

*Il restauro dell'organo  
di Antonio Felice Parlicini nella chiesa di  
San Filippo Neri in Cortona.*

*Descrizione e profilo storico dello strumento alla luce dei  
dati acquisiti durante l'intervento.*

*Contributi per l'individuazione dello "stile" dell'organaro*

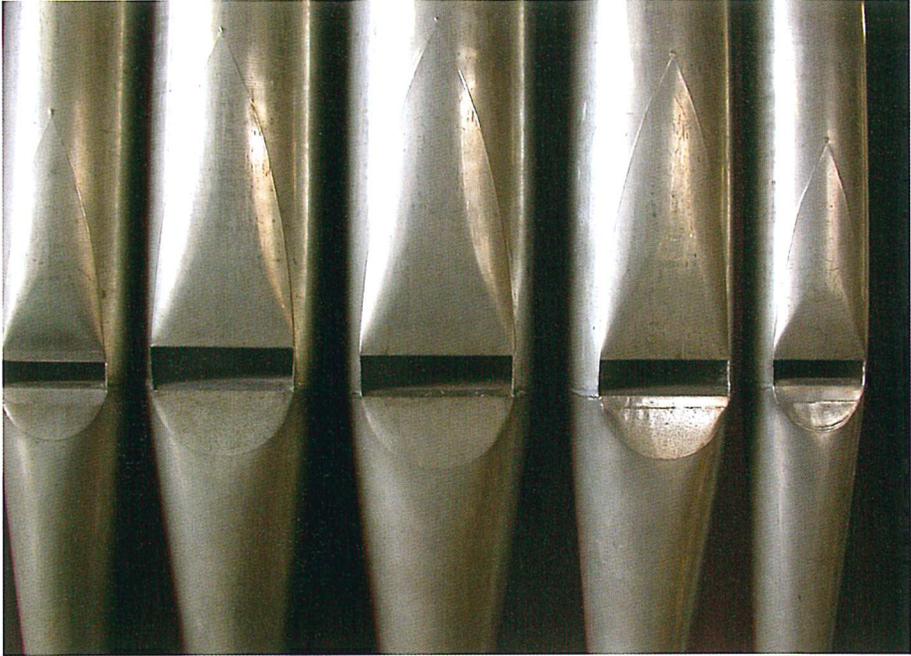
*Riccardo Lorenzini*

*Anche la conservazione accurata delle  
opere ed il lavoro scientifico di restauro  
non investono mai l'esser-opere delle  
opere, ma semplicemente il ricordo di esse;  
tale ricordo può però conferire ancora  
all'opera un posto dal quale essa può con-  
tribuire a dar forma alla storia. A l'esser-  
opera dell'opera appartengono coessen-  
zialmente tanto coloro che l'hanno prodot-  
ta quanto coloro che la salvaguardano.*

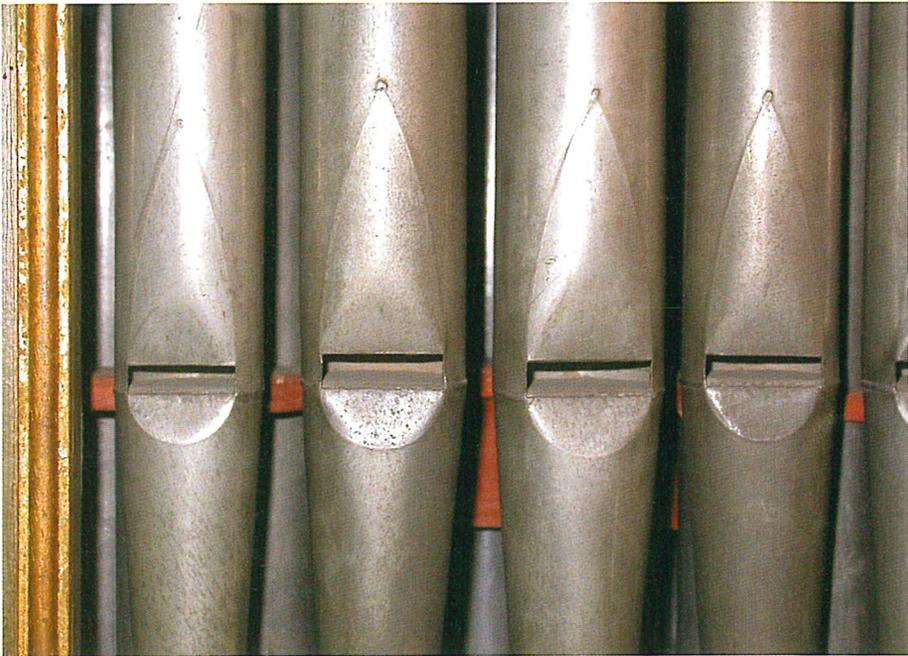
Martin Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, in  
*Sentieri interrotti* (1950)\*.

**1. La tradizione "rinascimentale" dello strumento nella lettera-  
tura organologica. Attribuzionismo ed indagini comparative.**

Dopo l'esito dell'indagine archivistica promossa dall'Associazione per il Recupero e la Valorizzazione degli Organi Storici della Città di Cortona, che ha altresì promosso e coordinato il restauro dello strumento, pare che debbano sussistere pochi dubbi sul fatto che l'organo di San Filippo fu effettivamente costruito tra il 1719 ed il 1720 dall'organaro fiorentino Antonio Felice Parlicini. Come abbiamo appreso dalla



S. Filippo (Cortona); canne di facciata, particolare della campata centrale (dopo il restauro).



S. Maria a Narnali (Prato); particolare della facciata.

lettura degli altri contributi che fanno parte di questa pubblicazione, la collocazione dello strumento nell'ambito cronologico del secolo aureo dell'arte organaria ha una lunga tradizione che risale al celebre organista e compositore Marco Enrico Bossi (1861-1925), il quale, nel periodo in cui in Europa dilagava la Grande Guerra, ricevette dal Ministero della Pubblica Istruzione l'incarico di "relazionare" sugli organi antichi della Toscana e sul loro stato di conservazione; compito che portò a termine svolgendo di persona una vera e propria indagine sul campo, durante la quale esaminò almeno 27 strumenti conservati nelle città di Firenze, Prato, Pistoia, Lucca, Pisa, Siena e Cortona<sup>1</sup>. In questa città ebbe modo di osservare e di suonare anche l'organo della chiesa di San Filippo. Quando nel 1919, divulgò il risultato della sua indagine, affermò di essere stato indotto a ritenere lo strumento "opera autentica, e per fortuna non manomessa, di Onofrio Zeffirini". Purtroppo non sappiamo quali furono gli elementi che lo indussero ad attribuirlo all'illustre organaro cortonese.<sup>2</sup> È probabile che il maestro Bossi, oltre che dalle sue personali capacità di osservazione, dipendesse in qualche modo anche dalle informazioni che gli venivano fornite dagli esperti locali che lo affiancarono durante i sopralluoghi<sup>3</sup>. Per quanto riguarda la più generica ascrizione al Rinascimento è possibile ipotizzare che Bossi fosse stato impressionato, oltre che dalla divisione della facciata di S. Filippo in 5 campi, anche dalla particolare tipologia dei comandi di registrazione, che erano (e sono ancora) costituiti da leve di ferro con l'impugnatura a forma di chiodo. Risultano infatti significative, le osservazioni che egli fece a proposito di questo tipo di comandi nel paragrafo dedicato all'organo dell'Ospedale di S. Maria della Scala a Siena; qui il maestro annotò che il "rudimentale meccanismo dei registri, il cui gioco è azionato da manubri di ferro a foggia di chiodi" assieme al "materiale metallico impiegato" presentava "i caratteri della fabbricazione quale era al tempo di Matteo" [di Paolo da Prato, 1392-1465, n.d.r.]<sup>4</sup>. Per quanto riguarda il giudizio di "opera per fortuna non manomessa" oggi sappiamo che all'epoca in cui il celebre organista suonò l'organo di San Filippo e fu colpito dalla "dolcezza e dalla classicità dei timbri della compagine sonora", lo strumento, se non di manomissioni vere e proprie, era stato oggetto di rilevanti modifiche; modifiche che erano state introdotte in primo luogo verso la fine del XVIII secolo da Giuseppe De Rittenfels e poi, solo qualche anno prima della visita del Bossi, da Raffaello Paoli di Campi Bisenzio, il quale aveva restaurato l'organo "con spartizione generale e tutto accordato". Dopo questi interventi, non ci è dato di sapere che cosa restasse di quelle antiche e sublimi sonorità che evocavano "cose e tempi lontani, come quelli che



S. Maria dei Ricci (Firenze);  
particolare della facciata.

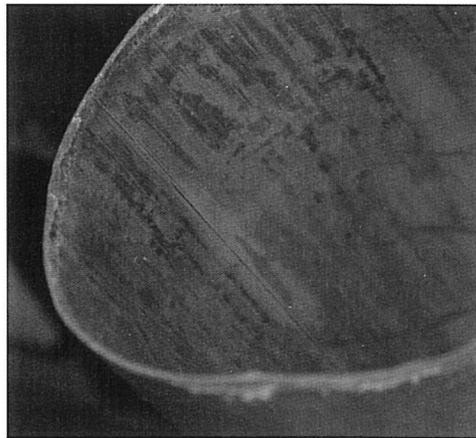


S. Maria a Narnali (Prato);  
particolare della facciata.

la nostra anima ama carezzare e custodire nel fondo di essa, in penombra, tra le pieghe dei ricordi d'infanzia". Del resto, con una concretezza che appare assai rude nello stridente contrasto con l'ampollosa prosa in cui è fin troppo evidente l'influsso della poetica pascoliana, il maestro afferma senza mezzi termini che le "cause determinanti sono la leggerissima pressione dell'aria" (ma poco prima definita come "irregolare" e "singhiozzante") la "sovrapposizione di polvere" e "l'ossidamento del metallo"; tutti giudizi che potrebbero costituire un eccellente materiale per qualche riflessione sulla genesi del concetto di "suono storico" alla luce dell'ideologia estetica in cui esso sembra trarre le proprie origini. In tempi più recenti, Oscar Mischiati e Luigi Ferdinando Tagliavini, riproducevano in un loro articolo, l'elenco degli strumenti censiti da Marco Enrico Bossi in Toscana, ove puntualmente figurava anche quello di San Filippo. Di conseguenza, la tradizione "rinascimentale" inaugurata dal maestro poteva apparire indirettamente accreditata senza riserve anche dai due illustri studiosi, consentendo ad un lettore a cui fosse sfuggito il senso generale dell'articolo, di ritenere che l'organo era

da annoverare “fra i più antichi cimeli dell’organaria italiana” (come si poteva leggere qualche riga prima dell’elencazione)<sup>5</sup>. Al di fuori di questa tradizione relativa allo strumento, sembra doversi collocare il parere espresso da Gabriele Giacomelli, organista, musicologo ed ispettore onorario presso la Soprintendenza di Arezzo. Giacomelli, a conclusione della scheda ministeriale redatta nel 1995, definiva il manufatto di tendenza “arcaizzante”, mostrando di aver recepito il contenuto dell’unica fonte allora nota, secondo la quale l’organo era stato costruito nel 1719 da un tale “maestro Antonio, fiorentino”. Il fatto che lo strumento non possa essere più considerato come “rinascimentale” (almeno secondo l’orologio del tempo), nulla toglie al suo pregio ed al suo valore. Il secondo Principale di cui è dotato, di piombo ed in estensione completa, ne aumenta considerevolmente il pregio e la rarità, dal momento che la sua presenza nella composizione fonica ci risulta inedita nel periodo storico e nell’area a cui lo strumento appartiene. Tuttavia, paradossalmente, se adottassimo il concetto di “età sistematica” formulato a suo tempo da George Kubler in opposizione a quello di “età cronologica”, potremmo tentare di ricollocare lo strumento in seno all’ambito da cui è stato provvisoriamente escluso<sup>6</sup>. Per fare questo sarebbe però necessario stabilire prima i criteri ed i caratteri in base ai quali uno strumento qualsiasi potrebbe legittimamente occupare il suo “valore di posizione” all’interno di una data serie. Per inscrivere lo strumento di S. Filippo in un’ipotetica “serie rinascimentale”, non sarebbero sufficienti i criteri basati sulla tipologia di partizione delle canne di facciata, come neppure quelli relativi alla presenza di comandi di registrazione in ferro, poiché in tal caso, se l’operazione dovesse consistere solo in questo, potremmo tranquillamente affidarne lo svolgimento ad uno dei tanti gruppi di ricerca che sotto la guida di qualche bravo insegnante si formano da tempo in seno alla scuola media inferiore. Sarebbe invece necessario rilevare i caratteri “interni” e più specifici del manufatto attraverso l’osservazione dei particolari riguardanti le caratteristiche costruttive, la lavorazione dei materiali, le tracciature inerenti alla progettazione dei vari elementi, la “geometria” delle canne, solo per citarne alcuni. Resterebbe inoltre la questione di sapere quali dovrebbero essere le figure più idonee ad individuare negli organi antichi questi caratteri ed a “leggere” (come si suol dire), questo particolarissimo genere di “documenti”, tenendo presente che il “linguaggio” che essi “parlano” è costituito da un sistema di segni che nulla ha a che vedere per tipologia, struttura, articolazione interna e finalità con quello dei documenti scritti<sup>7</sup>. Per tornare, dopo questa breve parentesi, al problema relativo alla datazione dell’organo di S. Filippo, qualora le

indagini archivistiche non fossero sufficienti a dimostrare che l'organo fu costruito quando e da chi si è già detto - come potrebbe ancora obiettare un lettore molto critico (magari adducendo l'ipotesi che lo strumento che ci è pervenuto potrebbe anche non essere quello descritto dalle fonti archivistiche)<sup>8</sup>, abbiamo dato l'avvio ad un'indagine comparativa. L'indagine, che per motivi contingenti è stata limitata solo ad alcuni strumenti, è stata condotta allo scopo di verificare se anche in altri esemplari attribuiti al Parlicini, fossero presenti le stesse caratteristiche che avevamo rilevato nell'organo di S. Filippo e provvisoriamente ritenuto come tratti distintivi dello "stile" dell'organaro. Il raffronto con lo strumento conservato nella chiesa parrocchiale di S. Maria a Narnali (Prato), "firmato" da Antonio Parlicini e datato 1711 da Renzo Giorgetti ha prodotto risultati positivi<sup>9</sup>. Gli elementi che hanno concorso a delineare una relazione significativa fra i due strumenti riguardano una serie di particolari relativi alla tracciatura delle lastre di metallo durante la fase di progettazione delle canne, alle legature dei catenacci della riduzione, alla morfologia del labbro superiore delle canne di facciata ed infine anche all'identica grafia delle numerazioni che correddano gli elementi appartenenti alle varie strutture (canne, tavola di catenacciatura). Questi particolari saranno più avanti descritti in maniera approfondita nei capitoli dedicati alle varie componenti da cui essi emergono. Ha invece prodotto esiti contraddittori il raffronto con l'organo conservato nella chiesa di S. Maria dei Ricci a Firenze, attribuito da R. Giorgetti ad Antonio Parlicini<sup>10</sup>. A differenza di quanto si può riscontrare nei due strumenti citati, il labbro superiore delle canne di facciata è qui appiattito in modo uniforme e i due archi di circonferenza tracciati in rilievo per delineare il disegno ogivale ne oltrepassano il vertice configurando due caratteristici "ciuffi" divergenti. La maggior parte delle canne interne, di piombo presentano caratteri diversi sia nell'appiattimento del labbro che per l'aspetto delle saldature. La tastiera è qui priva di veri e propri frontalini ed il fronte della leva è intagliato con un motivo ornamentale a forma di arco inflesso (a mo' di "parente-



S. Maria a Narnali (Prato); particolare della faccia interna di una canna di facciata (asse di mezzeria della lastra).



S. Maria dei Ricci (Firenze);  
particolare della tastiera (lato sinistro).

dello “stile” del Parlicini. Si tratta di una marcata tracciatura verticale incisa a secco lungo l’asse di mezzeria dei frontali (compresa fra il bordo superiore e la sommità dell’arco più esterno della “chiocciola”) e del nucleo centrale del motivo decorativo, costituito da una sorta di “bottono” in accentuato rilievo. Identiche caratteristiche presentano invece alcuni elementi della tastiera rispetto a quella dell’organo di S. Maria a Narnali, come il doppio smusso dei tasti cromatici ed il profilo dei modiglioni. Un altro elemento assai caratteristico, in questo caso comune a tutti e tre gli strumenti, è costituito da due tracciature di costruzione visibili sulla “testa” dei ventilabri, di cui una - orizzontale - segna l’altezza dello smusso degli spigoli laterali mentre l’altra - verticale - corrisponde alla linea di mezzeria che divide in due parti uguali la sezione triangolare a vista. Per quanto riguarda le numerazioni rilevate dalle componenti dell’organo di S. Filippo e di S. Maria a Narnali (sia quelle scritte con l’inchiostro come quelle graffite), la calligrafia presenta un aspetto “arcaico”, almeno se posta a confronto con

si graffa”) mentre quelli della tastiera dell’organo di Narnali sono riportati in testa alle leve seguendo l’uso più comune e sono intagliati con il noto motivo “a chiocciola”. Tuttavia, anche in quest’ultimo caso, vi sono due elementi che non avevamo mai rilevato nei frontali di fattura analoga e che sembrano costituire un tratto denotativo



S. Maria a Narnali (Prato);  
particolare della tastiera (lato destro).



S. Maria a Narnali (Prato); tastiera, particolare dei frontali.

quelle di numerazioni rinvenute in strumenti coevi. La relativa grandezza dei numeri, il tratto largo e marcato, l'organizzazione rigida, la prevalenza di aste diritte sulle curve ed infine anche l'orientamento eteroclino, sembrano caratterizzare un soggetto che aveva poca dimestichezza con la scrittura. Del resto, almeno stando a quanto dichiarò all'epoca il notaio cortonese Pierfancesco Serducci nel breve atto di liquidazione delle spese dell'organo, Antonio Parlicini era analfabeta ("poiché disse che non sapeva scrivere")<sup>11</sup>. Del tutto caratteristico è il 4, invariabilmente ruotato di 45° rispetto all'asse verticale e scritto tracciando prima una "X", le cui estremità superiori sono congiunte da una linea orizzontale tracciata con un secondo movimento. Assieme al numero 8 (ruotato di 90°, in posizione orizzontale rispetto all'uso moderno e con le anse aperte a forma di sinusoide) e ad altri tratti, sembra effettivamente connotare uno stile arcaico. In ogni caso la calligrafia è decisamente sgraziata rispetto al *ductus* degli stili eleganti, proprio nella misura in cui è assolutamente priva delle "grazie", cioè di tutti quei minuscoli tratti aggiunti che contribuiscono ad abbellirne l'aspetto<sup>12</sup>. Ha per noi il grande vantaggio di essere chiara e leggibile.

