vento di esercizio delle canne e dell'intero apparato pneumatico, 80mm/H₂O, viene prodotto attraverso un elettroventilatore (sostituito ed installato nel 1990) collegato al mantice a lanterna, a doppie ventole, posto nel locale retrostante lo strumento; tale mantice è dotato, inoltre, di originale carica manuale a mezzo di tre pompe alternate collegate all'albero con colli d'oca e relativo volano di azionamento; un ulteriore mantice è posto lungo il percorso dei porta-vento ed

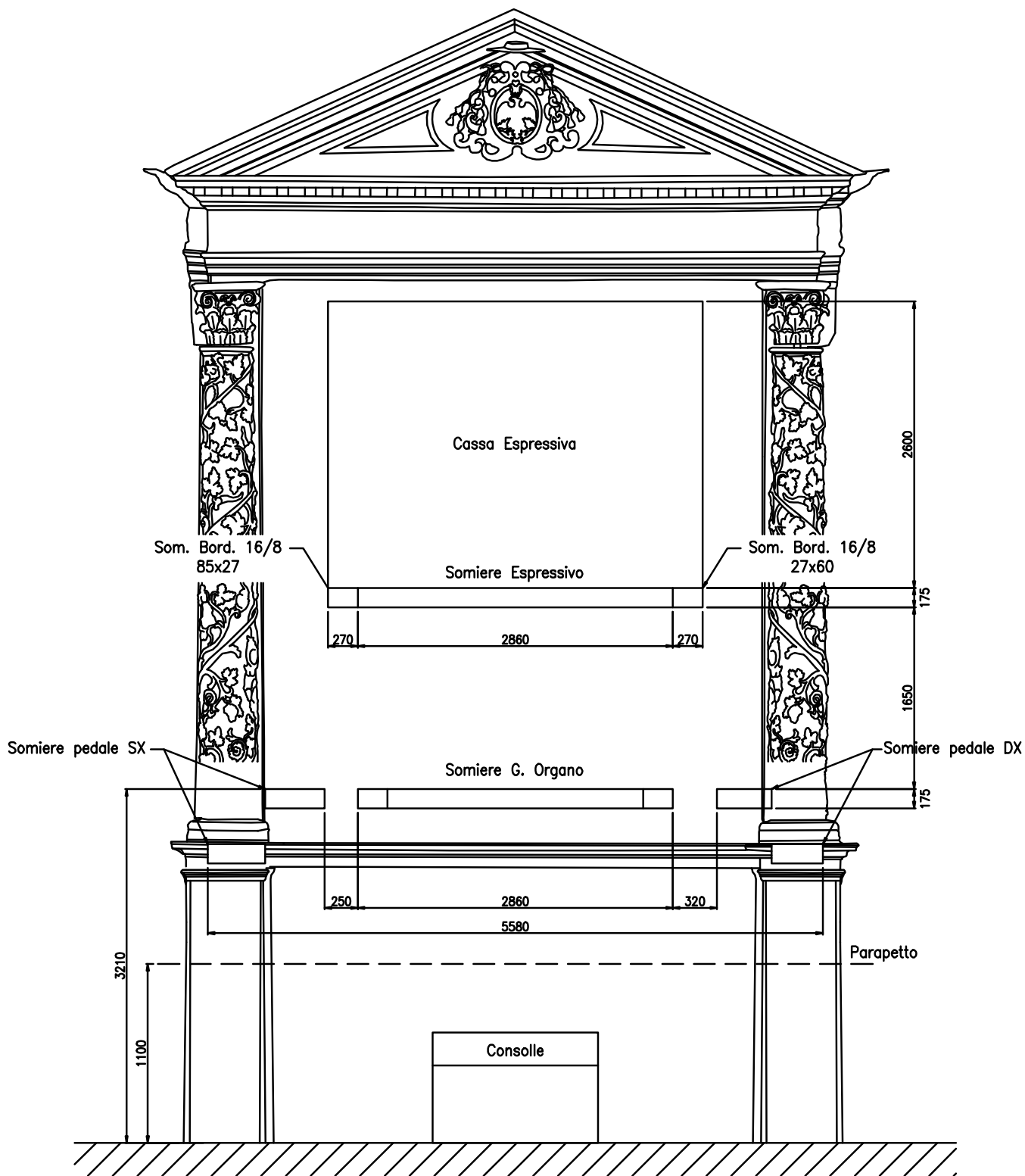


Grafico 1. Vista frontale della posizione dei somieri all'interno della cassa armonica decorativa.

ha la sola funzione di compensatore e leva-scosse; tutti i porta-vento sono realizzati in legno di abete dipinti con smalto. Il corista rilevato al momento del sopralluogo sul La 22 dell'Ottava 4' del Grand'Organo è di 435 Hz con 19,7°C ed il 37% di umidità (*Grafico 1*).

LO STATO DI CONSERVAZIONE DELLO STRUMENTO

L'opera è stata realizzata nel 1909 dall'organaro veronese Domenico Farinati, come specificato nell'unica targa originale posta in *consolle* e dalla tipologia costruttiva di ogni componente. Lo strumento, nell'arco degli anni, ha subito vari interventi di manutenzione ordinaria, ma mai un restauro conservativo generale. Lo stato di abbandono degli ultimi anni ha provocato il peggioramento dell'erosione da tarlo ed il deperimento fisiologico di alcuni materiali naturali costruttivi, evidenziando, inoltre, i tipici problemi di questo genere di strumenti legati agli sbalzi termici e, soprattutto, alle variazioni igrometriche. Questo insieme di fattori e, soprattutto, l'inutilizzo totale dello strumento hanno determinato il decadimento dell'opera.

IL PROGETTO DI RESTAURO

Il progetto di restauro conservativo, con smontaggio totale del manufatto, prevede il recupero dello strumento attraverso una serie di operazioni che garantiranno la conservazione dell'opera nella sua originalità e la funzionalità ed efficienza tecnica e sonora dello strumento. Contemporaneamente ai lavori di restauro, si dovrà adottare una serie di accorgimenti per rendere lo strumento più fruibile in previsione di futuri lavori di manutenzione ordinaria ed accordatura periodica dei registri ad ancia.

L'obiettivo dovrà essere perseguito mettendo in atto i seguenti interventi di restauro conservativo: pulitura iniziale, disinfezione totale, consolidamento di tutte le componenti tecniche e strutturali, integrazione delle parti tecniche danneggiate, rettifica delle componenti alterate e deformate dal tempo e da mani inesperte, protezione e prevenzione contro agenti esterni con trattamento di sostanze appropriate, riassetto di tutta la meccanica trasmissiva, restauro radicale di tutta la parte pneumatica e di tutto l'impianto del vento, salvaguardando l'originale azionamento manuale, nonché predisposizione per un comando a distanza dell'intero strumento.

A tutto questo dovrà seguire il restauro del materiale fonico, con l'obiettivo di preservarlo e riportarlo alle originali caratteristiche timbriche del suono, con appropriato volume in relazione al carattere singolo di ogni registro e al complesso fonico stesso, studiando e rispettando ogni dato relativo alla pressione del vento, intonazione, corista e temperamento superstiti.

Si prevedono la ricostruzione di eventuali parti mancanti e il restauro delle parti superstiti, previa eliminazione di tutte le aggiunte di materiali inopportuni operate nel corso degli anni. Si dovrà operare manualmente con l'impiego di materiali di qualità, del tutto omogenei a quelli originali: pellami di agnello conciati al naturale di vario spessore a seconda dell'esigenza tecnico-funzionale, ottone crudo per molle e tiranti, colle animali a caldo, gomma lacca ed alcool e cera d'api naturale per le operazioni di lucidatura, materiali reversibili per il consolidamento di tutti i legnami, stucco holzmasse, gesso di Bologna, pigmenti naturali, pomice in polvere, terra rossa e grigia naturale, essenza di trementina, diluente veicolante, feltro in lana calibrato, viti a taglio, grasso e olio

di vaselina, legnami di abete, faggio, ciliegio, noce, galalite in lastra, dadi in legno e dadi in cuoio, piombo e stagno. Le canne seriamente danneggiate dovranno essere restaurate utilizzando, per l'eventuale integrazione di metallo, lastre metalliche in percentuale di piombo e stagno definite in base ai rilievi eseguiti, dei quali dovranno essere presentati i dovuti certificati di analisi dei metalli presi a campione; le lastre dovranno essere fuse su tela e piallate fino ad ottenere uno spessore appropriato alla proporzionale progressione degli spessori, secondo una autentica lavorazione artigianale, del tutto consona all'epoca di costruzione dello strumento in questione. Per la ricostruzione di eventuali canne lignee, ritenute troppo tarlate o per l'integrazione delle parti mancanti di queste, si dovranno utilizzare medesime essenze picee pregiate e ben stagionate per almeno cinque anni, prive di qualsiasi difetto ed esenti da ogni tipo di parassita, adottando trattamenti preventivi.

Tutte le parti lignee originali dello strumento, invece, risultate intaccate o non dall'aggressione di insetti xilofagi (tarlo, capricorno, lyctus, sirex), dovranno essere trattate in tre cicli distinti, documentati contro tali parassiti, mediante infiltrazione, siringatura o immersione sino al completo rifiuto o trasudazione della materia lignea, con adeguato prodotto antitarlo fungicida certificato, in grado di uccidere le larve e creare un ambiente poco appetibile per un eventuale futuro attacco da parte dei tarli. Qualora si decidesse di eseguire un trattamento antisettico per anossia, dovrà essere redatta regolare documentazione tecnica relativa alla fase di trattamento; dopo tale fase di disinfezione, si dovrà provvedere al consolidamento del legno utilizzando Paraloid B-27 diluito in adeguata soluzione di ace-

tone o diluente nitro; tutti i piccoli fori di sfarfallamento degli anobidi dovranno essere stuccati con stucco a base di gesso di Bologna legato con colletta animale e colorato con pigmenti idonei; le stucature di maggiori dimensioni situate nei punti più sensibili e delicati, spesso soggetti a sollecitazioni, dovranno essere effettuate con pasta di resina epossidica Araldite SV-427 o, qualora non fosse garantita la tenuta ad eventuali sollecitazioni, con reinnesti lignei della medesima essenza.

Per eventuali scollaggi di elementi lignei o l'asportazione delle vecchie pelli, si dovrà utilizzare vapore saturo in getti, al fine di limitare al minimo l'assorbimento di acqua nel legno e garantire così una asciugatura graduale senza pericolo di fessurazioni.

Per le parti meccaniche di comando, si dovrà provvedere al loro smontaggio nei minimi particolari, disossidazione, sostituzione di feltri e quant'altro necessario al completo riassetto totale dei giuochi, con registrazione e regolazione a dovere di tutti i vari dispositivi, affinché, meccanicamente, ritornino alla loro buona funzionalità.

Per quando riguarda tutte le componenti pneumatiche funzionali, si dovrà provvedere al restauro integrale delle parti lignee e alla sostituzione delle pelli logore, utilizzando prodotti omogenei agli esistenti, che garantiscano il recupero della funzionalità.

Le varie fasi del lavoro relative allo smontaggio totale, catalogazione, inventariazione, trasporto, lettura del bene, restauro presso la sede della ditta, eventuali ricostruzioni e rimontaggio finale completo di ripresa dell'intonazione ed accordatura dovranno essere documentate fotograficamente, al fine di mettere in rilievo sia le caratteristiche costruttive dello strumento che lo stato di fatto e gli interventi compiuti.

LA DESCRIZIONE DEI LAVORI

Allestimento del cantiere. La fase iniziale dei lavori dovrà prevedere l'allestimento del cantiere e un rilievo grafico dettagliato al vero, in almeno due viste, degli elementi principali dello strumento montato, fornito su supporto informatico e cartaceo.

Smontaggio. La fase successiva dei lavori dovrà proseguire con lo smontaggio dell'organo: tutte le parti dello strumento (somieri, canne lignee e metalliche, *consolle* completa) dovranno essere sottoposte a vari rilievi e misurazioni, fotografate, catalogate e poi smontate, imballate e trasferite nel laboratorio di restauro. Per quanto riguarda il delicato e prezioso materiale fonico, prima dello smontaggio dovrà essere sottoposto al rilievo del corista, temperatura e temperamento in più regioni della tastiera (bassi, soprani) e, poi prelevato, pulendolo dalla polvere più grossa a mezzo di stracci morbidi e pennelli e, infine, imballato in casse di legno o cartone, riponendo tutte le canne su letto di paglia; dovranno essere tenuti accuratamente separati i ritornelli dei ripieni per catalogarli, sin da subito, al fine di non rimescolarne le canne.

Consolle. La *consolle* originale, staccata e rivolta, posta alla base dello strumento, a trasmissione meccanica/pneumatica, dovrà essere restaurata in ogni sua componente a partire dalle strutture portanti, tastiere, pedaliera e registrazione sino alle pannellature di chiusura sopra e sotto le tastiere. I lavori di restauro comprenderanno pure il leggio e la panca per l'organista.

Tastiere. Le tastiere originali dovranno essere pulite; le cartelle (coperture) dei diatonici, in osso, e i relativi frontoni dovranno essere interamente recuperate,

controllate nel loro incollaggio, lavate e sgrassate al fine di preservarne l'ossidazione naturale legata alla vetustà, mentre per i cromatici in legno di ebano, si dovrà provvedere dopo la loro pulitura a lucidarli manualmente con cera naturale d'api. Tutte le leve dei tasti, considerate cedevoli, dovranno essere riparate mediante innesti ed incastri lignei; qualora non fosse possibile, dovranno essere sostituite con altre ricostruite della medesima forma ed essenza di abete. Per quanto concerne la loro incorniciatura, la stessa dovrà essere sottoposta ad un trattamento antitarlo e di consolidamento del legno, al fine di garantirne la perfetta solidità, con la ripresa della lucidatura a stoppino e relativa finitura. Per quanto riguarda la loro funzionalità, dovranno essere ridotti i moti persi di ogni tasto sui perni guida; dovrà essere rifatta la guarnitura in feltro/pelle di battuta per una maggiore silenziosità, controllando, infine, le punte guida che dovranno essere disossidate, ed inoltre il tocco e il bilanciamento totale. Dopo la loro ricollocazione all'interno della *consolle*, dovrà essere controllata totalmente la loro funzionalità.

Pedaliera. La pedaliera originale, in buone condizioni di conservazione, dovrà essere pulita, trattata con antitarlo e restaurata nella parte lignea; ove necessario, dovrà essere sanata nella parte usurata mediante reinnesti lignei della medesima essenza picea. Effettuati il consolidamento del legno e la lucidatura mediante gomma-lacca a stoppino e finitura a cera d'api e carnauba, si dovrà provvedere a ripristinare gli smorzi di battuta di ogni pedale in feltro/pelle, a seconda degli originali, e le molle di ritorno in acciaio, tarandole nello sforzo e regolando in tal modo il movimento dei pedali a perfetta rispondenza nel tocco.

Registrazione. La tavola fonica, interamente originale, dovrà essere restaurata; tutte le placchette a bilico, poste in unica fila, dovranno essere recuperate: quelle rotte o scheggiate dovranno essere restaurate mediante la ricopertura parziale, o totale, a seconda delle esigenze tecniche funzionali. La tavola lignea di supporto delle placchette dovrà essere trattata contro il tarlo e dovrà subire un intervento di restauro ligneo adeguato. Tutti gli apparati funzionali di rotazione delle placchette (supporti) dovranno essere restaurati sostituendo in toto i feltri di rotazione e garantendo il giusto movimento indispensabile all'azionamento del sistema pneumatico funzionale finale. Le borchie in ceramica, con iscritto il registro comandato, dovranno essere pulite e controllate nel loro ancoraggio alla placchetta.

