

Elena Bugini

**La «ricchezza di ornamenti»
dell'antico organo dei Ss. Eusebio e Vittore a Peglio***

Accessibile, da Gravedona, dopo una strada tutta tornanti esposti alle armi inclementi del cielo aperto, la chiesa dei Ss. Eusebio e Vittore a Peglio s'abbarbica sulla roccia d'uno dei pendii, verdeggianti e ombreggiati, che delimitano il Lario.¹ Lo specchio d'acqua incastonato sul fondo, ben visibile dal sagrato, amplifica il canto della luce in modo tanto spiccato che sembra essere ammonimento all'artista timorato di Dio alle prese col cantiere della chiesetta. In effetti, superata la sobria ed accattivante *rusticitas* della pietra grigia a vista degli esterni – parlata rustica con accenti appena più forbiti nel settecentesco portico-portale in muratura intonacata dell'ingresso; e comunque persistente, anche dopo valicata la soglia, nell'embricarsi dei lastroni lapidei quadrangolari del bel piano di calpestio –, la pelle pittorica dell'interno, ben valorizzata dalla ricchezza e dalla proprietà delle aperture finestrate, è un artistico riflesso della naturale luminosità della valle. Il candore che predomina nella campitura delle pareti è fatto più vibrante dai molti e ben distribuiti tocchi d'oro; e l'effetto complessivo della policromia – significativamente presente tra affreschi, dipinti agli altari e fondali degli stucchi sulle volte – è quello di valorizzare, e non viceversa di annullare, l'«assolo» del bianco.

* Questo contributo è stato scritto, nel corso dell'estate 2015, sviluppando riflessioni soltanto abbozzate, nel settembre 2014, durante un sopralluogo nell'Alto Lario. È mio desiderio ringraziare *in limine*: Federico Lorenzani, per avermi sollecitata allo studio della mostra d'organo di Peglio, consentendomi di recuperare nozioni acquisite e competenze maturate, ormai più di tre lustri fa, mentre redigevo la tesi di laurea; Beatrice Bentivoglio-Ravasio, responsabile del Servizio tutela organi del Segretariato regionale del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo per la Lombardia (già Direzione regionale per i beni culturali e paesaggistici della Lombardia) con sede in Palazzo Litta a Milano, per avermi preventivamente fornita qualche fondamentale «dritta» di studio e, soprattutto, a studio ormai avviato, per avermi messa a disposizione tutta la documentazione relativa al complesso restauro dello strumento (2000-2013), nonché per aver con me condiviso le sue illuminanti riflessioni ed ipotesi su paternità e cronologia dello stesso; Ambrogio Cesana ed Andrea e Vittorio Comalini, per avermi consentite visita e campagna fotografica della parrocchiale dei Ss. Eusebio e Vittore; Giulio Bora, per le indicazioni bibliografiche relative al Fiammenghino; e, come sempre, al mio sposo, Paolo Bottini, senza il cui sostegno questo studio non sarebbe stato possibile.

¹ Eccellente il lavoro monografico dedicato alla chiesa da Andrea Comalini, sviluppando e organizzando i contenuti della sua tesi di laurea discussa presso l'Università degli Studi di Milano, cfr. Andrea COMALINI, *La chiesa dei Ss. Eusebio e Vittore di Peglio*, Como, NodoLibri, 2004. In considerazione del contenuto specifico delle mie righe, segnalo sin d'ora le pp. 110-113 del volume, incentrate sullo specifico dell'organo della chiesa. Affidata a Edoardo Rossetti e Carlo Cairati, la ricerca documentaria relativa allo strumento – finalizzata alla pubblicazione, a breve, di una monografia dedicata – è ancora in atto. Sinora indirizzata all'Archivio parrocchiale di Peglio, all'Archivio di Stato di Como, all'Archivio di Stato di Milano, all'Archivio storico diocesano di Milano e all'Archivio di Stato di Brescia, essa ha come prossimi obiettivi l'Archivio parrocchiale di Gravedona, l'Archivio notarile dell'Archivio storico di Como e l'Archivio storico diocesano di Como.

Con la sua cassa lignea bianco-dorata e le sue portelle dipinte, l'organo sulla controfacciata della chiesa partecipa di questa opzione cromatica (fig. 1). Quando le tele protettivo-decorative si aprono, col battito d'ala caratteristico della più raffinata decorazione organaria rinascimentale (fig. 2),² al luccichio dell'oro si aggiunge quello delle canne in stagno, particolarmente riflettenti alla confluenza – nel taglio della bocca – dei piani inclinati dei labbri. Umili sorelle della preziosa doratura sono le ampie campiture di pigmento giallo-ocra che le portelle esibiscono. L'ocra, così, è presenza importante non solo nella tavolozza del lato esterno – dove è l'unitaria scena del *Trasporto dell'Arca Santa* che le tele propongono (fig. 3) –, ma anche all'interno, dove l'esito cruento dell'umana vicenda dei due santi dedicatari del tempio, singolarmente rappresentati – il vescovo *Sant'Eusebio*, sulla sinistra, e il soldato *San Vittore*, sulla destra (figg. 4-5) – ampiamente giustifica la più esibita sonorità delle note di rosso, pure già presenti all'esterno. Le eminenze documentarie – lo si chiarirà a breve – confermano l'appartenenza dei dipinti alla castigata arte della Controriforma; appartenenza già implicita, oltre che nella rinuncia alla preziosità del metallo nobile, nel pudico occultamento, mediante un irrealistico fluttuare di drappi, delle nudità dei putti-angelici reggi-palma che accompagnano i martiri Vittore ed Eusebio.

Non è soltanto sulla base della ricercata continuità dei colori che lo strumento di Peglio si armonizza con il contenitore architettonico della chiesa dei Ss. Eusebio e Vittore; pari importanza, in effetti, assume a tal fine la ricercata affinità delle forme. A livello macroscopico, così, le volute di coronamento dell'organo (fig. 6) trovano eco immediata negli elementi curveggianti delle cornici in stucco degli affreschi che campeggiano nelle lunette ai vertici della navata; mentre le colonne che delimitano la cassa e ne sorreggono il coronamento – colonne che il pittore delle portelle ripropone nelle due immagini interne – sono dell'ordine composito cui appartengono anche le paraste dipinte che ritmano la navata unica della chiesa. Per quanto meno evidenti, altri elementi concorrono, poi, alla perfetta consonanza formale: il cassettonato ligneo sottostante la cantoria s'imparenta con l'iterazione modulare degli stucchi nell'intradosso dell'arco a tutto sesto che incorona lo strumento (il soffitto che copre i passi dei santi patroni delle portelle ne è eco ulteriore; fig. 7); la pigmentazione della raccolta zona *consolle* – per quanto, qui, vibrante delle firme e delle iscrizioni quasi del tutto assenti sulle altre superfici della cassa, ma che neppure a Peglio le varie generazioni di organisti e organari hanno ommesso di graffiare – è lo stesso pieno di bianco e oro della restante, più scoperta struttura (il significativo affioramento del sottostante bolo rosso, particolarmente evidente in questa zona della carpenteria, attesta l'antichità della doratura; fig. 8); le sobrie ricercatezze ornamentali della bella tastiera, i cui scuri tasti cromatici sono attraversati da un'inusuale fascia di legno più chiaro – ricorrono anche alla pseudo-impiallacciatura dei frontalini, con un motivo a fiore fortemente stilizzato che non è forse troppo lontano dal ricordo dei rosoncini della sovrastante volta stuccata (già applicazioni variamente dimensionate del soffitto a

² Cfr. LUCIA FORNARI SCHIANCHI, *La decorazione artistica degli organi*, Crema, Centro culturale S. Agostino, 1988 «Quaderni», pp. 11-23; Elena BUGINI, *Un capitolo trascurato dell'artigianato decorativo: gli apparati ornamentali dei manufatti organistici italiani*, Milano, Università degli Studi, 1992 «Solchi», 3, pp. 22-29.

cassettoni della balconata di cantoria, come pure inseriti tra le variazioni ornamentali dei cornicioni di coronamento dell'organo; fig. 9-10).