## 2. L'impianto del 1719, le successive modifiche ed il progetto di restauro.

Per offrire al lettore un quadro sintetico, abbiamo qui riassunto le fasi in cui si possono riassumere gli eventi principali riguardanti il "tempo-vita" dello strumento in base a quanto si è potuto stabilire attraverso l'osservazione del manufatto ed alla luce dei dati acquisiti con le indagini ausiliarie. Il quadro è necessariamente riduttivo quanto a numero e contenuto delle fasi; questi aspetti saranno ulteriormente approfonditi nella descrizione delle principali strutture di cui è composto lo strumento ed a cui è dedicato il successivo capitolo.

*Fase A.* Nel 1719, al termine della costruzione lo strumento era composto da sette registri: Principale Primo, Ottava, Quintadecima, Decimanona, Vigesima Seconda, Flauto in VIII e, nell'ultima stecca, un Principale Secondo (in posizione di "eco" rispetto al Primo). Le canne erano collocate su un somiere a vento di 45 canali e 7 stecche ed erano sorrette da un crivello di gattice inchiodato a due traverse. Non possiamo affermare niente di certo della pedaliera e della tastiera dal momento che quelle che ci sono pervenute appartengono alle fasi successive. Per quanto si può dedurre dalle strutture correlate, la tastiera dovette essere ovviamente composta da 45 tasti, ma con uno *Stichmass* appena più largo. L'organo era alimentato da tre mantici a cuneo che si conservarono, con ogni probabilità, fino ad oltre la metà del secolo passato. L'organo era collocato ove è ancora adesso, cioè in cantoria sopra alla porta principale d'ingresso, dentro una cassa lignea addossata alla parete della controfacciata. L'impianto architettonico del prospetto, suddiviso in cinque campate, era in legno tornito e scolpito, come si può evincere dalla lettura dell'elenco delle spese del 1719, ove sono esplicitamente menzionate la tornitura di sei basi per le colonne, di sei capitelli, del cordone e del sommoscapo, la costruzione del plinto di castagno alla base delle colonne assieme ad altri particolari relativi alla costruzione della cantoria. Di questa fase iniziale ci sono pervenuti: il "cavallo" dell'organo (carpenteria di sostegno interna), il somiere maestro, il crivello, la riduzione, la meccanica di registrazione e l'intero corpo fonico.

*Fase B.* Nel 1784 l'organaro Giuseppe De Rittenfels, restaurò lo strumento apportando alcune modifiche al corpo fonico del Parlicini ed introducendo un serie di aggiunte. Le fonti archivistiche ci dicono soltanto che egli aggiunse tre registri (senza specificare quali, a parte i

Contrabbassi “che lavorò Jacomino falegname”). Di fatto egli riunì le file di XIX e XXII ed al posto della seconda installò un Cornetto soprano a tre file; raddoppiò il Principale Primo nei soprani aggiungendovi nuove canne; divise il Principale II, lasciando al loro posto tutte le canne del registro, ed utilizzò le soprane per realizzare una Voce Umana “battente” con l’aggiunta di un pettine supplementare. Con la parte rimanente del Principale II completò il raddoppio del Principale I. Inoltre, per dare maggiore sostegno alla nuova configurazione fonica nel grave, egli aggiunse otto Contrabbassi di 16’, tappati, costruendo anche il somiere di basseria e tutte le meccaniche di collegamento alla pedaliera (quest’ultima, ottant’anni dopo l’intervento del De Rittenfels, fu ricostruita da un falegname cortonese).

*Fase C.* Nel 1906, Raffaello Paoli di Campi Bisenzio, restaurò di nuovo lo strumento. Sono probabilmente da ascrivergli alcune modifiche di minore impatto, come la sostituzione dei “cappuccetti” di pelle con piastrine di banda di latta per sigillare i fori di passaggio dei tiranti nel pavimento della secreta (sia nel somiere maestro che in quello dei Contrabbassi) ma forse anche la sostituzione della tastiera originale con una tastiera antica, di spoglio, per l’occasione “ammodernata” e “rivestita a nuovo” con copertine d’osso incollate al disopra delle originali.

*Fase D.* Verso l’inizio degli anni ’60 del Novecento lo strumento fu oggetto di un nuovo restauro. Di questo intervento pare che non resti alcuna documentazione scritta, ma restano invece clamorosi segnali e qualche vistoso elemento. Fu probabilmente in questa fase che tutte le canne di metallo furono rinumerate sul labbro superiore, utilizzando una penna a sfera, con una numerazione di cui ci è sfuggito il senso (in parte per canale ed in parte per tasto) ma di cui sono ancora ben visibili le impronte poiché ci siamo limitati a ripulirle dall’inchiostro. I tre mantici antichi furono rimossi, andarono dispersi e furono sostituiti con un unico mantice a lanterna (del tipo “a riserva”) alimentato da due pompe azionabili con una stanga di legno. Il congegno fu a sua volta dotato di un servomeccanismo elettrico che muoveva la leva. Vanno probabilmente ascritti a questa fase l’innalzamento del corista e la modifica del temperamento originale. Qualche tempo dopo, con la cessazione della funzione d’uso, iniziò la fase di abbandono ed il lento declino dello strumento. Le indagini non hanno permesso di stabilire l’epoca in cui scomparvero le colonne che ornavano il prospetto, né i motivi per cui esse furono rimosse (assieme a tutto l’ornato ligneo di corredo) né che fine abbiano fatto. La cassa che oggi si conserva, dipin-

ta di bianco a tempera, sembra ricomposta con parti di quella antica, di cui tutto sommato rappresenta soltanto lo “scheletro”. È fortunatamente rimasta intatta la partizione antica, di cinque forniche principali destinati ad accogliere altrettanti “castelli” in cuspidi alterne di canne maggiori e minori; quest’ultime sormontate da “organetti morti” nel secondo ordine, secondo l’impianto che “fu di gran lunga il preferito dagli organari rinascimentali dell’Italia centro-settentrionale”<sup>13</sup>.

*Il progetto di restauro del 2002.* Nel complesso, il progetto presentato dallo scrivente prevedeva il recupero dello strumento attraverso metodologie e tecniche che consentissero di coniugare in modo ottimale le esigenze conservative (tutela del manufatto inteso come testimone storico) con quelle connesse al riutilizzo, alla valorizzazione ed alla fruizione dell’oggetto in seno alla liturgia e come “bene musicale” (compiuta efficienza fonica e meccanica). Nel caso specifico, si prevedeva il recupero di tutti gli elementi appartenenti alle varie fasi storiche, anche quelli di epoche più recenti, ivi inclusa la tastiera, la pedaliera ed il mantice “a conserva”. L’unica eccezione a questo criterio, riguardava le modifiche introdotte dal De Rittenfels al Principale II. Dal momento che l’organaro non aveva rimosso le canne dalle loro sedi, per ricondurre l’intero registro sotto il comando della stecca originale, era sufficiente - con opportuni interventi - rimuovere il pettine aggiunto che inseriva le canne riadattate a fare la “Voce Umana”. Questa soluzione di compromesso ci consentiva di restituire alla composizione fonica il registro che fin dall’origine costituiva l’elemento più caratterizzante, mantenendo le aggiunte del De Rittenfels che contribuiscono ad arricchire il “colore” con il brillante Cornetto, rinforzano il sostegno nel grave con i Contrabbassi ed accrescono il volume sonoro dei soprani con il Raddoppio del Principale I.

### **3. Il restauro ultimato nel 2004. Descrizione delle principali strutture dello strumento.**

#### *3.1 Contenuti e limiti della descrizione; cenni sul metodo e sulle tecniche.*

La parte che segue, a carattere prevalentemente tecnico, tenta di assolvere ai compiti di documentazione ed è essenzialmente rivolta ad una “comunità” assai ristretta. È purtroppo incompleta sotto molti punti di vista, sia per motivi contingenti, connessi con gli impegni relativi al ciclo della lavorazioni che vengono portate avanti dal laboratorio sotto

la guida dello scrivente, sia perché al momento in cui essa viene data alle stampe, benché siano finiti tutti gli interventi conservativi e lo strumento sia stato da poco rimontato in laboratorio, il restauro non può considerarsi concluso poiché lo strumento non è stato ancora rimontato in chiesa. La descrizione dello stato in cui esso si è trovato prima, durante e dopo il restauro è necessariamente “riduttiva” e non rende conto né di tutti gli aspetti, né di tutte le componenti, né dell’elevato numero di interventi di cui l’organo è stato oggetto. Per essere esaustiva essa dovrebbe passare in rassegna ogni singolo pezzo in cui il manufatto è stato scomposto durante il restauro ed il loro numero assommerebbe a diverse centinaia. L’esposizione è stata quindi suddivisa in tanti capitoli quante sono le strutture fondamentali in cui lo strumento è “scomponibile”, limitandola in tutti gli aspetti, a quanto ci è parso essenziale o significativo. L’ordine in cui sono elencati non segue l’uso più consueto (dall’esterno verso l’interno dello strumento) ma rispecchia la correlazione fra le strutture prese in esame (abbiamo, ad esempio raggruppato la linea “funzionale” Pedaliera → Meccanica di riduzione della pedaliera al somiere dei Contrabbassi → Somiere dei Contrabbassi → Canne di legno dei Contrabbassi). Ogni capitolo è suddiviso in due parti separate da un asterisco. Nella prima parte la struttura è oggettivamente descritta nelle sue caratteristiche materiali, morfologiche, costruttive e nello stato in cui si presenta all’osservatore dopo il restauro. Se si escludono gli aspetti di degrado, gli interventi conservativi effettuati durante il restauro e le ricostruzioni, la situazione corrisponde nella sostanza, a quella antecedente. In calce al paragrafo sono riportate alcune misure essenziali. Nella seconda parte, oltre a qualche considerazione, sono descritte le modifiche subite nel tempo e quelle introdotte durante il restauro assieme alle ricostruzioni (nel complesso di entità molto modesta); in questa parte vengono anche descritti i più significativi aspetti dello stato di conservazione e del restauro. Nei casi in cui alla prima parte non ne segue una seconda, ciò non significa che la struttura di cui si tratta era in perfetto stato di conservazione, o peggio ancora che durante il restauro non si sia fatto nulla, ciò significa più semplicemente che essa è stata oggetto di tutti gli interventi a carattere conservativo e che ne è stata ripristinata la funzionalità nel contesto a cui appartiene. Per brevità, ed allo scopo di evitare inutili ripetizioni, è stata omessa la descrizione degli interventi conservativi di “routine”, il cui numero è molto elevato in termini di singole operazioni ma la cui portata è di carattere generale ed investe tutte le strutture. Fra questi sono da elencare: a) la pulitura (effettuata sia a secco che a umido, a seconda dei casi, e comunque senza intaccare le

patine del legno o del metallo di cui sono fatte le canne); b) la rettifica delle deformazioni plastiche (anche in questo caso sia del legno che del metallo, ma soprattutto ed in maggior numero, delle canne); c) la disinfestazione del legno dagli insetti xilofagi (effettuata con una soluzione di permetrina in petrolio rettificato); d) il consolidamento delle componenti lignee (rimozione di incollaggi che presentavano scarsa tenuta, integrazione delle lesioni mediante l'incollaggio di inserti di nuovo legno della stessa essenza, otturazione dei fori di sfarfallamento dei tarli con stuccature di resina epossidica o con lo stesso prodotto per consolidare la fibra indebolita dallo scavo delle gallerie delle larve); e) la disossidazione delle parti di ferro (chiodi antichi, viti, catenacci, molle, tiranti, punte di guida etc.); f) l'applicazione di sostanze protettive per prevenire l'attacco da parte di agenti nocivi sia biologici che di natura chimico-fisica (applicazione di gomma lacca sintetica, incolore e trasparente, sulle parti di ottone o di ferro dopo la disossidazione, oppure cera d'api alla permetrina sulle superfici lignee allo scopo di arginare l'ingresso di insetti xilofagi); g) il consolidamento e l'integrazione delle lacune presenti nelle canne di metallo e causati dai più svariati agenti (risaldatura con lega eutettica ed integrazioni con innesto di parti in lastra nuova e di composizione analoga). Nella descrizione delle strutture, come anche nella scelta delle riproduzioni fotografiche di corredo, si è posto l'accento nel documentare i particolari che caratterizzano lo "stile" di Antonio Parlicini, sia per dare maggior rilievo ad una figura di cui fino ad oggi sapevamo ben poco (almeno sotto questi aspetti) sia per fornire agli studiosi qualche riferimento più sicuro per procedere all'attribuzione ed alla datazione degli strumenti genericamente ascritti "ad un ignoto artefice toscano", nella speranza che fra questi ne emerga qualcuno che sia attribuibile al "nostro" costruttore. Non sfuggirà all'esperto la carenza di documentazione relativa alle misure delle canne, di cui si danno comunque quelle più essenziali delle circonferenze (rilevate con un nastro graduato) e delle proporzioni di bocca (misurate, ma espresse in frazioni) assieme agli spessori della lastra; ciò è principalmente dovuto alle contingenze di cui si è già detto. Si omettono inoltre una serie di dichiarazioni di principio o di conformità alle norme che riguardano il restauro degli organi storici (alle quali crediamo di esserci da tempo uniformati, nella loro migliore sostanza) come quella secondo la quale non avremmo dovuto introdurre nello strumento nessun elemento estraneo alla configurazione originale (in questo senso, il primo a non avervi neppure dovuto metter piede sarebbe stato in assoluto lo scrivente); a quella secondo la quale gli interventi sarebbero stati effettuati con le tecniche artigianali

proprie dell'autore (poiché sebbene le tecniche utilizzate nel nostro laboratorio siano ancora in larga misura artigianali, nessuno ormai usa più la menarola per forare una tavoletta ma si serve di un trapano elettrico); che tutti gli interventi sarebbero stati assolutamente reversibili, poiché alcuni (anche se di modesta entità) non lo sono affatto, nella misura in cui "in assoluto" non lo è nessuno, come non lo è del resto neppure il tempo che scorre inesorabilmente in un'unica direzione. Diremo quindi, che assieme a molta colla animale utilizzata per tutti gli incollaggi (non molto dissimile nella sua composizione da quella che usava il Parlicini) ci siamo serviti, in alternativa, anche di un'apprezzabile quantità di resina epossidica; che oltre ad aver recuperato e riutilizzato tutti i chiodi originali dopo averli puliti, disossidati e raddrizzati a mano previa ordinata estrazione, abbiamo aggiunto qua e là anche qualche vite (non senza un preciso scopo ed anche mantenendo alcune di quelle che avevamo rinvenuto al posto dei chiodi); che la nuova pelle di pecora o di agnello adoperata per sostituire le impellature non più idonee ad assolvere le loro funzioni di tenuta del vento (praticamente tutte), sebbene sia stata conciata all'allume ed acquistata presso fornitori che la producono per l'utilizzo nel settore specifico, non ha la vellutata morbidezza né l'elasticità di qualche frammento che abbiamo gelosamente conservato e che risale a circa tre secoli fa. Tutte le volte che nell'esposizione compare il termine "originale", si guardi bene il lettore dal prenderlo alla lettera, ma piuttosto *cum grano salis* poiché in definitiva attorno ad ogni origine vi è sempre qualche incertezza. Per ribadire in maniera meno irriverente il significato della parola "originale" torna utile citare il filologo Silvio D'Arco Avals, il quale in un manuale ad uso degli studenti universitari, asserisce con molta pacatezza che "il concetto di originale, nel senso di testo autentico esprime la volontà dell'autore, è uno dei più sfuggenti ed ambigui". Per il resto vogliamo assicurare lettori ed esperti che nel restauro dello strumento abbiamo non solo scrupolosamente conservato quanto era opera del Parlicini, ma compatibilmente con il ripristino di una duratura funzione d'uso, anche quelle di coloro che in epoche successive avevano contribuito alla conservazione dello strumento, ivi inclusi i più umili artigiani cortonesi di cui conosciamo appena il nome, come Jacomino "che lavorò i Contrabbassi" per Giuseppe De Rittenfels, il Ciardini che ricostruì la pedaliera, ed anche di maestro Romolo di cui ci è pervenuto uno dei tre "lastroncini" di pietra che egli scalpellò per fare da peso sui mantici.

### 3.2 Tastiera

Estranea alla configurazione originale, datata 1807, di 45 tasti (Do<sub>1</sub>-Do<sub>3</sub>, prima ottava corta). Coperte dei diatonici, di bosso, rifinite con doppia rigatura e smusso laterale, frontalini lisci, della stessa essenza, non perpendicolari al piano della tastiera ma leggermente inclinati (con la base arretrata verso l'interno); cromatici in ebano. È montata su un telaio con bracci e traverse esterne di pioppo; la traversa mediana è di noce. Modiglioni, di noce, di profilo lineare e profondità uguale a quella dei bracci del telaio con la parte anteriore (a vista) di forma trapezoidale, di altezza decrescente (da 78 a 27 mm ca.). Capotasti di dimensioni ed essenze diverse (il sinistro d'ebano, di 10 mm di larghezza; il destro di noce tinto di nero, di 36 mm). Listello frontale piatto, di noce, estraibile, con estremità incastrate "a secco" all'interno di guide scavate nella faccia interna dei modiglioni; listello posteriore (al disopra delle coda delle leve), di noce, fissato alle spallette come il frontale, trattenuto in sede da naselli di noce imperniati su viti. Leve di abete, fulcrate in coda da punte di ottone, guidate al centro da punte di ferro (Ø 3 mm); collegate ai tiranti da ganci in filo di ferro con gambo dritto e testa piegata a occhiello; numerate ad inchiostro, in coda, da 1 a 45; sulla leva del Do<sub>1</sub>, in prossimità dell'asola di guida centrale, è scritto ad inchiostro "1807" (verosimilmente l'anno di costruzione).