Meccaniche di accoppiamento

Dovranno essere controllati e completamente restaurati tutti gli apparati meccanici relativi alle unioni ed accoppiamenti interni alla *console* mediante la dissociazione meccanica delle parti in ferro, rettifica delle componenti lignee con rifacimento dei feltri di scorrimento e gioco delle varie leve, al fine di evitare la formazione di attriti e resistenze che precluderebbero il tocco dei tasti.

Somieri

I somieri maestri, del tipo a canale per registro, dovranno essere ripuliti dalla polvere mediante aria aspirata e soffiata, prima di procedere alle successive fasi di restauro, al fine di mettere in evidenza eventuali scritte o incisioni ad opera di Domenico Farinati, che potrebbero fornire interessanti indicazioni sullo strumento e sui registri; dovranno subire un minuzioso trattamento antitarlo in tre fasi diverse e, successivamente, devono essere sotto-



Fig. 3. Vista dei manticetti posti all'interno dei somieri.

posti ad un consolidamento dei legnami stessi, per evitare e bloccare l'espandersi del fenomeno. Dovranno essere smontati in ogni loro parte, asportando le coperte di ognuno: le viti di fissaggio devono essere catalogate e sistemate in modo tale da garantire ad ognuna il ritorno al posto di destino.

Rimosse tutte le coperte e i fondi, dovranno essere asportati tutti i manticetti (Fig. 3) a scarico di ogni nota, provvedendo alla loro re-impellatura utilizzando pelle bianca di agnello calibrata, come in origine; altro importante punto sarà il tampone di chiusura di ogni manticetto stesso; oltre alla sua re-impellatura, bisognerà valutare la possibilità di renderlo fluttuante e, quindi, facilmente plasmabile alla parete del foro da chiudere (Grafico 2). Sarà da verificare il corretto assetto dei telai lignei e dei canali dei registri, affinché non vi siano dislivelli o avvallamenti che possano provocare seri malfunzionamenti al sistema. Qualora le coperte dei suddetti somieri fossero state realizzate in maniera non corretta rispetto alla venatura del le-

Cuscinetto in pelle di buon spessore che permette di ottenere una flessibilità

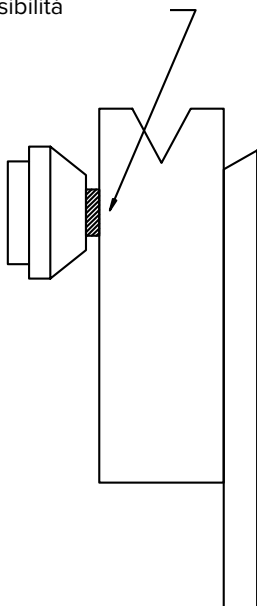


Grafico 2. Manticetti note, particolare di riqualifica.

gno dei canali dei registri, al fine di ovviare ai molteplici problemi legati al movimento del legno in base agli sbalzi igrometrici e quindi all'intonazione ed accordatura dello strumento, si dovrà optare per una lavorazione sulle stesse che ci garantisca una buona soluzione non invasiva. Si potrà valutare, in corso di restauro, la possibilità di risolvere tale problema con una elaborazione dei fori, mediante una loro svasatura sul lato adeso al travetto del canale, dove i fori si incontrano. Tale soluzione permetterà il movimento del legno, senza variare il flusso dell'aria alle canne stesse.

Eventuali parti che risultassero seriamente danneggiate (manticetti, punte guida, molle di ritorno) dovranno essere sostituite, ricostruendo le stesse secondo le misure rilevate sul medesimo strumento. Le repliche dei somieri maestri relative alle tastiere, pedaliera e comando registri dovranno essere smontate in tutte le loro componenti pneumatiche, per permetter-

ne il restauro complessivo. Tali repliche dovranno essere dotate di nuove elettrocalamite con relativa cablatura comune al negativo e positiva di comando (170 elettrocalamite), al fine di predisporre l'ulteriore comando dello strumento attraverso una *consolle* a distanza da porsi nel tornacoro.

Dovranno essere rifatte tutte le guarnizioni in pelle di tenuta delle tavole dei fondi e delle coperte e copertine di tutti i somieri maestri, onde evitare perdite d'aria e conseguenti cali di pressione e rallentamenti nella tipica funzionalità di questi somieri. Il tutto, alla fine del restauro, dovrà essere ravvivato con cera d'api e carnauba naturale nelle sole superfici lignee esterne.

Ai due somieri della Basseria, lato C e lato C#, dovrà essere riservato il medesimo trattamento, preservando la loro originalità e tecnica di funzionamento, re-impellando tutti i dispositivi interni e rettificando le varie valvole interne che trasformano il tocco meccanico in pneumatico a scarico.

Tutti i crivelli originali dovranno essere puliti; sarà importante cercare scritte che ci potrebbero ricondurre allo studio della composizione fonica dello strumento e poi procedere con il trattamento antitarlo seguito dal consolidamento del legno, integrazione delle parti mancanti e riduzione dei fori con diametro oltre il dovuto con pelle, affinché le canne possano essere ben salde; alla fine dovranno essere controllati nel loro corretto assetto e ricollocati a piombo rispetto al piano del relativo somiere.

Dovranno essere recuperati i sostegni delle canne di facciata, previo opportuno trattamento con prodotti antitarlo, consolidanti e protettivi atti a preservarne la durata nel tempo.

Nuovi ed importanti supporti lignei dovranno essere realizzati ed installati per so-



Fig. 4. Pneumatica trasmissiva di comando.

stenere le canne di dimensioni maggiori e, soprattutto, per i registri ad ancia, già molto compromessi, poiché sprovvisti di adeguati sistemi di sostegno.

Pneumatica trasmissiva di comando e trasmissione

L'organo è funzionante per mezzo di un sistema pneumatico (due centralini per i somieri maestri, mentre è integrato nei somieri di basseria) (Fig. 4), che viene azionato meccanicamente da tastiere e pedaliera. Questi dispositivi devono essere smontati per permettere il loro completo restauro, sostituendo la pelle di tutti i ventilabrini, regolando nella forza le molle di ritorno che, all'occorrenza, dovranno essere sostituite secondo le originali; altre parti pneumatiche relative al

comando registri e alle combinazioni fisse della *console* devono essere restaurate sostituendo pellami oramai sfibrati e tutte le componenti marcescenti con altri di omogenea fattura e qualità. Sarà importante, qualora in fase di restauro si notasse l'esigenza, dotare questi apparati pneumatici di semplici accorgimenti che potranno garantire di migliorare attacco e stacco delle note, mediante dei fori di scappamento dell'aria regolabili con apposite viti, in maniera tale da migliorare la resa del tocco pneumatico (ad oggi si possono osservare analoghe soluzioni empiriche con fori praticati sui tubicini in piombo).

Le componenti pneumatiche interne allo strumento, che servono ad alimentare le note fuori somiere maestro e i vari di-



spositivi che permettono di utilizzare le canne di un registro per un altro registro (2 in 1), dovranno essere rinnovati nella pelle dei loro componenti, rettificando le valvoline di tenuta e ricostruendo le membrane di azionamento, garantendo nel tempo la loro perfetta funzionalità. Tutte le tubature di piombo presenti nello strumento e che vanno dal dispositivo meccanico/pneumatico alle repliche dei somieri, qualora siano danneggiate o presentino escoriazioni o bolle da antimonio, dovranno essere sostituite con altre uguali per forma e materiale, distribuendole in maniera logica ed evitando strozzature e deformazioni che possano compromettere la velocità di risposta degli stessi apparati; medesimo trattamento per le tubature in piombo di comando diretto, poste fuori somiere maestro, di alcune canne singole. La nuova distribuzione delle tubature permetterà un più facile accesso alle diverse componenti dello strumento, agevolando di molto gli eventuali interventi di manutenzione ordinaria che si rendessero necessari.

Meccanica di trasmissione

Tutta la trasmissione attuale, tastò-nota originale (Fig. 5), dovrà essere controllata e ripristinata a tipo meccanico sino ai dispositivi di commutazione meccanica/pneumatica. Tutti i movimenti della catenacciatura delle tastiere e della pedaliera devono essere regolati nei loro particolari funzionamenti relativi alla meccanica di riduzione, tiranti lignei ed in ferro di congiunzione, ricollocandoli poi nel loro posto di destino, dopo aver studiato la giusta posizione di ogni singolo componente, sostituendo quelli lesionati o già riparati con forzature apocriefe ed applicazioni di svariato genere.



Figg. 6, 7. Vista delle canne in metallo e legno interne e di quelle di mostra con lo sporco presente.



Fig. 8. Particolare del materiale inopportuno appiccicato sulle canne in metallo.



Fig. 9. Canne di metallo con stoppi.

Fonica

Le canne di metallo interne e di facciata (Figg. 6, 7), tutte originali, dovranno essere censite, riordinate e controllate una ad una. Dopo essere state ripulite dalla polvere, dai materiali inopportuni appiccicati (Fig. 8), dalle ragnatele e dagli insetti morti, anche mediante lavaggio con acqua demineralizzata, dovranno essere riordinate e, ove necessario, rimesse in forma mediante tondatura a mano, su apposite controsagome, per togliere le ammaccature e abrasioni subite nel corso degli anni, usando particolari strumenti che evitino di procurare striature, di modificare la quota dell'anima, gli allineamenti dei labbri, le pendenze degli appiattimenti e i diametri dei piedi. Eventuali canne mancanti o di fattura diversa dovranno essere realizzate e integrate seguendo le misure di quelle esistenti.

Tutti gli stoppi delle canne tappate (Fig. 9) dovranno essere rinnovati nella loro forma e nel sistema funzionale, in quanto gli attuali non garantiscono una tenuta dell'accordatura nel tempo.

Per quanto concerne le attuali canne della Viola 8' (Fig. 10), poste lungo lo stretto passo d'uomo, si dovrà provvedere ad eliminare il freno apocrifo presente, per ridare spazio all'originale che fu manomesso, ma che è completamente recuperabile. Le originali canne di legno relative ai registri di Basseria, Bordoni, Flauti e Clarabella, di buona fattura, (Fig. 11) dovranno essere censite, riordinate, controllate una ad una, ripulite dalla polvere e dai detriti e riparate in ogni loro singola parte necessaria (corpo, anima, piede, bocca). Dovranno essere incollati eventuali spacchi, sempre con colla animale a caldo, provvedendo al trattamento antitarlo.

A restauro ultimato, sarà importante trattarle con prodotti consolidanti per il legno ed, infine, con cera d'api e carnauba

a protezione dai diversi sbalzi termici del tempo. Le canne ad ancia dovranno essere accuratamente pulite nel loro corpo; i canaletti dovranno essere disossidati e solo se strettamente necessario leggermente rettificati per raddrizzare il piano di battuta della lingua; le lingue dovranno essere disossidate e pulite in modo tale da non alterarne lo spessore, la durezza, la pendenza e la curvatura impressa dall'autore. Le grucce per l'accordatura dovranno essere disossidate controllando minuziosamente il loro scorrimento e il loro allineamento con i canaletti; dovrà essere controllata la corretta tenuta dei cunei, aumentandone, se necessario, lo spessore, e sostituendo solo quelli irrecuperabili. Le tube di tali registri dovranno essere trattate con gli stessi principi operativi esposti per le canne ad anima.

Manticeria

Tutta la manticeria attuale, formata da un mantice a lanterna (*Fig. 12*), previa catalogazione della posizione dei pesi e successiva asportazione, dovrà essere trattata con sistema antitarlo e restaurata in loco in quanto, le dimensioni del mantice non concedono la possibilità di estrarlo dalla zona a lui riservata; dovrà essere controllata e restaurata nei suoi elementi costitutivi (condotti portavento, guarnizioni di tenuta, mantice primario e relative pompe, mantice levascosse); il mantice primario e le sue relative pompe per la carica manuale dovranno essere sanati da tutte le eventuali perdite d'aria mediante la sostituzione delle pelli interne ed esterne delle varie pieghe e degli angoli; dovranno essere effettuati la stuccatura o invergatura delle fessurazioni e l'opportuno trattamento di consolidamento e di protezione delle parti lignee intaccate dall'opera del tarlo; nel



Fig. 10. Le canne della Viola 8' alterate.



Fig. 11. Le canne di legno relative ai registri di Basseria.



Fig. 12. Mantice a lanterna con sistema di alimentazione manuale a ruota.

contempo si dovrà ripristinare l'originale sistema di alimentazione manuale che muove le pompe.

Tutto l'impianto di distribuzione del vento dovrà essere revisionato e consolidato nelle parti lignee, trattato con antitarlo, mentre tutti i giunti in pelle dovranno essere rifatti nuovi a garanzia di tenuta della pressione del vento; si dovrà provvedere, inoltre, ad eliminare la vernice sintetica presente per ridare spazio al colore originale naturale con terra rossa e collanti animali.

L'elettroventilatore esistente, di recente installazione, potrà essere recuperato ma installato a dovere dotandolo di una nuova apposita valvola a tendina silenziata e nuova cassa afona di contenimento, il tutto nel pieno rispetto del sistema di azionamento manuale.

Rimontaggio dello strumento

Ultimati i lavori di restauro di tutte le componenti, le medesime dovranno essere rimontate secondo i parametri rilevati in fase di smontaggio nell'originale cassa armonica lignea. Dovrà essere costruita e posta in opera una nuova solida scala per permettere il primo accesso allo strumento sino al piano di appoggio e passo d'uomo del Grand'Organo.

Al fine di recuperare spazio di azione all'interno della cassa espressiva, si dovranno valutare, in fase di restauro, delle mirate modifiche per permettere in futuro di effettuare la manutenzione ordinaria e l'accordatura periodica dell'Oboe 8'. Alleghiamo un dettaglio grafico dell'operazione eventualmente da eseguire, sottolineando che tali migliorie saranno valutate, se ritenute necessarie, in corso lavori (Grafico 3).

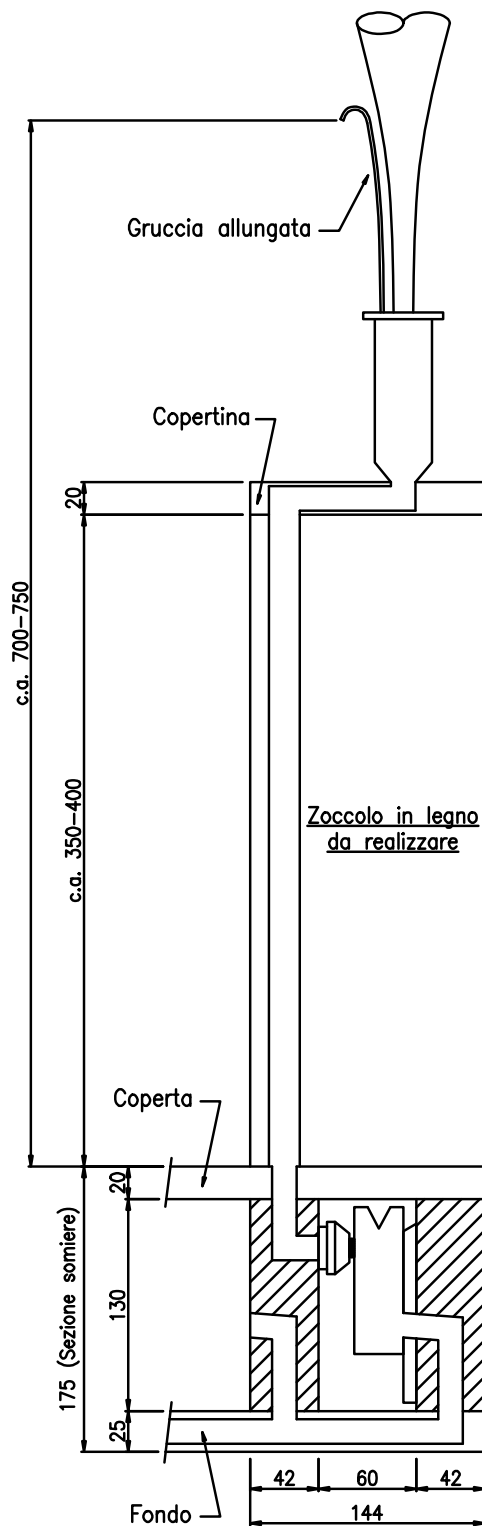


Grafico 3. Riqualifica coperta Oboe 8' II^A tastiera.