Alla continuità delle forme tra il tempio e il suo strumento contribuisce anche la cifra stilistica di Giovan Mauro Della Rovere, detto il Fiammenghino (Milano, 1575 circa – 1639),³ che assai significativamente segna entrambi. Al Fiammenghino – cui le carte d'archivio consentono di assegnare per certo gli affreschi del presbiterio e di gran parte delle cappelle laterali, e di ricondurre questi interventi al periodo approssimativamente compreso tra il 1614 (data del contratto per i dipinti presbiteriali) e il 1626 (data dell'ultimo pagamento certificato) –, è invece lo stile che permette – con poco o nullo margine di dubbio – un'attribuzione delle portelle dell'organo. Già in area di cappella maggiore, tra l'altro, il Fiammenghino fa comparire, per quanto sempre significativamente variate, diverse immagini dei santi titolari: le ripetute epifanie di Eusebio e Vittore nella decorazione della chiesa, anche quando l'autore non è il Fiammenghino, costituiscono un ulteriore elemento di continuità – questa volta tematico – tra la decorazione dell'organo e quella della chiesa nel suo complesso.⁴

Di documentazione antica sull'organo di Peglio, per il momento, non se n'è rinvenuta di anteriore al 1625: a questa data risale il testamento del dottore e fisico Francesco Motti di Dongo che, con la sua richiesta esplicita che l'organo venisse suonato in occasione delle messe festive, costituisce implicita dichiarazione d'esistenza e di perfetta efficienza dello strumento.⁵ Generiche quanto entusiastiche le annotazioni a seguire, prese in occasione di due visite pastorali. Quella del vescovo Lazzaro Carafino, nel 1627: «la soavità del suono dell'organo, e gli ornamenti fulgenti d'oro le mie forze non bastano ad esprimere [...]. Sopra la porta maggiore è situato l'organo la cui ricchezza di ornamenti non sono in grado di esprimere; e sopra di esso c'è una volta tutta fulgente di oro e di pitture»; e quella del vescovo Giuseppe Olgiati, nel 1712:

³ Sul pittore, in generale e nello specifico della sua attività a Peglio e nel Comasco (a partire dal 1608), si vedano: Simonetta COPPA, *Giovanni Mauro Fiammenghino e la chiesa dei Ss. Eusebio e Vittore di Peglio*, Cesano Maderno, ISAL, 1970 «Arte Lombarda», XV/2, pp. 63-68; EAD., *Schede per il Fiammenghino*, Cesano Maderno, ISAL, 1972 «Arte Lombarda», 37, pp. 14-27; Leonardo CAVIGLIOLI, *Della Rovere, Giovan Mauro, detto il Fiammenghino*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1989 «Dizionario Biografico degli Italiani», 37, pp. 343-347 (la voce che precede, alle pp. 340-343, è consacrata, dallo stesso autore, a Giovan Battista, fratello maggiore del Della Rovere, anche lui pittore ed egualmente soprannominato Fiammenghino); e A. COMALINI, *La chiesa dei Ss. Eusebio e Vittore...*, op. cit., pp. 48-56, 66-67 e 122-123.

⁴ Muovendo passi sul terreno, suggestivo quanto incerto, di una possibile simbologia delle casse degli organi rinascimentali in generale, si può ipotizzare che, oltre che cromatico-strutturale e tematico-stilistica, la continuità tra la chiesa di Peglio e il suo strumento sia ricercata anche sul piano dei significati impliciti. Con la loro solida struttura architettonica esemplata sulle coeve facciate di chiesa, in effetti, le casse d'organo rinascimentali sembrano proporsi come immagine, «miniaturizzata» e «simbolica», di un tempio che raccoglie le voci dei fedeli e le eleva in unitario inno di lode a Dio. Cfr. Fausto CAPORALI, «De perfetissima sonoritate». *Il patrimonio organario della città di Cremona*, Padova, Armelin, p. 35.

⁵ L'annotazione contenuta nella *Nota distinta dei benefici, cappellanie, legati* vergata in occasione della visita Bonesana 1707 – è menzionata nel progetto di restauro elaborato da Giovanni Pradella nel 2006 (pp. 5-6 del paragrafo relativo all'attribuzione dell'organo). Il progetto si consulta a Milano, presso il Segretariato regionale del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo per la Lombardia.

«Sopra la porta maggiore è un bell'organo che si sona nelle terze domeniche [...]».⁶ Successivamente, le carte dell'archivio parrocchiale fanno riferimento a qualche intervento non meglio precisato di svariati organari,⁷ ma il nome del primo costruttore non emerge in nessun documento. L'attribuzione alla bottega dei bresciani Antegnati⁸ – avanzata negli anni Novanta del Novecento, sulla base dell'analisi delle componenti foniche, dall'organaro Giovanni Pradella (poi incaricato del restauro che ha ridato voce allo strumento inaugurato nel 2013) –⁹ trova tuttavia conferma nelle caratteristiche decorative dello stesso. Certo: tra fine Quattrocento e inizi Seicento, gli Antegnati sono il paradigma stesso dell'organaria rinascimentale italiana e le caratteristiche dei loro strumenti, anche da un punto di vista ornamentale, sono più o meno pedissequamente riprese anche in strumenti di diversa paternità. A ulteriormente deporre per una specifica autografia antegnadiana dell'organo di Peglio, tuttavia, c'è la non trascurabile attività della bottega bresciana nel Comasco: annota infatti Costanzo Antegnati ne *L'Arte Organica* (1608) che, nell'epoca in cui la bottega di famiglia fu da lui condotta – ovvero dal 1570 circa, quando cominciò coll'affiancarsi al padre Graziadio I –, furono realizzati gli strumenti di «Duomo Corista» e «S. Pietro di Belinzona» a Como, e di «S. Pietro di Morbegno» e «S. Giacomo di Chiero» in Valtellina.¹⁰

È comunque «senza strappi» che le componenti essenziali della mostra d'organo di Peglio – prospetto, cassa e cantoria – si inscrivono nelle tipologie maggiormente frequentate dagli Antegnati.¹¹ Un manufatto organario è certo palinsesto materico posto

⁶ Trascrivo dalla monografia di Comalini (p. 33 e p. 83 rispettivamente). Questi i puntuali riferimenti archivistici riportati dall'autore: Archivio storico della Diocesi di Como, Visite pastorali, cart. XL, fasc. 4, Lazzaro Carafino, 1627, pp. 263-265 & cart. CIX, Giuseppe Olgiati, 1712, pp. 319-321.

