

ELENA BUGINI

*Tra scorrettezze esecutive  
ed assurdi funzionali:  
osservazioni sull'iconografia musicale  
del patrimonio organario bergamasco*

ESTRATTO DA "BERGOMUM" Anni 2005 n. 1-2; 2006 n. 1-2

Elena Bugini

TRA SCORRETTEZZE ESECUTIVE ED ASSURDI FUNZIONALI:  
OSSERVAZIONI SULL'ICONOGRAFIA MUSICALE  
DEL PATRIMONIO ORGANARIO BERGAMASCO

*All'aureo sillabare estinto e ritrovato  
del mentore delle mie estati lontane*

Dei centoventinove prospetti organari sinora censiti<sup>1</sup> tra città e Provincia di Bergamo<sup>2</sup>, ben sessantasette – più della metà, quindi – presenta, dipinti o intagliati, ornati musicalmente rilevanti.

Il livello di obiettività degli arnesi acustici che popolano queste mostre d'organo, tuttavia, è molto modesto, con fogge e componenti strutturali generalmente più accennate che correttamente e diffusamente descritte. Le rare eccezioni sono legate ad episodi isolati di personale familiarità dell'artista con il modello reale della sua rappresentazione, com'è il caso dell'oboe di tornita sagoma barocca con cui Gian Battista Caniana, nel 1743, arricchisce il coronamento del controrgano della cattedrale cittadina (fig. 1) e Andrea Fantoni, tra 1705 e 1726, completa la natura morta di strumenti musicali al registro superiore dell'organo per l'arcipresbiterale plebana di Solto Collina (fig. 2): lo scam-

(1) La raccolta dati è stata compiuta da chi scrive contestualmente al programma *Tipologie architettonico-decorative ed iconografia musicale degli organi storici della Provincia di Bergamo*. Il progetto, commissionato e finanziato dal CNR (Consiglio Nazionale delle Ricerche, Roma), rientra nell'ambito dell'Unità Operativa *Indagine storico-documentale sugli organi storici della Provincia di Bergamo* (responsabile scientifico: Giosuè Berbenni) del Progetto Finalizzato Beni Culturali 1996-2003. La ricerca – di taglio, nel contempo, storico-artistico ed iconografico-musicale – è stata condotta, tra gennaio 2002 e giugno 2003, a partire dal *Registro degli organi esistenti nella Provincia e Diocesi di Bergamo nell'anno 2000* redatto da Giosuè Berbenni con il concorso, per il censimento delle chiese, di Paolo Locatelli. Le presenti pagine – pazientemente lette e postillate da Giosuè Berbenni, Fabrizio Capitanio, Marcello Eynard, Renato Meucci e Oscar Mischiati, che colgo qui l'occasione per ringraziare – costituiscono un breve estratto-sviluppo dell'ampio elaborato in sei volumi (uno di testo, cinque di immagini) che espone e visualizza le principali acquisizioni dell'indagine.

(2) Quattro di queste centoventinove mostre organarie di manifattura orobica, in verità, sono state collocate al di fuori del contesto bergamasco: si tratta della coppia controcantoria-cassa organaria realizzata dai Fantoni per Santo Stefano ad Orme, in Provincia di Brescia, e del doppio prospetto d'organo approntato invece dai Caniana per San Giacomo Maggiore a Crema. Su ambedue gli interventi – entrambi del quarto decennio del Settecento – ci si soffermerà brevemente più avanti.

bio epistolare tra i due intagliatori lascia infatti intuire come le loro famiglie fossero entrambe in dimestichezza con questo strumento ad ancia, per quanto i Caniana – almeno nella persona di Gian Battista – soltanto come esecutori, i Fantoni – soprattutto Donato, fratello di Andrea – anche come costruttori<sup>3</sup>.