Telaio: larghezza 755; profondità 347; spessore 20 mm<sup>15</sup>. Larghezza totale della tastiera (fra i capotasti): 641; *Stichmass*: 499,5 (Do<sub>2</sub>-Si<sub>4</sub>). Lunghezza delle leve dei diatonici: 338; dei cromatici: 292. Altezza delle leve: 14. Lunghezza delle copertine dei diatonici: 112. Lunghezza dei cromatici: 74 (base)/71 (sommità). Altezza dei cromatici: 12,4; larghezza: 9,8. Spessore delle copertine: 3 ca.; spessore dei frontalini, 5 ca. Tracciature di allineamento segnate sulle leve (distanze rilevate dall'estremità posteriore): a)



S. Filippo (Cortona);  
tastiera, profilo del modiglione (prima del restauro).

fulcri, 11; b) punte-guida centrali, 179; c) ganci di collegamento ai tiranti, 202. Punte guida centrali: Ø 3.

\*

Si tratta di una tastiera di recupero, proveniente da uno strumento non identificato, riadattata all'organo di S. Filippo ed installata al posto di quella originale in epoca imprecisata (ovviamente *post* 1807). L'anomala larghezza del capotasto destro, assieme alla presenza di due fori predisposti per punte-guida e rinvenuti inutilizzati nella traversa mediana del telaio, indicano che essa era originariamente composta da 47 tasti con estensione Do<sub>1</sub>-Re<sub>5</sub> e prima ottava corta. La tastiera fu riadattata allo scomparto di 45 note, apportando diverse modifiche: il telaio non fu né ridimensionato né ricostruito, e quindi, per nascondere lo spazio vuoto derivante dalla necessità di sopprimere i due tasti (Do#<sub>5</sub> e Re<sub>5</sub>), il capotasto di destra fu rimosso e sostituito con uno nuovo, appositamente ricostruito in noce, di maggiore larghezza e tinto di nero ad imitazione dell'ebano di cui era fatto l'originale (come quello di sinistra, che ci è pervenuto intatto). Forse in ossequio alla moda che andava diffondendosi con l'imitazione dei moderni tasti da pianoforte, i diatonici furono allungati rivestendoli di nuove copertine d'osso, che furono incollate al disopra di quelle originali. Allo scopo di ampliare la base per l'incollaggio delle nuove copertine ed anche per compensare la loro eccessiva lunghezza rispetto a quelle sottostanti, più corte, furono incollati dei piccoli tasselli di legno alle leve. Il trattamento di "restyling" non fu applicato ai frontalini ed essi rimasero così come erano in origine. Inoltre, sempre a causa dell'allungamento dei diatonici, fu arretrata sia la posizione del listello frontale che quella dei ganci di collegamento ai tiranti. Il listello originale, probabilmente troppo tarlato o disperso, fu sostituito con un listello di spoglio, in abete impiallacciato di noce; quest'ultimo anziché essere inserito all'interno di nuove guide, fu avvitato su due tasselli di legno aggiunti ed incollati alla faccia interna dei modiglioni; le guide originali, rimaste vuote ed inutilizzate, furono tamponate incollando un'integrazione in nuovo legno; con la stessa, dopo aver sagomato adeguatamente il pezzo, fu accresciuta anche l'altezza dei modiglioni. Per annullare gli effetti derivanti dalla deformazione delle asole di guida, a loro volta provocati dall'attrito delle punte di ferro passanti al loro interno -



S. Filippo (Cortona);  
tastiera, l'iscrizione  
sulla leva del Do.

fenomeno che determina l'insorgenza di sgradevoli movimenti laterali durante l'esecuzione - furono incollate delle piccole strisce di cuoio sulla superficie delle leve, contro i bordi delle punte di guida ed a fianco delle asole; qualche dubbio sull'efficacia del correttivo, o forse perché a loro volta anche le strisce di cuoio si erano logorate, aveva indotto un successivo restauratore ad eliminare il difetto in maniera più radicale, inserendo delle bullette di ferro fra una leva e l'altra e piantandole nella traversa mediana del telaio. I ganci di attacco furono sostituiti con viti ad occhiello, in filo di ottone di grosso spessore, ed arretrati di circa 10 mm rispetto alla loro posizione originale. Un nuovo coperchio di fortuna fu realizzato fissando al bordo superiore del listello frontale della tastiera (con due cerniere di ottone di produzione seriale) una tavoletta di recupero, in castagno. Il fatto che il listello era stato ricavato riutilizzando parte di una tavola di registrazione appartenente ad un altro strumento, era dimostrato dalla presenza di cinque fori circolari originariamente predisposti per guidare il passaggio di tiranti, come pare di poter dedurre dalle diciture dei registri scritte a matita sul verso del listello (*Fagotto, Principale, Flauto, Ottavino, Voce Umana*). Nel complesso, l'intervento di riadattamento della tastiera fu praticato riuti-



S. Filippo (Cortona); particolare della tastiera (dopo il restauro).

lizzando parti quanto mai eterogenee per qualità e provenienza; qualcuno non esiterebbe a definirlo un “imbratto”. Tuttavia esso è testimone delle condizioni di estrema penuria di mezzi e di materiali che caratterizzarono un tempo in cui evidentemente non si buttava via nulla. Ha senza dubbio avuto il merito di mantenere lo strumento in condizioni di efficienza e probabilmente anche quello di averci tramandato una tastiera antica di cui forse un giorno sarà possibile conoscere l'autore e lo strumento di provenienza. Un raffronto con le tastiere del lucchese Domenico Pucci potrebbe fornire qualche utile indizio per l'attribuzione di questo manufatto. Nel progetto di restauro si è optato per il riutilizzo della tastiera ottocentesca limitandosi a sopprimere le aggiunte inutili. La rimozione delle copertine d'osso ha riportato in luce le sottostanti, di bosso, mentre quella del grande innesto praticato per tamponare le guide del listello frontale, ha restituito ai modiglioni profilo e dimensioni originali. Un nuovo listello frontale è stato ricostruito in noce e ricollocato nelle guide originali; i ganci di attacco ai tiranti - con il gambo di diametro eccessivo rispetto alla larghezza delle leve in cui erano avvitati - sono stati sostituiti con nuovi ganci di spessore più sottile; la “resistenza” delle leve è stata ripristinata nel rapporto iniziale ridisponendo i ganci di attacco ai tiranti sulla loro antica ordinata, seguendo le indicazioni fornite dalle tracce dei fori originali. Le asole delle leve, usurate dall'attrito delle punte-guida, sono state ricondotte a giusta misura incollando al loro interno minuscoli innesti in legno di faggio; in tal modo si sono eliminati i movimenti laterali ed i “giochi” che affliggevano la tastiera.

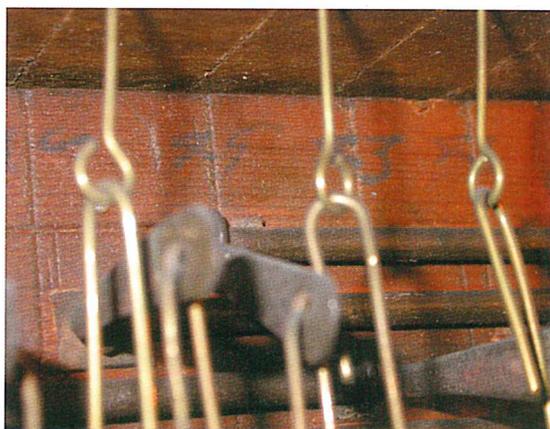
### *3.3 Catenacciatura della tastiera*

Di tipo verticale e “sospesa” è composta da una tavola di pioppo di forma rettangolare sulla quale sono fissati - per mezzo di cambrette in filo di ferro - 43 catenacci di ferro forgiato (i tasti del Do<sub>2</sub> n°9 e del Sib<sub>4</sub> n°43 sono collegati direttamente ai ventilabri). Sulla tavola lignea sono tracciati a secco gli assi di allineamento dei catenacci e le proiezioni verticali dei loro bracci verso la tastiera; le segnature sono corredate da una doppia numerazione, scritta ad inchiostro su entrambi i margini. La numerazione riferita alla tastiera (margine inferiore) segue l'ordine delle prime note dell'ottava corta (♯, 4, 2, 5, 3, 6, 7) e continua progressivamente fino a 45. I bracci laterali dei catenacci (rebbe) sono stati ricavati piegando a squadra le estremità delle aste di ferro durante la forgiatura e presentano in testa la consueta forma “a lacrima”

S. Filippo (Cortona);  
particolare della tavola  
di catenacciatura;  
la legatura con la  
guarnizione in cuoio  
e le numerazioni.



S. Maria a Narnali (Prato);  
particolare della tavola  
di catenacciatura;  
la legatura con la  
guarnizione in cuoio e  
le numerazioni.



(appiattita a partire dall'angolo della piega e poi arrotondata). Fra la tavola lignea ed i catenacci, in corrispondenza delle legature, è interposta una piccola guarnizione di cuoio. I catenacci sono numerati con cifre romane segnate con tacche incise nel metallo "a caldo"; i numeri da quaranta in poi sono scritti "XXXX" anziché nella forma più classica "XL"; il quattro è scritto "IIII" anziché "IV", mentre "VI, VII ed VIII" seguono l'uso classico.

Lunghezza della tavola lignea: 2525; altezza 215; spessore 25.  
Diametro dei catenacci: due misure mediamente apprezzabili 3,9/3,7 e 4,5/4,3; eccetto il catenaccio del Do<sub>1</sub>, di 5,91.

\*

La numerazione ad inchiostro, le cui caratteristiche grafiche sono identiche a quelle delle numerazioni rinvenute in vari luoghi del somie-

re e del crivello (copricanali, separatori, ventilabrini) attesta che la tavola di catenacciatura è coeva a quest'ultimo ed è dunque da ritenere come appartenente all'impianto del 1719. Nell'insieme la tavola è composta da una tavola di catenacciatura riutilizzata praticando un'aggiunta laterale che si estende sul lato sinistro per circa un quinto dell'intera lunghezza. La parte aggiunta fu unita di costa al pezzo ricevente con un incastro a mezzo legno incollato e inchiodato con tre chiodi forgiati a mano. Sulla faccia posteriore del pezzo aggiunto sono visibili tracce di una parziale diminuzione dello spessore (ridotto da 30 a 20 mm circa) eseguita con lo scalpello mentre, sempre dalla stessa parte, sul pezzo più grande si notano ancora le tracce del taglio tangenziale, eseguito a sega, con cui fu ricavata la tavola; il fronte invece è accuratamente piallato. Il riutilizzo di una tavola di catenacciatura che non fu inizialmente progettata per l'organo di San Filippo è indicato dalla presenza di una serie completa di doppi fori, vuoti ma identificabili come tracce del passaggio di cambrette diversamente posizionate; questi fori interessano soltanto la "vecchia" tavola e non sono presenti sul pezzo aggiunto. La numerazione originale non consente di ipotizzare modifiche dello scomparto poiché segue lo stesso ordine di quelle del crivello, dei separatori e dei copricanali ed inoltre interessa tutta la lunghezza della tavola, ivi inclusa l'aggiunta laterale; quest'ultima non è quindi interpretabile come il risultato di una modifica successiva alla costruzione ma piuttosto come un elemento ad essa congenito.

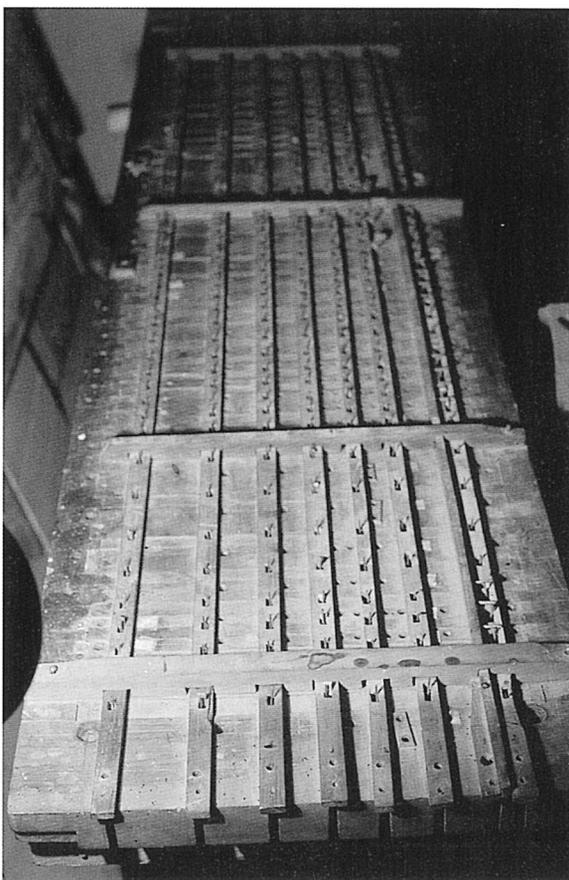
\*

Nel restauro sono state conservate le guarnizioni di cuoio in corrispondenza delle legature poiché la presenza di identici elementi anche nella catenacciatura di S. Maria a Narnali, ce le ha fatte ritenere originali.

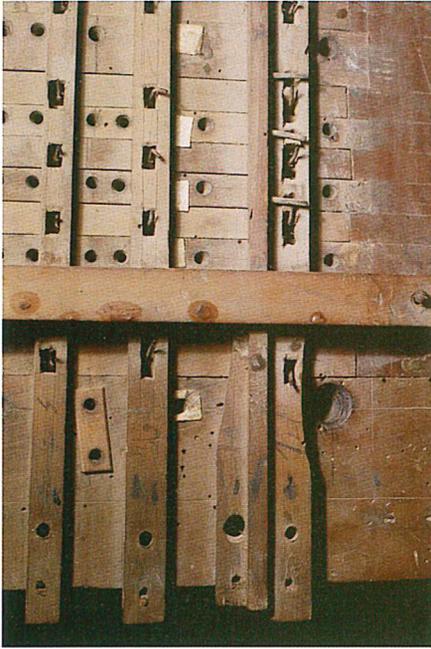
### 3.4 *Somiere maestro*

A vento, in noce, di 45 canali e 7 pettini. Come in tutti i somieri tipologicamente affini, la costruzione dell'intera struttura è impostata sulla base di un grande telaio rettangolare, le cui membrature (bracci e traverse; o "cinture") sono in questo caso unite agli angoli con incastri a mezzo legno. Una serie di listelli di noce, (o "separatori"), fra loro distanziati e solidamente uniti al telaio mediante l'incastro e la chiodatura delle estremità nelle mortase di un scavo "a dente" predisposto lungo la faccia interna della cintura anteriore e di quella posteriore, concorrono a formare il vano dei canali; questi furono sigillati a tenuta

del vento con un ampio strato di pelle incollato ed esteso su tutta la faccia inferiore del telaio e con un doppio coperchio di noce (o copricanale) sulla faccia superiore. Il copricanale interno è collocato a circa 1 cm al disotto del piano di superficie dei separatori mentre quello esterno è a filo con quest'ultimo. Per consentire il passaggio degli "spilli" di ferro dei ventilabrini, entrambi i copricanali sono muniti di asole rettangolari aperte lungo il margine destro e con un lato "libero" sul medesimo. Le commettiture del copricanale interno sono sigillate da quattro strisce di pelle che sono incollate sui bordi del copricanale e sulle pareti del canale; le asole di passaggio degli spilli sono invece sigillate da "cappuccetti" cuciti in pelle, di forma conica, con la base incollata sopra alle asole ed il vertice legato attorno agli spilli. Il copricanale esterno, non dovendo assolvere ad alcuna funzione di tenuta del vento, è fissato con un incastro a secco, libero entro i margini del canale. I copricanali sono numerati per tasto, ad inchiostro, verso il margine anteriore del somiere, nella zona compresa fra la prima e la seconda stecca dei registri. La superficie dei separatori è solcata dal reticolo ortogonale delle tracciate a secco, incise dal costruttore per aprire i fori nel punto di intersezione delle ordinate (asse dei sette registri originali) con le ascisse (asse dei canali); la larghezza dei canali è segnata con la stessa tecnica sul margine della cintura anteriore e di quella posteriore; inoltre sulla prima sono riportate ad



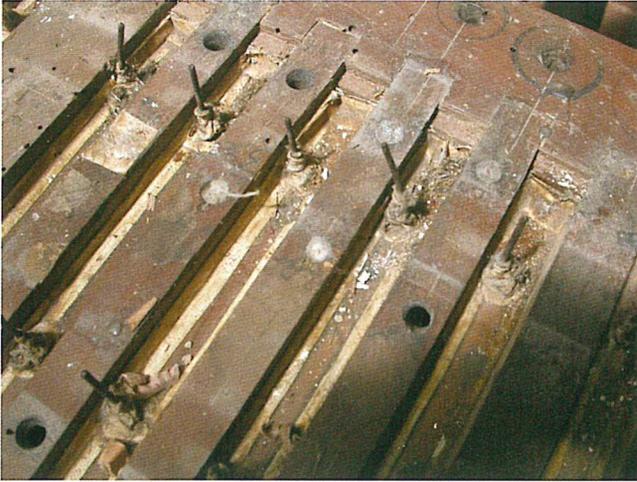
S. Filippo (Cortona);  
il somiere maestro in laboratorio  
(prima della pulitura).



S. Filippo (Cortona); particolare del somiere maestro, sulla destra il pettine della Voce Umana affiancato alla stecca del Principale Secondo.