⁷ Giovanni Rogantino di Morbegno, Giacomo Antonio Alberino di Gravedona, Gabriele Bossi e Giuseppe Rejna di Como, cfr. A. COMALINI, *La chiesa dei Ss. Eusebio e Vittore...*, op. cit., p. 112.

⁸ Il riferimento bibliografico imprescindibile sulla dinastia organaria degli Antegnati è: *Gli Antegnati. Studi e documenti su una stirpe di organari bresciani del Rinascimento*, a cura di Oscar Mischiati, Bologna, Pàtron, 1995.

⁹ Cfr. *L'organo Antegnati della chiesa parrocchiale dei Ss. Eusebio e Vittore in Peglio*, a cura di Ambrogio Cesana, Gavirate, [s.e.], 1997; Mario LONGATTI, *Organi, organisti e organari nelle tre pievi altolariane*, Menaggio, Attilio Sampietro Editore, 1998, pp. 43-44. Nel progetto menzionato in nota 5, Pradella espone con efficacia la sua ipotesi di paternità e datazione sulla base, oltre che delle caratteristiche foniche dello strumento, di documentazione superstita e bibliografia pregressa. Mentre Giovanni Pradella ripristinava i materiali sonori, l'incarico di recuperare la cassa antica dell'organo di Peglio è stato onorato da Elisabetta Mercurio, Rossella Bernasconi Alberti e Giovanni Battaglia. La relazione del loro restauro – diretto e seguito da Daniele Pescarmona della Soprintendenza di Brera – è stata depositata nel 2006 presso il Segretariato regionale del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo per la Lombardia.

¹⁰ Cfr. Costanzo ANTEGNATI, *L'Arte Organica*, Brescia, Francesco Tebaldino, 1608, c. 3v, col. II. A proposito del valore paradigmatico della propria organaria, già gli Antegnati dovevano esserne ben consapevoli se Costanzo, sin dalla pagina incipitaria del suo trattato, parlando della costruzione degli organi in generale (da lui definita «Arte Organica»), dichiara che «per esser già tant'anni stata nostra propria professione à me pare (è sia detto senza arroganza, & ambizione alcuna) si possa homai addimandar l'Arte Antegnata».

¹¹ Ai motivi ricorrenti degli *ornamenta* antegnadiani ho dedicato, oltre alla tesi di laurea discussa presso l'Università degli Studi di Milano nel 1998 («...dolcezza alla vista...»: *il capitolo decorativo dell'«Arte Antegnata» nel contesto della decorazione organaria in Italia*), i diversi articoli che ne ho ricavato. Rimando, qui di seguito, solo al più completo: Elena BUGINI, *Il capitolo decorativo dell'«Arte*

al crocevia di competenze e volontà diverse e diversamente rilevanti a seconda dei rapporti intercorrenti, di volta in volta, tra organaro, decoratori e committenti; le casse che fungono da rilegatura degli strumenti della più famosa stirpe organaria del Rinascimento italiano (e, più in generale, tutti gli *ornamenta* che «rilegano» gli strumenti di una bottega affermata) presentano, però, *leitmotive* facilmente identificabili. La bravura e il prestigio universalmente riconosciuti agli Antegnati dovettero pertanto indurre la gran parte di committenti e decoratori ad assecondare il più possibile i loro *desiderata*.

Il prospetto in stagno di Peglio, così, si compone di canne allineate con bocche allineate, labbro superiore a mitria e inferiore a semicerchio. Esso si articola in cinque campate, secondo la configurazione più ricorrente della bottega, che più di rado struttura facciate a tre o sette campate. Nel *corpus* antegnatico, ogni campata accoglie un nucleo di canne profilate a cuspidi, in numero oscillante tra le 5 e le 11; a Peglio sono tutti gruppi di 5, secondo lo schema 5+5/5/5/5+5 (prima e quinta campata sono corredate di organetti morti, con funzione puramente decorativa). Nei prospetti Antegnati la suddivisione a cinque campate può obbedire a due tipi fondamentali: la prima, maggioritaria, si basa sull'alternanza di campi a canne maggiori e campi a canne minori; la seconda con cuspidi di corpi sonori di dimensioni decrescenti dal centro ai lati. Proprio questa seconda è adottata a Peglio, per quanto si tratti, in realtà, della tipologia minoritaria: tra le sopravvivenze certe della dinastia,¹² non si configurano così che gli strumenti di Almenno San Salvatore, S. Maria al Campo e SS. Trinità a Cremona; tale doveva inoltre essere la configurazione d'origine dello strumento Antegnati del Duomo di Lugano, oggi ridotto a decorativo involucro parietale sguarnito di canne. Prospetti come quelli di Peglio corrispondono a una tipologia di casse d'organo definita «alla cremonese» perché molto praticata nella Cremona di Cinque-Seicento (è il caso della struttura carpentaria dell'organo costruito in S. Ilario, prima del 1574, da Giovanni Francesco Maineri) o da organari cremonesi attivi anche altrove (ne è esempio l'organo di Cristoforo Falletti, o collaboratori, messo in opera, nel 1626, in S. Maria della Misericordia a Bologna).¹³ Rispetto alle carpenterie organarie coeve, la cassa «alla cremonese» non ha paraste di scansione che si dipartono direttamente dalla trabeazione; presenta, invece, una «sotto-trabeazione», interrotta al centro da un arco a tutto sesto che funge da coronamento della campata di mezzo. La sotto-trabeazione di Peglio manca dell'alto fregio scolpito a motivi rabescanti che accomuna la gran parte delle casse «alla cremonese»; tra quelle Antegnati, le due superstiti a Cremona e quella di Almenno San Salvatore.

La cassa Antegnati, costantemente di solida struttura architettonica, si articola in scheletro ligneo di scansione del prospetto, elementi di delimitazione laterale e

Antegnata»: caratteri distintivi degli ornamenta di una grande dinastia di organari, modi e protagonisti del loro allestimento, Mantova, Centro Internazionale d'Arte e di Cultura di Palazzo Te, 1999 «Quaderni di Palazzo Te», 5, pp. 41-70.

¹² Il censimento a stampa più completo è quello fornito da Mischiati in *Gli Antegnati...*, op. cit., pp. 145-146 (con integrazioni alle pp. 94, 199, 365 e 371).