Tra i molti repertori di scorrettezze tecnico-formali, invece, un esempio particolarmente gustoso è fornito, in città, dalla panoplia di arnesi del far musica che campeggia sulla tenda protettiva del prospetto organario della Beata Vergine della Neve (fig. 3), opera di ambito lombardo realizzata, probabilmente, sul finire del XIX secolo. La tela si contraddistingue per l'iperbolico affastellamento degli strumenti, di cui alcuni, tra l'altro, anche improbabili in contesto liturgico: è il caso, ad esempio, del *buccin* dall'uscita draghiforme, evocazione – suggestiva, ma fuori luogo – del curioso trombone utilizzato in alcuni complessi bandistici inglesi e francesi di primo Ottocento<sup>4</sup>. L'impressione generale è che l'artista, nel desiderio di una adeguata celebrazione della grandezza di Dio, abbia voluto creare l'allegoria del suono più ricco e più forte possibile dipingendo tutti (o quasi) gli strumenti a lui noti, senza troppo preoccuparsi sia della loro assoluta aderenza al vero sia dell'effettiva coerenza del complesso generato e della sua idoneità al luogo di culto<sup>5</sup>. Perno del dipinto è comunque l'arpa centrale che, pur corretta per la foggia generale e per il particolare delle corde parallele messe in tensione tra modiglione e tavola armonica, presenta anche caratteri scarsamente verosimili, come il numero molto ridotto delle corde<sup>6</sup>. Non si tratta, tra l'altro, di un'immagine modellata sullo strumento effettivamente prodotto in contemporanea all'intervento dell'artista-decoratore, ma sul tipo rinascimentale dell'arpa, di taglia ridotta<sup>7</sup> e contraddistinta da diatonici-

(3) Cfr. *I Fantoni. Quattro secoli di scultura in Europa*, a cura di ROSSANA BOSSAGLIA, Vicenza, Neri Pozza, 1978, p. 84. Per una prima messa a fuoco della sensibilità musicale di Fantoni e Caniana, si vedano soprattutto GIOSUÈ BERBENZI, *Lineamenti dell'organaria bergamasca dal sec. XV al sec. XVIII*, "Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo", LIII, a.a. 1991-92, Gorle, La Stamperia, 1994, pp. 522-524, e *Organi storici della Provincia di Bergamo*, a cura di G. BERBENZI, Bergamo, Grafica & Arte, 1998, pp. 55-60.

(4) Un bell'esempio di questo strumento è oggi conservato nelle collezioni comunali di Bologna. Per una sua sontuosa riproduzione a colori, cfr. JOHN HENRY VAN DER MEER, *Strumenti musicali europei del Museo Civico Medievale di Bologna*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1993, tav. 87.

(5) Come, in realtà, sembra sistematicamente inverarsi nelle tele organarie decorativo-protettive di analogo soggetto. Sempre in Bergamo-città, è, ad esempio, il caso della decorazione pittorica del controorgano della prepositurale di Sant' Alessandro della Croce (fig. 4), il cui trafeo similore dipinto sul drappo rosso posto a protezione del vano di prospetto comprende un gran numero di strumenti, spesso di marcata connotazione extraliturgica, come la cornamusa centrale e la coppia tamburello basco-mandolino napoletano che si individua tra gli elementi di contorno.

(6) Se ne contano difatti nove, contro la quantità minima reale di ventiquattro-ventisei corpi vibranti.

(7) Nella lettura di questa immagine si è utilizzato come termine di confronto mensurale la tromba che, sulla destra, sbucca dalla ghirlanda fiorita collocata sul basso del telaio dell'arpa.

tà e ricercati particolari decorativi<sup>8</sup>. Attorno al piccolo cordofono, percorrendo la composizione in senso orario a partire dall'estremità sinistra della parte alta del suo telaio, è poi possibile individuare:

- un flauto di Pan. Esso è però presentato in versione "ipertrofica" rispetto alla morfologia reale dell'antico – e molto conosciuto – strumento a fiato boschereccio, le cui dimensioni – notoriamente contenute – risultano difatti ingigantite, con numero delle canne notevolmente accresciuto<sup>9</sup>;
- un *buccin*. Di questo aerofono, in vero, è rappresentato soltanto il padiglione zoomorfo sopra l'*enfilade* delle bocche della siringa;
- l'uscita curva di uno strumento a fiato metallico. Di difficile identificazione, esso non è probabilmente che una fantasticheria dell'artista, nata come "variazione sul tema" di un qualche fiato da banda con padiglione di analoga foggia. È ad esempio il caso del *sousaphone*; la cronologia tardo-ottocentesca della cui invenzione costituirebbe, oltre tutto, una conferma indiretta della collocazione temporale dell'*ornamentum* organario come ipotizzata in queste righe;
- una tromba con avvolgimenti ancor priva di valvole. Lo strumento obbedisce ad un modello attardato rispetto a quello prodotto negli anni del probabile operato dell'anonimo autore della panoplia dipinta;
- un archetto. Per il cultore dell'iconografia musicale, più che l'arnese acustico in sé, rivestono interesse i fogli di musica – variamente orientati e più o meno avvolti su se stessi – con cui esso – congiuntamente alla tromba di cui sopra – si intreccia e combina. Sulle pagine sparse, in realtà, sono vergate annotazioni integralmente illeggibili; e questo, non solo per l'attuale consunzione della pellicola pittorica, ma anche perché, già in partenza, non dovette trattarsi che di rapidi tratti di colore schizzati per suggerire la notazione musicale, ma senza velleità alcuna di riprodurre musica realmente esistente<sup>10</sup>;

(8) Le corde si dispongono infatti su un'unica fila e il telaio si contraddistingue anche per i dettagli ornamentali del molto fogliame stilizzato e del mascherone collocato all'innesto della colonna nel modiglione.

(9) Nella versione canonica, la classica siringa policalamo si compone di otto tubi sonori di dimensioni progressivamente decrescenti. Nell'immagine proposta dal tendone organario della Madonna della Neve, invece, si contano distintamente quattordici canne; e non si può certo escludere che, nell'immaginario dello sconosciuto pittore, ne fossero contemplate pure di più.

(10) "Musical notation in paintings usually poses fewer problems of interpretation than musical instruments and performance, because the line between the legible and the illegible is clear. If the artist merely wants to indicate that composed and written music is intended, a simile is sufficient. But if the musical text provides the key to an understanding of the picture, it will be given as precisely as necessary for identification": così Tilman Seebass nella sua recente voce "Iconography" per l'ultima edizione (2001-2002) di *The New Grove Dictionary of Music*, per i tipi del londinese Mcmillan. Per dire che, all'interno di un'opera d'arte, un frammento musicale è precisa – per quan-

- l'uscita di una tromba diritta (o *tuba* classica);
- l'uscita di un flauto traverso;
- uno strumento ad arco della famiglia delle viole da braccio. Il ricorso al puntale<sup>11</sup> indurrebbe ad identificare questo cordofono con un violoncello. Rispetto a quest'ultimo, tuttavia, l'icona del tendone organario presenta diverse improprietà: lo strumento dipinto, infatti, monta soltanto tre corde contro le canoniche quattro ed ha *effe* armoniche rovesciate, manico eccessivamente allungato e cavigliere – morfologicamente indefinibile – retroflesso. Esso è stato inoltre sottoposto ad una decisiva riduzione di scala e conseguentemente portato alle dimensioni approssimative di un violino;
- un tamburo. La sagoma del membranofono si ravvisa distintamente dietro il manico dello pseudo-violoncello;
- un foglio di musica arrotolato. Per la sua notazione, valgono considerazioni del tutto analoghe a quelle esposte poco sopra;
- l'uscita di un'altra *tuba*.

Cambiamenti di scala, errori ricostruttivi e compresenza degli strumenti e dei frammenti musicali con fresche fronde di foglie e fiori dichiarano il valore decorativo più che documentario del tendone dipinto della Madonna della Neve. Tuttavia, nel curioso dettaglio della testa di drago – oltre che nella probabile uscita di *sousaphone* – va ravvisata una prova singolare della presunta datazione ottocentesca della decorazione: questo pittoresco tipo di trombone, difatti, fu in uso soltanto sul principiare del secolo XIX; e, per quanto sia innegabile come il pittore della panoplia musicale del piccolo santuario mariano rivolga sovente lo sguardo al passato<sup>12</sup>, la rarità delle rappresentazioni di *buccins* nelle opere d'arte rende più probabile che tali strumenti venissero dipinti da artisti che avevano concrete possibilità di visionarli quando ancora erano utilizzati o, comunque, erano stati smessi da poco.

to parziale – riproduzione di un brano esistente nel momento in cui, almeno in linea di massima, esso è inserito all'interno di una composizione al cui significato vuole aggiungere qualcosa di molto preciso; in caso contrario, si tratta invece di note semplicemente inventate senza troppo criterio per accrescere la connotazione musicale dell'immagine.