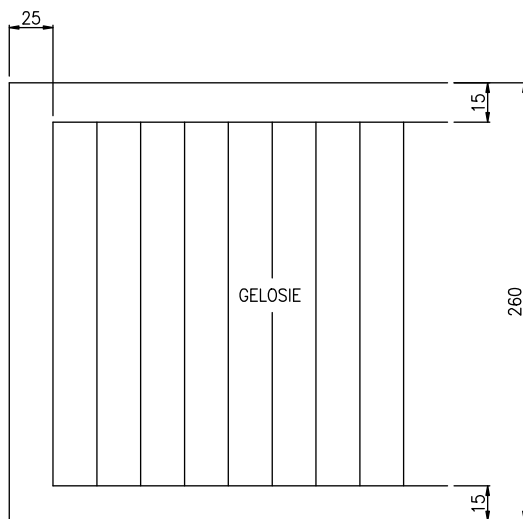


Grafico 4. Riqualifica telaio frontale, dettaglio cassa espressiva.

Cassa espressiva

Dopo lo smontaggio e la pulitura iniziale con particolare attenzione al trattamento antitarlo, sarà importante valutare una potenziale riqualifica della sua forma per migliorare la resa sonora dell'Organo recitativo, all'apertura delle gelosie.

Di seguito un elenco delle operazioni:

- eliminazione delle gelosie poste a soffitto che scaricano polvere e quant'altro sulle canne sottostanti;

- le nuove gelosie dovranno partire dal soffitto ed arrivare all'altezza minima delle bocche delle canne, eliminando così la fascia superiore e parte di quella inferiore;
- dovranno funzionare sia pneumaticamente, comandate dall'originale *consolle*, che elettropneumaticamente, a distanza dalla *consolle* che verrà posta nel tornacoro (Grafico 4).

Intonazione ed accordatura

A restauro ultimato delle canne, si dovrà provvedere in laboratorio al controllo preliminare della loro intonazione in modo da ripristinare le originali qualità timbriche. Il lavoro di armonizzazione finale di tutta la massa fonica dovrà essere effettuato rigorosamente in Cattedrale, agendo il minimo indispensabile per conservarne l'originale timbro, ma regolando la forza di ogni canna affinché ogni registro sia caratterizzato al meglio in relazione a se stesso e a tutti gli altri.

L'accordatura generale dovrà essere mantenuta ed effettuata "in tondo ed a finestra", secondo la prassi dell'organaria ottocentesca/novecentesca, con adozione di corista e temperamento appurati e rilevati, sulla scorta dello studio effettuato sul materiale fonico originale dello strumento.

Il restauro dell'organo Farinati

Roberto Micheli

All'interno della Cattedrale dedicata a Santa Maria Assunta in Verona è custodito l'organo che Domenico Farinati costruì nel 1909. Domenico Farinati, organaro veronese (San Giovanni Lupatoto (Vr) 1857-Verona 1942), apprese l'arte organaria presso il laboratorio di George William Trice a Genova. Il rapporto col maestro inglese era iniziato nel 1884-1885, quando Trice era impegnato nel montaggio dell'organo di Castelnuovo del Garda (Vr), dove il Farinati risiedeva presso uno zio sacerdote.

Dopo l'apprendistato a Genova con il Trice, che successivamente lo incaricò di curare la manutenzione degli strumenti da lui costruiti in Italia, realizzò il suo primo organo, commissionato dal conte Erbisti per la villa di Parona nel 1895; lo strumento fu confezionato nella fabbrica di Quarto al Mare presso Genova, sotto la supervisione del maestro Trice. Ora si trova nella chiesa parrocchiale di Castellaro Lagusello (Mn).

Ritornato a Verona alla fine dell'Ottocento, Domenico Farinati aprì la propria bottega in piazza San Giorgio 5. Da qui iniziò una lunga carriera che lo vide costruire molti strumenti sempre però mantenendo lo stesso metodo costruttivo, ovvero or-

gani a trasmissione meccanico-pneumatica o del tutto pneumatici che ben rappresentavano il gusto estetico musicale dell'epoca, ossia il movimento di riforma della musica sacra che attraversò l'Europa tra il secolo XIX e XX, il movimento ceciliano.

Con il Cecilianesimo lo stile teatrale largamente diffuso in Italia veniva abbandonato, operando la riforma di molti organi con registri ispirati ai suoni orchestrali, andando verso la costruzione di nuovi strumenti che avevano il compito di sostenere e accompagnare il canto durante le celebrazioni liturgiche.

L'organo della Cattedrale di Verona, costruito da Domenico Farinati e inaugurato il giorno di Santo Stefano del 1909, è uno degli strumenti più grandi per dimensioni costruito dall'artefice veronese. Inoltre di indiscusso interesse storico e artistico, è uno degli organi Farinati meglio conservati.

La solidità costruttiva e l'impiego di materiali di alta qualità hanno permesso allo strumento di giungere fino a noi in buone condizioni di conservazione. Ricordiamo che nonostante l'organo fosse inutilizzato da molti anni al momento dello smontaggio, durante l'attuale restauro, era funzionante.

DESCRIZIONE DEI LAVORI

Smontaggio

Come prima operazione si è provveduto al rilievo del vento di esercizio delle canne e dell'apparato pneumatico che è risultato di 80 mm in colonna d'acqua, per poi individuare il corista rilevato sul La 22 dell'Ottava 4' del Grand'Organo corrispondente a 435 Hz con 19°e 37% di umidità. Tutte le parti dello strumento sono state sottoposte a rilievi e misurazioni, sono state fotografate e catalogate per poi essere smontate e con la massima cura imballate, quindi trasportate presso il nostro laboratorio di Volta Mantovana.

Consolle

La *consolle* originale di tipo meccanico/pneumatica, è stata smontata e restaurata in ogni sua parte (*Fig. 1*).

Tastiere

Sono stati effettuati il controllo accurato dell'incollaggio delle coperture in osso dei diatonici, il lavaggio e la sgrassatura a secco e ad umidità controllata, il trattamento antitarlo a velo e tramite siringatura. Inoltre la stuccatura dei fori di sfarfallamento del tarlo con polvere fine di legno impastata con colla organica a caldo, il trattamento disossidante delle punte guida dei tasti con materiale blandamente abrasivo. Sono stati rinnovati tutti i feltri di battuta e guarnizione in pelle con materiali del tutto simili agli originali. Si è completato il lavoro con la lucidatura dei tasti diatonici con apposite paste blandamente abrasive e cromatici in ebano con cera d'api naturale.

Pedali

Si è proceduto allo smontaggio completo dei pedali, alla pulizia accurata a secco e a umido delle superfici e conseguente tratta-

Fig. 1. Particolare della consolle con tiranteria allo smontaggio.

mento antitarlo a velo e tramite siringatura, alla stuccatura dei fori di sfarfallamento.

Sono state completamente rinnovate le guarnizioni di battuta, si è provveduto al trattamento disossidante delle molle di richiamo e delle viti di fissaggio con materiale blandamente abrasivo, al trattamento di finitura mediante gomma-lacca a stoppino e cera d'api e carnauba.

Registrazione

È stato effettuato lo smontaggio completo di tutte le placchette a bilico poste in unica fila, si è proceduto al lavaggio e alla sgrassatura con ripristino parziale o totale, a seconda delle esigenze delle coperture in galalite. Poi trattamento antitarlo a velo e siringatura e conseguente stuccatura dei fori di sfarfallamento. Si è provveduto alla sostituzione su tutti gli apparati funzionali di rotazione delle placchette dei feltri di battuta a garantire il giusto movimento. Infine lucidatura a gomma-lacca per la tavola e con paste blandamente abrasive per le placchette.

Pneumatica trasmissiva di comando e trasmissione

Si è iniziato con lo smontaggio di tutte le parti pneumatiche e meccaniche azionate dalle tastiere, pedaliera e placchette. Poi lavaggio delle varie componenti, trattamento antitarlo e sostituzione delle pelli di tutti i ventilabrini e conseguente verifica di tutti i leveraggi e molle di rimando del tocco per un miglioramento dello stesso. Pulizia a secco e verifica accurata di tutte le tubature originali in piombo per la trasmissione dal dispositivo meccanico/pneumatico alle repliche dei somieri, con rimessa in forma e saldatura a stagno ove necessario per il ripristino integrale della funzionalità.





Fig. 2. Particolare delle squadrette e dei tiranti di rinvio della trasmissione.



Fig. 3. Tiranti in legno e leve della meccanica dell'unione in consolle.

Meccanica di trasmissione

È stato effettuato lo smontaggio completo di tutti i tiranti in legno (Figg. 2, 3) componenti la trasmissione tasto nota fino ai dispositivi di commutazione meccanica/pneumatica, con pulitura a secco, trattamento antitarlo a velo e ripristino ove necessario con inserti in legno della medesima essenza picea. Regolazione di tutti i tiranti lignei ed in ferro di congiunzione tasto pedale.

Meccaniche di accoppiamento

Si è provveduto alla disossidazione meccanica delle parti in ferro, alla rettifica delle componenti lignee, al trattamento antitarlo e alla stuccatura ove necessario. Poi rifacimento dei feltri di scorrimento delle varie leve con materiali del tutto simili agli originali al fine di evitare la formazione di attriti e resistenze al tocco dei tasti.



Fig. 4. Apertura del somiere dell'Organo Espressivo.

Somieri

Apertura completa dei somieri maestri del tipo a canale per registro con manticetti a scarico (Fig. 4) e dei somieri di basseria (Fig. 5) con la rimozione di tutte le coperte e i fondi. Asportazione di tutti i manticetti (Fig. 6) e conseguente trattamento antitarlo a velo e siringatura per tutte le componenti lignee, successiva stuccatura mediante gesso di Bologna legato con colla animale. Catalogazione di tutte le viti a taglio per garantire il loro ritorno al posto originale (Fig. 7). Re-impellatura di tutti i manticetti come in origine con l'utilizzo di pelle di agnello calibrata e conciata all'allume, incollata con colla organica a caldo e conseguente rifacimento di tutti i tamponi di battuta in pelle (Fig. 8). A tale proposito durante l'apertura dei manticetti, a testimonianza del fatto che i somieri furono prodotti nella bottega del Farinati, si sottolinea il ritrovamento della scrit-



Fig. 5. Apertura di un Somiere Parziale.



Fig. 6. Somiere dell'Organo Espressivo, dopo lo smontaggio completo dei manticcetti.

ta: "Vicentini Anselmo fece li 30/11/1908 Verona" (Fig. 9). Alle repliche dei somieri maestri relativi alle tastiere, pedaliera e comando registri sono state applicate elettrocalamite con relativa cablatura comune al negativo e positivo di comando, al fine di predisporre ulteriore comando dello strumento attraverso la *console* a distanza che si trova nel tornacoro.

Re-impellatura di tutte le guarnizioni di tenuta, delle tavole dei fondi e delle coperte di tutti i somieri onde evitare perdite d'aria e conseguenti cali di pressione e rallentamenti nella tipica funzionalità di questi somieri. Pulizia di tutti i crivelli originali dallo sporco e dalle imbrattature, con particolare attenzione nella ricerca di preziose scritte riconducibili allo studio della

composizione fonica dello strumento. Trattamento antitarlo a velo e mediante siringatura con conseguente stuccatura e ove necessario consolidamento delle parti ammalorate con inserti della medesima essenza. Tutte le superfici lignee dei somieri a fine restauro sono state finite e ravvivate mediante cera d'api e carnauba naturale.

Manticeria

Tutta la manticeria, formata da un grande mantice a lanterna posizionato in una stanza attigua la cantoria, è stata restaurata sul posto in quanto di dimensioni tali da non permettere la sua uscita dalla stanza dedicata. Dopo attenta catalogazione della posizione dei pesi e successiva asportazione sono stati rimossi i coperchi per



Fig. 7. Catalogazione e conservazione scrupolosa di tutte le viti e delle valvole.

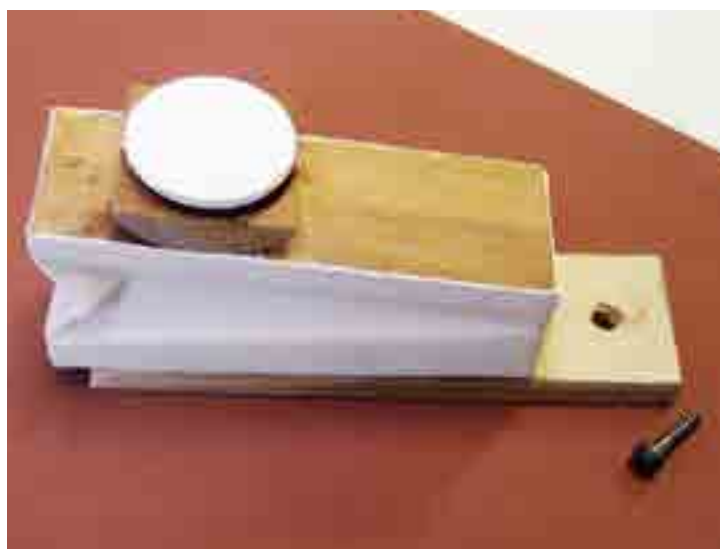


Fig. 8. Manticetto del Somiere del Grand'Organo completamente re-impellato.



Fig. 9. Firma di un collaboratore all'interno di un manticetto.

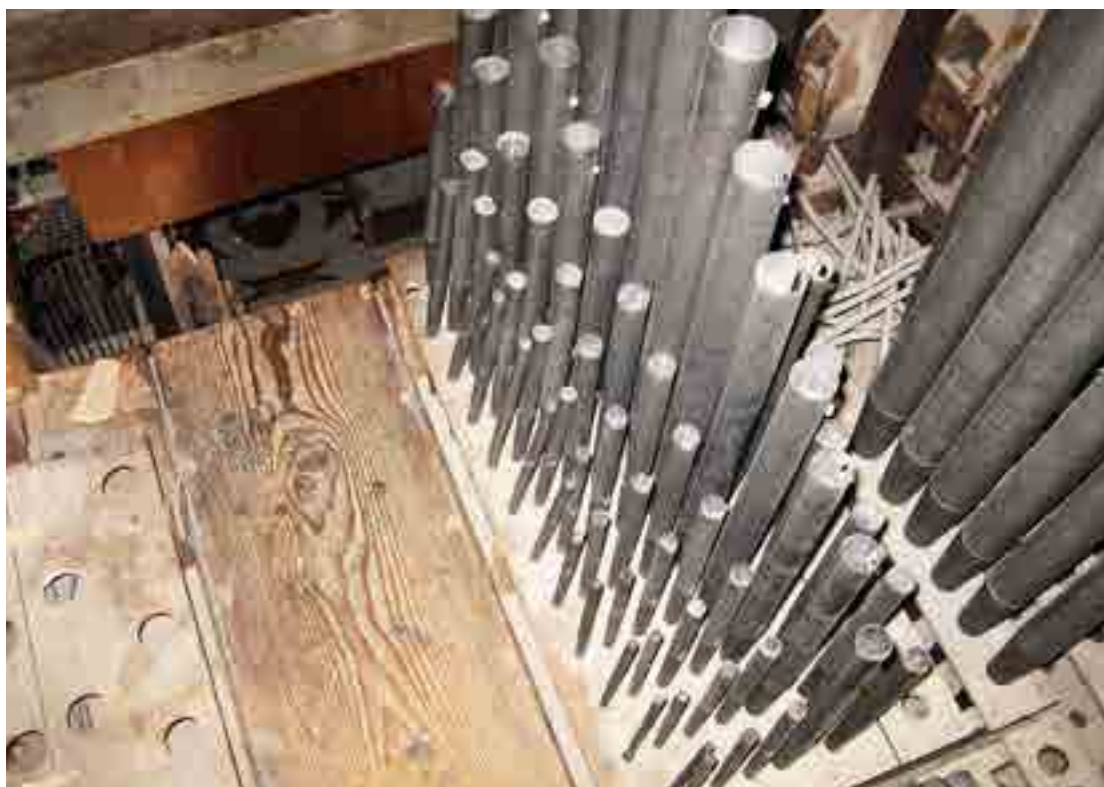


Fig. 10. Canne del Ripieno del Grand'Organo durante lo smontaggio.

poter effettuare le operazioni di aspirazione di tutti i detriti e della polvere all'interno e all'esterno del mantice stesso, con successiva pulitura e trattamento antitarlo. In seguito si è provveduto alla verifica delle pelli sia esterne che interne con sostituzione, ove necessario, con pelle di agnello del medesimo calibro.