¹³ Per lo strumento della chiesa cremonese di S. Ilario, cfr. F. CAPORALI, «*De perfetissima sonoritate*»..., op. cit., pp. 35-36.

coronamento. A scandire il prospetto dello strumento di Peglio è, come nella gran parte degli organi Antegnati, un intreccio di paraste (fig. 11); è più raro che gli organi della bottega bresciana optino per colonnine o cariatidi. A collegarle sono legature di facciata adorne di intagli, generalmente più operati di quanto non avvenga a Peglio (alcuni di essi s'innalzano alla figurazione), qui limitati ad un decoro a volute in realtà abbastanza grossolano. A limitare lateralmente la struttura di Peglio è una coppia di colonne scanalate a capitello composito: è la scelta che prevale nel *corpus* dei bresciani, anche se qui si evita la rudentatura che, viceversa, nei raffinati prodotti antegnati è difficilmente lasciata cadere. Le colonne sono cave internamente e girevoli per permettere apertura e chiusura della ante ad esse solidali. Il coronamento comprende un fastigio impostato sopra trabeazione e sotto-trabeazione. Due semplificate nature morte a soggetto musicale prendono il posto del fregio fitomorfo che usualmente si snoda nella sotto-trabeazione: tanto l'organino del pannello intagliato sulla sinistra (fig. 12) che la coppia di cordofoni e di aerofoni del pannello intagliato sulla destra (fig. 13) non hanno pretesa documentaria alcuna circa la morfologia degli strumenti reali, ma semplicemente pongono l'accento sulla natura musicale del manufatto decorato. Punto caldo della trabeazione è usualmente il fregio, qui latitante, anche se profilano il coronamento raffinate cornici dorate. Sulla trabeazione si imposta un archivolt, spezzato nel mezzo dall'inserimento di un'edicola a timpano triangolare con funzioni di cornice dell'immagine pittorica d'una colomba dello Spirito Santo.¹⁴ Arricchiscono il coronamento, accanto alle cornici dorate, ornati architettonici in gran quantità – sono quelli tipici della cultura classicheggiante del momento: dentelli, ovoli, rosoncini e mensole fogliate – essi pure significativamente valorizzati dalla doratura. Tra gli ornati del resto della cassa, si segnalano le teste di putto angelicato, sempre con volto pigmentato in rosa e pomelli arrossati, e con boccoli ed ali dorate; in quello posto al vertice dello strumento risulta particolarmente evidente come le labbra siano schiuse per alludere al canto (fig. 14).¹⁵ I putti-cantori sono d'altronde un ornato ricorrente dell'organaria rinascimentale. Tipica dell'epoca è pure la dotazione di portelle, in questo caso dipinte ad olio su tela, anche se il costo e i tempi dell'intervento pittorico hanno circoscritto l'impiego di ante e tende ai soli cantieri di massimo prestigio. Tale fu il profilo della gran parte delle commesse indirizzate agli Antegnati: sono per questo non poche le sopravvivenze antegnatiene che serbano ancora in opera dipinti protettivo-decorativi; si conservano, inoltre, tele anticamente montate su organi Antegnati ora non più esistenti ed è pure molto verosimile che, per quanto difettino puntuali riscontri documentari in tal senso, molti organi della famiglia siano stati originariamente dotati d'una costosa ornamentazione pittorica in seguito andata perduta.¹⁶

¹⁴ Quella attuale è, in realtà, una stampa su tela dell'originale perduto, testimoniato da una fotografia a colori degli anni 1975-1980, conservata presso l'Archivio parrocchiale.

¹⁵ Sulla predilezione del cattolicesimo per la musica vocale piuttosto che per quella strumentale e sul canto come forma di preghiera preferita dal mondo ebraico-cristiano, si veda quanto compendiato (a livello di pensiero e bibliografia) nel mio: Elena BUGINI, *La musica di fra Giovanni da Verona*, Parigi, Classiques Garnier, 2014, pp. 27-38 (con particolare riguardo per le pp. 29-31).

¹⁶ Sono casse Antegnati con portelle o tende originali ancora in opera quelle degli organi di: Almenno San Salvatore (portelle attribuite a Pietro Maria Bagnatore); transetto di S. Maria Maggiore a Bergamo (tenda di Gian Paolo Cavagna, nel braccio sinistro; tenda di Enea Salmeggia detto il Talpino, nel braccio destro);

Sul finire del Cinquecento, occupandosi della decorazione degli organi di chiesa, Gian Paolo Lomazzo, al capitolo XXVI del libro VI del volume II del suo *Trattato dell'arte della pittura*,¹⁷ indica espressamente l'esecuzione de «le coperte, o tavole di tela» quale punto caldo della stessa. Il pittore-trattatista raccomanda, per le portelle, una scelta oculata dei soggetti, che altro non dovrebbero essere se non «quello che si fa»: Lomazzo reputa cioè che si debba puntare alla *mise en abîme* della natura musicale del manufatto decorato, opzionando temi pittorici afferenti alla musica. Soggetto particolarmente adeguato alla bisogna, secondo il Lomazzo, è quello dei concerti e dei cori angelici; meglio se fatti comparire nella parte interna delle portelle, dacché essa «si vede, mentre che si vede l'organo tutto aperto, & sentesi la melodia & le voci delle canne». Lomazzo segnala, in subordine, una serie di varianti «legittime», come quella dei santi e delle figure veterotestamentarie più tradizionalmente associate alla pratica musicale. I nomi subito avanzati sono quello di santa Cecilia (notoriamente abusivo) e quello del profeta David (poeta e cantore a tutti gli effetti): mentre alla prima, il Lomazzo attribuisce «instromenti» del tutto generici (senza neanche chiarire se l'atteggiamento di Cecilia nei loro confronti sia attivo o passivo), del secondo suggerisce un preciso profilo da suonatore di salterio che o intona i suoi salmi o placa i turbamenti di Saul o festeggia, danzando, il trasporto dell'Arca Santa. Di quest'ultimo soggetto – «quando con l'istesso salterio, [David] giua sonando doppo l'arca federis con gli altri» –, il *Trattato dell'arte della pittura* specifica che «la qual historia fu gia pinta sopra le ante di fuori del grandissimo organo della Chiesa maggiore di Milano, per Gioseffo da Meda». L'annotazione è importante per identificare il principale punto di riferimento del Fiammenghino che dipinge il suo David per Peglio, ancor più che nelle indicazioni del Lomazzo, proprio nelle portelle per l'organo oggi *in cornu evangelii* nel