(11) Per quanto, nel XIX secolo, questo puntale d'appoggio al suolo di violoncello e contrabbasso non fosse ancora obbligatorio. Renato Meucci mi mette a parte della distinzione tra il puntale "fisso", di solito in legno, che, già conosciuto occasionalmente fin dal primo Seicento, diventa abituale – e d'obbligo – verso la fine del Settecento; e quello "moderno", di acciaio, che, tre volte più lungo e più sottile del precedente, compare soltanto sul finire dell'Ottocento, per essere quindi imposto dai grandi virtuosi di inizio XX secolo. Per lo specifico dell'evoluzione del puntale di violoncello, cfr. TILDEN A. RUSSELL, *The Development of Cello Endpin, "Imago Musicae"*, IV, 1987, pp. 335-356. Ringrazio Federico Löwenberger per la segnalazione bibliografica.

(12) È quanto soprattutto documentano l'archeologismo del flauto di Pan e l'eco rinascimentale della piccola arpa diatonica.

La scarsa precisione rappresentativa degli strumenti musicali nelle mostre d'organo bergamasche ha, credibilmente, due ragioni primarie.

La prima risiede nella mancanza di una davvero fiorente e consolidata tradizione locale di *instrumentorum musicorum artifices*. È difatti intuitivo come essa possa di molto agevolare artisti ed artigiani nella loro conoscenza, diretta ed approfondita, degli arnesi acustici. L'esattezza con cui vengono rappresentati gli strumenti musicali nelle sacre conversazioni veneziane di XV e XVI secolo, ad esempio, è anche conseguenza della splendida stagione contemporaneamente attraversata dalle botteghe liutarie della Serenissima: la cospicua circolazione dei prodotti di queste ultime a tutti i livelli della popolazione lagunare determinò infatti quel serrato dialogo tra voci diversificate e specializzate in ambiti diversi che rese i pittori capaci di icone musicali di grande lucidità ottica e i liutai di inusitate raffinatezze morfologico-decorative<sup>13</sup>. Produzione qualitativamente e quantitativamente significativa di strumenti musicali, ampia circolazione degli stessi e serrato rapporto dialogico artisti-liutai sono tre condizioni che a Bergamo e nella bergamasca non si sono mai realizzate<sup>14</sup>: probabilmente anche – se non addirittura soprattutto – per questo l'iconografia musicale orobica, almeno sul versante della produzione di *ornamenta organari*, è così deludente. È in realtà convinzione di studiosi come Stefano Toffolo<sup>15</sup> che, tra Cinque e Seicento, la veridicità nella rappresentazione degli strumenti e delle

(13) Cfr. STEFANO TOFFOLO, *Strumenti musicali a Venezia nella storia e nell'arte dal XIV al XVIII secolo*, Cremona, Turris, 1995, p. 90.