Si è poi esaminato tutto l'impianto di distribuzione del vento, revisionando e restaurando mediante il consolidamento delle parti lignee, trattamento antitarlo e successiva stuccatura, mentre tutti i giunti in pelle sono stati rifatti nuovi a garanzia di tenuta della pressione del vento; al contempo è stata ripristinata e restaurata a dovere l'originale sistema di alimentazione manuale che fa muovere le pompe per la carica del mantice principale, tramite un sistema a collo d'oca.

Cassa espressiva

È stato effettuato lo smontaggio completo di tutte le parti scindibili della cassa espressiva. Poi pulitura tramite aspirazione a secco di tutte le pareti e gelosie. Successivo trattamento antitarlo a velo. Sostituzione di tutte le guarnizioni di battuta dalle gelosie con feltro del medesimo spessore e consistenza, al fine di ottenere il miglior effetto dinamico possibile. Restauro di tutte le leve e rimandi in legno che permettono il movimento originale meccanico di apertura e chiusura della cassa espressiva dalla *console* originale tramite un pedalone apposito.

È stato installato inoltre un sistema elettronico di comando della apertura e chiusura delle gelosie stesse, del tutto reversibile, che permette di azionare la cassa espressiva dalla *console* posta nel tornacoro.

Fonica

Dopo il censimento operato su tutti i registri, si può sostenere senza alcun dubbio che tutto il materiale fonico è originale e di ottima fattura (*Fig. 10*), sulla canna maggiore in facciata è saldata una elegante cetra recante le iniziali di Domenico Farinati (*Fig. 11*).

Tutte le canne sono state ripulite dalla polvere, dai materiali inopportuni appiccicati, dalle ragnatele, dagli insetti morti presenti al loro interno; si è poi proceduto ad un lavaggio con acqua demineralizzata e, ove necessario, alla rimessa in forma mediante apposite controsagome, per togliere le ammaccature subite nel corso degli anni usando inoltre particolari strumenti che evitino di procurare striature alle lastre.

Tutti gli stoppi delle canne tappate sono stati rinnovati nella loro forma e sistema funzionale per garantire una tenuta dell'accordatura nel tempo.



Fig. 11. Canne di facciata, particolare della cetra posta sulla canna maggiore.

Canne in legno

Le canne in legno relative ai registri di Basseria: Contrabbassi, Bassi, Bordoni, Flauti, Clarabella (*Fig. 12*), sono di buona fattura e solidità costruttiva. Censiti e ripuliti in ogni sua parte (corpo, anima, bocca, piede ecc.) (*Fig. 13*), trattati con antitarlo a velo e, ove necessario, con siringatura, sono stati restaurati nella parte lignea tramite stuccatura e inserti di legno del-



Fig. 12. Canne del Contrabbasso di 16' al pedale lato C.



Fig. 13. Canne di Basseria durante il restauro.



Fig. 14. Canne del pedale con spaccature

la medesima essenza dove presentavano spaccature (Fig. 14). Ai registri tappati, inoltre, si è provveduto dopo la rimozione e consolidamento delle parti ammalorate dei tappi alla re-impellatura per ottenere una tenuta ermetica che consenta la stabilità della accordatura nel tempo.

Canne ad ancia

È stato effettuato un trattamento analogo con gli stessi principi operativi esposti per le canne ad anima. Disossidazione dei canaletti e leggera rettifica per raddrizzare il piano di battuta della lingua. Disossidazione delle grucce in modo da ottenere un buon scorrimento e l'allineamento con i canaletti. Infine controllo accurato dei cunei per una loro corretta tenuta.

Intonazione e accordatura

Controllo preliminare in laboratorio dell'intonazione originale, ancora ben presente nella massa fonica dello strumento. Rifinitura dell'intonazione e successiva accordatura in Cattedrale, eseguite nel massimo rispetto delle tecniche dell'autore rilevate sulle canne più integre.

L'organo come strumento liturgico

Luigi Girardi

La storia della chiesa occidentale, a partire dall'epoca medievale, si è legata in maniera sempre più frequente e stringente all'organo a canne come strumento musicale per le sue chiese. Da quel momento, la vita e lo sviluppo dell'organo si intrecciano con la vita e lo sviluppo delle comunità, della liturgia, della cultura artistica e tecnica attraverso le varie epoche.

La sua evoluzione è legata a doppio filo con la forma che l'assemblea ha dato alle proprie chiese, sposandosi direttamente con le esigenze liturgiche, acustiche e artistiche a cui gli spazi hanno cercato di rispondere. L'incontro con un organo storico delle nostre chiese crea un impatto visivo, oltre che uditivo, proprio per la cura con cui è inserito nell'insieme dell'aula liturgica, divenendone un elemento quasi architettonico.

Naturalmente è saggio ricordare che da principio non fu così. L'organo non nasce 'cristiano'. Anzi! Dal suo primo apparire, nella sua forma primitiva (l'organo idraulico, che risale al sec. III a.C.), esso si legherà a contesti differenti, che vanno da quello degli spettacoli pubblici a quello del potere, due ambiti che tendono a coincidere. Quel senso di mistero che riusciva ad esprimere diventava funzionale

ad una sorta di sacralizzazione dell'autorità politica. È curioso notare come l'organo fosse un prestigioso oggetto di dono tra i potenti, rappresentando una sorta di 'insegna' della dignità regia, una 'manifestazione sonora' del potere¹. Come tale, entrerà nel mondo religioso cristiano: dono dell'imperatore dell'Impero romano d'Oriente, Costantino Copronimo, al re dei Franchi, Pipino il Breve, nel 757. Prima di abitare gli spazi acustici delle cattedrali, quindi, il suono dell'organo ha riempito quello degli anfiteatri e delle corti imperiali, segnando fortemente l'immaginario collettivo.

L'uso cristiano dell'organo è stato possibile grazie ad una sua 'reinterpretazione', determinatasi in un contesto culturale mutato: i luoghi e le figure di potere, per i quali l'organo può continuare a svolgere la sua funzione, sono ormai quelli propri del mondo cristiano. In questo senso, l'organo, che nella tradizione cristiana occidentale ha certamente raggiunto un posto d'onore, vi è pervenuto per via di un lento processo di adattamento e di inculturazione.

¹ P. DESSÌ, *L'organo tardo antico. Storie di sovranità e diplomazia*, Padova 2008.

È utile aver ricordato l'inizio della storia dell'organo, per chiarire che esso rimane uno 'strumento', che possiede certamente delle capacità espressive singolari, ma che vengono qualificate propriamente per l'uso che se ne fa e grazie ai contesti in cui viene inserito. A tutt'oggi esso può essere ancora suonato come strumento musicale che prescinde da un contesto religioso e può essere ubicato in una sala da concerto piuttosto che in una Cattedrale.

D'altra parte, proprio il legame con l'uso e con il contesto ecclesiale ha comportato anche diversi cambiamenti per la vita dell'organo nel tempo. Possono bastare due esempi di questo percorso evolutivo. Il primo riguarda *la collocazione dell'organo all'interno stesso della Chiesa*. È sufficiente concentrarsi su quel tornante significativo che si ha nell'epoca del Concilio tridentino.

Nelle chiese di impianto medievale l'organo si trovava in prossimità del coro, il quale era collocato nella zona antistante l'altare maggiore, zona che veniva delimitata dal resto della navata con appositi tramezzi. L'organo dialogava con i cantori, alternandosi al gregoriano o alla polifonia.

Ma già dal finire del Quattrocento e poi nel secolo successivo cambia la sensibilità liturgico-devozionale: si impone l'esigenza di rendere visibile ai fedeli l'altare maggiore, su cui viene consacrata e poi conservata l'ostia eucaristica. Si tolgono quindi i tramezzi e i pontili e si sposta il coro in fondo all'abside, dietro l'altare.

"Nella maggior parte dei casi, organi e pergami per i cantori non seguirono i cori nel nuovo spazio loro destinato; la stessa situazione si verifica nelle chiese di nuova costruzione.

È logico infatti che la nuova disposizione cinquecentesca con l'altare aperto alla vi-

sta dell'assemblea – davanti al coro ora disposto nell'abside – richieda che durante le liturgie solenni (come la messa o i vesperi domenicali e festivi) i cantori debbano essere posti nella zona del transetto o nella parte terminale della navata in contatto visivo con l'altare"².

Le stesse cantorie subiranno un ulteriore adeguamento alle esigenze di favorire non solo il contatto dei cantori con l'organo, ma anche l'utilizzo di altri strumenti musicali, assecondando una tendenza che, allontanandosi dalle indicazioni più esplicite del tridentino, di fatto si impose nei secoli successivi. Ad una liturgia solenne, paragonabile ad un rituale di corte, si associa una forma canora e strumentale analoga. Per certi aspetti si riscontra l'aspetto fluttuante di ogni processo di inculturazione, che è esposto a 'flussi di ritorno' e in qualche caso rischia di rendere permeabili e anche oltrepasabili i confini tra sacro e profano, tra civile e religioso.

"La musica da chiesa, ben lontana dal seguire le normative impartite dai vescovi, nelle sue espressioni più grandiose servirà più spesso a celebrare l'immagine di uno stato, di una comunità cittadina, di una famiglia o, al limite, di una congregazione o di un ordine religioso, simboleggiando potenze più terrene che celesti"³. Un secondo esempio riguarda *l'arte organaria*. In questo caso, è significativa l'evoluzione avviata con l'epoca del classicismo. In quest'epoca, il maggiore fascino e la maggiore solennità musicale viene percepita sempre più grazie alla ricchezza

² A. MORELLI, "Sull'organo et in choro". Spazio architettonico e prassi musicale nelle chiese italiane durante il rinascimento, in *Lo spazio e il culto. Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVI secolo*, a cura di J. Stabenow, Venezia 2006, p. 216.

³ *Ivi*, p. 226.

sonora delle orchestre, per le quali compongono i più grandi e impegnati compositori del tempo. Anche l'organo subisce tale fascino e conosce un notevole incremento sonoro e fonico, rispetto ai suoi registri tradizionali. Il tentativo riuscito degli organari del tempo consiste nel trasformare l'organo in un emulo dell'orchestra, dotandolo di registri inusuali, di tipo orchestrale (ad esempio, il Corno inglese, il Clarone, l'Ottavino, l'Oboe, ma anche la Viola, il Violoncello) o di 'colore' bandistico (ad esempio, la coppia Bombardino-Bombardone, o il Flicorno, l'Eufonio, il Cimbasso), addirittura introducendo registri a percussione come Piatti, Campanelli, Grancassa. Un organo concepito in questo modo non può che essere in funzione di una determinata musica, a sua volta ospitata in una modalità di celebrazione liturgica che se ne serve prevalentemente come di una colonna sonora sovrapposta alle sequenze rituali, come uno scenario sonoro di tipo spettacolare.

Probabilmente occorre distinguere meglio tra lo strumento, certamente arricchito in modo significativo, e il repertorio, che ormai veniva dettato per lo più dal gusto e dalla popolarità del melodramma. In ogni caso, verso la fine dell'Ottocento sorge e si organizza una reazione a questa situazione, segnata da una grandiosità dello strumento ma da una musica che si allontana dai criteri 'liturgici', i quali in alcuni ambienti cominciavano ad essere sentiti prioritari rispetto al solo gusto musicale del tempo.

Sarà il movimento ceciliano, appunto, a cercare di riportare la musica di Chiesa nell'alveo della sua tradizione. In realtà, le intenzioni del Cecilianesimo hanno dovuto fare i conti con i limiti del loro tempo, sul piano ideologico e strategico. Hanno comunque influito anche sul corpo dell'organo, lasciando i segni visibili di

esigenze nuove, di tipo liturgico ed estetico-musicale. Ciò che è avvenuto nel giro di un paio di generazioni, a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento, viene stigmatizzato così dall'organista e musicologo Marco Ruggeri:

“Nel campo organario, purtroppo, la riforma ceciliana produsse effetti devastanti. Partì con buone motivazioni, ma arrivò ad esiti inimmaginabili. È vero che nella seconda metà dell'Ottocento si era giunti a situazioni di cattivo gusto non più sostenibili; tuttavia, a ben vedere, si trattava soltanto di un problema di repertorio: bastava intervenire sulle composizioni organistiche, modificando stile e forme. Invece, nel processo riformatore si fece di tutte le erbe un fascio e, assieme alle musiche, si cancellarono anche gli organi i quali, sì, erano stati concepiti e costruiti principalmente per l'esecuzione della musica orchestrale-operistica, ma possedevano peculiarità foniche e timbriche talmente eccezionali da non meritare affatto una drastica abolizione”⁴.

Non so se sia del tutto condivisibile questo giudizio così drastico; di certo segnala il radicale cambiamento che il Cecilianesimo ha portato nella concezione costruttiva e funzionale dell'organo.

Ne sono usciti strumenti diversi, con sonorità meno fragorose, collocati in posizioni che li sottraggono alla vista dell'assemblea⁵. Come in ogni epoca, anche in

⁴ M. RUGGERI, “*Laudate Dominum in Chordis et Organo*”. *L'organo tra Liturgia e Arte*, (https://digilander.libero.it/gregDuomocremona/relazione_marco_new.htm).

⁵ Così recitava ancora nel 1958 la *Instructio de musica sacra et sacra liturgia* della Sacra Congregazione dei Riti: “Se non vi sia un'antica consuetudine o una qualche ragione particolare, riconosciuta dall'Ordinario del luogo, che consigli diversamente, l'organo sia collocato presso all'altare maggiore, nel luogo più adatto, ma sempre in modo che i cantori o

questo tempo si è cercato di rispondere ad esigenze che premevano su diversi fronti. È vero, d'altra parte, che varie soluzioni costruttive, adottate sulla spinta del Cecilianesimo, non hanno più avuto seguito, così come è vero che l'evoluzione delle tecniche organarie ha avuto ben presto una forte accelerazione dovuta anche all'impiego di tecnologie differenti.

Questi esempi rendono evidente la necessaria contestualizzazione storica che occorre tenere presente quando si considerano elementi così intrecciati tra loro: la liturgia, la sensibilità culturale e artistica, l'ingegno costruttivo degli organari. Ogni 'prodotto' è una sintesi, più o meno riuscita, di diverse componenti ed esigenze, che nel tempo variano e si declinano in modi specifici. Evidentemente ciò caratterizza anche il nostro tempo.

Se, ad esempio, oggi si dovesse pensare ad una chiesa di nuova costruzione che integri chiaramente nel progetto la dimensione musicale del servizio liturgico, si dovrebbe procedere verso una nuova sintesi creativa di tutti questi elementi.