S. Barbara a Mantova (portelle attribuite a Fermo Ghisoni); Duomo di Milano, *in cornu evangelii* (portelle anteriori di Giuseppe Meda, posteriori di Camillo Procaccini); S. Maria della Passione a Milano, *in cornu epistolae* (portelle di Carlo Urbino); S. Maurizio al Monastero Maggiore a Milano (portelle e monocromi della cassa di Francesco Medici da Seregno); Duomo di Salò, *in cornu evangelii* (portelle di Palma il Giovane e Antonio Vassillacchi detto l'Aliense); Duomo di Verona, *in cornu evangelii* (portelle di Felice Brusasorci). Sono inoltre portelle ancora in opera, ma su un organo diverso da quello Antegnati d'origine, quelle di Floriano Ferramola e Alessandro Bonvicino detto il Moretto, anticamente nel Duomo Vecchio di Brescia, oggi montate *in cornu epistolae* in S. Maria in Valvendra a Lovere sulla mostra dell'organo di Francesco Bossi (1789). Infine, sono diventate decorazione parietale da tele decorative di organi Antegnati quali erano in origine: i tre dipinti di Gerolamo Romani detto il Romanino ora nella cappella centrale della navata sinistra del Duomo Nuovo di Brescia, provenienti dalla mostra d'organo *in cornu epistolae* nel Duomo Vecchio della stessa città; i tre dipinti di Camillo Procaccini sulla parete sinistra della sacrestia della chiesa di S. Vittore al Corpo a Milano eseguiti per decorare l'organo Antegnati un tempo in opera nella stessa chiesa; i due dipinti di Bernardino Luini sulle pareti simmetriche del presbiterio della chiesa di S. Maria Nascente di Paderno Dugnano (deposito dell'Accademia di Brera), originariamente montate sull'organo Antegnati di S. Eustorgio a Milano (lo strumento era dotato anche di una decorazione esterna, perduta, affidata a tale Cristoforo Bossi); le quattro tele tra transetto e presbiterio del Duomo di Parma eseguite da Ercole Procaccini il Vecchio a decoro della facciata dell'organo Antegnati *in cornu evangelii* e i quattro dipinti di Gerolamo Bedoli Mazzola per il rivestimento degli stilobati della medesima cassa, oggi in Galleria Nazionale a Parma. Quanto in questa nota compendioso è ricavato dalla ricerca sulle singole sopravvivenze antegnatiene di cui ho reso conto nella tesi di laurea.

¹⁷ Cfr. Gian Paolo LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura*, Milano, Paolo Gottardo Pontio, 1584, p. 346-347.

presbiterio del Duomo di Milano eseguite da Giuseppe Meda (Milano, 1534-1599).¹⁸ Esattamente come a Milano, in effetti, a Peglio la danza rituale del profeta campeggia, non all'interno delle portelle, giusta il Lomazzo, ma all'esterno; e, con licenza iconografica legittimata da consolidate consuetudini d'artista, tanto il Meda che il Fiammenghino attribuiscono al Salmista un'arpa anziché il salterio raccomandato dal *Trattato dell'arte della pittura*.¹⁹ D'altronde, nel corso del primo decennio del Seicento, non molto prima di intervenire a Peglio, il Della Rovere aveva lungamente frequentato la fabbrica della chiesa maggiore di Milano per concorrere alla celebre impresa dei quadroni dedicati al beato Carlo.²⁰ Nonostante il padre fosse originario di Anversa, la formazione del Fiammenghino fu eminentemente faccenda milanese: contestualmente all'inveramento del ciclo borromaico, la collaborazione con il Cerano, con il Morazzone e con Giulio Cesare Procaccini (oltre che, ma molto in subordine, con il fratello Giovan Battista Della Rovere) ne fu capitolo crucialissimo. Il carattere scultoreo ed espressivo, fino agli estremi dell'enfasi, delle figure del Della Rovere si nutre dei succhi del più affermato manierismo ambrosiano al servizio della Controriforma. Sia pur appartenente alla generazione anteriore e sia pur attivo più come architetto ed ingegnere idraulico che come pittore, lo stesso Meda attinge alle risorse del manierismo locale di Pellegrino Tibaldi e Bernardino Campi, ed è sulla base delle indicazioni tematiche fornite da san Carlo che, nel 1565, comincia a dipingere le portelle anteriori dell'organo del Duomo di Milano, consegnate nel 1581 soltanto.²¹ Non è certo da trascurare la paternità dello strumento che il Meda era stato chiamato a decorare: per quanto oggi non ne rimanga

¹⁸ Sul Meda, cfr. Monica RESMINI, *Meda, Giuseppe*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2009 «Dizionario Biografico degli Italiani», 73, pp. 8-11.

¹⁹ Almeno a partire dal XII secolo, il cordofono a pizzico noto come «salterio», di forma triangolare o quadrangolare e con corde di budello (e quindi sonorità dolci e contenute), viene spesso associato alla rappresentazione del Salmista (cfr. Andrea BORNSTEIN, *Gli strumenti musicali del Rinascimento*, Padova, Muzzio, p. 195 e *Musique, théologie et sacré d'Oresme à Érasme*, a cura di Annie Cœurdevey e Philippe Vendrix, Ambronay, Ambronay Éditions, 2008, p. 17). Tuttavia, nel Vecchio Testamento, al Salmista sono soprattutto riferiti *nebel* e *kinnor*. Ovvero, cordofoni a pizzico che, utilizzati nella pratica musicale artistica, potevano considerarsi gli equivalenti ebraici di *kithára* e *lyra* (cfr. Joachim BRAUN, *Biblical instruments*, London, Macmillan, 2001-2002 «The New Grove Dictionary of Music and Musicians», III, pp. 524-535). L'arte cristiana, tuttavia, non li ha mai rappresentati in quanto tali, sostituendoli invece con forme strumentali di uso occidentale. Nel caso di David, così, accade spesso che, nelle immagini medievali (ma anche di epoca successiva), egli non regga un *kinnor* ma un'arpa (sulle ragioni simboliche di questa opzione strumentale, cfr. Martin VAN SCHAIK, *The harp in the Middle Ages. The symbolism of a Musical Instrument*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1992).

²⁰ L'esecuzione a più mani del ciclo dei teleri consacrati a *Fatti e miracoli del beato Carlo* è cronologicamente inquadrabile tra 1603 e 1610 circa. Cfr. Marco ROSCI, *I quadroni di san Carlo del Duomo di Milano*, Milano, Ceschina, 1965.

²¹ Sulle vicende della costruzione dell'organo cinquecentesco e dell'esecuzione delle sue portelle, cfr. *Sei secoli di musica nel Duomo di Milano*, Milano, NED, 1986, pp. 161-203. Nonostante le molte lamentele per il ritardo della consegna, le portelle del Meda furono molto apprezzate e molto ben retribuite dai committenti: non stupisce che il Fiammenghino le guardasse con particolare interesse durante la sua attività in Duomo. Oltre al dipinto esterno con il *Trasporto dell'Arca*, il Meda eseguì anche la *Natività di Maria* e l'*Assunzione della Vergine* all'interno. La dedicazione mariana del tempio maggiore di Milano, consacrato a S. Maria Nascente, giustifica la scelta dei soggetti anche per le portelle sul retro, dipinte, tra 1600 e 1602 soltanto e limitatamente all'interno (l'esterno fu lasciato grezzo), da Camillo Procaccini con una *Annunciazione* e una *Visitazione*.