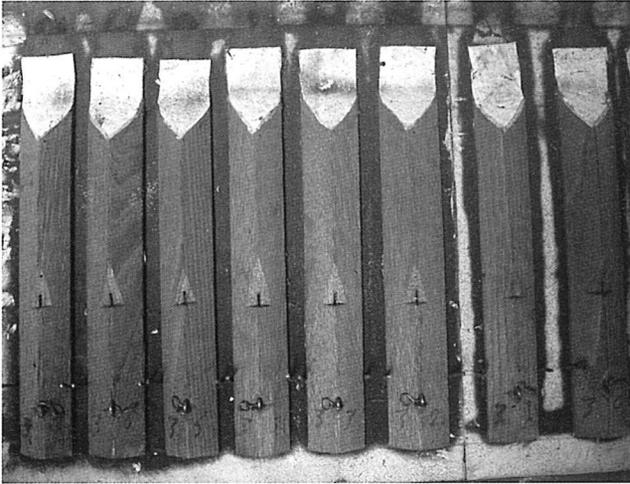
movimento impresso agli spilli dal pettine, l'ampiezza dell'apertura che consente al vento di fluire all'interno della celletta è relativamente modesta. Tutti i ventilabrini recano una doppia numerazione scritta ad inchiostro a mo' di frazione: i numeri al disopra del tratto orizzontale indicano il registro di appartenenza con una serie che va da 1 a 7 mentre quelli al disotto seguono la numerazione per tasto da 1 a 45. I registri sono inseriti da sette stecche di noce, poste in guida da cinque ponticelli trasversali (di cui alcuni sono di cipresso ed altri in noce) fissati ai separatori con viti a testa tonda. Le asole delle stecche, di forma rettangolare, sono state scavate sulla scorta di una tracciatura preliminare con la quale sono state segnate con precisione sia le dimensioni che le loro reciproche distanze. Le asole della prima stecca sono corredate da una numerazione per tasto scritta ad inchiostro con una grafia diversa da quella del Parlicini, ma che ne ricalca fedelmente lo scomparto. Le asole delle altre stecche ne sono prive, tuttavia queste sono numerate con le cifre da 1 a 7, scritte a penna "in testa" ed in successione ordinata a partire dalla facciata. Due spallette laterali, un setto mediano di noce (inchiodati inferiormente ai separatori), due tavolette di pioppo

inchiostro le circonferenze d'ingombro delle canne di facciata. Sul lato destro di ogni separatore sono scavate sette "cellette" di forma rettangolare chiuse da altrettanti ventilabrini di noce, guarniti di uno strato di pelle (incollato al separatore e la cui estremità superiore funge da cerniera) e muniti di spilli di ferro che fuoriescono dal canale attraverso le asole dei coperchi interni. I ventilabrini, di forma rettangolare, sono spinti in posizione di chiusura delle cellette da due piccole molle in filo di ottone a doppio giro; lo spessore dei ventilabrini è di ca. 1 cm, per cui rispetto ai canali, essi occupano uno spazio pari alla metà (o a tre quarti) della loro larghezza; da ciò risulta che le molle esercitano su di loro una forte spinta, per cui quando essi si aprono seguendo il



Particolare del somiere maestro (prima del restauro), guarnizioni di pelle e spilli dei ventilabrin; sui separatori sono visibili i fori tacitati con batuffoli di ovatta o lembi di pelle; sul bordo della cintura, le circonferenze d'ingombro delle canne di facciata.

posteriori ed un “pavimento” formato da due tavole di gattice unite di costa, delimitano il vano interno della secreta; strisce di pelle incollate sopra le committiture delle varie parti che lo delimitano sigillano il vano a tenuta del vento. La secreta è chiusa da quattro sportelli frontali di gattice, estraibili, incastrati “a tampone” nelle battute delle aperture e guarniti di uno strato di pelle incollato su tutta la faccia interna degli sportelli e poi piegato sui bordi, libero da incollaggi. Gli sportelli sono fissati in sede da piccole “farfalle” di noce imperniate su un chiodo centrale; due cordicelle prensili, annodate alle estremità ed inserite nello spessore di ognuno di essi, servono da maniglie. La secreta contiene 45 ventilabri di castagno, di consueta forma ma piuttosto piatti, con spigoli smussati, posti in guida laterale da punte di ottone e spinti in posizione di chiusura contro le aperture dei canali da molle in filo di ottone a doppio giro; tutti i ventilabri sono numerati, per tasto. I numeri da 10 a 45 sono scomposti in due cifre; la cifra delle decine è scritta su un lato del ventilabro mentre quella delle unità è scritta sul lato opposto (aspetto insolito e caratterizzante che abbiamo riscontrato anche sui ventilabri dell’organo di S. Maria a Narnali). La testa del ventilabro, reca incise due tracciature a secco, una orizzontale ed una verticale; la prima segna la misura di altezza dello smusso degli spigoli laterali, mentre la seconda delinea l’asse di mezzeria. La sede per l’inserimento della molla è realizzata con l’incisione di un pronunciato dente di arresto scavato nello spigolo inferiore del ventilabro; l’occhiello di aggancio ai tiranti è in ferro. I fori di passaggio dei tiranti nel pavimento della secreta sono sigillati da “cappuccetti” di pelle, simili a quelli dei copricanali interni, già descritti. Infine è da notare la tecnica



Ventilabri del somiere  
maestro  
(dopo lo smontaggio  
della secreta).

utilizzata dal Parlicini per realizzare i “trasporti” di alimentazione delle canne di facciata nella cintura anteriore. A differenza del metodo più comunemente adottato, che consiste nello scavare i trasporti nella superficie dei separatori per poi sigillarli con coperchi di legno (metodo che egli adottò per mettere in comunicazione le cellette delle prime quattro note del Flauto in VIII con quelle dell’Ottava), in questo caso egli ottenne lo stesso risultato praticando due fori con la menarola; uno orizzontale che parte dal fronte della cintura e raggiunge la celletta nel separatore ed il secondo, verticale, che dal piede della canna intercetta il primo foro. Le aperture dei fori sul fronte della cintura ( $\varnothing$  1cm ca.), furono successivamente richiusi con dischetti di legno.

Telaio (misure esterne): larghezza 2551, profondità 580, altezza 57. Larghezza dei pettini (in ordine a partire dalla facciata): 22,3-21-25-24-16,9-20,3-22,6. Ventilabri: lunghezza, 175; altezza 13; occhiello di aggancio ai tiranti e punto di inserimento della molla (distanze rilevate dalla “testa”), rispettivamente 23 e 74,5; altezza dello smusso laterale, ca. 3. Secreta (misure interne): altezza 72; larghezza 2460; profondità 239.

\*

L’identica grafia delle numerazioni rilevate nei vari componenti della struttura (cintura anteriore, separatori, ventilabri e ventilabrini, testa dei pettini) nonché la loro conformità al medesimo scomparto concorrono nel dimostrare che l’intera struttura è attribuibile ad Antonio Parlicini. Le numerazioni che hanno caratteristiche grafiche diverse (come quella delle asole del secondo pettine e anche quella

rilevata su alcuni copricanali) sono riferibili ad un'epoca successiva (forse all'intervento del De Rittenfels), ma ricalcano la numerazione del Parlicini ed attestano che in questa fase lo scomparto non subì alcuna modifica. Quanto ai registri erano invece ben visibili tutte le tracce inerenti alle modifiche ed alle aggiunte introdotte in una fase storica successiva. Lasciando un momento da parte quanto è risultato dall'effettiva consistenza del corpo fonico (di cui diremo nel capitolo specifico), le caratteristiche dei fori aperti nei separatori presentavano due aspetti alquanto diversi per modalità di esecuzione, posizione e direzione seguita dalla punta dall'alto verso il basso. I fori più antichi, tutti centrati nel punto di intersezione della tracciatura a secco, erano stati aperti facendo seguire alla punta della menarola una direzione verticale e perpendicolare al piano dei separatori. L'altro tipo di fori presentava caratteristiche di lavorazione affatto diverse; i fori erano stati infatti realizzati seguendo un'asse inclinato allo scopo di intercettare il vano della celletta scavata nel separatore. Questo secondo tipo di foratura interessava le ordinate del primo, del quinto e del sesto registro. La scoperta del documento, le informazioni desunte dal censimento e dall'osservazione della tipologia delle forature hanno permesso di porre questo secondo tipo di fori in relazione con le modifiche apportate dal De Rittenfels. La foratura del quinto registro, che alimentava originariamente la Decimanona, fu raddoppiata su tutta l'estensione. Le canne che componevano la fila di Vigesimaseconda, furono spostate dalle loro sedi fra la Decimanona e la Decimaquinta. Le due file di Ripieno, prima inseribili separatamente, furono riunite e ricondotte sotto la guida di un'unica stecca. Per installare il Cornetto soprano a tre file nello spazio che si era reso disponibile dopo la rimozione della Vigesimaseconda, fu realizzata una nuova foratura di due file nella zona dei soprani, ai due lati della stecca. I fori nella regione dei bassi, divenuti superflui, furono tacitati con batuffoli di bambagia grezza e sigillati con toppe di pelle. Per allargare l'esiguo spazio disponibile sul somiere in modo da potervi collocare le nuove canne, la larghezza delle due stecche interessate dalla modifica, fu diminuita piallandone i bordi.

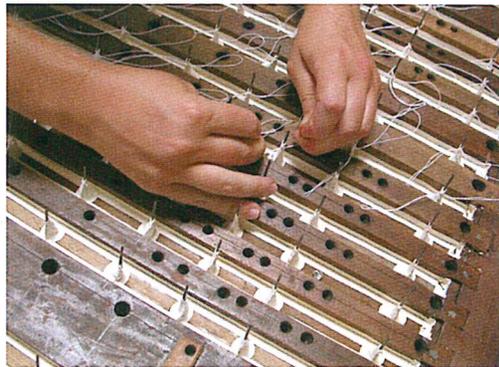


Canali del somiere maestro  
(dopo la rimozione dello strato di pelle  
incollato sulla faccia inferiore);  
si intravedono i ventilabrini numerati.



Ventilabrini dopo lo smontaggio;  
la tipologia della doppia numerazione riferita ai registri (sopra) ed alla note (sotto).

A differenza delle altre stecche, ove le due tracciature parallele, incise originariamente dal Parlicini per delimitare la larghezza delle asole prima del loro scavo si trovano a circa un centimetro dai bordi, nelle stecche che furono oggetto della “diminuzione” le stesse tracciature, come si può constatare ancora oggi, si trovano molto più vicino ai bordi. Le canne soprane del Principale II furono utilizzate per realizzare una Voce Umana. Il risultato fu ottenuto con due accorgimenti. Con il primo, le asole delle note soprane nella stecca originale furono allungate (rimuovendo dai bordi, con uno scalpello, una parte di legno) allo scopo di mandarne “a vuoto” il movimento; mentre con il secondo accorgimento, realizzato affiancando alla stecca originale un pettine supplementare (ricavato da una stecca di spoglio di un somiere a tiro), gli spilli dei ventilabrini delle note soprane venivano agganciati da lunghe punte di ferro laterali di cui quest’ultimo era stato “armato” e che “scavalcavano” la stecca originale contigua. Nel complesso lo stato di conservazione dell’intera struttura poteva considerarsi “buono”, malgrado una serie di difetti di carattere funzionale causati dal degrado delle impellature e dalla corrosione delle parti metalliche. Non si notavano importanti deformazioni plastiche del telaio e dei separatori, come avviene spesso nei somieri



Restauro del somiere maestro; legatura dei cappuccetti di pelle attorno agli spilli.

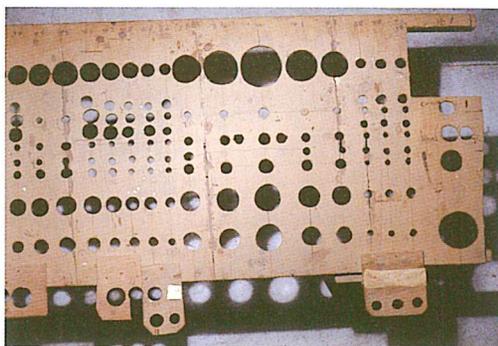
Il somiere maestro al termine del restauro (lato della testa dei pettini).



conservati in ambienti caratterizzati da un elevato tasso di umidità (o peggio ancora ad infiltrazioni di acqua piovana provenienti dal tetto degli edifici). Fra le modifiche di minore impatto, va menzionata la sostituzione dei cappuccetti di pelle con piastrine di metallo di forma quadrata, fissate al pavimento della secreta da quattro piccoli chiodi infissi agli angoli. Molti copricanali, sia interni che esterni, erano stati spaccati nel corso delle manutenzioni per accedere ai ventilabrini. Le diverse qualità di legno di alcuni ponticelli di guida delle stecche (pioppo e cipresso) sembrano indicare la sostituzione degli originali, che erano probabilmente in noce. Il somiere è stato completamente smontato e non si sono notate tracce di interventi radicali. Agli angoli interni dei canali abbiamo rinvenuto le stuccature originali con una pasta a base di gesso e colla e spalmate con le dita per sigillare le committure. Il composto si era disgregato dando luogo a imprestiti di vento; il materiale estraneo che in questo caso abbiamo introdotto dopo la rimozione dello stucco, sono le nuove impellature angolari incollate all'interno di tutti i canali. La maggior parte degli spilli di ferro dei ventilabrini, già molto corrosi dalla ruggine, sono stati disossidati e protetti con l'applicazione di gommalacca sintetica. Quelli che si erano spezzati alla base, sono stati sostituiti dopo aver praticato un carotaggio per estrarre la parte che era rimasta inserita nel legno; mentre quelli che si erano rotti all'altezza della legatura dei "cappuccetti" sono stati ricomposti saldando le due parti spezzate. I fori disattivati sono stati richiusi inserendo al loro interno dei tamponi di cotone e sigillati con una stuccatura in resina epossidica.

### 3.5 Crivello

Il piano è composto da un pannello di gattice, di forma rettangolare, costruito con l'accostamento e l'incollaggio di sei distinte tavole di sottile spessore. Il pannello è inchiodato a due traverse longitudinali, di gattice ed è dunque privo di un vero e proprio telaio. Sei "piedi" di noce, le cui estremità sono intagliate con un dente per l'ancoraggio alle cinture del somiere ed alle traverse, sorreggono il pannello al disopra delle bocche delle canne, a circa 21 cm di altezza dal piano del somiere. Il crivello è solcato da un reticolo di tracciature ortogonali, analogo a quello tracciato sul somiere maestro, di cui rappresenta la proiezione verticale verso l'alto, malgrado qualche approssimazione. Sul margine posteriore figura una numerazione per tasto scritta ad inchiostro; le caratteristiche grafiche sono identiche a quelle delle numerazioni già ascritte al Parlicini; dalla parte opposta, dodici tavolette di faggio inchiodate nella traversa anteriore e predisposte per alloggiarvi le canne del Raddoppio del Principale e le più acute del Principale (33 canne in tutto), sporgono per circa 10 cm oltre il margine



Crivello; lato destro (prima della pulitura).



Margine posteriore del crivello; numerazione ad inchiostro (ingrandimento)



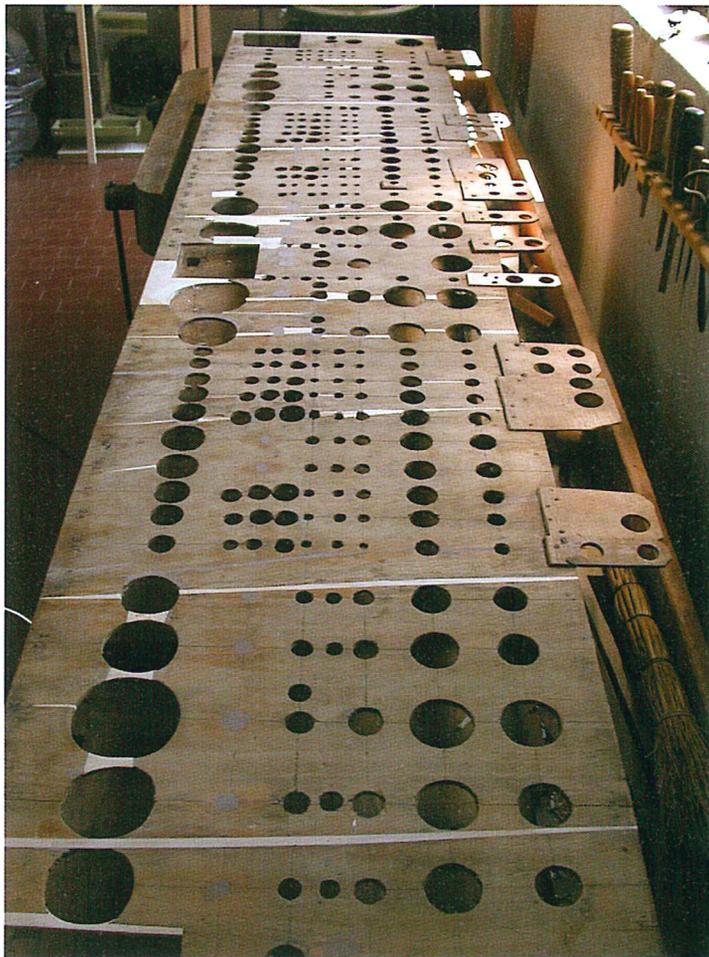
Margine posteriore del crivello; numerazione ad inchiostro (ingrandimento)

anteriore del crivello. Sul lato destro del pannello, a fianco delle ordinate del quarto e del quinto registro figurano le scritte “Pieno” e “Cornetto”, tracciate a pennello con vernice nera ad olio e grafia diversa da quella dei due autori principali.

Lunghezza, 2473; profondità 490; spessore 5; distanza dal piano del somiere 210 (bocche delle canne, al disotto)

\*

La numerazione del margine posteriore indica che il crivello apparteneva alla configurazione del 1719. La foratura antica era stata tuttavia in parte alterata ed in parte completata dal De Rittenfels in relazione alle modifiche ed alle aggiunte che egli aveva introdotto nella composizione fonica.



Il crivello  
in laboratorio,  
dopo  
l'integrazione  
delle lacune.