Non si può non tener conto del nuovo concetto di solennità, espresso efficacemente nell'Istruzione *Musicam Sacram*: "Si tenga presente che la vera solennità di un'azione liturgica dipende non tanto dalla forma più ricca del canto e dall'apparato più fastoso delle cerimonie, quanto piuttosto dal modo degno e religioso della celebrazione, che tiene conto dell'integrità dell'azione liturgica, dell'esecuzione cioè di tutte le sue parti, secondo la loro natura" (n. 11).

Ciò sembra orientare non tanto verso la grandiosità dello strumento in sé, quanto verso la sua versatilità nel sostenere ciò che la liturgia richiede.

i musicisti che stanno nella cantoria non siano veduti dai fedeli radunati in chiesa" (n. 67).

Anche la collocazione degli strumenti è segnata da esigenze particolari. Già per la *schola cantorum* si deve tener conto che essa "è parte della comunità dei fedeli e svolge un suo particolare ufficio" (OGMR 312); essa deve essere situata in modo da "permettere ai suoi membri l'adempimento del compito proprio, la partecipazione alle azioni liturgiche e la guida del canto dell'assemblea"⁶.

Di conseguenza, "per ragioni foniche e funzionali" anche la collocazione dell'organo deve essere progettata "tenendo conto del suo naturale collegamento con il coro e con l'assemblea"⁷. Infine non si deve trascurare la concreta valorizzazione che della musica viene fatta, tenendo conto sia delle forme delle attuali liturgie, sia delle diverse tipologie di chiese e delle varie sensibilità del contesto storico-ecclesiale.

Si pensi ad esempio ad una chiesa Cattedrale, centro nevralgico di una diocesi. In essa si può riscontrare la massima varietà di servizi musicali, che si verificano con assemblee di grandi dimensioni (celebrazioni diocesane) ma anche di numero esiguo (celebrazioni feriali o canonicali), assemblee che possono contare su un'ampia ministerialità specifica anche per la parte musicale (ministri, cantori, strumentisti), assemblee nelle quali confluiscono spesso anche diversi gruppi corali e che nelle occasioni particolari utilizzano insieme all'organo altri strumenti musicali.

Tutto questo, si svolge all'insegna di uno stile celebrativo fortemente orientato dall'obiettivo di promuovere una "piena, consapevole e attiva partecipazione alle azio-

⁶ COMMISSIONE EPISCOPALE PER LA LITURGIA, Nota pastorale *La progettazione di nuove chiese* (18 febbraio 1993), n. 15. Queste erano le indicazioni già fornite dall'Istruzione *Musicam sacram* (5 marzo 1967), n. 23.

⁷ *La progettazione di nuove chiese*, cit.

ni liturgiche” (SC 14) da parte di tutti i fedeli, come è richiesto dalla natura della liturgia.

Diverso è il caso in cui non si progetta tutto *ex novo*, ma si procede verso il restauro di un organo preesistente. Esso implica che ci si trovi dinnanzi ad opere già compiute, dipendenti da condizioni e possibilità concretizzatesi nel passato, di valore differente. Normalmente sono inserite in un contesto architettonico di pregio, esso pure forse bisognoso di adeguamento liturgico. In certi casi, è difficile dare indicazioni precise. Si pensi all’ubicazione del coro:

“Nelle chiese in cui esiste una ‘cantoria’ di interesse storico e artistico, collocata in controfacciata o sui lati del presbiterio, essa va conservata e restaurata con la massima cura, anche se di norma non risulta idonea al servizio del coro”⁸.

Questo vale anche per la collocazione degli organi monumentali di interesse storico. La loro conservazione e il loro restauro sconta la difficoltà a mettersi al servizio delle nuove esigenze liturgiche.

Da ciò la ricerca delle soluzioni tecniche e tecnologiche per ovviare a tali difficoltà⁹. È evidente la sfida che si pone nella ricerca di ‘buoni compromessi’ per avvicinarsi a nuove sintesi tra liturgia e assetto architettonico-sonoro adeguato all’oggi.

Un semplice restauro conservativo potrebbe in qualche caso spingere la chiesa maggiormente verso una conservazione museale dei suoi beni, più che verso la predisposizione di un luogo vivo che

l’assemblea liturgica può abitare secondo la sua forma ecclesiologicala attuale.

D’altra parte, un intervento di riorganizzazione complessiva dell’organo esistente potrebbe risultare comunque insoddisfacente e limitato, a causa della dipendenza dello strumento da una concezione troppo differente, e potrebbe risultare ‘perdente’ rispetto alla qualità costruttiva originaria dell’organo stesso. In mezzo agli estremi, si possono dare molte soluzioni intermedie.

È evidente che per il soggetto ecclesiale, che ha accolto nelle sue chiese l’organo come ‘strumento’ per la liturgia, l’obiettivo da perseguire non riguarda l’organo in sé e per sé, come se potesse perdere la sua natura di ‘strumento’, ossia il suo essere giustificato dal “compito ministeriale della musica sacra nel culto divino” (*Sacrosanctum Concilium* 112). *L’obiettivo ultimo è trovare e proporre una nuova sintesi tra la liturgia viva della Chiesa, la testimonianza culturale e artistica del tempo, la capacità realizzativa degli organari che intervengono nel processo costruttivo o di restauro/riorganizzazione dell’organo.*

Questo orizzonte più ampio è certamente complesso, ma in fondo è ciò che ha orientato anche tanti interventi del passato, come si vede nella storia di numerosi manufatti che sono giunti fino a noi, con risultati a volte geniali, altre volte carenti.

Anche la Cattedrale di Verona non è esente dal vivere questa tensione, così come è stata appena tratteggiata. L’organo collocato nella cantoria *in cornu Evangelii*, opera del 1909 di Domenico Farnati, ha superato il secolo di vita da poco più di un decennio, ma si tratta obiettivamente di un periodo in cui sono avvenuti repentinamente dei cambiamenti enormi sul piano della liturgia e su quello dell’arte organaria.

⁸ COMMISSIONE EPISCOPALE PER LA LITURGIA, Nota pastorale *L’adeguamento delle chiese secondo la riforma liturgica* (31 maggio 1996), n. 21.

⁹ La stessa Nota pastorale ne suggeriva alcune, lasciando aperta la ricerca e ipotizzando anche l’opportunità di collocare in posizione utile un altro organo di minori dimensioni (*ibidem*).

Occorre fare onore a quanto il passato ci ha consegnato, raccogliendo e portando avanti anche la finalità a cui tale opera è destinata. Le attività richieste dalla vita liturgica della Cattedrale sono molteplici, variegate, importanti.

Il servizio che quest'organo potrà ancora rendere alle liturgie cattedrali sarà indubbiamente prezioso, anche perché po-

trà essere testimone di una storia di fede e di cultura che accompagna e attraversa diverse generazioni di fedeli.

È augurabile che anche con l'intervento di restauro di quest'organo si possa raggiungere una buona sintesi tra le diverse esigenze di cui inevitabilmente si fa carico un tale strumento.

Musica da camera a Verona al tempo di Domenico Farinati

Laura Och

In una città aggregatasi in ritardo e disordinatamente al movimento volto a promuovere la musica strumentale, diffuso in diversi centri dell'Italia postunitaria, il 25 aprile 1909, pochi mesi prima che Achille Saglia inaugurasse in Duomo l'organo costruito da Domenico Farinati, ebbe luogo il concerto inaugurale della Società Amici della musica di Verona, evento capofila della prima stabile associazione di concerti cittadina.

Oltre che fra un pubblico sempre più vasto e acculturato di ascoltatori appassionati di musica strumentale, spesso a loro volta musicisti dilettanti, anche negli ambienti vicini alle gerarchie ecclesiastiche locali al principio del nuovo secolo stava diffondendosi la necessità di superare abitudini di ascolto musicale condizionate dallo stile teatrale, da più parti sentite come retaggio ottocentesco inadatto alla sacralità della liturgia.

Sotto la direzione di don Giuseppe Maggio, succeduto alla guida della cappella del Duomo nel 1900, dopo la morte di don Sante Aldrichetti, la musica in Duomo si adeguò agli orientamenti dell'Associazione cecilianica, di cui don Maggio fu vicepresidente nazionale¹. Abolita l'orchestra e ri-

pristinate le voci bianche che erano state estromesse dal coro da quando, nel 1870, gli accoliti furono esclusi dalla cappella della Cattedrale, il nuovo maestro delle musiche in Duomo, allievo di stimati musicisti come Antonio Bonuzzi per il canto gregoriano e dell'organista Achille Saglia per la composizione, rinnovò il repertorio liturgico e valorizzò il ruolo dell'organo, indicando una via affatto contraria a quella seguita da don Aldrichetti, sotto la cui direzione l'orchestra era arrivata a comprendere, oltre ad archi e legni, l'intera sezione degli ottoni, i timpani e l'arpa².

Il precedente maestro aveva favorito l'ingresso nella cappella del Duomo di numerosi strumentisti, spesso dilettanti, rafforzando i legami fra i professionisti che operavano nell'ambiente della musica liturgica e coloro che frequentavano i teatri e i ritrovi musicali, spesso attivi in prima linea anche nel composito panorama dell'associazionismo musicale cittadino. Tipico esempio di una categoria di musicisti alacremente impegnati su più fronti, si se-

veronesi (secolo XX), Verona 2006, vol. II, pp. 496-497.

² V. DONELLA, *Cento anni di musica liturgica a Verona e in Italia*, Verona 1979, p. 282. Cfr. anche C. BOLOGNA, *Dalla musica post-rinascimentale ai giorni nostri*, in *La musica a Verona*, Verona 1976, pp. 389-391.

¹ G. VOLPATO, *sub voce*, in *Dizionario biografico dei*

gnalava come attivo sostenitore della Società musicale della cappella del Duomo, promossa da don Aldrighetti, il contrabbassista Augusto Capri. Costui, sodale anche della Società Pio-Filarmonica³, fu designato come esecutore testamentario dal benemerito Francesco Orti, grazie al cui lascito il Comune di Verona nel 1877 poté istituire la Scuola d'istrumenti ad arco, primo nucleo del futuro Civico Liceo musicale, divenuto nel 1968 Conservatorio statale di musica⁴.

Oltre a lui va segnalato Achille Saglia, subentrato ad Antonio Coris nel 1888 come organista della Cattedrale; il 26 dicembre 1909 toccò a lui inaugurare l'organo installato in Duomo da Domenico Farinati. Oltre che autore di diverse composizioni musicali di vario genere, nonché di un manuale destinato alla didattica del pianoforte⁵, insieme con Luigi Rocca e Tullio Stegagno nel 1904 Saglia fu tra i fondatori di quella scuola di musica privata che nel 1927 fu accorpata dall'amministrazione comunale alla Scuola d'istrumenti ad arco per costituire il Civico Liceo musicale⁶.

Se il nuovo secolo si aprì sotto la spinta di

diversi segnali indicanti un bisogno di rinnovamento in vario modo diffuso nell'ambiente musicale veronese, un capitolo nuovo nella storia dell'associazionismo musicale cittadino, ancora restio a superare il carattere privatistico e salottiero tipico dei ritrovi ottocenteschi, fu la fondazione nel 1909 della Società Amici della musica⁷. Dei preliminari che portarono alla nascita della prima associazione veronese stabilmente dedicata all'organizzazione di concerti fu scenario quella sorta di salotto urbano che era all'epoca il Caffè Dante. L'iniziativa venne da un gruppo di cittadini appartenenti a una *élite* culturalmente molto preparata, di estrazione sociale prevalentemente borghese, esponenti di diverse categorie professionali e produttive. Per la sua posizione centralissima, a un passo dagli edifici che ospitavano i centri dell'amministrazione pubblica, il Caffè Dante era frequentato da una clientela selezionata, composta da magistrati, avvocati, funzionari che nelle eleganti salette all'angolo tra via Fogge e piazza dei Signori condividevano l'atmosfera vagamente mitteleuropea delle conversazioni al caffè, retaggio di una cultura austroun-

³ E.M. FORTUNA, *Le società musicali a Verona nella prima metà dell'Ottocento*, tesi di laurea, Università degli studi di Bologna, relatore L. Bianconi, a.a. 1991-1992.

⁴ L. OCH, *Scuole di musica a Verona fra Ottocento e Novecento*, in *Il Conservatorio di musica «Evaristo Felice Dall'Abaco» di Verona. Gli edifici, la storia, il presente*, a cura di L. Och, Verona 2008, pp. 45-72. Sul Liceo musicale veronese si veda M. MATERASSI, *Il Civico Liceo musicale*, in *Il Conservatorio di musica «Evaristo Felice Dall'Abaco» di Verona*, cit., pp. 73-98. Sull'istituzione e il primo periodo di attività del Conservatorio si veda E. NEGRI, *Il Conservatorio «Dall'Abaco» dal 1968 al 1999*, in *Il Conservatorio di musica «Evaristo Felice Dall'Abaco» di Verona*, cit., pp. 99-119.

⁵ A. SAGLIA, *Manuale del pianista*, Verona 1900.

⁶ Per dissidi con gli altri due colleghi, amplificati dalla stampa locale ("Verona fedele", 6 ottobre 1904), Saglia abbandonò sul nascere il neonato istituto musicale; cfr L. OCH, *Scuole di musica a Verona*, cit., pp. 67-68.

⁷ Per la cronologia dei concerti organizzati dagli Amici della musica fino al 1988, con una prima ricognizione di Carlo Bologna sulla storia dell'associazione, si veda C. BOLOGNA, L. OCH, P. RIGOLI, *80 anni di vita musicale a Verona. Gli Amici della musica*, Verona 1993, da cui sono ricavate tutte le informazioni sui concerti degli Amici della musica non diversamente indicate. Per altri contributi sugli Amici della musica cfr. BOLOGNA, *Dalla musica post-rinascimentale ai nostri giorni*, cit., pp. 219-422; P. BOTTAGISIO, *La Società Amici della musica di Verona*, "Il Garda", ottobre 1930, pp. 29-33; M. MAIMERI, *Verona operante. Gli Amici della musica*, "Vita veronese", maggio 1950, pp. 28-29; L. OCH, *Elsa Respighi a Verona e la Società Amici della musica nei primi anni di attività. Una rilettura*, in *Elsa Respighi e il suo tempo. Verona e l'Italia nel primo Novecento*, a cura di L. Zecchini, Atti del Convegno di studi (Verona, 11 ottobre 2015), Sommacampagna (Vr) 2016, pp. 55-70, da cui il presente contributo è parzialmente rielaborato.

garica che si era in parte affiancata a quella veneta autoctona e che la recente annessione al Regno d'Italia non era ancora riuscita a spegnere⁸.

Dopo alcune riunioni informali, il 4 aprile 1909 il comitato promotore convocò la prima assemblea del nuovo sodalizio. Oltre che l'eco della stampa, gli organizzatori erano riusciti a guadagnarsi il patrocinio della giunta municipale che aveva concesso l'uso del Salone Sanmicheli, un vasto locale di proprietà comunale, capace di oltre cinquecento posti, adibito in passato a granaio e situato all'ultimo piano del palazzo della Gran Guardia; al principio del Novecento vi si tenevano le lezioni dell'Università Popolare⁹.

I soci inizialmente erano appena una cinquantina, ma già nei primi anni se ne registrò un rapido incremento, a riprova che la formula associativa funzionava e che la programmazione dei concerti corrispondeva a una modalità di ricezione musicale gradita al pubblico cittadino. Approvato lo statuto (Fig. 1), l'assemblea passò all'elezione del consiglio direttivo. Come informava il quotidiano "L'Arena", i primi consiglieri furono il cavalier Luigi Amistà, il ragionier Giuseppe Bisoffi, l'avvocato barone Giuseppe Fiorio, l'avvocato Riccardo Galli, il cavalier Erminio Marchesetti, il signor Giulio Pellicari, l'avvocato Ugo Scudellari, l'avvocato Giambattista Stegagno, il cavalier Vittorio Zorzi¹⁰. Appartenenti al ceto alto e medio borghese, con un'isola-

⁸ Per una descrizione del Caffè Dante fra Otto e Novecento si rimanda a G. MURARO, *Verona fine Ottocento*, Verona 1967, pp. 141-151. Cfr. anche G. POLLO-
RINI, *Un po' di Verona. 1901-1910*, Verona 1960, p. 96.