che l'apparato ornamentale, l'organo era stato approntato da un Antegnati, Gian Giacomo, tra il 1552 e il 1559. Il gran nome dell'organaro, fondatore del ramo milanese della bottega, deve essere stato un motivo in più dell'attenzione effettivamente riservata dal Fiammenghino alla mostra dello strumento;²² e quando, a Peglio, fu richiesto della decorazione di un organo Antegnati, il Della Rovere – che certo dovette incappare, nella sua carriera, in altri significativi esempi di portella d'organo – dovrà aver pensato che nulla come l'*ornamentum* studiato nella chiesa maggiore di Milano, esso pure Antegnati, potesse funzionare da degno modello per la nuova impresa. Tuttavia, rispetto all'*auctoritas* ambrosiana,²³ il Fiammenghino sembra voler smorzare la statuarietà e accentuare la componente dinamica. Sormontata dall'elemento, frenante quanto elegante, di una solenne balaustrata orizzontale, la cassa milanese ha il carattere statico cui il coronamento a voluta sottrae lo strumento di Peglio: il Della Rovere non trascura il suggerimento architettonico e, col fremito plissettato delle vesti, sottolinea la *dynamis* che muove le sue figure. Non è nella sola ripresa-variata del modello del Meda che si coglie questa peculiarità dinamica; anche i due santi dedicatari della chiesa all'interno delle portelle del Fiammenghino hanno vesti e corpi che vibrano. Specie il santo soldato sulla destra: Vittore entra in scena, impettito e con passo spigliato, con alla mano uno stendardo che, più che dalla brezza, sembra gonfiato dal suo stesso impeto. Si ha comunque l'impressione che, nel moto appena accennato dei loro panneggi, ambedue i santi vogliano anche serbare memoria iconica del moto di apertura delle portelle che precede la prestazione dell'organista. Al maggior «movimento» della mostra contribuisce anche l'infrazione alla (quasi) perfetta rettangolarità delle tele, come invece a Milano: nell'appendice quadrangolare che incorona ambo le ante pare quasi di cogliere un cenno al moto ascendente dei gradoni apicali delle portelle del ben più antico Domenico di Lorenzo da Lucca all'Incoronata di Lodi.²⁴

La cantoria della mostra d'organo di Peglio, infine, obbedisce alla tipologia antegnariana prevalente, scandita da moduli allineati (e non invece disposti su piani sfasati; fig. 15). Essa rientra però nel gruppo minoritario in cui i pannelli in cui si articola il fronte non sono in numero dispari, ma pari (sei complessivamente).

²² Sembra, in realtà, che lo strumento di Gian Giacomo – sostitutivo d'un più antico artefatto, approntato negli anni 1490-1491 da Bartolomeo Antegnati, capostipite della dinastia – non avesse troppo successo presso i committenti e che questo avesse una ricaduta negativa anche sull'attività di suo figlio Benedetto, titolare della bottega milanese degli Antegnati a partire dal 1563, alla morte del padre: non ci sono testimonianze dell'attività di Benedetto come organaro dopo il 1585, sicché la vicenda del ramo milanese della famiglia dovette interrompersi prima della sua morte, sopraggiunta nel 1608. Già con gli inizi del secolo, tuttavia, gli splendori della bottega bresciana condotta da Graziadio I e Costanzo dovevano aver dissolto le ombre poco limpide che ancora si allungavano sull'operato di Gian Giacomo e di suo figlio se, nel 1610, è proprio Costanzo Antegnati che viene interpellato per esaminare l'organo meridionale del Duomo di Milano, costruito da Cristoforo Valvassori. Su questi argomenti, si veda *L'attività degli Antegnati nel Milanese*, contributo di Lorenzo Ghielmi alle pp. 363-398 degli atti del volume sugli Antegnati curato da Mischiati nel 1995.

²³ L'organo di Peglio è di 8 piedi contro i 24 dello strumento di Gian Giacomo Antegnati per il Duomo di Milano.

²⁴ Sullo strumento lodigiano del 1507, cfr. Luisa GIORDANO, *L'organo dell'Incoronata di Lodi. Documenti dal 1500 al 1553*, 1984 «L'Organo», XXII, pp. 3-57.

È dunque innegabile l'assonanza della cassa di Peglio con le più frequentate tipologie ornamentali antegnatiene. Al cultore sembrerebbero anche possibili, di primo acchito, confronti stringenti con singole reliquie. Purtroppo, però, quelli che emergono da un'analisi appena più approfondita non sono che, almeno nella gran parte dei casi, punti di contatto solo apparenti o incerti; o, quando reali, comunque minimi. Affinità, cioè, poco probanti ai fini dell'attribuzione del prospetto di Peglio ai gusti di un artefice di casa Antegnati piuttosto che di un altro.²⁵ La linearità della struttura e il pieno di bianco e oro della tavolozza, nonché la dotazione di portelle omaggianti la dedicazione della chiesa ospitante, ad esempio, sono caratteri assai prossimi a quelli dello strumento approntato nel 1565, da Graziadio I Antegnati su commessa di Guglielmo Gonzaga, per la basilica palatina di S. Barbara a Mantova. Non è però da trascurare, ancor più della riduzione da 16 a 8 piedi subita nel 1802 dallo strumento mantovano, il rifacimento di cassa e cantoria nel secondo Settecento. Della cassa carpentaria primitiva, così, oltre alle portelle attribuite a Fermo Ghisoni, non rimarrebbero oggi che la tipologia trionfale con schema a tre campate, l'arco di coronamento della campata centrale e il fregio coprisomiere. E neppure c'è certezza che la pigmentazione originaria della cassa sia stata rispettata.²⁶ Non di molto più utili sono i confronti con gli strumenti della bottega che presentino la peculiarità dell'edicola introdotta tra le volute del fastigio. Casse incoronate da sculture lignee tra due volute sono piuttosto ricorrenti nel *corpus* degli Antegnati; quelle sinora identificate in cui la scultura è sostituita da un elemento architettonico non sono invece che tre: la cassa sulla controfacciata di S. Giovanni Battista a Melegnano, approntata per uno strumento di Gian Giacomo Antegnati anteriore al 1563; la cassa oggi sulla controfacciata di S. Bernardino a Crema, approntata per uno strumento che Costanzo Antegnati esegue per il Duomo cittadino prima del 1608; e la cassa *in cornu epistolae* dello strumento di S. Carlo Borromeo a Brescia, attribuito ad un intervento di Graziadio III Antegnati anteriore al 1636. Tuttavia: la prima testimonianza reca tracce di sobrietà neoclassica che inducono a ipotizzare pesanti rimaneggiamenti successivi; lo strumento di Brescia, di autografia antegnatiense tutt'altro che certa,²⁷ si contraddistingue per un'opulenza d'intaglio ignota alla ben più sobria eleganza dello strumento di Peglio; e l'organo che Costanzo Antegnati approntò per il Consorzio della Madonna della Misericordia del Duomo di Crema agli inizi del Seicento, oggi nella chiesa sussidiaria di S. Bernardino (meglio

²⁵ Per l'albero cronologico della famiglia, cfr. *Gli Antegnati...*, op. cit., p. 141.

²⁶ Sullo specifico di questo strumento, vanno segnalati: *L'Antegnati di S. Barbara (1565). L'organo della basilica palatina dei Gonzaga: riscoperta, recupero e restauro*, a cura di Licia Mari [et alii], Mantova, Publi Paolini, 1997; e *L'Antegnati di S. Barbara (1565). L'organo della basilica palatina dei Gonzaga: riscoperta, recupero e restauro. Atti della giornata di studio (Mantova, Palazzo Te, 24 maggio 1997)*, a cura di Flavio Dassenno, Mantova, Casa del Mantegna, 1999.