Analogamente a quanto si è già osservato a proposito degli interventi praticati dall'organaro sul somiere maestro, i fori delle canne dei bassi della XXII, furono occlusi incollando dischetti di legno al loro interno; questi sono dello stesso legno del crivello e sono quelli recuperati dalla nuova foratura del Cornetto. Per le stesse ragioni, sembra doversi collocare nel contesto di questo intervento anche l'aggiunta dei supporti di faggio per le canne del Raddoppio del Principale, sebbene simili elementi, anche se in numero minore, dovettero esistere fin dall'inizio per sorreggere le canne



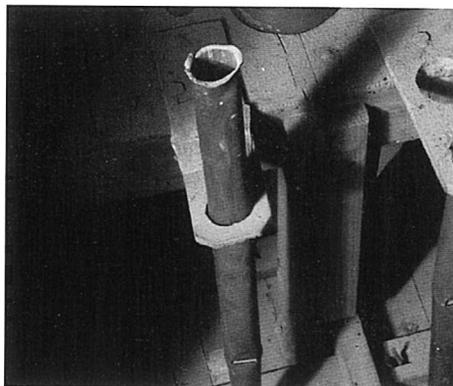
Interventi di consolidamento del crivello.

più acute del Principale; in ogni caso i chiodi utilizzati per l'unione sono tutti antichi e forgiati a mano. L'assenza di fori nelle posizioni corrispondenti alle prime quattro note nel Flauto in VIII, indica che esse erano derivate dall'Ottava fin dall'origine. Per quanto riguarda lo stato di conservazione, il danno peggiore era rappresentato dai numerosi spacchi trasversali apertisi in conseguenza dei movimenti del legno ostacolati dalla chiodatura; unione troppo rigida e priva di qualsiasi margine di tolleranza rispetto al fenomeno. Questo aspetto particolare di degrado è del resto riscontrabile in tutti i crivelli antichi montati con lo stesso metodo. Con il restauro, si è cercato di prevenirne l'insorgenza (o quanto meno di ridurne l'intensità) praticando una serie di incisioni nel pannello, allo scopo di ridurre la massa soggetta alle deformazioni plastiche impedendo nello stesso tempo la diffusione su tutta la lunghezza del pannello. Limitatamente alle zone in cui l'entità dell'imbarcamento era stata più vistosa, si è cercato di corroborare l'efficacia dell'intervento fissando con viti passanti attraverso un'asola aperta nel piano, alcuni sottili listelli di abete. Fra la testa delle viti ed il legno è stata interposta una rondella di cuoio. Le asole aperte attorno al gambo delle viti consentono un ulteriore margine di "tolleranza" per le oscillazioni dimensionali a cui è soggetto il legno.

### 3.6 Corpo fonico

Agli effetti di una valutazione puramente quantitativa, il corpo fonico ci è pervenuto quasi del tutto integro nelle sue principali stratificazioni storiche, se si esclude una canna del Principale II (Sol<sub>1</sub>) ed un numero molto limitato di elementi spuri localizzati nella regione degli “acutissimi” del Ripieno (22 canne in tutto).

Nell'insieme è composto da 422 canne di cui 15 di castagno, 43 di stagno in elevata purezza (97%) e 364 di piombo;<sup>15</sup> ciò risulta dal censimento dei corpi sonori effettivamente rinvenuti e da quello dei rispettivi fori di alimentazione presenti nei somieri. È quindi erroneo il computo tramandatoci dal resoconto dei lavori effettuati da Raffaello Paoli nel 1906, secondo cui le canne erano “in n°690” ed ove l'errore è probabilmente imputabile ad un banale *lapsus* (390 avrebbe rappresentato un dato più prossimo alla consistenza reale)<sup>16</sup>.



Particolare delle canne del Raddoppio del Principale I, prima dello smontaggio.

#### 3.6.1 Canne di metallo

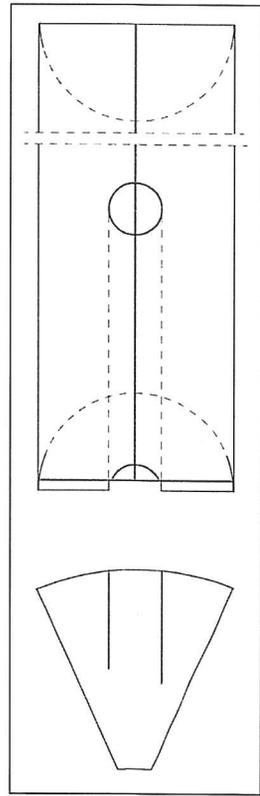
L'osservazione dei materiali, delle segnature graffite sui corpi e delle caratteristiche costruttive hanno permesso di distinguere due principali nuclei, la cui presenza era del resto intuibile anche dai laconici indizi forniti dai documenti archivistici. Al nucleo più antico, attribuibile ad Antonio Felice Parlicini (anche a seguito degli esiti di raffronto con lo strumento di Narnali), appartengono le canne del Principale I e II, di tutti i registri del Ripieno e del Flauto in VIII. Fanno invece parte di un nucleo aggiunto nel contesto di un successivo intervento, le canne del Cornetto soprano a 3 file da Re<sub>3</sub>, del raddoppio del Principale da Fa<sub>3</sub> e dei Contrabbassi di 16'. In questo caso, in assenza di raffronti con altri strumenti di paternità accertata, il nucleo è provvisoriamente attribuibile a Giuseppe de Rittenfels, sulla base del carattere univoco di tutti gli elementi costitutivi ed alla luce dell'indicazione fornita dal documento attinente all'intervento, secondo cui l'organaro aveva aggiunto “3 registri nuovi”. Una caratteristica comune a tutte le canne del Parlicini è rappresentata da una serie di traccature molto marcate,



Canne interne di piombo; numerazione di A. Parlicini.

che furono incise dal costruttore sulla lastra - con l'aiuto di un compasso e di un utensile appuntito - quando essa era ancora in piano, allo scopo di segnare i contorni e le misure delle forme rettangolari (e triangolari) da cui in un secondo tempo, dopo l'avvolgimento e la saldatura, avrebbe ricavato i corpi cilindrici ed i piedi conici delle canne. La tracciatura di partenza è costituita da una linea che percorre la parte anteriore del corpo in tutta la sua lunghezza e ne divide la larghezza in due parti uguali (linea di mezzeria); due brevissimi archi di circonferenza tracciati con il compasso puntando l'asta sulla linea di mezzeria, segnano le misure dei corpi da ritagliare nella lastra. Con un metodo analogo è segnata anche la larghezza della bocca, nella proporzione stabilita rispetto alla "larghezza di lastra". Su alcune canne, soprattutto su quelle più grandi, è visibile anche l'impronta di una circonferenza tracciata sul fronte del corpo, a circa metà della lunghezza. La sua posizione è allineata alla bocca ed il suo diametro coincide con la larghezza di quest'ultima. È probabile che questa insolita segnatura servisse al costruttore per allineare la bocca, già segnata sul corpo, a quella da

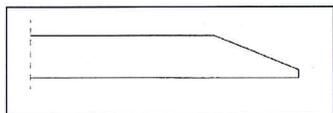
riportare sul piede, aiutandosi con un righello tenuto in posizione tangente alla circonferenza, prima da una parte e poi dall'altra. Lo spessore dei piedi che è maggiore di quello dei corpi dimostra che gli elementi furono ricavati da due lastre diverse. Queste tracciate, di cui la rappresentazione schematica consente forse una più chiara comprensione (*disegno 1*), se si eccettua quella di mezzeria che è sempre molto ben visibile verso la sommità dei corpi, sono più difficili da individuare poiché sono graffite sulla faccia interna. Tuttavia, in tutti i non pochi casi in cui le canne sono state erroneamente avvolte al rovescio (come la maggior parte di quelle del Flauto in VIII), le segnature risultano molto evidenti dal momento che vengono a trovarsi sulla faccia esterna anziché su quella interna. Per la verità queste tracciate non rappresentano, in sé, una caratteristica esclusiva della tecnica del Parlicini, poiché esse sono comuni a molti costruttori, sia italiani che d'oltralpe; ciò che invece le contraddistingue è lo "stile", nella fattispecie il carattere molto marcato, la profondità e la larghezza media del tratto. Le segnature della larghezza di bocca sul piede sono invece tracciate con due linee verticali e parallele incise a sbalzo in rilievo, quasi sempre diverse in lunghezza sullo stesso piede ed alquanto prolungate verso la punta. Le canne interne sono segnate da rare e sporadiche sequenze di una numerazione per tasto; su 262 canne soltanto 41 sono numerate. Le cifre, scritte con l'inconfondibile grafia del costruttore, si trovano alla base del corpo, in posizione capovolta rispetto al normale assetto della canna e immediatamente a ridosso della saldatura longitudinale, alla sua sinistra; in alcuni casi la prima cifra del numero è mutila, o del tutto assente. Ciò sembra indicare che il costruttore numerava direttamente sulla lastra i vari rettangoli da cui avrebbe ricavato i corpi, scrivendo le cifre a ridosso dei loro bordi, ed addirittura oltrepassandoli nella maggior parte dei casi; ciò spiegherebbe il motivo per cui sovente essi ci appaiono "mutili" oppure sono del tutto assenti. La loro sporadica presenza ci ha indotto anche ad ipotizzare che tutti quei corpi in cui la numerazione era visibile sulla faccia esterna fossero stati montati al rovescio; fatto che risultava del resto già



Schema delle tracciate per la costruzione delle canne interne (disegno 1)

dimostrato anche dalle tracciatore. Tuttavia, l'ispezione condotta con l'ausilio di una sonda luminosa a fibre ottiche, non ha consentito di individuare alcuna traccia di numerazioni all'interno dei corpi. Le lastre di piombo da cui furono ricavate le canne mostrano tracce di lavorazione per trafilatura. Un'altra caratteristica è rappresentata dalla morfologia dei labbri delle canne interne, modellati a forma di triangolo con il vertice arrotondato ed ottenuti esercitando con un apposito utensile (probabilmente un brunitoio di forma particolare) una decisa pressione sui bordi della lastra in maniera da farli convergere verso la luce in un rapido appiattimento. L'impronta dell'utensile appare sempre netta ed uniforme sebbene i contorni non siano tracciati in rilievo come quelli delle canne di facciata. Le anime, salvo rarissime eccezioni, sono solcate da "denti" assai diversi per forma, profondità e tecnica di incisione; presi nel loro insieme, essi comportano anche una stratificazione dei vari interventi di intonazione. Nella regione medio-grave della tessitura si nota comunque la presenza

di una dentatura fine e regolare probabilmente originale, talvolta interessata da "sovrapposizioni" più larghe, disomogenee e grossolane. L'angolo dell'anima è di 30° nel Principale di facciata e nel Flauto, e di 25° negli altri registri. Lo spigolo del bordo anteriore appare sempre



Profilo dell'anima e controfaccia (disegno 2).

leggermente smussato da una "controfaccia" (*disegno 2*), un taglio in direzione ortogonale rispetto al piano dell'anima. Sebbene l'altezza della "controfaccia" sia di modesta entità - in particolare se si fa riferimento a scuole e tradizioni che ne adotta-



Canna di stagno del Principale di facciata; particolare della bocca; sono ben visibili l'articolato profilo del labbro superiore e gli effetti della corrosione del metallo.

rono l'uso in maniera generalizzata - la sua costante presenza nonché la fase di lavorazione durante la quale essa fu realizzata, come sembra potersi dedurre dalle caratteristiche dei denti da cui è solcata, ci induce a pensare che non si tratti del risultato di interventi di re-intonazione ma che si tratti piuttosto di una vera e propria caratteristica dell'intonazione originale. Il montaggio delle canne risulta realizzato con saldature di solida tenuta, anche se il loro aspetto non mostra il raro livello di maestria raggiunto in questo campo dai più celebri esponenti della scuola toscana. All'interno dei sottili solchi aperti con l'incisione delle segnature - come anche vicino ai bordi dei cordoni di saldatura - vi sono ancora residui del bolo refrattario, a base di un pigmento inorganico color ocra, utilizzato dal Parlicini per proteggere il metallo della lastra dal calore sprigionato dal saldatore<sup>17</sup>. Le canne di facciata sono prive di numerazioni; il labbro superiore, tracciato ad ogiva con il vertice puntinato, non è appiattito in modo uniforme, ma presenta un'articolata morfologia: a partire dal vertice e per circa due terzi dell'altezza, la superficie è spiccatamente convessa dopodiché subisce un rapido appiattimento di forma triangolare piegando bruscamente verso l'interno del corpo in direzione della luce (in modo analogo a quanto abbiamo già detto a proposito dello stesso particolare che caratterizza i labbri delle canne interne). Tutte queste caratteristiche sono riscontrabili anche sulle canne di facciata dello strumento di Narnali, ove oltretutto alcune di esse sono quasi identiche; infatti la canna del Fa<sub>2</sub> del Principale di facciata, come quella del Do<sub>1</sub> e del Do<sub>5</sub> dello stesso registro, hanno le stesse misure di lunghezza e di circonferenza in entrambi gli strumenti, a tal punto che, se non fosse per la diversa lunghezza del piede, potrebbero essere addirittura "scambiate" fra i due strumenti e nessuno se ne accorgerebbe.<sup>18</sup> Riguardo alla lavorazione delle lastre di piombo non vi sono tracce visibili di "gettata" né di martellatura; rigature parallele visibili sulla superficie interna sembrano interpretabili come impronte lasciate dai rulli della calandra e depongono a favore di una lavorazione per trafilatura; nella stessa direzione orienta la presenza di alcuni difetti tipici del processo, come la presenza di strati di metallo sovrapposti e schiacciati e di crepature. La lunghezza della canna maggiore di facciata (Fa<sub>1</sub>, di 6' convenzionali) di tre braccia fiorentine (con uno scarto di 15 mm) e corrispondente alla metà del canone classico toscano per gli organi di maggiori dimensioni, così come ce lo hanno spesso tramandato le fonti scritte fin dalla metà del Quattrocento ("che la prima canna sia lunga sei braccia dalla bocca in su") a fronte di una circonferenza progettuale di mezzo braccio, configura un "rapporto di lastra" di 1:6 come base d'impostazione. Nelle

canne di facciata del Principale il “rapporto di ottava” ipotizzato fra le circonferenze “teoriche” è di  $7/12$  ( $=1:1.714$ ) per l'intervallo  $Do_2-Do_3$  e di  $5/9$  ( $=1:1.8$ ) per l'intervallo  $Do_3-Do_4$  (prima canna interna). Ad eccezione di vistose irregolarità delle circonferenze del  $Do\#_2$ ,  $Re_2$ ,  $Mib_2$ , la “linea di tendenza” coincideva con buona approssimazione ai tracciati di un diagramma pitagorico. Le canne attribuite al De Rittenfels, sono costruite con lastra di piombo trafilata e di spessore relativamente sottile a confronto con quelle del Parlicini (gli spessori sono compresi fra 0,50 mm per la prima canna della fila di  $2^{2/3}$  del Cornetto e 0,20 mm per la canna più piccola). Non sono visibili particolari tracciature di costruzione (a parte la larghezza di bocca sul piede, segnata con due linee parallele incise ai lati in rilievo e di pari lunghezza). Il registro è in taglia di Flauto e le misure adottate risultano ricavate con una trasposizione di quelle del Flauto in VIII di Antonio Parlicini.



Particolare di una canna di piombo; tracciatura di progettazione alla base del corpo.

\*

Per quanto concerne i fenomeni di degrado chimico-fisico dello stagno e del piombo ed escludendo le patine di passivazione dei metalli, lo stato di conservazione del corpo fonico poteva considerarsi “discreto”. L'aspetto peggiore era rappresentato dai fenomeni di corrosione dello stagno localizzati nella zona delle bocche delle canne di facciata, in corrispondenza dei labbri (con disgregazione dei bordi e conseguenze esiziali per l'emissione del suono) e della sommità dei corpi (a forma di un “anello” esteso su tutto il margine estremo, per un'altezza di qualche millimetro). Le canne di piombo, sebbene esenti da processi di carbonatazione, erano interessate da fenomeni di corrosione interstizia-



Particolare di una canna del Flauto montata “al rovescio”; sono visibili l'asse di mezzeria del corpo e le tracciature della larghezza di bocca (prima del restauro).



Particolare di una canna del Ripieno; l'asse di mezzeria all'interno del corpo, dalla parte opposta alla saldatura longitudinale.

corpi, cedimento delle punte dei piedi sotto violenti colpi del cono nel corso delle accordature, accentuate arcature del piano orizzontale dell'anima) o quelle inerenti a significative alterazioni della compagine sonora, come lo scambio di canne fra i registri e la conseguente modifica della progressione dei loro diametri dal grave verso l'acuto (con conseguenze non trascurabili per uno degli aspetti che concorrono a formare le caratteristiche timbriche dei singoli registri) ed infine la dimi-



Particolare di una canna di piombo; l'impronta circolare relativa alla larghezza della bocca, a circa metà del corpo.

le localizzati in quelle zone in cui erano presenti quei difetti di lavorazione di cui si è detto. Le fessurazioni apertesi nella lastra in conseguenza del fenomeno provocavano interferenze con il mantenimento del suono a regime.