⁹ F. MANCINI, M.T. MURARO, E. POVOLEDO, *I Teatri del Veneto*, Venezia 1985, p. 129; cfr. anche la scheda curata da P. RIGOLI in BOLOGNA, OCH, RIGOLI, *80 anni di vita musicale a Verona*, cit. Soltanto uno dei successivi concerti si tenne ancora nel Salone Sanmicheli (Quartetto Ševčík, 20 marzo 1911).

¹⁰ "L'Arena", 5-6 aprile 1909.



Fig. 1. Primo statuto della Società Amici della musica (1909).

ta presenza nobiliare, essi erano imprenditori e professionisti, con una rappresentanza significativa di avvocati. Alcuni di loro erano dediti anche alla musica, ma allo stato attuale delle conoscenze i musicisti di professione risultano estranei alla nuova iniziativa societaria.

I soci intendevano promuovere la cultura musicale grazie a concerti di qualità in cui musicisti di fama avrebbero dovuto eseguire un repertorio musicale di alto livello, valorizzato da un'adeguata attività di divulgazione:

"Art. 1. - È costituita in Verona la Società degli "Amici della Musica".

Art. 2 - Scopo della Società è di promuovere e diffondere la coltura musicale:

a) facendo conoscere composizioni ed esecutori di fama mediante concerti strumentali e vocali;

- b) riunendo e affiatando gli elementi cittadini in convegni musicali d'indole familiare;
- c) per mezzo di conferenze od altre manifestazioni intellettuali che si connettano strettamente con l'indole della Società”¹¹.

Il primo statuto non enfatizzava il mito del camerismo caro alle Società del quartetto, scelta che avrebbe inevitabilmente assottigliato il numero degli adepti, ancora incerto all'inizio dell'attività; gli interessi musicali del sodalizio non escludevano la musica vocale, stemperandosi in una più generica dichiarazione d'intenti di natura culturale.

I primi soci si impegnavano per due anni (art. 5 dello Statuto) con una contribuzione che inizialmente ammontava a 10 lire e che dava diritto a partecipare “a tutti i trattenimenti indetti dalla Società” (art. 3). Ogni iscritto poteva anche acquistare “biglietti annui supplementari da L. 5 cadauno, servibili per i soli membri della sua famiglia e valevoli per tutti i trattenimenti” (art. 4). L'ammissione di nuovi soci era circoscritta all'ambiente locale; oltre che per coloro che fossero ritenuti “indegni” dal Consiglio Direttivo, era prevista l'espulsione persino per “il socio che mutasse di residenza” (art. 7).

Inizialmente gli Amici della Musica ebbero una struttura organizzativa abbastanza simile a quella di un circolo privato, con accesso riservato ai tesserati e ai loro familiari; soltanto in seguito l'associazione divenne una vera e propria società di concerti. L'iniziativa dei soci fondatori era sostenuta dall'idea che frequentare “trattenimenti” musicali di alto livello fosse segno identitario di distinzione sociale e culturale, in linea con il recente movimento di rivalutazione della musica strumentale dif-

fusosi anche in Italia dopo l'unificazione. Il nuovo sodalizio si rivolgeva a un'utenza scelta rispetto a quella che tradizionalmente frequentava il teatro d'opera, creando un nuovo e non effimero centro di aggregazione per la borghesia colta. Ciò nonostante “L'Arena”, principale quotidiano cittadino, concluse la cronaca del concerto inaugurale con una concessione alla mondanità, pubblicando i nomi delle “più intellettuali nostre Signore e Signorine” intervenute alla manifestazione¹².

Il primo presidente fu Erminio Marchesetti, che rimase in carica fino al 1927, eccettuata la breve reggenza dell'avvocato Scudellari fra il 1912 e il '13¹³. Nato a Trieste nel 1852, Marchesetti si era trasferito giovanissimo a Verona, dove fondò una fiorente “Società per esportazione”, e dove nel 1923 divenne presidente della Camera di commercio e poi Commissario governativo straordinario fino al 1927¹⁴. Alla musica si dedicò con passione, esercitandola forse per un certo tempo anche come attività professionale complementare a quella principale; in una delle varie guide alle attività economiche e alle figure professionali veronesi che annualmente si pubblicavano sul finire dell'Ottocento, Erminio Marchesetti è infatti menzionato come pianista accompagnatore e come insegnante di pianoforte¹⁵. Oltre che esperto pianista, Marchesetti fu in amicizia con molti compositori dell'epoca, fra cui Pizzetti, Zandonai e lo stesso Respighi. Fu generoso e intelligente mecenate musicale, inserendosi, con i concerti

¹¹ *Statuto della Società “Amici della musica” di Verona*, Verona 1909, p. 3.

¹² “L'Arena”, 26-27 aprile 1909; l'articolo è siglato gdc.

¹³ Cfr. la scheda biografica, curata da Paolo Rigoli, in BOLOGNA, OCH, RIGOLI, *80 anni di vita musicale a Verona*, cit.

¹⁴ B. VASSALINI, *La Casa dei Mercanti di Verona. Suoi ordini e sue vicende*, Verona 1927, p. 119; cfr. anche MURARO, *Verona fine Ottocento*, cit., p. 44.

¹⁵ *L'Indispensabile*, Verona 1895, p. 199.

organizzati nella sua bella casa, in quella tradizione veronese del concerto privato di cui Umberto e Clara Boggian, sul finire degli anni Venti, furono protagonisti dell'ultima, luminosa stagione¹⁶.

Per la sua nota e profonda competenza musicale, il Consiglio municipale nel 1889 lo nominò membro del Consiglio Direttivo preposto alla Scuola d'istrumenti ad arco¹⁷, che negli ultimi due decenni dell'Ottocento stava preparando il terreno alla nascita degli Amici della musica anche con un'efficace attività divulgativa nei confronti del pubblico. Nel 1904 Marchesetti entrò a far parte del Consiglio di Protettorato che affiancava la direzione nella gestione del Liceo musicale privato fondato da Luigi Rocca, Tullio Stegagno e Achille Saglia¹⁸, confermandosi una delle figure più stimate e attive nella gestione delle istituzioni musicali veronesi dell'epoca (Fig. 2).

Del primo Consiglio Direttivo faceva parte l'avvocato Giovanni Battista Stegagno, sindaco di San Martino Buonalbergo dal 1906 al 1914 e poi consigliere comunale fino al 1926. Animatore delle conversazioni al Caffè Dante e assiduo frequentatore di spettacoli teatrali, Stegagno coltivava la poesia e apparteneva a una generazione di amministratori pubblici di profonda e illuminata cultura, che durante il fatico-



Fig. 2. Ritratto fotografico di Erminio Marchesetti, primo presidente della Società Amici della musica.

so cammino di Verona verso l'industrializzazione, pur occupati ad affrontare i gravi problemi che tale processo stava comportando, non trascurarono l'impegno a favore dell'arte, comprendendone il valore anche per il miglioramento della società civile. Nella tutela delle bellezze artistiche e paesaggistiche della sua terra Stegagno si impegnò con passione, fondando nel 1913 il Comitato veronese per la difesa del paesaggio e dei monumenti, di cui fu presidente per molti anni. Dal 1913 al 1915 fu nominato presidente anche dell'Accademia di belle arti "Cignaroli"¹⁹.

Tre settimane dopo la prima assemblea sociale iniziarono i concerti. Il concerto

¹⁶ Nel 1921 Umberto Boggian affiancò Marchesetti nella carica di vicepresidente della Società Amici della musica, prima di divenirne presidente dal 1927 al 1947, anno della sua morte. L. GONZATO, *Umberto Boggian (1884-1947), un protagonista quasi dimenticato della vita musicale veronese fra le due guerre, Vertemus. Prima serie di studi musicali e teatrali veronesi*, a cura di P. Rigoli, Verona 2001, pp. 153-175.

¹⁷ *Resoconti delle sedute del Consiglio Municipale di Verona*, 7 dicembre 1889, p. 1082.

¹⁸ *Regolamento e pianta organica del Liceo musicale di Verona*, Verona 1904. Un altro componente del Consiglio di protettorato preposto al Liceo privato veronese che fu anche consigliere degli Amici della musica fu l'avvocato Riccardo Galli, in seguito nominato presidente della Cassa di Risparmio cittadina.

¹⁹ L. FERRARI, *Giovanni Battista Stegagno. Un'estate immerso nel senso civico*, in *Festa al Campagnol 9-10-11 giugno 2006*, n. 16, pp. 13-111; cfr. anche F. VECCHIATO, *sub voce*, in *Dizionario biografico dei veronesi (secolo XX)*, cit.

inaugurale ebbe luogo il 25 aprile 1909 nel Salone Sanmicheli, protagonista il Quartetto Abbiate, un gruppo cameristico di recente costituzione fondato da Luigi Abbiate, dal 1906 primo violoncello al Teatro alla Scala di Milano; gli altri componenti erano i violinisti Gino Nastrucci e Marco Segrè, con Giovanni Albisi alla viola (Fig. 3).

Se la scelta della prima formazione strumentale, il quartetto, non lascia dubbi sull'adesione della neonata associazione al movimento di rivalutazione della musica strumentale facente capo alle diverse società del quartetto fiorite in Italia nel secondo Ottocento, il programma del concerto inaugurale indica piuttosto una via italo-francese, alternativa al repertorio della *Wiener Classik* preferito dalle associazioni quartettistiche:

C. FRANCK, *Quartetto in re maggiore*

L. BOCCHERINI, *Quartetto in la maggiore* op. 33

C. Debussy, *Quartetto in sol minore* op. 10.

La prima società di concerti nell'Italia postunitaria fu la Società del quartetto di Firenze, fondata nella città toscana nel 1861 con il sostegno dell'editore Giovanni Gualberto Guidi. A quella fiorentina seguirono nel 1862 le omologhe associazioni di Lucca e di Napoli e nel 1863 quelle di Milano e di Modena²⁰. Nella diffusione

delle prime associazioni italiane di musica cameristica ebbe una forte valenza simbolica la figura del compositore lucchese Luigi Boccherini, al cui nome era intitolato un periodico pubblicato a Firenze con cadenza mensile da Giovanni Gualberto Guidi. Oltre a farne un accorto strumento pubblicitario della sua produzione editoriale, l'editore fiorentino diede al giornale "Il Boccherini" il carattere di un foglio propagandistico del movimento di rinascita della musica strumentale italiana, ricco di informazioni sull'attività pionieristica della Società del quartetto di Firenze²¹.

Uno dei primi profili biografici di Luigi Boccherini circolò in Italia nel 1877 grazie al numero doppio di otto pagine del periodico fiorentino. Nel lungo articolo di Domenico Bertini, compositore lucchese che del periodico e della casa editrice fu attivo collaboratore, vengono esaltati e proposti come modello stilistico la scorrevolezza e il garbo melodico della musica di Boccherini: "Far molto con poco, ottenere il bello col facile fu la grande arte del Boccherini [...] Boccherini è chiamato il pittore della grazia e del sentimento e finché vi saranno artisti di cuore la sua musica sarà sempre altamente e meritamente apprezzata"²². Se la rivalutazione di un repertorio strumentale autoctono ancora poco conosciuto ed estraneo a quello operistico

²⁰ Per un panorama sul vasto e sfaccettato fenomeno dell'associazionismo musicale nell'Italia postunitaria si rimanda a M. RUGGERI, *Lo Stato e l'associazionismo musicale dallo Statuto albertino alla crisi di fine secolo*, in *Accademie e Società Filarmoniche. Organizzazione, cultura e attività dei filarmonici nell'Italia dell'Ottocento*, a cura di A. Carlini (Atti del convegno nel bicentenario di fondazione della Società Filarmonica di Trento, Trento, 1-3 dicembre 1995), Quaderni dell'Archivio delle Società Filarmoniche Italiane/1, Trento 1998, pp. 13-72. Per uno sguardo d'insieme sulla diffusione delle Società del quartetto in Italia nella seconda metà dell'Ottocento si veda E. SPERANZA, *Il quartetto per archi in Italia nella seconda metà dell'Ottocento tra precettistica, recezione e produzione. Uno sguardo preliminare*, in *Accademie e Società*

Filarmoniche in Italia. Studi e ricerche, a cura di A. Carlini, Quaderni dell'Archivio delle Società Filarmoniche Italiane/6, Trento 2005, pp. 291-351.

²¹ Cfr. SPERANZA, *Il quartetto per archi in Italia nella seconda metà dell'Ottocento*, cit., pp. 251-352. Cfr. anche P.P. DE MARTINO, *La Società del Quartetto di Napoli e il 'passaggio alla nuova cultura'*, in *Accademie e Società Filarmoniche in Italia. Studi e ricerche*, a cura di A. Carlini, Quaderni dell'Archivio delle Società Filarmoniche Italiane/8, Trento 2008, pp. 19-89.

²² D. BERTINI, *Luigi Boccherini*, "Boccherini. Giornale musicale mensile", 23 marzo 1877. Nell'articolo di Domenico Bertini al profilo biografico di Luigi Boccherini fa seguito un commento analitico del suo *Stabat Mater*, edito dal Guidi in quello stesso anno.



Fig. 3. Locandina del primo concerto organizzato dalla Società Amici della musica.

di corrente circolazione poteva divenire esperienza culturalmente fondante entro i confini del giovane stato unitario, certamente la figura del compositore lucchese era quella che meglio si prestava a divenirne l'emblema.

Il programma del primo concerto, come l'intera programmazione dei primi decenni di vita della neonata associazione, attesta l'ancora buona ricezione della musica contemporanea da parte del pubblico in una città rimasta estranea alla circolazione del repertorio concertistico internazionale. Il Quartetto di Debussy, composto nel 1893, era già stato eseguito in pubblico a Verona pochi mesi prima del concerto che inaugurò l'attività degli Amici della musica. Durante un concerto a favore delle popolazioni colpite dal catastrofico terremoto che aveva distrutto Messina e Reggio Calabria, il 17 gennaio 1909 Pietro Marconi al violino ed Emanuele Fiorinotto al violoncello, insieme con i loro allievi Edoardo Pontiero e Giuseppe Fabbroni, ne avevano eseguito i primi tre movimenti. Comprendendo anche il beethoveniano Quartetto in fa maggiore op. 135²³, quel concerto presupponeva già abitudini di ascolto più raffinate rispetto a quelle correnti nei salotti musicali dell'epoca.

Pietro Marconi ed Emanuele Fiorinotto erano gli storici docenti della Scuola d'istrumenti ad arco, prima scuola di musica gestita stabilmente dal Comune. Grazie a un'intelligente programmazione concertistica e a una altrettanto valida attività di divulgazione musicale, essa preparò il terreno alla fondazione della Società Amici della musica.

²³ *La Scuola d'istrumenti ad Arco attraverso l'evoluzione musicale nelle sue manifestazioni pubbliche dal 1884 al 1924*, a cura di P. Marconi, Verona 1924, p. 90. A conclusione del concerto intervenne l'orchestra d'archi della Scuola con un'esecuzione parziale di un concerto bachiano.

Dal 1886 ai saggi scolastici di fine anno Marconi e Fiorinotto iniziarono ad affiancare numerosi concerti strumentali in cui si esibivano accanto ai loro migliori allievi. Furono organizzati concerti monografici²⁴, si tennero conferenze e lezioni pubbliche accompagnate da "illustrazioni musicali" eseguite dagli allievi. Anche a Vicenza le conferenze e i concerti organizzati dalla Scuola Libera Popolare anticiparono nel 1910 la fondazione della locale Società del Quartetto, il cui primo presidente fu il senatore del Regno Antonio Fogazzaro²⁵.