²⁷ Su questo strumento non esiste che un'antica annotazione: essa risale al 17 gennaio 1636 e attesta, semplicemente, la decisione di costruire un organo pregevole, senza però fare il nome del costruttore (cfr. Archivio di Stato di Brescia, Amministrazione degli orfanotrofi e delle pie case di ricovero, Libro primo delle terminazioni, cc. 73 r-v). La tradizionale attribuzione alla bottega degli Antegnati (che in quell'anno era condotta da Graziadio III) si basa sulle analogie fonico-architettonico-decorative con altri strumenti di sicura paternità, ma non si può escludere che lo strumento sia opera di uno dei tanti imitatori bresciani degli Antegnati (come Bernardino Virchi o Tomaso Meiarini).

nota come *auditorium* «Manenti»), risulta inserito in cassa approntata nel 1647 da Peranda Caravaggio, che possiamo solo supporre sia una struttura realizzata in continuità, almeno relativa, con il precedente, più direttamente nel gusto antegnatico.²⁸ L'affinità più parlante sembrerebbe, piuttosto, quella della tastiera di Peglio con il manuale dell'organo approntato nel 1588 da Costanzo Antegnati per la chiesa agostiniana di S. Nicola ad Almenno San Salvatore: ambedue ancora originali, sia pur restaurate entrambe, le due tastiere condividono il gusto per il frontalino decorato con motivo floreale. Anche più stringente sarebbe il confronto con la tipologia dei frontalini dell'altra unica tastiera antegnatica che si serba inalterata: il manuale dell'organo che, nel 1767, Carlo I Perolini approntò per la chiesa camuna di S. Fedele Martire a Vico di Edolo assemblando materiali di altra provenienza.²⁹ La tastiera di Vico ricorre in effetti alla pergamena ritagliata di Peglio e non all'ottone sbalzato di Almenno.³⁰ Tuttavia, anche se l'autografia antegnatica della tastiera di Vico di Edolo è fuor di dubbio, la sua assegnazione all'attività tarda di Costanzo non trova ancora avvallo documentario; e, nella sua insularità, il punto di contatto, benché significativo, risulta certo insufficiente a confermare un'attribuzione dello strumento di Peglio al più celebre membro di casa Antegnati.

Sulla base delle somiglianze dei materiali sonori con quelli degli strumenti di Bellinzona, S. Giuseppe a Brescia, S. Bernardino a Crema (in abside) e Almenno San Salvatore, gli studiosi di organaria che si sono sinora occupati dell'organo di Peglio hanno ipotizzato chi una manifattura tardo-cinquecentesca di Graziadio I in collaborazione con il figlio Costanzo,³¹ chi un lavoro del primo quarto del Seicento, in cui Costanzo si fece forse aiutare dal figlio Gian Francesco II.³² Le caratteristiche della cassa carpentaria, lo si è visto, non consentono, per l'una come per l'altra delle due ipotesi attributivo-cronologiche, né puntuali conferme né secche smentite. Vero è che la fabbricazione di un organo per Peglio alla fine del Cinquecento si pone come assai problematica: l'organo non è menzionato nelle relazioni delle visite pastorali precedenti e, per quanto la vicenda della parrocchiale di Peglio abbia inizio già nel Quattrocento, la chiesa come la visitiamo noi, nelle sue pregevolissime forme, non viene edificata che dagli inizi del Seicento. In effetti, in ottemperanza alle sollecitazioni post-tridentine dei

²⁸ Cfr. Gabriele LUCCHI, *Crema sacra*, Crema, Cassa rurale e artigiana di S. Bernardino di Crema, Sergnano e Casale Cremasco, 1986, p. 154.

²⁹ Ringrazio Beatrice Bentivoglio-Ravasio per avermi segnalato la reliquia antegnatica di questo borgo in provincia di Brescia, nonché l'illuminante contributo che ne annuncia il rinvenimento, cfr. Michele METELLI & Giuseppe SPATARO, *L'Antegnati in mezzo al bosco. L'organo di Vico Edolo*, 2013 «Arte Organaria Italiana», V, pp. 273-288 (con particolare riguardo per le figg. 5-6).

³⁰ Al pregio decorativo della tastiera di Peglio concorrono anche le tracciature a secco sui tasti diatonici coperti in bosso e il filetto centrale in bosso dei tasti cromatici, altrimenti fabbricati in legno da frutto annerito: è quanto si evince dalle pp. 18-20 del progetto di restauro di Giovanni Pradella (2006). Come anche ad Almenno, peraltro, il restauro ha comportato il rifacimento della gran parte degli ornati dei frontalini. Al grave deterioramento dello strumento di Vico, invece, non ha ancora avviato restauro di sorta.

³¹ Cfr. A. COMALINI, *La chiesa dei Ss. Eusebio e Vittore...*, op. cit., p. 112.

³² È quanto ben argomenta soprattutto Pradella alle pp. 5-6 del suo progetto del 2006.

vescovi Feliciano Ninguarda (1593) e Filippo Archinti (1599), che avevano rilevato lo scarso decoro dell'antico edificio, la chiesetta viene integralmente rifatta tra 1607 e 1624, durante il rettorato di Pietro Antonio Grassi; gli interventi di perfezionamento architettonico-decorativo si protrarranno, poi, almeno fino al quinto decennio del secolo successivo. Il *Libro della Fabbrica* relativo ai lavori eseguiti nella chiesetta di Peglio prima del 1627 è andato disperso:³³ fino a questa data, numero, entità e cronologia degli interventi si sottraggono purtroppo ad ogni precisa definizione. Tuttavia, sia pur in frangente di difetto documentale, supporre che l'Antegnati di Peglio non fosse finalizzato al poco dignitoso edificio antico, ma al pieno splendore di quanto edificato a partire dal 1607 non sembra azzardo eccessivo. L'apparente antichità di alcuni dei suoi legni – il cui taglio sembrerebbe risalire al tardo Cinquecento –³⁴ farebbe pensare che l'organo sia nato adattando ad una nuova manifattura una parte di materiali approntati in precedenza per altro strumento, magari pensato proprio da Graziadio I prima del 1590 (sulla data di morte del padre di Costanzo non vi è certezza, ma dai documenti superstiti sembra di evincere che essa cadesse *post* 1590). Che lo strumento attualmente sulla controfacciata dei Ss. Eusebio e Vittore sia stato fabbricato proprio per Peglio e non semplicemente trasferito da altra sede è però certificato dalla scritta «Peglio» sul lungherone frontale del telaio del crivello, secondo prassi in uso presso la bottega Antegnati.³⁵ Lo strumento non è però citato ne *L'Arte Organica*: il *post quem* della sua costruzione è dunque il 1608, data di pubblicazione del trattato, piuttosto che il 1607, data di apertura del cantiere della chiesa. Anzi, la tempistica dell'intervento del Fiammenghino a Peglio, di cui già si è detto, consente di dilazionare ulteriormente l'*incipit* della manifattura organaria, dato che le portelle solidali alla cassa carpentaria saranno difficilmente collocabili *ante* 1614. L'organo di Peglio fu dunque verosimilmente realizzato dopo il 1614 e prima del 1625, termine *ante quem* stabilito dal summenzionato testamento del Motti, quando a condurre la bottega degli Antegnati era ormai il solo Costanzo.³⁶ Possiamo anche supporre che, in realtà, Giovan Mauro Della Rovere e Costanzo Antegnati avessero modo di conoscersi personalmente e di apprezzarsi, collaborando al cantiere altolariano, in data più prossima al 1614 che al 1625. Nel 1618, in effetti, al Fiammenghino furono affidati i lavori nel presbiterio di S. Marco a Milano: l'occasione fu forse l'esito estremo del prestigio che Costanzo Antegnati s'era conquistato a Milano, già nel 1608, riformando proprio l'organo di S. Marco e qui introducendo la peculiarità dei registri spezzati (come egli stesso non omette di ricordare, alla penultima pagina del dialogo col figlio Gian Francesco, ne *L'Arte Organica*).³⁷

³³ Cfr. A. COMALINI, *La chiesa dei Ss. Eusebio e Vittore...*, op. cit., p. 34.