Molto peggiori dei fenomeni di degrado chimico-fisico, erano invece i danni conseguenti alla scarsa cura con cui erano stati manipolati i corpi nel corso dei pregressi interventi di manutenzione e di restauro. Al "fattore umano" erano infatti da imputare le numerose deformazioni plastiche (ammaccature, strappi alla sommità dei corpi, resezione generalizzata di lembi o "anelli" di lastra dalla sommità dei corpi, da porre in relazione con l'innalzamento del corista e la modifica del temperamento originale. Per quanto riguarda le interpolazioni, il Flauto in VIII era l'unico registro rimasto indenne ed inalterato nella progressione dei diametri delle canne. Il riordino dei registri del Ripieno è stato effettuato ripristinando una congrua progressione dei diametri, tenendo conto delle proporzioni di bocca, della "linea di tendenza" che andava delineandosi con quei corpi il cui valore di posizione sembrava fornire gli indizi meno incerti ed infine anche con il modestissimo aiuto fornito dalle scarse numerazioni. Al termine dell'ope-



Piede di una canna di piombo; difetti della trafilatura (sovrapposizione di strati di metallo della lastra).

portato l'accantonamento di un discreto numero di canne originali e la conseguente ricostruzione "ex novo"<sup>19</sup>. Per quanto riguarda il restauro conservativo, oltre alle operazioni abituali - che sono comunque state

razione, qualche perplessità continuava tuttavia a sussistere per quanto riguardava la regione degli "acutissimi", relativamente alla misura del limite di acutezza (attorno a 24 mm di circonferenza) e di conseguenza anche alla "spezzatura" dei ritornelli. La restituzione che ne abbiamo proposto rappresenta soltanto un' ipotesi basata sul criterio di minimo intervento e di conseguenza, anche sulla conservazione e sul riutilizzo del massimo numero di elementi antichi rinvenuti, ivi inclusi quelli che abbiamo ritenuto spuri. Il limite di acutezza rilevato sulle canne dell'organo di Narnali (18 mm di circonferenza) avrebbe potuto essere assunto come criterio per un nuovo riordino ma avrebbe comportato



Aspetti dello stato di conservazione delle canne interne.



Particolare della bocca di una canna interna (prima del restauro).



Aspetti dello stato di conservazione di una canna interna; il piano dell'anima arcuato e sollevato.

assai delicate ed in numero elevato in ragione delle lesioni da cui erano interessate le canne - si è dovuto procedere, in alcuni casi, anche ad un completo smontaggio a causa dei danni provocati alle anime nel corso di interventi durante i quali, nel tentativo di far "parlare" a tutti i costi anche le canne più restie (soprattutto quelle affette dalla corrosione interstiziale), le anime erano state forzate con un coltello per rialzarne il piano dopo aver infilzato nello spessore un utensile appuntito (si veda la foto a pag. 86 in basso), danneggiando nello stesso tempo in maniera irreversibile anche il profilo interno del bordo del labbro inferiore e compromettendo gravemente la saldatura al piede ed al corpo e provocando il parziale distacco dell'unione. Un lavoro altrettanto impegnativo è stato svolto nella ricostruzione dei bordi dei labbri delle canne di stagno della facciata, compromessi dalla corrosione con esiti irreversibili.

### 3.6.2 *Canne di legno*

Le pareti dei corpi sono composte da tavole di castagno unite agli angoli con colla e chiodi di ferro forgiato infissi a coppie parallele, da una parte e dall'altra, lungo i margini della parete frontale e di quella posteriore, in corrispondenza del punto di intersezione di una serie di

segnature (orizzontali e verticali) tracciate a secco sulla parete frontale. Con lo stesso metodo e con molta precisione sono segnate la larghezza, l'altezza di bocca e quella del labbro superiore. Il labbro inferiore, in castagno, presenta uno smusso esterno sul bordo superiore ed è incollato allo spessore delle pareti laterali; il superiore è scavato nella parete frontale. L'anima, di noce, presenta un piano leggermente rialzato rispetto al bordo del labbro inferiore (dotato di un controfaccia inclinata verso l'interno della canna). I piedi sono di noce, torniti e rifiniti a mano, di forma tronco conica ed alquanto affusolati. I fondi sono di castagno, in luce, e tracciati con due diagonali per centrare il foro di alimentazione.

### 3.7 Comandi di registrazione

L'inserimento dei registri è comandato da sette leve di ferro che scorrono in direzione verticale dall'alto verso il basso entro feritoie dotate di tacca di arresto ed aperte in un pannello frontale del basamento a destra della tastiera. Le leve, piatte per la maggior parte della loro lunghezza, terminano con un impugnatura forgiata a forma di chiodo; le estremità distali (all'interno del basamento) sono fulcrate su un perno cilindrico di ferro, passante fra i denti di un pettine di legno. Ad un foro circolare aperto nello spessore delle leve (a circa un terzo della loro lunghezza), sono agganciati i tiranti in filo di ferro che le collegano ad altrettanti catenacci (con bracci in assetto ortogonale); questi a loro volta trasformano in orizzontale il movimento impresso dall'abbassamento delle leve. Una serie di bilancieri (o "spade") impernati su un supporto fissato alla struttura del cavallo, con l'estremità inferiore forata per l'aggancio ai bracci dei catenacci e quella superiore appuntita ed inserita all'interno di un'asola aperta nella testa delle stecche, riportano all'altezza di queste il movimento trasmesso dai catenacci invertendone la direzione. La "resistenza" dell'intero congegno, è fornita - "a monte" del percorso - da una grande molla di ferro piatto, a forma di "U" rovesciato, la cui spinta mantiene le stecche in posizione di chiusura del registro. Leve, catenacci e



S. Filippo (Cortona); impugnatura dei comandi di registrazione ("a foggia di chiodo").

spade sono in ferro forgiato a mano e lavorati in maniera abbastanza grossolana.

Nel restauro, sono state ricostruite due leve di ferro, forgiandone le impugnature sulla scorta del modello originale. Malgrado l'opinione di Marco Enrico Bossi, le manette di ferro di epoca rinascimentale, per quanto ci è dato di sapere, non erano affatto "a foggia di chiodo" ma piuttosto piatte ed anche poco sporgenti dalle feritoie. Quelle del nostro organo somigliano molto nella forma, anche se sono di fattura molto più grossolana, a certi raffinati modelli austriaci o tirolesi, fra cui potremmo citare come esempio, i comandi di registrazione dell'organo Ebert nella *Hofkirche* di Innsbruck oppure quelli dell'organo di Hansen Wökherl nella *Franziskanerkirche* di Vienna.<sup>20</sup> Tenendo presente l'intervento di Giuseppe De Rittenfels (di origini tirolesi?), saremmo tentati di azzardare qualche ipotesi, ma per il momento non abbiamo le basi sufficienti per formularla con qualche credibilità. Da manette di ferro dotate di un impugnatura con l'estremità arrotondata, ma piatte ed a scorrimento orizzontale, sono comandati anche i registri dell'organo di *Maria Himmelfahrt* a Oberbozen (Bolzano), attribuito a Franz Ignaz Wörle e datato alla metà del XVIII secolo, che abbiamo restaurato di recente.

### 3.8 Pedaliera

Di otto tasti, con estensione Do<sub>1</sub>-Si<sub>1</sub> (ottava corta) è sempre unita al manuale da nastri di canapa legati alle estremità dei pedali ed alle leve della prima ottava della tastiera; è collegata al somiere dei Contrabbassi da una meccanica composta di una serie di elementi, fra loro variamente articolati, che trasportano il movimento verso il fondo della cassa. Non essendovi alcun dispositivo per escludere il flusso



Particolare della pedaliera dopo il restauro

del vento all'interno del somiere, i Contrabbassi risultano sempre inseriti al pedale. La pedaliera è montata su un telaio in abete le cui membrature sono unite agli angoli con incastri a doppia linguetta. I tasti, di noce, con un listello di rinforzo incollato al disopra dei diatonici ed un blocco a profilo anteriore curvilineo per il rialzo dei cromatici, sono incernierati all'interno della barra anteriore - composta da due traverse incollate ed avvitate l'una sopra l'altra - e dalla parte opposta, sulla tavola di guida posteriore all'interno di fori guarniti di pelle. Le spallette, a profilo curvilineo e decrescente in altezza verso il fronte, sono di castagno. Le molle sono in filo di ferro a doppio giro e la loro posizione è regolabile spostando il gambo in una delle tre sedi predisposte sulla traversa anteriore del telaio con l'incisione di tre piccole tacche parallele.

Misure esterne: larghezza 373, profondità 326; interne: larghezza 337, profondità 272. Altezza delle spallette: da 171 a 69. Larghezza dei tasti: 29 ca.

\*

Si tratta probabilmente della pedaliera ricostruita dal falegname cortonese Ciardini nel 1864, dopo la "accomodatura d'un pedale" di quella preesistente, a cui egli stesso aveva provveduto l'anno prima. Le molle di ferro, di cui alcune erano spezzate e le restanti molto arrugginite, sono state ricostruite in nuovo filo di ferro di spessore analogo.

### 3.9 Meccanica di riduzione della pedaliera al somiere dei Contrabbassi.

Nel complesso, il congegno è composto da una serie di elementi che articolano in vario modo il percorso della trasmissione dalla pedaliera al somiere dei Contrabbassi: a) un pettine di abete, fissato a due listelli verticali e sospeso al margine inferiore della tavola di catenacciatura della tastiera, impernia otto squadretti di ferro forgiato e trasforma in senso orizzontale la trazione esercitata dai tiranti verticali che collegano i pedali al braccio orizzontale di ogni squadretto; b) otto tiranti di abete, a forma di bacchetta cilindrica, di circa 1 m di lunghezza, con le



Particolare della legatura dei catenacci della riduzione al somiere dei Contrabbassi.

estremità “armate” in filo d’ottone, collegati da una parte al braccio verticale degli squadretti e da quella opposta alla catenacciatura del somiere dei Contrabbassi, trasportano il movimento verso quest’ultimo; c) otto catenacci di ferro forgiato con i bracci in assetto ortogonale l’uno rispetto all’altro (di fattura non molto dissimile da quelli della catenacciatura della tastiera), legati “a strangolo” con filo di ferro di grosso spessore ad una tavola di gattice di forma rettangolare posta al di sotto del somiere, riconducono in verticale il movimento trasportato dai tiranti di legno e sono infine collegati ai ventilabri da tiranti in filo di ottone.

Tavola lignea: lunghezza 1855, altezza 112, spessore 22. Catenacci:  $\varnothing$  53. Legature:  $\varnothing$  22.

\*

Appare ovvio che la costruzione della meccanica sia da attribuire al De Rittenfels. Un aspetto che differenzia la tecnica del Parlicini da quella del De Rittenfels, è costituito dalla legatura dei catenacci alla tavola di riduzione. A parte il maggior diametro di sezione del filo di ferro utilizzato per “strangolare” le estremità dei catenacci contro la tavola lignea, sono qui assenti le guarnizioni di cuoio rinvenute nella tavola di catenacciatura della tastiera. Inoltre le due estremità del filo utilizzato per gli strangoli, sono ribattute sul *verso* della tavola, e piegate in direzione opposta.

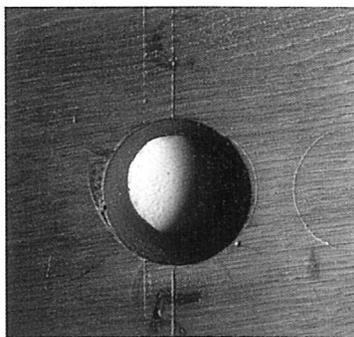
### 3.10 Somiere dei Contrabbassi

Più che di un somiere vero e proprio consiste in un “pancone” con secreta, dal momento che è privo sia di stecche che di canali. Nel complesso, per materiali tecniche di costruzione e forma, presenta aspetti molto simili alle canne che alimenta (la misura di lunghezza del somiere è prossima a quella della canna del Do<sub>1</sub>, mentre i lati della sezione trasversale - che è quadrata, come quella delle canne - sono molto più corti). Le spallette laterali, il pancone, il fondo ed il pavimento della secreta sono costruiti con tavole di



Interno della secreta del somiere dei Contrabbassi (prima del restauro).

castagno di robusto spessore, unite agli angoli con colla e chiodi di ferro forgiato. L'ingombro delle canne in larghezza è segnato sul pancone con due coppie di linee parallele tracciate a secco in corrispondenza dei lati di ciascuna canna. I fori di alimentazione risultano aperti sulla scorta di circonferenze tracciate a secco con il compasso, di cui restano visibili alcune tracce relative ad un diverso progetto iniziale. Le posizioni delle canne sono contrassegnate dalle lettere maiuscole della notazione alfabetica, scritte



Foro di alimentazione, tracciature e numerazioni sul pancone del somiere dei Contrabbassi.

lungo il margine distale, in elegante calligrafia ad inchiostro e nel seguente ordine: B, A, G, E, C, D, F, *bequadro* (per la nota Si, l'autore ha usato il simbolo in luogo della lettera H); sul margine opposto vi è una numerazione in cifre arabe da 1 a 8, "per canale" da sinistra verso destra, scritta ad inchiostro con diversa calligrafia e di epoca più recente. I fori, aperti con la menarola e poi svasati "a fuoco", presentano una sezione longitudinale a profilo tronco-conico con diametri compresi fra 50 mm (alto)/35 mm (basso) per quello della canna maggiore, e 35/18 mm per quello della minore. La secreta è chiusa "a tampone" da un unico sportello di gattice, estraibile, con bordi impellati, privo di maniglie, inserito a pressione entro le battute dell'apertura frontale e tenuto in sede da otto "farfalle" di noce imperniate su un chiodo; lo sportello è segnato con la lettera "A", scritta a penna verso il centro. Gli otto ventilabri, di consueta forma ma relativamente corti (di cui sette sono di castagno mentre quello del Si<sub>1</sub> è di gattice), sono allineati nel senso della lunghezza del somiere, probabilmente a causa dell'esigua profondità del vano interno della secreta che è inferiore (90 mm) alle loro lunghezze (comprese fra 130 e 123 mm). I ventilabri, sono guidati da punte laterali di ferro e spinti contro i fori di alimentazione da molle di ferro a doppio giro; il piano di battuta è foderato da un doppio strato di pelle; un altro lembo di pelle, in parte incollato sulla coda del ventilabro ed in parte sulla superficie inferiore del pancone, funge da cerniera. La faccia inferiore del pancone è priva di contropelle. I tiranti della riduzione si agganciano ad un occhiello di ferro infisso nello spigolo inferiore del ventilabro, quasi a filo con il piano della sezione frontale; la legatura del tirante all'occhiello è mediata da un gancetto identico a quello già altrove descritto (ventilabri del somiere maestro). I fori di passaggio dei tiranti attraverso lo spessore del pavimento della secre-

ta, sono sigillati da “cappuccetti”, di pelle del tutto simili a quelli già descritti. La secreta è alimentata da un condotto del vento che si abbocca ad un foro quadrato aperto nel pavimento, verso il margine sinistro (più o meno in corrispondenza della posizione della canna del Si<sub>1</sub>).

Misure esterne del somiere: lunghezza 2050, altezza 145, profondità 150. Spessore del pancone, del fondo e del pavimento: 35/32 ca.; delle spallette, 55. Vano interno della secreta: lunghezza, 194; profondità, 90; altezza, 85. Foro di ingresso del portavento: 80 x 80.

\*

Il somiere non è stato oggetto di modifiche rilevanti dal 1784, anno in cui fu installato da De Rittenfels assieme alle canne di legno dei Contrabbassi. Alcuni particolari, come la sostituzione del ventilabro del Si<sub>1</sub> ricostruito in gattice, la seconda numerazione dei fori in cifre, la presenza dei gancetti intermedi in filo di ottone fra l'occhiello dei ventilabri ed il tirante, come anche la sostituzione dei cappuccetti di pelle con piastrine di banda di latta, concorrono ad indicare che in epoca più recente, forse durante l'intervento di Raffaello Paoli, l'intera struttura assieme alle canne, fu oggetto di un parziale smontaggio. Poteva considerarsi ottimo, lo stato di conservazione dei materiali costitutivi essenziali, malgrado il dissesto funzionale delle dinamiche, causato dal degrado delle impellature, dall'ossidazione e dalle deformazioni plastiche degli elementi di metallo. Del tutto esenti dall'attacco del tarlo, risultavano tutte le componenti lignee, ivi inclusa la tavola dello sportello, malgrado il legno più tenero utilizzato per la costruzione. Nel corso del restauro sono state ricostruite tutte le impellature sostituendo con “cappuccetti” di pelle - di cui tracce di antichi incollaggi segnalavano la preesistenza - le piastrine di “sigillo” dei fori dei tiranti. Non abbiamo ritenuto opportuno eliminare né il ventilabro di pioppo né i gancetti intermedi aggiunti da Paoli, per l'utile funzione di “snodo” che quest'ultimi svolgono smorzando il contrasto che si instaura fra le forze trasmesse dai tiranti collegati alla catenacciatura e quelle esercitate in opposta direzione dal ventilabro che si apre; fenomeno che inclinando l'asse rettilineo della trasmissione, provoca l'insorgenza di indesiderabili attriti con gli elementi intermedi del percorso.

### 3.11 *Canne di legno dei Contrabbassi*

Le otto canne tappate che compongono il registro, attribuibili al De Rittenfels, sono apparentemente abbastanza simili a quelle di Antonio Parlicini, sia nell'essenza utilizzata per la costruzione dei corpi (il castagno) sia per il sistema adottato per unire le quattro tavole di cui questi sono composti, ma tuttavia si differenziano dalle prime per alcuni particolari importanti. Sebbene l'unione dei corpi sia stata realizzata con l'incollaggio e la chiodatura (con chiodi allineati a coppia da una parte e dall'altra delle pareti frontali e posteriori), sono del tutto assenti le tracciature preliminari incise per segnare la posizione dei chiodi (come nel caso delle canne del Parlicini). Il labbro inferiore, oltre ad essere di diversa essenza (in questo caso di noce) anziché essere semplicemente incollato alle pareti dei corpi, è fissato da tre chiodi di ferro di cui due sono infissi nello spessore delle tavole mentre l'altro è inserito in quello del fondo della canna; quest'ultimo è di castagno e "in luce". Il bordo del labbro inferiore, oltre ad essere perfettamente allineato al piano dell'anima è privo di smusso. L'anima, in durame di noce, è unita alla canna da tre coppie di chiodi di ferro infissi nello spessore e passanti attraverso le due tavole laterali e quella tergale. Il labbro superiore è scavato nella parete frontale. I piedi sono in noce, torniti e campaniformi; assieme ai fondi, sono contrassegnati da una numerazione antica in cifre, per tasto, in grafia elegante ed identica a quella rinvenuta sulla tavola di catenacciatura del registro.