Nei primi anni del Novecento oltre alle rappresentazioni operistiche al Teatro Filarmonico si tenevano anche concerti sinfonici, uno dei quali fu diretto nel 1900 da un ancor giovane ma già affermato Arturo Toscanini²⁶. Gli Amici della musica non riempirono un vuoto, ma gestirono con criteri moderni la programmazione dei concerti, organizzandola con cadenza regolare, assicurandosi preventivamente la presenza del pubblico grazie alla tessera sociale, mantenendo una qualità artistica elevata che soprattutto dagli anni Venti, quando Verona entrò definitivamente nei circuiti del concertismo internazionale, consentì ripetuti ingaggi di quegli "esecutori di fama" che lo statuto auspicava e che ne spazzarono via l'originaria fisionomia di circolo privato, aprendo le porte al pubblico pagante e ai grandi protagonisti dello 'star

²⁴ Si contano diversi concerti commemorativi fra quelli promossi dalla Scuola d'istrumenti ad arco, fra cui quello per il centenario della morte di Boccherini nel 1905, di Haydn nel 1909, quello della nascita di Schumann nel 1910 insieme con il bicentenario della nascita di Pergolesi, nel 1913 il centenario della nascita di Wagner e il bicentenario della morte di Corelli; cfr. *La Scuola d'istrumenti ad Arco*, cit.

²⁵ Per la nascita e la successiva evoluzione della Società del Quartetto vicentina si rimanda a C. GALLA, *La Società del quartetto. Ottant'anni di musica a Vicenza*, Vicenza 1990.

²⁶ BOLOGNA, *Dalla musica post-rinascimentale ai nostri giorni*, cit., p. 409.

system' musicale. Altissimo e immediato fu il riscontro del pubblico; in poco tempo gli abbonamenti passarono dall'iniziale cinquantina a 224²⁷. Rivelatosi insufficiente il Salone Sanmicheli, già per il secondo concerto (23 maggio 1909, Trio Italiano) si dovette ricorrere alla grande platea del Teatro Filarmonico, sottoposto nel 1905 a restauri, "utili per l'estetica, per la comodità, per la sicurezza", grazie ai quali, fra l'altro, erano state aperte nuove porte per facilitare l'accesso del pubblico e il quarto ordine di palchi era stato trasformato in loggione²⁸. Fino a tutto il 1925 pressoché tutti i concerti degli Amici della musica ebbero luogo al Filarmonico, con pochissime eccezioni per le quali venne preferito l'allora Teatro Drammatico, ora Teatro Nuovo. In seguito, dal 1926 fino al secondo dopoguerra, la sede abituale dei concerti divenne un magnifico salone nel complesso di Castelvechio, più raccolto e più confacente alla musica da camera, concesso in locazione dal Comune e fornito, oltre che di una ricca decorazione, di una loggetta e di un palchetto per le esecuzioni musicali²⁹. Con i primi quattro concerti, due dei quali di quartetto d'archi (Quartetto Abbiate, Quartetto Polo) e due di trio con pianoforte (Trio Italiano, Trio Arányi), gli Amici

della musica si allinearono alla programmazione cameristica tipica delle Società del quartetto. Ma il repertorio non era del tutto sintonizzato sulla lunghezza d'onda austro germanica; oltre agli immancabili pezzi di bravura dell'Ottocento italiano (Niccolò Paganini, Antonio Bazzini), si lasciava infatti ampio spazio ai compositori italiani viventi (Marco Enrico Bossi, Ildebrando Pizzetti, Carlo Perinello, Alfredo D'Ambrosio) e alla musica italiana sei-settecentesca, sopravvissuta soprattutto nel repertorio violinistico grazie alla pratica didattica e molto eseguita in arrangiamenti di dubbia qualità filologica.

L'isolata esecuzione del Trio in mi bemolle maggiore op. 70 n. 2 di Ludwig van Beethoven, durante il primo anno di attività, indica un ritardo nella ricezione beethoveniana, da parte del pubblico veronese, fatte salve le coraggiose esecuzioni da parte di Marconi, Fiorinotto e allievi³⁰.

Se il 1909 si chiuse in modo eclettico con un concerto-accademia (Resi Baldini arpa, Lydia Campostrini canto, Guido Crepax violoncello, Pietro Bottagisio, futuro direttore del Liceo musicale cittadino, pianoforte), il secondo anno sociale si aprì ancora all'insegna del camerismo 'puro' (Quintetto Romano con pianoforte, 16 febbraio; Quartetto d'archi di Bruxelles, 28 febbraio). Il 20 aprile 1910, dopo meno di un anno di attività, ai soci fu offerto il primo concerto orchestrale, segno di una raggiunta sicurezza finanziaria assicurata alla cassa sociale dalle ormai numerose sottoscrizioni. L'orchestra fu quella della Società dei concerti di Monaco, diretta da Ferdinand Löwe, che al Filarmonico eseguì la bee-

²⁷ BOLOGNA, *Gli 80 anni degli Amici della musica. Dalla fondazione al 1945*, cit.

²⁸ RIGOLI, *Il Teatro Filarmonico dal Settecento ai nostri giorni*, cit., p. 183.

²⁹ BOTTAGISIO, *La Società Amici della musica di Verona*, cit. Le riproduzioni fotografiche ivi edite sono ristampate nell'opuscolo *Società Amici della musica Verona. La sede nel Castello scaligero*, Verona 1930, estratto da "Il Garda", ottobre 1930. Distrutta dai bombardamenti del 4 gennaio 1945, nell'immediato dopoguerra la Sala dei Concerti di Castelvechio fu ricostruita e intitolata a Umberto Boggian; non più in regola con la normativa sulla sicurezza attualmente in vigore, è stata occasionalmente adibita a manifestazioni espositive del Museo di Castelvechio. Cfr. la scheda curata da P. RIGOLI in BOLOGNA, OCH, RIGOLI, *80 anni di vita musicale a Verona*, cit.

³⁰ Sulla ricezione di Beethoven nel Triveneto, con appendice cronologica delle esecuzioni di musica beethoveniana a Venezia, Trento, Rovereto, Trieste fra il 1816 e il 1900, cfr. F. AGOSTINI, P. RATTALINO, *Beethoven in Veneto nell'Ottocento*, "Nuova Rivista Musicale Italiana", VI, 1972, n. 6, pp. 477-502.

thoveniana Terza Sinfonia in mi bemolle maggiore op. 55 "Eroica", *Till Eulenspiegels lustige Streiche* di Richard Strauss e *Tasso. Lamento e trionfo* di Franz Liszt.

Passarono però tre anni prima che si ascoltasse un pianista solista. Primo di un elenco destinato ad allungarsi a dismisura soprattutto dopo il secondo dopoguerra, l'11 aprile 1912 fu il pianista scozzese Frederic Lamond che interruppe la serie dei concerti di gruppo con il primo 'recital' solistico nella cronologia degli Amici della musica. L'eterogeneo programma, composto per metà da musiche trascritte (J. S. Bach-Tausig, Beethoven, Chopin, Schubert-Liszt, Schubert-Tausig, Liszt), conferma la cautela con cui gli organizzatori proposero per la prima volta ai loro abbonati un appuntamento musicale reputato forse troppo monotono per le abitudini d'ascolto correnti. Infatti il secondo 'recital' pianistico arrivò soltanto quasi due anni più tardi, il 19 marzo 1913, sempre al Teatro Filarmonico, con Tina Lerner che eseguì musiche di Mozart, Weber, Schumann, Chopin, Strauss-Tausig, Liszt.

Nel 1910 fu saldato il debito di riconoscenza con la Scuola d'istrumenti ad arco. Fu invitata al Filarmonico l'orchestra dell'Istituto, alla cui direzione si alternarono i due storici insegnanti Pietro Marconi ed Emanuele Fiorinotto, con Pietro Bottagisio all'organo; in quell'occasione si esibì anche il duo formato da Mario e Maria Corti rispettivamente al violino e al pianoforte.

Il 10 febbraio 1913 il duo Corti ritornò agli Amici della musica con un programma all'insegna dell'eclettismo, in cui comparivano composizioni di Chopin per pianoforte solo e di Paganini per violino solo; oltre ad alcuni arrangiamenti per violino e pianoforte di musiche di Corelli, Lulli e Tartini, il duo eseguì la Sonata in la maggiore di Cesar Franck e la beethoveniana Sonata in la maggiore op. 47 "a Kreutzer".

Con *Le donne curiose* nel 1913 si tentò per la prima volta l'allestimento di un'opera. Il compositore veneziano Ermanno Wolf-Ferrari volle che fosse diretta da uno dei suoi allievi prediletti, Pietro Fabbroni, all'epoca trentunenne, già allievo di Marconi alla Scuola d'Istrumenti ad arco e avviato a una promettente carriera di direttore d'orchestra.

Le ripetute comparse del Quartetto Rosé (25 febbraio 1911; 29 febbraio 1912; 23 aprile 1913), i concerti dell'orchestra della Società dei Concerti Lamoureux di Parigi (18 aprile 1911), dell'orchestra della Società dei concerti di Monaco (30 aprile 1912), della Società filarmonica boema (18 aprile 1913) attestavano che in pochi anni Verona si era inserita nella circolazione del concertismo internazionale e che le finalità statutarie erano state raggiunte.

Dopo un concerto dell'orchestra dell'Augusteum di Roma, diretto da un grande musicista come Bernardino Molinari (11 aprile) e un recital del pianista Nino Rossi (23 aprile), la guerra interruppe nel 1915 l'attività della giovane associazione. Mentre la città, ferita dai bombardamenti, iniziava a fare i conti con la questione operaia e con il problema dei reduci drammaticamente amplificato dalla vicinanza con il fronte, i concerti ripresero al Filarmonico il 21 marzo 1919 ancora nel solco del quartetto d'archi, con una formazione che comprendeva Bruto Tignani e Guido Sampaoli al violino, Luigi Giovannini alla viola, Gilberto Crepax al violoncello. La successiva storia della Società Amici della musica ha accompagnato sino ai nostri giorni l'evoluzione della vita musicale cittadina, con le sue ondate in rapida successione di impegno divulgativo, divismo, rigore filologico, delle quali l'associazione ha continuato a seguire e a orientare il flusso, contribuendo ad arricchirlo per oltre un secolo.

Un documento inedito sul “maestro d’organi” Brunetto dalli Pontoni

Bruno Chiappa

La prima e più prestigiosa menzione del fabbricante di organi e “arpicordi” Brunetto dalli Pontoni si deve al Vasari che nella *Vita di Fra Iacopo e di Liberale e d'altri Veronesi* ricorda che Giovanni Caroto dipinse per lui un quadro con la favola di Atteone, finito poi in casa della famiglia Cicogna, nella contrada di San Zenone in Oratorio¹. In realtà Vasari non indica l'appartenenza familiare di Brunetto, circostanziandone però l'identità tramite la qualifica professionale, come spesso avveniva; nel nostro caso di “maestro d’organi”. Lo ha fatto invece, in un esemplare articolo di mezzo secolo fa, Luciano Rognini, che, avendo trovato documentazione di pagamenti a suo favore per un intervento sull'organo di Santa Maria in Organo, nella quale si specificava la sua residenza all'Isolo di Sotto, ha potuto consultare le anagrafi di tale contrada e identificare il Nostro come figlio di Antonio dalli Pontoni in quella del 1514, quando aveva 15 anni, come Brunetto dalli Pontoni, in quella del 1531, quando diventa capo famiglia, e come Brunetto dalli Apicordi in quelle del 1541, 1544 e 1557². Il cambio di cognomi-

nazione testimoniata dalle anagrafi, dalla prima versione, “dalli Pontoni”, che sta ad indicare una professione, quella di *pontonarius*, affine a quella più generica di *marangonus* (falegname), in particolare dedicata alla costruzione dei battelli che sostenevano le piattaforme dei mulini o di mezzi di trasporto fluviali, a quella di costruttore di strumenti musicali è certamente spia di una condizione e di una considerazione sociale che nel tempo si sono modificate e hanno fatto passi avanti. La presenza di una o due persone di servitù in una famiglia composta da lui, la moglie e, per un tratto di tempo, da una nipote, certifica una certa agiatezza che trova riscontro anche nei dati fiscali. Il campione d'estimo del 1531, quando aveva da poco messo su casa propria, lo registra con un coefficiente di ricchezza pari a lire 0 e soldi 10 (il padre, *marangonus* è allibrato per soldi 6, cifra tipica degli artigiani del legno); ancora con soldi 10 nel 1545 e con soldi 11 nel 1558 (da sottolineare il fatto che in quest'ultima rilevazione figurano tutti due i cognomi: *a Pontonis ab Ampicordis*)³. La sua condizio-

¹ G. VASARI, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, a cura di P. Pecchiai, vol. II, p. 706, Milano 1929.

² L. ROGNINI, *L'antico organo di S. Maria in Organo*,

“Studi Storici Veronesi Luigi Simeoni”, vol. XX-XXI, 1970-1971, pp. 139-188. Le anagrafi della famiglia Pontoni sono riportate a pp. 168-169.

³ ASVr, *Antico Archivio del Comune*, reg. 263, c. 341; reg. 264, c. 471v; reg. 266, c. 441.

ne economica, discreta, ma per niente eccezionale, si consolida nel tempo, senza subire sensibili variazioni. Possiamo calcolare sulla base delle cifre d'estimo assegnategli che l'entrata annua di cui poteva disporre si aggirasse sui 120 ducati.

Dopo Rognini anche Enrico Paganuzzi ha individuato nel fondo *Atti dei Rettori Veneti* presso l'Archivio di Stato di Verona un documento in cui Brunetto figura fra i testimoni convocati nel tribunale pretorio in una causa intentata da tale Giovanni Alvise Tano, *pistore* (fornaio), contro la moglie Giulia, abile nel suonare e nel cantare e dotata di altre qualità, ma, a detta di alcuni, non di quella della fedeltà coniugale, alla quale per altro sembra che il marito non tenesse più di tanto. È da notare che Giulia è figlia di tale Giovanni Francesco dalli Arpicordi, residente anch'esso, secondo quanto affermato, nella contrada dell'Isolo di Sopra. Tra i testimoni vi è anche un altro maestro di arpicordi, Antonio del fu Tomaso da Volterra, che risiedeva in Santo Stefano, ma per un certo tempo aveva lavorato nella casa di Giulia⁴. Sempre negli *Atti dei Rettori Veneti* abbiamo trovato notizia che nel 1555 Brunetto, il fratello Iseppo, il *magister* Paolo, lapicida (probabilmente il noto cugino di Michele Sanmicheli) e altre due donne, come loro abitanti nell'Isolo "versus sablonaram", sono in causa con il nobile Agostino Brenzone che li accusa di aver occupato un tratto di terreno contiguo alle loro case, ma di sua proprietà. Dopo alcune proroghe il podestà accoglie le ragioni del Brenzone che dimostra di disporre del luogo per investitura vescovile risalente al 1478 e rinnovata più volte. Al momento della sen-

tenza è presente Brunetto "ab organis"⁵. *De relato* Brunetto figura anche in alcuni documenti milanesi del 1568-1569, concernenti la richiesta, presentata da tale Giovanni Antonio Brena, cembalario, al tribunale di Provvisione di Milano, di avere l'esclusiva nella costruzione di un ingegnoso meccanismo di trasposizione per strumenti a tastiera, del quale si diceva inventore. Alcuni cembalari e musicisti milanesi, che vedevano la categoria danneggiata dall'eventuale concessione di simile privilegio, ascoltati per l'occasione, sostennero che il merito dell'invenzione era "di un signor Brunetto da Verona" all'epoca già morto. Uno in particolare così riferisce: "Et ho inteso da molti che un gentilhuomo di Verona ha fatto un clavicordo, il qual si può alzare e abbassare tre toni movendo la tastadura et questo ho anchor inteso da un fratello di quel gentilhuomo che fece detto instrumento, il quale è stato un tempo nell'Accademia di Verona, non so se vi sia al presente"⁶. Certamente il riferimento è all'Accademia Filarmonica di Verona presso la quale, a quanto pare, esistette un manufatto di Brunetto.