³⁴ Su questi argomenti di natura dendrocronologica, porteranno senz'altro ampi, scientifici lumi le pagine della monografia annunciata in nota 1.

³⁵ È quanto si evince dal progetto di Giovanni Pradella (2006), pp. 5-6.

³⁶ Costanzo sarebbe morto nel 1624: non è da escludere che, in questo momento finale della sua attività di capofamiglia e capobottega, egli si facesse aiutare dal figlio Gian Francesco II (maggiormente specializzato, comunque, nelle taglie del positivo).

³⁷ Per il lavoro di Costanzo a S. Marco, si vedano le pp. 372-373 del contributo di Ghielmi nel volume antegnatiiano nel 1995; per la commissione assegnata al Fiammenghino nella stessa chiesa, si veda la p. 113 della monografia di Comalini. Sono assolutamente in debito con Beatrice Bentivoglio-Ravasio

Con la fine del Medioevo, progettazione e costruzione della cassa organaria cessano di rientrare nelle competenze dell'organaro.³⁸ A far convogliare in un prodotto unitario che non scontentasse nessuno le sue richieste e quelle della committenza dovevano essere artigiani e/o artisti di professione, non di rado individuati tra gli operatori del cantiere sul quale si era chiamati ad intervenire. Tra i pochi nomi che le carte relative al cantiere di Peglio ci confidano per il primo quarto del Seicento, non fa capolino quello di un intagliatore che, incaricato di interventi di rilievo all'interno della parrocchiale, potesse anche essere investito dell'esecuzione della struttura lignea dell'organo Antegnati. Il primo nome di una certa importanza – quello del comasco Francesco Vittani, responsabile dell'esecuzione del tabernacolo – non compare che intorno al 1629 (anno in cui subentra al fratello Abbondio, deceduto, nella direzione della bottega)³⁹ e il suo lavoro ridondante d'intagli, fatta eccezione per il ricorso congiunto di coronamenti a voluta e a timpano triangolare, non ha troppe affinità con l'elegantemente sobria struttura in controfacciata.⁴⁰ Piuttosto che al Vittani, il lavoro della cassa d'organo sarà stato affidato a uno (o più) tra i tanti falegnami-carpentieri-intagliatori quotidianamente impegnati nell'alacre procedere dei lavori dell'edificando tempio. La progettazione, però, sarà stata difficilmente a carico di questi artigiani: ci voleva, a tal fine, un artista maggiormente introdotto al disegno architettonico. Si può ipotizzare che a elaborare il progetto siano stati i Bianchi da Moltrasio: sembra infatti che proprio a Giovanni Battista e Giuseppe Bianchi, architetti-decoratori attivi nel Comasco a cavallo tra Cinque e Seicento, spettò, oltre agli stucchi della volta, la riprogettazione integrale della chiesa dei Ss. Eusebio e Vittore.⁴¹ A Peglio, d'altronde, il punto caldo della decorazione stuccata sembra proprio concentrarsi sopra l'organo; con un omaggio esplicito, tra l'altro, alla natura musicale del manufatto. Il cartiglio alla sommità dell'arco cita difatti il salmo XL: «*Laudate Deum / in cordis / et organo*», citazione che si annovera tra i *topoi* della decorazione organaria (fig. 16). Tuttavia, l'ampio coinvolgimento del Fiammenghino nel cantiere della chiesa di Peglio, dà maggior corpo ad un'altra ipotesi: che il disegno del blocco cassa-cantoria a cui sono ancora oggi incernierate le sue portelle spettò, cioè, proprio alla sua creatività. D'altro canto, se si cercano precedenti sui cantieri antegnati è storicamente documentato come il disegno della cassa dell'organo Antegnati *in cornu evangelii* nel Duomo di Parma sia stato ideato, prima del 1557, da quello stesso Gerolamo Bedoli Mazzola che dipinse quattro santi per decorare i fianchi dello strumento;⁴² e, sempre per rimanere nell'ambito del *corpus* antegnati, è probabile che il disegno della cassa dell'Antegnati di Almenno San Salvatore spettò all'autore delle portelle, che parrebbe da

dell'acuto collegamento della commessa al pittore con la pregressa attività dell'organaro per la chiesa milanese.

³⁸ Cfr. E. BUGINI, *Un capitolo trascurato...*, op. cit., p. 22.

³⁹ Cfr. A. COMALINI, *La chiesa dei Ss. Eusebio e Vittore...*, op. cit., pp. 105-110.

⁴⁰ C'è però chi ravvisa somiglianze tra le teste angeliche scolpite sulla cassa dell'organo e i putti scolpiti del tabernacolo; cfr. *ivi*, p. 113.

⁴¹ L'ipotesi è di Andrea Comalini, cfr. *ivi*, pp. 70-71 (più in generale, per la decorazione a stucco della chiesa secentesca e la relativa bibliografia sugli artefici, si vedano le pp. 67-73).

⁴² Cfr. E. BUGINI, *Un capitolo trascurato...*, op. cit., pp. 24-25 e 28-29.

identificare nel bresciano Bagnatore.⁴³ A confermare al Fiammenghino l'ideazione dell'intero *ornamentum* di Peglio, ci sono, oltretutto, due argomenti forniti dalla sua stessa pittura. Il primo, di carattere più generale, è costituito dalla grande bravura di entrambi i fratelli Della Rovere nella restituzione delle scenografie architettoniche, sempre di grande livello e correttezza prospettica. Il secondo, specificamente legato all'intervento di Giovan Mauro a Peglio, è la conformazione dei visi infantili come proposta dai due agitati «paggetti» dei santi martiri dipinti sulle portelle di Peglio: i loro visi paffuti ed arrossati, con le labbra sanguigne dischiuse e i boccoli dorati, sembrano proprio il modello pittorico delle lignee teste cherubiche della cassa scolpita.

⁴³ L'assegnazione si deve ad Emanuela Daffra, cfr. *L'organo Antegnati 1588.1996. Chiesa di S. Nicola in Almenno San Salvatore*, Almenno San Salvatore, Comitato per il restauro, 1996, pp. 33-39.