(14) O, almeno, non con la rilevanza assunta dal triplice fenomeno in ambito lagunare: come ben sa il visitatore di *Liuto e chitarra a Bergamo – esposizione allestita nell'atrio scamozziano della "Angelo Maj" nel corso del maggio 2004* – le recenti, pregevoli scoperte di Giacomo Parimbelli hanno difatti portato alla luce e valorizzato l'esistenza – e sin dal XVI secolo – di una valida e non oltre trascurabile tradizione orobica di liutisti, chitarristi e compositori per cordofono a pizzico (una riuscita antologia di musiche di questi ultimi, intitolata *Citarodia Bergomense*, è stata tra l'altro da poco incisa da Parimbelli stesso, chitarrista di vaglia oltre che storico della chitarra). Dalle acquisizioni del coraggioso pioniere, tuttavia, non emerge la presenza di un locale artigianato musicale che possa davvero reggere il confronto con le grandi scuole liutarie italiane. Le sue indagini, al contrario, sembrano rilevare la vocazione tardiva e selettiva dei legnaioli orobici, che dovettero misurarsi coi soli cordofoni ed approdare a livelli di produttività significativa – per entità e pregevolezza tecnico-formale – soltanto a partire dal Settecento, con le belle e molte chitarre degli alzanesi Rovetta. Cfr. GIACOMO PARIMBELLI, *Benvenuto Terzi, un chitarrista/compositore interprete del Novecento*, "Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo", LXV, a.a. 2001-2002, Bergamo, Edizioni dell'Ateneo, 2003, pp. 345-359; *Liuto e chitarra a Bergamo da Giovanni Antonio Terzi a Benvenuto Terzi (sec. XVI-XX)*, a cura di FABRIZIO CAPITANIO, MARCELLO EYNARD, PAOLA PALERMO e G. PARIMBELLI, Bergamo, Centro Stampa Comunale, 2004; G. PARIMBELLI, *Liuto, chitarra e liuteria a Bergamo nei secoli* (in corso di stampa).

(15) Su questo argomento, si veda soprattutto il suo contributo *Sul rapporto tra liuteria e iconografia in area veneto-lombarda tra Cinque e Seicento*, alle pp. 45-61 del primo dei due volumi sulla scuola liutaria di Brescia editi dalla fondazione "Civiltà Bresciana" nel 1992 e più diffusamente ricordati in nota 18.

prassi musicali sia stata stigma prezioso, non della sola Venezia, ma anche di molti dei centri sottoposti alla sua dominazione; Brescia e Bergamo *in primis*. Tale ragionamento, però, è almeno in parte smentito proprio dalle caratteristiche degli involucri organari bergamaschi: anche se per massima parte, specie in città, si tratta di artefatti ottocenteschi realizzati quando Bergamo si è ormai sottratta alla dominazione politica della Serenissima, la stessa propensione alla trascuratezza già contraddistingue le attribuzioni musicali del ricco patrimonio di *ornamenta d'organo* realizzati – *intra moenia come foris portas* – tra Cinque<sup>16</sup> e Settecento. Tante e tanto manifeste attestazioni di scarsa dimestichezza con le risorse notevoli del repertorio decorativo legato alla dimensione del sonoro inducono spontaneamente ad ipotizzare una più generale condizione di poco sapere musicale dell'intero contesto orobico. Contesto in cui il piglio "ritrattistico" di un Baschenis che affronta le tematiche della natura morta di strumenti musicali e del "concertino" costituirebbe, pertanto, l'eccezione piuttosto che la regola. Tuttavia, in attesa che studi approfonditi chiariscano inequivocabilmente il livello medio reale della dottrina musicale locale – declinazione iconografica compresa – per il periodo XVI-XIX secolo, è forse prudente ed opportuno attenuare i toni negativi di sì poco clemente giudizio, sottolineando come gli operatori artistici del locale settore organario non costituissero certo i rappresentanti migliori della più aggiornata e raffinata cultura locale. Rispetto a questa ancora incerta situazione bergamasca, quella di Brescia, comunque, fu senz'altro più evoluta. Dotata – e sin da precoci date quattrocentesche – di straordinarie scuole di organaria<sup>17</sup> e liuteria<sup>18</sup>, la città dimostrò difatti la propria capacità di libera reinterpretazione artistica di suggestioni lagunari correttamente intese anche nella frequentazione sapiente dei soggetti musicali: se un artista come Romanino, nei particolari con musicisti e strumenti dei suoi affreschi per il Castello del Buonconsiglio, non incespica negli errori di molti dei suoi colleghi bergamaschi è certo anche per riflesso della fioritura che caratterizza la vita musicale della città d'origine durante gli anni del suo inquieto e peripatetico operare<sup>19</sup>.

(16) Bergamo giura fedeltà a Venezia già nel 1428, ma le più antiche reliquie della produzione organaria locale non sono che del secolo successivo. Il dato, evinto dal censimento organologico Berbenni-Locatelli, è stato confermato dall'esame storico-artistico della scrivente.