\*

Non possiamo sapere se questa scelta del castagno da parte dell'organaro sia stata animata da un criterio di conformità del nuovo rispetto agli elementi analoghi preesistenti, oppure se essa sia più genericamente da riferire alle risorse locali disponibili. Quel che sappiamo di certo è che i Contrabbassi furono "lavorati" da "Jacomino falegname", come pare altrettanto ovvio che egli dovette seguire le istruzioni ricevute dal De Rittenfels per le misure e la morfologia delle parti da realizzare. Per quanto riguarda lo spessore sovrabbondante delle tavole con cui sono costruiti i corpi (che risultano pesantissimi) possiamo congetturare che egli le utilizzasse negli spessori in cui erano disponibili sul mercato e non ritenne opportuno ridurre lo spessore piattendole. Dal punto di vista della conservazione, l'assemblaggio delle varie parti non presentava problemi di coesione, né si notavano fenomeni di distacco. Alcuni spacchi da cui erano percorse le pareti dei corpi, di modesta entità (forse presenti fin dall'origine e apertisi nel corso della stagionatura del legno) erano stati stuccati con una pasta a base di

gesso e colla, con la quale era stata imbrattata anche gran parte della superficie delle tavole. Laddove era stata utilizzata la parte del noce più priva di difese nei confronti degli xilofagi, cioè l'alburno, come in quasi tutti i piedi ed i labbri inferiori (eccetto la canna del Si<sub>1</sub>), l'attacco del tarlo, a carattere intenso e disgregante, aveva privato le parti di ogni consistenza, per cui queste sono state ricostruite.

### 3.12 Mantice e condotti del vento

Lo strumento è alimentato da un mantice del tipo "a conserva" (e non a pieghe compensate), in gran parte d'abete, tinto a tempera color ocra all'esterno, a due pieghe entranti formate da stecche foderate di carta azzurrina ed alimentato da due pompe azionabili manualmente mediante una stanga lignea. Il condotto principale del vento, di due tronconi uniti ad angolo retto, è di gattice e tinto all'esterno con vernice a base di Terra Rossa sciolta in colla animale; la diramazione che alimenta il somiere dei Contrabbassi, in tre tronconi, presenta caratteristiche analoghe. Si conserva un peso in pietra serena scalpellata, probabilmente originale, spezzato in due parti.

Condotto principale (misure esterne): sezione trasversale 130 x 220, spessore 20, lunghezza 1300 + 600 ca. Diramazione al somiere dei Contrabbassi: sezione 80 x 90, lunghezza 102 + 32 + 15.

Sebbene di recente costruzione (risale con ogni probabilità agli anni '60 del Novecento) è costruito con tecniche artigianali. In assenza di qualsiasi reperto dei mantici originali ed anche in considerazione del buono stato di conservazione si è optato per il suo recupero, "storicizzandolo" nel contesto (dopo gli opportuni interventi di restauro) ed in attesa del compimento dei cento anni, dopo i quali potrà essere definitivamente considerato come un "bene storico". L'aggiunta di un elettroventilatore *Laukbuff* (tipo *Ventus*), in contenitore insonorizzato con filtri anti-polvere e dotato di una valvola a sipario, non esclude l'utilizzo alternativo del congegno di alzata manuale, il cui funzionamento è stato ripristinato.

#### **4. Pressione del vento, corista e temperamento.**

La pressione di 58 mm di colonna d'acqua è stata fissata in base alla risposta delle canne sul somiere maestro. Il corista di 435 Hz a 20° è il risultato della media delle frequenze rilevate dalle canne interne ritenute integre nelle loro lunghezze, poste a confronto con quelle prodotte dalle canne di facciata dopo aver integrato le lunette riconducendo "in tondo" la sommità dei corpi. L'entità della diminuzione delle canne di facciata indicava che nel corso di un pregresso intervento il corista era stato innalzato di circa un semitono. Il corpo fonico è stato accordato sulla base di un temperamento mesotonico ad  $\frac{1}{4}$  di comma. L'intonazione è stata effettuata ripristinando le peculiari caratteristiche ritenute originali e costituite da luci sottili (di larghezza simile a quella dello spessore di lastra del piede), dal flusso dell'aria moderatamente frenato dalla stretta conicità della punta del piede, dal bordo del labbro superiore leggermente avanzato rispetto a quello inferiore e conseguente al montaggio. Si sono attenuati i denti più grossolani ed appartenenti alle "stratificazioni" successive; le bocche innalzate sono state riportate alla loro altezza sulla scorta delle tracciatore rinvenute; il bordo del labbro inferiore di un discreto numero di canne interne, danneggiato irreparabilmente da utensili impropri introdotti all'interno della luce (alterando la fisionomia ed il comportamento della "lama d'aria" che la attraversa, orientandone la direzione verso l'esterno) è stato ricondotto (nei limiti del possibile) verso il primitivo assetto rettificando gli spigoli ed i piani alterati.

Hanno collaborato al restauro: Samuele Maffucci (restauro conservativo delle canne); Katja Lange (restauro del legno e falegnameria); i fratelli Samuele e Jonathan Frangioni (impellature, restauro delle meccaniche, mentre al secondo si devono anche i due disegni illustrativi); Piero Taddei ha prodotto gran parte della documentazione fotografica e contribuito all'elaborazione di questo scritto; tutti collaboratori regolarmente assunti con contratto a tempo indeterminato presso l'impresa condotta dallo scrivente, al quale si deve nel complesso la realizzazione dell'intero progetto e su cui ovviamente ricade - nel bene come nel male - ogni responsabilità. Ha seguito i lavori in corso d'opera il Dr. Gabriele Giacomelli, Ispettore Onorario per gli Organi Storici presso la Soprintendenza di Arezzo.

\*

Si ringraziano: l'Associazione per il Recupero e la Valorizzazione degli Organi Storici della Città di Cortona, che per conto della proprietà ci ha affidato il restauro e generosamente messo a disposizione un largo spazio "editoriale" in questa pubblicazione; Simona Biagianti, che ha svolto le indagini archivistiche per conto della committenza; Don Ottorino Capannini, parroco della chiesa di San Filippo a Cortona; Don Romano Faldi, organista della cattedrale di Prato e responsabile diocesano per le attività musicali, assieme a Don Bruno Martini, parroco di S. Maria a Narnali, per averci permesso di effettuare il sopralluogo all'organo storico conservato in questa chiesa; per lo stesso motivo, a Firenze, Don Roberto Tassi, parroco di S. Maria dei Ricci e l'organista M<sup>o</sup> Giovanni Vitangeli.

COMPOSIZIONE FONICA (*configurazione originale, aggiunte e modifiche successive*)

Fase A (A.Parlicini, 1719)				Fase B (G. de Rittenfels, 1784) (= configurazione prima del restauro)		
Registri				Registri		
1	Principale I	45		1	Principale (raddoppiato nei bassi con il riutilizzo di 25 canne derivate dal Principale II; nei soprani con la costruzione di 20 canne nuove).	90
2	Ottava	45		2	Ottava	45
3	Flauto in Ottava	41		3	Flauto in VIII	41
4	XV	45		4	XV	45
5	XIX	45		5	XIX & XXII	90
6	XXII	45		6	Cornetto III [soprano]	69
7	Principale II	45		7	Voce Umana [soprana]; (canne "soprane" del Principale II).	20
			8	Contrabbassi	8	
Organetti "morti"		14		Organetti "morti"		14
Totale canne		325		Totale canne		422

CORPO FONICO (*configurazione attuale*)

Registri		Tipologia, estensione, materiali, autore	Canne (n°)
1	Principale I (8')	Do <sub>1</sub> -Mi <sub>1</sub> di legno, aperte e collocate dietro le paraste laterali del prospetto, fuori dal crivello (3 canne); Fa <sub>1</sub> -Si <sub>3</sub> di stagno, in mostra (29 canne); Do <sub>4</sub> -Do <sub>5</sub> di piombo, interne (13 canne); autore: Antonio Parlicini.	45
		Fa <sub>3</sub> -Do <sub>5</sub> (raddoppio del principale), di piombo; autore: G. de Rittenfels.	20
	<i>Organetti "morti"</i>	7+7 canne di stagno, non suonanti, nel secondo ordine, sopra le campate intermedie; autore: A. Parlicini.	14
2	Ottava	Do <sub>1</sub> -Do <sub>5</sub> di piombo (45 canne); autore: A. Parlicini.	45
3	Flauto in VIII	Do <sub>1</sub> -Fa <sub>1</sub> , condivise con l'Ottava, Sol <sub>1</sub> -Do <sub>5</sub> di piombo; autore: A. Parlicini.	41
4	XV	Do <sub>1</sub> -Do <sub>5</sub> di piombo (45 canne); autore: A. Parlicini (eccetto 8 canne spurie nella tessitura degli "acutissimi").	45
5	XIX & XXII	Do <sub>1</sub> -Do <sub>5</sub> di piombo, 2 file riunite (45 canne ciascuna); autore: A. Parlicini, (eccetto 8 canne spurie nella XIX e 6 nella XXII, nella stessa tessitura di cui sopra).	90
6	Cornetto III [soprano]	Re <sub>3</sub> -Do <sub>5</sub> , 3 file (23 canne ciascuna) negli armonici di XII (2. <sup>2/3</sup> ), XV (2') e XVII (1. <sup>3/5</sup> ), di piombo; autore: G. de Rittenfels.	69
7	Principale II (8')	Do <sub>1</sub> -Fa <sub>1</sub> di legno (Do <sub>1</sub> -Mi <sub>1</sub> tappate e Fa <sub>1</sub> aperta) collocate ai lati, nel crivello; Sol <sub>1</sub> -Do <sub>5</sub> di piombo; autore: A. Parlicini (eccetto la canna del Sol <sub>1</sub> ricostruita durante il restauro)	45
A	Contrabbassi (16')	Do <sub>1</sub> -Si <sub>1</sub> , di legno e tappati (8 canne), collocati sul somiere di basseria; autore: G. de Rittenfels.	8
Totale canne			422

Registri di A. Parlicini (1719)

Canne di metallo (circonferenze esterne, numerazioni antiche, canne non originali)

	Princ. I		Princ. II		Ottava		XV		XIX		XXII		Flauto	
	Circ.	N°	Circ.	N°	Circ.	N°	Circ.	N°	Circ.	N°	Circ.	N°	Circ.	N°
<b>1 Do 1</b>	L		L		205		121		94		73			
2 Re	L		L		190		111		85		68			
3 Mi	L		L		190		102		79		62	3		
4 Fa	312		L		178		99		75		60	4		
5 Sol	284		L		167		95	5	71		58	5	173	
6 La	273		270	7	156		90		69		57	6	163	
7 Sib	254		258		147	7	84	7	66		52	7(?)	152	
8 Si	240		241		139		79		64	8	50		147	
<b>9 Do 2</b>	227,5		227		133		73		59	9	49		142	
10 Do#	209,5		213		125	10	72	10	57		44	8	140	
11 Re	201,5		205		117		67	11	55	11(?)	42	9	137	
12 Mib	198		199	12	113		60	12	51	2(?)	42		129	
13 Mi	189		192		106	13	59		49		38		124 [1]3	
14 Fa	183		185		102	[1]4	58		45	7	36,5		119	
15 Fa#	179		178		99	15	56		n.o.		35		118	
16 Sol	170		166		94	[1]6	5,45		43		34		111	
17 Sol#	160,5		163	17	91,5	[1]7	52		43		33		107 17	
18 La	151,5		154	18	88		50		41		32		107	
19 Sib	144,5		145		85		49		40		31		104 [1]9	
20 Si	138		140		83	20	48		38	22	30		101	
<b>21 Do 3</b>	132,5		132		79	21	46		36		29		99	
22 Do#	125,5		125		75	23	45		34		28		99	
23 Re	114		114		72		43		33		27		98	
24 Mib	112		113,5		68	24	41		n.o.		25		98 24	
25 Mi	106		108		64		39		30		24		95 26	
26 Fa	103		106	26	60	26	37	35	29		24		93 [2]5	
27 Fa#	98		99		57		37	34	2,85		n.o.		89	
28 Sol	92,5		95	28	55	28	35	33	27		n.o.		81	
29 Sol#	90		88	29	54	29	32	31	26		n.o.		85	
30 La	89		87		53,5		31		n.o.		34 (Rit.)		79	
31 Sib	80		81,5	31	51		29		24		33		76	
32 Si	76,5		75	32	50		28		23		32		72,5	
<b>33 Do 4</b>	73	33	72,5	33	49	33	27		n.o.		n.o.		70	
34 Do#	72		72	34	47		n.o.		n.o.		29		65	
35 Re	63	34	67,5	35	45		26		35 (Rit.)/32		27,5		63	
36 Mib	63		64		44		25		n.o.		27		62	
37 Mi	59	[3]7	63	37	42		n.o.		3,15		26		58	
38 Fa	n.o.		60	38	40		24		30		25		55	
39 Fa#	n.o.		59		39		n.o.		29		24		51	
40 Sol	56		57,5		36,5		n.o.		29		23		48	
41 Sol#	53		55		35		n.o.		28		n.o.		45	
42 La	54		54,5		34		36 (Rit.)		28		33,5 (Rit.)		45	
43 Sib	51,5		53		32		n.o.		n.o.		n.o.		44	
44 Si	50		51		31		n.o.		25		29		43	
<b>45 Do 5</b>	48		48		29		n.o.		n.o.		27		41,5	

Canne di legno												
Tasti	Note	Corpo					Bocca				Foro al piede (Ø)	Ricostruzioni
		Essenza	Tipologia	Larghezza	Profondità	Lunghezza	Spessore	Larghezza	Altezza	Coperta (alt.)		
<b>Contrabbassi (16')</b>												
1 Do	<i>castagno</i>	<i>tappata</i>	287	292	2232	33	212	45	77	28,2		<i>piede</i>
2 Re	<i>castagno</i>	<i>tappata</i>	263	270	1960	32	220	39,57	81	28,5		<i>piede</i>
3 Mi	<i>castagno</i>	<i>tappata</i>	249	251	1668	32	181	34,15	75	26,1		<i>labbro inf./piede</i>
4 Fa	<i>castagno</i>	<i>tappata</i>	218	227	1637	26	166	33,28	75	23,6		<i>labbro inf./piede</i>
5 Sol	<i>castagno</i>	<i>tappata</i>	206	206	1503	27	151,5	31,7	79	21,6		<i>labbro inf./piede</i>
6 La	<i>castagno</i>	<i>tappata</i>	189	198	1405	25	136,5	25,77	80	20,9		<i>labbro inf./piede</i>
7 Sib	<i>castagno</i>	<i>tappata</i>	184	190	1273	26	131,3	26,14	77	18,3		<i>labbro inf./piede</i>
8 Si	<i>castagno</i>	<i>tappata</i>	175	184	1234	26	121	23	78	17,8		
<b>Principale (8')</b>												
1 Do	<i>castagno</i>	<i>aperta</i>	128,3	125	2395	14	85,6	21,8	74	13,8		
2 Re	<i>castagno</i>	<i>aperta</i>	122,3	122	2085	13	84,15	23,2	69	15		
3 Mi	<i>castagno</i>	<i>aperta</i>	117	112	1830	12	79	19	71	14,5		
<b>Principale II (8')</b>												
1 Do	<i>castagno</i>	<i>tappata</i>	132	134	1175	14	91,4	26,5	75,5	12,7		
2 Re	<i>castagno</i>	<i>tappata</i>	120	121	1064	15,5	83	23	75	13,5		
3 Mi	<i>castagno</i>	<i>tappata</i>	114	114	945	15,5	78	21	75,5	13		
4 Fa	<i>castagno</i>	<i>aperta</i>	109	106	1747	11	79	19	68	14,5		



Registri di A. Parlicini (1719)															
Proporzioni di Bocca (frazioni)															
	Principale I		Principale II		Ottava		XV		XIX		XXII		Flauto		
	Largh.	Alt.	Largh.	Alt.	Largh.	Alt.	Largh.	Alt.	Largh.	Alt.	Largh.	Alt.	Largh.	Alt.	
Do	1				2/9	1/3,7	1/4,4	1/2,8	1/4,4	1/3,2	2/9	1/3			
Fa	1	1/4,3	1/3,7												
Sol	1												1/5,3	1/2,9	
La	1		1/4,4	1/4,6											
Do	2	1/4,3	1/4	2/9	1/4	1/4,4	1/3,6	1/4,6	1/3,2	1/4,2	1/3,4	1/4,6	1/3	1/5,1	1/3,4
Do	3	1/4,2	1/3,5	2/9	1/3,2	1/4,3	1/3,5	1/4,3	1/3,3	1/4,7	1/2,8	1/4,6	1/3	1/5,5	1/3,2
Si	3	1/4,4	1/3,5												
Do	4	1/4,7	2/9	1/4,4	1/3,2	1/4,9	1/3,2	1/3,9	1/3,4					1/5,8	1/3
Do	5	1/4,9	1/2,8	1/4,8	1/2,8	1/6	1/2,8							1/6,3	1/2,4
Spessori (mm)															
		Lastra	Anima	Lastra	Anima	Lastra	Anima	Lastra	Anima	Lastra	Anima	Lastra	Anima	Lastra	Anima
Do	1					1,09	3	0,8	1,8	0,8	1,77	0,7	2		
Fa	1	1,2	3												
Sol	1													0,9	2,2
La	1			1	3,5										
Do	2	1,1	3	1,1	3,5	0,9	2	0,7	1,5	0,7	1,8	0,55	1,3	0,9	2,2
Do	3	0,68	2	0,8	2,2	0,6	1,8	0,55	0,9	0,6	0,8	0,5	1	0,6	1,6
Si	3														
Do	4	0,59	1,5	0,7	1,5	0,6	1,3	0,7	0,7	n.o.	n.o.	n.o.	n.o.	0,6	1,3
Do	5	0,63	1	0,6	1	0,5	1	n.o.	n.o.	n.o.	n.o.	n.o.	n.o.	0,59	1