Alle sopra citate note documentarie Pierpaolo Brugnoli aggiunge quella di una ricevuta del 1537, rilasciata dal priore di San Leonardo in Monte per spese di manutenzione dell'organo del monastero di quel luogo⁷.

Lo stesso Brugnoli ha aggiornato la biografia del Nostro rintracciandone il testamen-

⁴ E. PAGANUZZI, *Medioevo e Rinascimento*, in *La Musica a Verona*, Verona 1976, p. 130 (3-422).

Nel documento citato da PAGANUZZI (ASVr, *Atti dei Rettori Veneti*, b. 41, fasc. *Testium primus*, cc. 26) noi leggiamo Alvise Tano, anziché Favo.

⁵ ASVr, *Atti dei Rettori Veneti*, b. 73, fasc. *Sextus actorum*, alle date 22 aprile, 4 maggio e 6 maggio.

⁶ D. COSTANTINI, *Meccanismi di trasposizione negli strumenti a tastiera del Cinquecento*, "Recercare", X (1989), pp. 331-340, citato anche in P. BRUGNOLI e N. REFATTI, *Brunetto dalli Pontoni (c.a 1501-1565) fabbricante di organi e arpicordi e la sua famiglia*, "Vertemus", Quarta serie di studi musicali e teatrali veronesi, 2007, a cura di M. Magnabosco, p. 34 (29-39).

⁷ BRUGNOLI e REFATTI, *Brunetto dalli Pontoni*, cit., p. 33.

to e delineando con maggiore precisione le coordinate temporali della sua vita. La *gens* Pontoni pare originaria, come molte altre che migrarono a Verona nella prima età veneziana, dal contado bergamasco. Gli antenati di Bruneto si erano trasferiti da Averara, nella Val Brembana, a Verona, nell'Isolo Inferiore, e qui era nato Domenico, detto Brunetto, attorno al 1501-1502. La discordanza dei dati forniti dalle anagrafi disponibili – cinque nel giro di una quarantina di anni – non permette di fissare con assoluta precisione l'anno della sua nascita, ma la cosa non sorprende più di tanto chi ha pratica con questo genere di fonti, sempre approssimative e inclini all'arrotondamento, nell'indicazione dell'età.

L'anagrafe del 1531 lo dà come capofamiglia, sposato con Elisabetta Brenzoni, vedova del medico Gerolamo *de Bencordis*, dal quale essa aveva avuto quattro figlie e un maschio. Il cognome del primo marito ed il fatto che il figlio maschio fosse soprannominato Accordo, suggerisce stretti collegamenti con il mondo della musica. Forse in ragione della sua età avanzata (le anagrafi indicano una maggiore età rispetto al marito che oscilla, a seconda delle rilevazioni, fra i 3 e i 30 anni in più), Elisabetta non procurò a Brunetto discendenza.

Più sicuri si può essere nel fissare la data di morte considerato che egli dettò il testamento il 9 giugno 1565, con il presentimento di essere giunto a fine corsa, scegliendo di essere sepolto nella vicina chiesa di San Tomaso e lasciando erede il fratello Iseppo⁸. Detto Iseppo è personaggio abbastanza noto per essere stato fra i periti ordinari dei Provveditori sopra i Beni Inculti di Venezia e aver firmato molte topografie del territorio veronese,

⁸ Per tutti questi dati cfr. BRUGNOLI e REFATTI, *Brunetto*, cit., p. 36.

alcune assieme a illustri cartografi come Bernardino Brugnoli, Cristoforo Sorte, Pompeo Canepari e altri. Esistendo su di lui un'abbondante bibliografia e non attingendo la sua attività l'ambito di questa ricerca ci esimiamo dal parlarne oltre⁹.

Ritornando a Brunetto va sottolineato come la sua attività di costruttore di strumenti musicali sia testimoniata più che dalla documentazione archivistica dalla sopravvivenza di un buon numero di manufatti usciti dal suo laboratorio. Ci son pervenuti quattro virginali con firma autografa: uno conservato presso l'Istituto di Ricerca Scientifica di San Pietroburgo con data 1532; uno, conservato fino all'ultimo conflitto mondiale al Conservatorio di Musica *Giuseppe Verdi* di Milano e ora irrimediabilmente, datato 1555; uno nel Museo musicale di Copenaghen, datato 1558, e l'ultimo custodito a Norimberga nel Germanisches Nationalmuseum, costruito nel 1564. Denzil Wraight, che si è occupato dei soprariferiti strumenti nella tesi di dottorato discussa presso la Queens University di Belfast, propone l'attribuzione a Brunetto di altri sei strumenti presenti in diversi musei d'Europa e rileva singolari affinità di elementi costruttivi per altri ancora¹⁰. Costituirebbe inoltre un probabile tentativo di falsificazione di un manufatto di "Bruneto dalli organi" la scritta "Gio. Francesco Ja-

⁹ Per la bibliografia si veda G.F. VIVIANI, *Dalli Pontoni (Pontani) Iseppo (Giuseppe)*, in *Misurare la terra. Agrimensura e cartografia, catasti e catastici a Verona dall'età romana ai nostri giorni*, a cura di P. Brugnoli, Verona 1992, p. 458. Aggiungiamo qui che egli probabilmente aveva pratica anche con i problemi di idraulica se nel 1566 fu chiamato a dirimere una questione relativa all'uso delle acque del Fabbio fra i fratelli Radice e Zuliano Basso che su tale fiume disponeva di un maglio e di altri opifici (ASVr, *Murari della Corte Brà*, reg. 5 – Radici, alla data 18 luglio).

¹⁰ R.D. WRAIGHT, *The stringing of Italian keyboard instruments c. 1500 - c. 1630*, Ph. D. Thesis, Queen's University of Belfast, 1997, citato in Brugnoli e Refatti. *Brunetto*, cit., p. 31.

nuar Trazentinus al'insegna delle due Rose Napoli" presente sulla tavola armonica di un arpicordo del 1532, conservato a Pietroburgo, presso l'Accademia russa delle scienze¹¹. Se l'ipotesi coglie nel segno, ci troviamo di fronte ad una comprova della considerazione di cui godevano gli strumenti eseguiti da Brunetto.

I documenti sopra considerati, utili per la biografia di Brunetto, non fanno mai diretto riferimento alla produzione di strumenti musicali, che, invece, possiamo conoscere, come abbiamo visto, dall'esistenza di alcuni esemplari firmati pervenutici. In ragione di ciò ci è parso utile presentare qui e pubblicare un atto notarile che fa riferimento specifico a detta produzione. Ci siamo imbattuti occasionalmente in esso passando in rassegna i protocolli di Giovanni Battista Perticella, un notaio fra i più attivi nella società veronese della prima metà del Cinquecento, che aveva la sua *scriptoria* nella centrale contrada di Sant'Egidio e tra i suoi clienti molti blasonati veronesi¹². Quanto è rimasto della sua attività professionale è conservato presso l'Archivio di Stato di Verona nel fondo *Pubblico Archivio dei Notai Defunti* (alias *Notai Bruciati*) che raccoglie il materiale sopravvissuto al disastroso incendio dell'archivio dei notai avvenuto nel 1723. Nello specifico si tratta di una fideiussione, in data 20 ottobre 1537, a favore dell'*egregius vir*

Brunetto del fu Antonio dalli Pontoni, organista. Dalla sua lettura si apprende che Brunetto aveva costruito un *organetus* per un Giovanni Giacomo, di cui non si indica il cognome, ma si specifica la professione, grammatico, e la residenza a Legnago, e costui gli era debitore ancora di 10 ducati. A garantire il completo pagamento, in due rate, ad aprile e ad agosto dell'anno successivo, interviene tale Giacomo fu Benedetto *de Scartaciis*, pure abitante in Legnago secondo l'atto notarile (in realtà, come vedremo, a Porto), che a tal fine ipoteca i propri beni. L'uso del diminutivo *organetus* per designare lo strumento fa pensare ad un suo impiego privato, nell'ambito delle pareti domestiche, per il proprio diletto o quello di un ristretto *entourage* di persone. Dell'esistenza di ridotti musicali nei palazzi dei nobili veronesi, con disponibilità di organi, abbiamo sicure informazioni, primo di tutti quello dei Bevilacqua sul Corso¹³. Purtroppo non conosciamo il prezzo totale che, comparato con il valore di altri analoghi strumenti, avrebbe potuto fornirci qualche indicazione sulla sua consistenza strutturale. I pochi dati di cui disponiamo ci permettono di fissare il costo di un organo fra gli 80 ai 150 ducati¹⁴. Non sappiamo se il committente dello strumento fosse un *grammaticus* stipendiato dal comune nella scuola pubblica, che riprese la sua attività dopo il conflitto di Cambrai e che si distinse per il valore degli insegnanti e l'alto livello dell'insegnamento. Nel 1537 il ruolo di

¹¹ M. DI PASQUALE, *Trasuntino*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 96 (2019), che cita WRIGHT, *The stringing of Italian keyboard*, cit., II, pp. 89, 291.

¹² Sintetiche notizie sul notaio Perticella, che spesso roga con Bartolomeo Sommaglia, sono fornite da B. CHIAPPA, *La mobilità della popolazione*, scheda n. 38 in *Isola della Scala. Territorio e società rurale nella media pianura veronese*, a cura di Idem, Isola della Scala (VR) 2002, pp. 88-89. È da sottolineare il fatto che egli fosse fratello di quel Giovanni Maria, pure notaio, che nel 1532 sta costruendo l'organo della chiesa di Santo Stefano di Isola della Scala (cfr. P. RIGOLI, *L'organo della chiesa di S. Stefano*, scheda n. 90 in *Isola della Scala*, cit., pp. 182-185).

¹³ L. ROGNINI, *Organi e organari a Verona*, in *La musica a Verona*, Verona 1976, pp. 425-486, in particolare p. 436.

¹⁴ Pare sia costato 150 ducati il primo organo installato agli inizi del Cinquecento nella chiesa di Santa Maria in Organo (ROGNINI, *L'antico organo*, cit., p. 143); il sopra accennato organo della parrocchiale di Isola della Scala venne a costare sugli 85 ducati; 80 ducati furono corrisposti per l'organo dell'Accademia Filarmonica nel 1606 (ROGNINI, *Organi e organari*, cit., p. 444).

maestro di grammatica di Legnago fu assunto da tal Petronio da Poiano che però venne sostituito l'anno dopo da Giacomo Ferrari che restò in detta carica per una ventina di anni. Potrebbe trattarsi del nostro Giovanni Giacomo, ma è da tener presente che nel 1535, un altro Giacomo, di cognome Locatelli, che era anche chirurgo della Fortezza, occupò il ruolo di maestro, e anche del fatto che talora Legnago e Porto si servirono di maestri distinti¹⁵. Quanto al fideiussore egli apparteneva ad una famiglia blasonata di Porto sulla quale ci fornisce esaurienti informazioni Alberto Avrese¹⁶ che segnala il Nostro nel ruolo di sindaco del luogo negli anni 1530, 1536 e 1542. Ulteriori informazioni sono ricavabili dalle visite pastorali alla parrocchia di Porto che il vescovo Giberti effettua nel 1529 nel 1530 e nel 1542. Nelle prime due egli compare come massaro del locale ospitale (*Iacobus de Scartaza* e *Iacobus de Schartaciis*) e nella terza fra i maggiori del comune (*dominus Iacobus Scartazi*)¹⁷. Nei decenni successivi membri della famiglia occuparono importanti cariche amministrative: Gaspare Scartazzi, in particolare fu più volte sindaco del Comune di Porto e, poi, di Legnago; nel 1555 fu inviato come notaio a Venezia per contraddire a una delegazione di Verona su questioni di estimo¹⁸ e l'anno successivo partecipò come sindaco di Porto, alle trattative per fare di Porto e Legnago un'unica comunità amministrativa¹⁹.

¹⁵ C. BOSCAGIN, *Storia di Legnago*, Legnago 1966, pp. 185-186. Per la nomina del Ferrari si veda Archivio del Comune di Legnago, *Verballi del Consiglio*, I, c. 34.

¹⁶ A. AVRESE, *Le antiche famiglie legnaghesi in epoca veneziana*, Legnago 1991, pp. 151-152.

¹⁷ *Riforma pretridentina della diocesi di Verona. Visite pastorali del vescovo G.M. Giberti 1525-1542*, a cura di A. FASANI, Vicenza 1989, pp. 284, 826, 1304.

¹⁸ G.F. PICINALI, *Historia di Legnago*, a cura di A. Ferrarese e R. Vaccari, Legnago 2010, p. 202.

¹⁹ BOSCAGIN, *Storia di Legnago*, cit. p. 183.

DOCUMENTI

Fideiussione a favore di Brunetto dalli Pontoni

Fideiussio in favorem egregii viri Bruneti organiste quondam Antonii a Pontonis de Insulo Infra Verone.

In Christi nomine. Die sabbati 20 mensis octobri 1537, Verone, in scriptoria, presentibus egregio viro Baptista Particella notario, Bartholomeo notario de Summa-leis rogatis et magistro Hieronimo sartore quondam Petri Andree notarii de Montesilice de Sancta Maria Antiqua Verone testibus

Egregius vir Iacobus quondam Benedicti de Scartaciis de Leniaco, precibus et rogatu^a experti grammatici Iohannis Iacobi

*** habitatoris Leniaci, debitoris dicti Bruneti de ducatis decem auri, de grossis trigintauno quoque ducato, pro resto precii unius organeti facti per eundem Brunetum ipsi Iohanni Iacobo, ut ibi assertum fuit, se eiusque heredes et bona principaliter et in solidum obligavit ad solutionem dictorum ducatorum, loco ipsius magistri Iohannis Iacobi et eis solemniter promisit ipsi Bruneto recipienti et acceptanti solvere et exsbursare eidem pro dimidia per totum mensem aprilis proximum futurum et pro alia dimidia per totum mensem augusti proximum futurum absque aliqua iuris vel facti exceptione. Et si non solverit^b, elapso unoquoque termino, possit conveniri in forma sollemnis crediti eum. Respondens debitis etc. Et premissa omnia, etc. Obligans bona [etc.].

(ASVr, *Pubblico archivio dei notai defunti*, b. 186, prot. 15, alla data)

^a segue Jo. Jac. depennato.

^b segue in unoquoque depennato.



Finito di stampare nel mese di luglio dell'anno 2021
presso la TIPOGRAFIA LA GRAFICA EDITRICE
di Vago di Lavagno (Verona) - Italia

lagraficagroup.it



MINISTERO
DELLA
CULTURA

SOPRINTENDENZA ARCHEOLOGIA
BELLE ARTI E PAESAGGIO
PER LE PROVINCE
DI VERONA ROVIGO VICENZA

Il volume documenta l'intervento di restauro effettuato con finanziamenti ministeriali dalla Soprintendenza sull'organo di Domenico Farinati (1909), *in cornu Evangelii* nel Duomo di Verona. Le opere, che hanno interessato anche la cantoria cinquecentesca e la cassa coeva dotata delle portelle dipinte da Felice Brusasorci, sono qui ampiamente descritte.

Oltre alle diverse fasi progettuali ed esecutive dell'intervento di recupero, sono stati affrontati in questa sede i molteplici aspetti della tradizione organaria veronese, non trascurando i contesti storico-artistici in cui gli strumenti musicali si collocano.