## Note:

- \* M. HEIDEGGER, *Sentieri interrotti*, Firenze, 1968, pp. 44 e 53.
1. Cfr. A. PICCHI, *Marco Enrico Bossi, progettista e riformatore*, in F. BAGGIANI, A. PICCHI, M. TARRINI, Pisa, 1990, pp. 269-316 (a p. 288); scheda biografica del compositore e bibliografia alle pp. 359-361.
  2. Per la citazione testuale, come anche per quelle che seguono poste tra virgolette, si legga l'articolo M. E. BOSSI, (1919), pp. 80-90.
  3. Nel formulare l'ipotesi - per quanto si può dedurre da ciò che egli stesso riferì in relazione ad altri sopralluoghi - egli si rivelò meno prudente che in altre occasioni. L'attribuzione dell'organo della chiesa abbaziale di Santa Trinita in Firenze, al medesimo maestro cortonese, è basata sulle informazioni che gli furono fornite dal "dottissimo Reverendo Priore del monastero stesso", notizie a loro volta fondate sulle "memorie" da questi "gelosamente custodite in archivio", da cui risultava che l'organo era stato costruito nel 1571 da Onofrio Zeffirini. Per quanto riguarda la città di Cortona, sembra doversi concludere che il M<sup>o</sup> Giunio Bruto Silvestrini (che Bossi citerà esplicitamente nei ringraziamenti a conclusione dell'articolo) non era altrettanto ben informato circa le origini dell'organo di San Filippo, di quanto aveva invece dimostrato di esserlo il monaco vallombrosano circa quello che ancora all'epoca si conservava nella chiesa fiorentina del sua abbazia.
  4. In questo caso, si tratta realmente di un esemplare rinascimentale poiché fu costruito nei primi anni del Cinquecento dall'organaro senese Giovanni di Antonio detto "il Piffero" sebbene il dato, pare non fosse noto al Bossi.
  5. L.F. TAGLIAVINI - O. MISCHIATI, 1969, pp. 33-45 (a p. 34). È tuttavia opportuno ricordare che le finalità dell'articolo - pubblicato su uno dei primi numeri della rivista "L'Organo" - non erano da porsi in relazione con specifiche questioni di datazione o di attribuzione dei singoli strumenti, ma rispondevano piuttosto all'urgente necessità di delineare un quadro generale della situazione degli antichi organi italiani assieme ad altrettanto urgenti esigenze connesse con la loro tutela; finalità che in definitiva coincidevano con le stesse che cinquant'anni prima avevano motivato l'indagine di Bossi.
  6. Come è noto, il metodo proposto dallo studioso astrae dalla "datazione" dei manufatti artistici o artigianali, assegnando loro un "valore di posizione" all'interno di una "serie collegata di soluzioni ad un medesimo problema". Si veda nella prefazione a cura di Giovanni Previtali del volume di G. KUBLER, *La forma del tempo. Considerazioni sulla storia delle cose*, Torino, 1972.
  7. Questo argomento ci consente di introdurre marginalmente anche il tema del particolarissimo genere di rapporto che intercorre tra la filologia ed

il cosiddetto "restauro filologico degli organi". Alcune riflessioni sul "connubio" ci hanno convinto che prima o poi, sarà opportuno iniziare a prendere qualche prudente distanza dalla "filologia", limitandosi eventualmente ad esercitarla nell'ambito dello studio delle fonti riguardanti gli strumenti, senza però trascurare il fatto, che queste rivestono una funzione prevalentemente "ausiliaria" mentre gli strumenti hanno valore di "documento" primario. Del termine "filologico" poi, attribuito con cui più o meno tutti (compreso chi scrive) hanno "paludato" il restauro degli strumenti, sarà forse meglio sbarazzarsi del tutto. In definitiva un simile atteggiamento non comporterebbe alcunché di "sprezzante" nei confronti di una disciplina caratterizzata da metodi assai rigorosi, ma costituirebbe piuttosto una manifestazione di rispetto nei confronti di coloro che la esercitano autenticamente (e cioè i filologi per così dire "veri"), i quali, pur mirando nel loro lavoro a restituire la "lezione originale" di un testo tramandato da un certo numero di documenti, non si sognerebbero mai di "correggere" materialmente un manoscritto la cui "lezione" sia risultata corrotta o interpolata. La cosiddetta *emendatio*, si svolge infatti su un piano astratto e non ha alcun impatto "fisico" sui manoscritti attraverso i quali la "lezione" è variamente pervenuta. Non è possibile stabilire alcun parallelismo - se non sul piano di una pura metafora - fra ciò che si intende per "restituzione dell'originale" in filologia con quanto concretamente avviene nel restauro di un organo. È sul filo di questa pericolosa metafora che in passato, nel corso di interventi "filologici" su alcuni importanti strumenti, gli elementi appartenenti alle stratificazioni storiche di epoche successive, sono stati rimossi ed accantonati per restituire al manufatto la sua configurazione "originale". Sebbene nel migliore dei casi questi elementi non siano stati distrutti ma conservati (o come si dice "accantonati") in un metaforico "cassetto" a disposizione di improbabili studiosi (o in vista di ancor più improbabili future "restituzioni"), il "testo" rappresentato dalla configurazione storica in cui lo strumento era pervenuto è stato di fatto "corretto" e "modificato". Al che aggiungeremo, prima di prendere definitivamente congedo dalla filologia, che un organo dovrebbe essere sempre considerato alla stregua di un *codex unicus*. Inoltre per la distinzione fra documentazione "originale", "primaria" o "secondaria", tutte definizioni che hanno una loro particolare storia in seno alla teoria del restauro, si rinvia a quanto stabilito dalla *Convention* dell'U.N.E.S.C.O. svoltasi a Parigi nel 1972. Il testo ratificato da un'apposita commissione chiarisce che "the term of primary documentation refers to the record of all first hand ("original") information directly obtained from, and held independently of, the object or fragments thereof (e.g. particles) by autopsy (i.e. by looking oneself, examination or processing). Il testo è riportato in sintesi da K. NICOLAUS, da cui la cita-

- zione è stata ripresa alla lettera (1999, p.375).
8. In questo caso l'ipotesi sarebbe un po' inverosimile, nonché suscettibile di esser tranciata di netto con il "rasoio di Occam"; argomento assai persuasivo ma che non conduce necessariamente a stabilire la verità dei fatti. L'esperienza ci insegna che in questo campo occorre esercitare la massima cautela. Ne è un esempio l'organo dell'Oratorio di San Nicola di Bari in Vernio (Prato) il quale, nel 1850 fu venduto alla Pia Confraternita che deteneva il possesso della chiesa dal sacerdote Ireneo Fedeli. Lo strumento, già datato 1699 da una scritta autentica rinvenuta sul fondo della secreta, era stato attribuito ad un "ignoto artefice toscano" da R. Giorgetti. Le indagini condotte durante il restauro non solo ci hanno permesso di stabilire che lo strumento e la cassa non erano stati progettati per la sede in cui si trovavano (sollevando la questione relativa alla provenienza ed all'originaria ubicazione) ma hanno anche consentito di attribuirlo, con scarsi margini di incertezza, ai fratelli Francesco e Domenico Traeri, attivi a Bologna e nel Modenese tra la fine del XVII secolo e la prima metà di quello successivo. La nuova attribuzione è stata formulata dallo scrivente, sulla base delle caratteristiche costruttive e della particolare tipologia delle numerazioni rinvenute sul crivello e sulle canne originali superstiti. Cfr. R. LORENZINI, *L'organo ed il suo restauro - Descrizione della struttura e degli interventi di restauro*, ed anche di P. TADDEI, *L'acquisto dell'organo nei documenti dell'Archivio dell'Opera Pia San Niccolò di Bari in Vernio*, in *L'organo dell'Opera Pia di S. Niccolò di Vernio*, Comune di Vernio (Prato), 2001. Da questo fatto si possono trarre due lezioni: la prima è che a volte, chi trascrive i documenti non si pone le domande giuste rispetto al loro contenuto (non "escute" il testo, né utilizza tutti gli indizi utili per estendere la ricerca oltre i limiti del fondo archivistico in cui sta frugando), oppure non conosce in modo approfondito l'oggetto di cui si parla; la seconda è che, in assenza di competenze specifiche sull'argomento, sarebbe meglio astenersi dal formulare generiche e fuorvianti attribuzioni (un chiaro *Nescimus* sarebbe più onesto).
  9. Si veda la scheda pubblicata da R. GIORGETTI, nell'articolo dedicato agli strumenti del territorio pratese (R.GIORGETTI, 1978b, p.23). Qui l'autore segnalava l'esistenza di un'etichetta incollata al fondo della secreta sulla quale egli leggeva "Antonius Felice Parlicini - 17[...]. L'anno di costruzione, parzialmente illeggibile, fu successivamente precisato al 1711 dal medesimo (Cfr. R. GIORGETTI, 1992).
  10. Cfr. R. GIORGETTI, 1992.
  11. Ciò è in apparente contrasto con la lunga lettera che nel 1712 il Parlicini inviò al Provveditore (?) in merito al restauro dell'organo della Collegiata di S. Lorenzo a Montevarchi. La lettera fu a suo tempo trascritta e pubblicata dal Giorgetti e la trascrizione reca in calce la firma dell'organaro. Non avendo visto l'originale e per non sbugiardare il notaio cortonese, siamo costretti a concludere provvisoriamente che per la circostanza egli dovette servirsi di uno scrivano. Lasciamo il compito di dirimere la questione ad un paleografo eventualmente affiancato da un esperto grafologo. Cfr. R. GIORGETTI, *Documenti inediti*, nel già citato *Arte nell'Aretino ...*, pp. 283-284). Aldilà di questa "frivola" questione, la lettera è di indubbio interesse per la descrizione dei Contrabbassi di legno, nelle due opzioni che l'organaro sottoponeva alla committenza.
  12. Si confronti la grafia del Parlicini, come risulta dalla documentazione fotografica di questa pubblicazione, con quella dell'organaro Domenico Densi, che pur essendo più giovane, fu comunque un suo contemporaneo. Cfr. A. A. V. V., *Il restauro dell'organo della Cattedrale di Orte (Domenico Benvenuti, 1582 - Domenico Densi, 1721)*, Perugia, 2001, foto n° 37, 38, 46, 48 alle pp. 62, 65, 66 e 67.
  13. Cfr. O. MISCHIATI, *Contributo ad una tipologia storica del prospetto d'organo toscano*, in *Arte nell'Aretino ...*, 1979, pp. 32-47. Nel quadro tassonomico proposto dall'autore, il prospetto di san Filippo appartiene al tipo 5.
  14. Salvo diversa indicazione, tutte le misure sono espresse in millimetri; da qui in avanti nel testo se ne omette l'abbreviazione.
  15. La percentuale di alligazione dello stagno con il piombo, o il loro grado di purezza, sono stati stimati con l'assaggio ponderale ed il raffronto a campioni graduati; come è noto, il metodo non consente di individuare la presenza di altri metalli quali il rame, l'antimonio, il bismuto solo per citare quelli che più frequentemente vengono evidenziati dalle indagini di laboratorio, anche se in percentuali minime o prossime a valori di "traccia".
  16. Vedasi pag. 44 della presente pubblicazione.
  17. Per la diversa composizione di questi pigmenti, come pure per i loro antichi sinonimi, si veda in G. MONTAGNA, 1993. Il bolo refrattario più largamente utilizzato dagli organari era generalmente composto da Terra Rossa (Fe<sub>2</sub>O<sub>3</sub>) disciolta in colla animale o gomma arabica. Per quanto riguarda quello utilizzato in questo caso dal Parlicini, è probabile che la base inorganica del composto sia costituita dall'Ocra Gialla [Fe (OH)<sup>3</sup>], sebbene in definitiva soltanto l'analisi chimica potrebbe stabilirne l'esatta composizione, ivi inclusa quella dei leganti.
  18. Fa.: circonferenza, 182,5; lunghezza, 890. Do.: circonferenza, 73; lunghezza, 291; Do.: circonferenza, 47; lunghezza, 147.
  19. A proposito dello strumento di Narnali, va detto che si tratta di un organo "positivo" destinato all'antica chiesa parrocchiale di dimensioni molto modeste, ed oggi soppressa al culto.
  20. E. KRAUS, 1989. Si noti la forma delle manette del Tremolo (Zitter), e del "Regal" diviso in bassi e soprani, con la testa lavorata e decorata, a scorrimento verticale entro feritoie dotate di una tacca di arresto in basso.

## Bibliografia

- 1744-46 D.GALEAZZI, *Libro I. Delle Memorie, Deliberazioni, et altro spettante alla Congregazione di Cortona dall'anno 1666 all'anno 1746*, ms., Cortona, Archivio Parrocchiale della chiesa di San Filippo Neri.
- 1746-69 N.M.GALLI, *Tomo II delle Memorie, Deliberazioni, e altro della Congregazione dell'oratorio di Cortona dall'anno MDCCXXXVI*, ms., Cortona, Archivio Parrocchiale della chiesa di San Filippo Neri.
- 1896 G.MIRRI, *Notizie Storiche sul Seminario di Cortona*, Siena. A.DELLA CELLA, *Cortona antica: notizie archeologiche, storiche ed artistiche*, Cortona (Arezzo), ed. anastatica Arezzo, 1979.
- 1919 M.E.BOSSI, *Di alcuni organi antichi della Toscana*, in "Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione. Notizie delle Gallerie, dei Musei e dei Monumenti", XIII, pp.80-90.
- 1968 M.HEIDEGGER, *Sentieri interrotti*, Firenze, 1968.
- 1969 O.MISCHIATI - L.F.TAGLIAVINI, *La situazione degli antichi organi in Italia. Problemi di censimento e di tutela*, in "L'Organo", VII, n.1, pp.3-61.
- 1972 G.KUBLER, *La forma del tempo. Considerazioni sulla storia delle cose*, Torino. G.MIRRI, *I vescovi di Cortona dalla istituzione della diocesi (1325-1971)*, opera riveduta e integrata da G.MIRRI, Cortona (Arezzo).
- 1976 *Arte organaria nei secoli XV- XVI- XVII: la scuola cortonese*, documenti raccolti da don B.Frescucci, con la collaborazione di don F.Baggiani, R.Giorgetti, G.Valenti, Cortona (Arezzo).
- 1978 G.MORELLO - F.DANTE, *L'archivio della Congregazione dell'Oratorio di Roma della Chiesa Nuova. Inventario e indice*, in "Ricerche per la storia religiosa di Roma", 2, pp.275-362. R.GIORGETTI, *Sette secoli d'arte organaria all'Annunziata*, in E.CASALINI - I.DINA - R.GIORGETTI - P.IRCANI, 2. *La SS. Annunziata di Firenze. Studi e documenti sulla chiesa e il convento*, Firenze, pp.149-258 (cit. 1978a). R.GIORGETTI, *Gli organi del territorio pratese*, in "Prato Storia e Arte", XIX, nn.52-53, pp.11-33 (cit. 1978b).
- 1979 *Arte nell'Aretino: seconda mostra di restauri dal 1975 al 1979. La tutela e il restauro degli organi storici. Organi restaurati dal XVI al XIX secolo*, a cura di P.P.Donati, R.Giorgetti, C.A.Livi, O.Mischiati, L.F.Tagliavini, catalogo della mostra (Arezzo, 1979-1980), Firenze. G.MIRRI, *Il Seminario di Cortona*, in "Annuario. Accademia Etrusca di Cortona", vol.XVIII (1979), n.s., vol.11, pp.397-411.
- 1983 *Arte organaria nei secoli XV - XVI - XVII: la scuola cortonese*, documenti raccolti da don B.Frescucci, con la collaborazione di don F.Baggiani, R.Giorgetti, G.Valenti, Cortona (Arezzo), seconda edizione corretta ed arricchita. B.FRESCUCCI, *Le chiese cortonesi*, Ariccia (Roma).
- 1986 V.COCCHI, *La chiesa di San Filippo Neri in Cortona*, Cortona (Arezzo).
- 1989 E. KRAUS, *Die Ebert-Orgel in der Hofkirche zu Innsbruck; Ihre Geschichte und Wiederherstellung*, Innsbruck, 1989. A.TAFI, *Immagine di Cortona. Guida storico-artistica della città e dintorni*, Cortona (Arezzo).
- 1990 F.BAGGIANI, A.PICCHI, M.TARRINI, *La riforma dell'organo italiano*, Pisa, 1990.
- 1991 D.TOCCAFONDI, *L'archivio delle compagnie religiose soppresse: una concentrazione o una costruzione archivistica?*, in *Dagli archivi all'Archivio. Appunti di storia degli archivi fiorentini*, a cura di C.Vivoli, Firenze, pp.107-127.
- 1992 R.GIORGETTI, *L'organaro fiorentino Antonio Parlicini*, in "Strumenti e Musica", XLIV, n.10, p.20.
- 1993 G.GIACOMELLI - E.SETTESOLDI, *Gli organi di S.Maria del Fiore di Firenze. Sette secoli di storia dal '300 al '900*, Firenze. R.GIORGETTI, *Un importante organo di Cortona e la sua storia*, in "Strumenti e musica", XLV, n.1, p.17. G.MONTAGNA, *I pigmenti*, Firenze.
- 1994 R.GIORGETTI, *Antichi organi del Chianti*, Poggibonsi (Siena) (cit. 1994a). R.GIORGETTI, *Antichi organi delle Confraternite di Misericordia in Toscana*, Firenze (cit.1994b). R.GIORGETTI, *Organi ed organari a Montepulciano*, Firenze (cit. 1994c).
- 1995 M.CANTINI - R.GIORGETTI, *Antichi organi del Mugello*, Firenze. R.GIORGETTI-F.PATURZO, *Organi ed organari a Monte San Savino*, Firenze. *La parrocchia di San Filippo Neri nel IV centenario della morte del santo patrono*, a cura di F.Giappichelli, Cortona (Arezzo).
- 1999 K.NICOLAUS, *The restoration of paintings*, Colonia.
- 2001 A.A.V.V. *Il restauro dell'organo della Cattedrale di Orte (Domenico Benvenuti, 1582 - Domenico Densi, 1721)*, Perugia. *L'organo dell'Opera Pia di S. Niccolò di Vernio*, Vernio (Prato). *Bibliografia organaria toscana*, a cura di O.Mischiati, Bologna.