(17) A tal proposito, il rimando fondamentale è a: *Gli Antegnati. Studi e documenti su una stirpe di organari bresciani del Rinascimento*, a cura di OSCAR MISCHIATI, Bologna, Patron, 1995.

(18) Cfr. *Gasparo da Salò e la liuteria bresciana tra Rinascimento e Barocco*, a cura di FLAVIO DASSENNO e UGO RAVASIO, Cremona, Tutris, 1990; *Liuteria e musica strumentale a Brescia tra Cinquecento e Seicento*, Brescia, Fondazione Civiltà Bresciana, 1992, vol. I (a cura di MARCO BIZZARINI, BERNARDO FALCONI e U. RAVASIO) e vol. II (a cura di ROSA CAPIERO e MARIA TERESA ROSA BAREZZANI).

(19) La sensibilità per l'arte dei suoni degli uomini d'oro della pittura del Cinquecento bresciano è difatti conseguenza ovvia, non solo dell'eccellenza raggiunta dalle declinazioni organaria e liuteria dell'artigianato autoctono, ma di una più diffusa situazione di rigoglio delle attività musi-

Altra causa rilevante della mancanza di lucidità ottica dell'iconografia musicale degli *ornamenta* organari orobici va senz'altro ricercata nella funzione di cui sembrano essere primariamente investiti gli strumenti dipinti o intagliati che la contraddistinguono. Essi, difatti, non devono essere stati pensati come documento credibile del preciso livello di sviluppo di uno strumento in una determinata fase della sua storia, quanto piuttosto come simboli della musica in senso lato, capaci di accrescere – per via ornamentale – la suggestione musicale implicita nel manufatto organario stesso. Di questo sfruttamento eminentemente emblematico degli arnesi acustici si trova conferma soprattutto nell'alta frequenza e nelle modalità rappresentative semplificate della *kithára*: di uno strumento musicale, cioè, ormai completamente abbandonato nella concreta prassi esecutiva<sup>20</sup>, ma di valore pur sempre altamente decorativo. Quella scolpita sul coronamento del neoclassico prospetto organario della prepositurale cittadina di Sant'Andrea (fig. 5), ad esempio, è ridotta ad elegante cifra di stile; a raffinato "giocattolo" svuotato di ogni funzionalità, ma capace di un richiamo immediato alla suggestione potente della musica antica. Questa tendenza "semplificante" dell'iconografia organaria della *kithára*, tra l'altro, contraddistingue anche immagini che sembrano muovere da una maggior consapevolezza del funzionamento dello strumento antico: la danzatrice schizzata sulla parasta sinistra dell'ottocentesco organo Bernasconi del locale conservatorio (fig. 6), così, regge una cetra a tre corde con tanto di *kollopēs*, bastoncini – già menzionati nel XXI canto dell'*Odissea* e qui identificabili con le tre protuberanze accennate al termine della corsa delle corde – che, di norma, erano saldati al giogo dello strumento reale per facilitare l'attacco dei corpi vibranti e variarne a piacere la tensione a seconda dell'accordatura desiderata. Ma, nonostante questa finezza – che, nel contesto dei prospetti organari bergamaschi, costituisce un *unicum* addirittura – l'arnese musicale ha numero di corde del tutto atipico, dato che anche nel modello più antico della *kithára* esso non era generalmente inferiore a quattro o cinque.

cali, cfr. CATERINA ANDREOLETTI, *Iconografia degli strumenti musicali in manufatti artistici di Brescia*, Tesi di Diploma, Università degli Studi di Pavia, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale, a.a. 1986-87, pp. 14-21 (*La tradizione musicale a Brescia*); MAURIZIO VIOLA, *L'iconografia degli strumenti musicali nelle chiese di Brescia*, Tesi di Diploma, Università degli Studi di Pavia, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale, a.a. 1986-87, pp. 37-62 (*Gli strumenti ed i lutti a Brescia*).

(20) Si tratta infatti dell'antica "cetra", strumento per eccellenza dell'Apollo citaredo. È la forma più antica e complessa della lira greca, costituita da una cassa con due braccia collegate da un giogo a cui sono avvinte da quattro a quindici corde, da pizzicare con l'ausilio di un plectro o direttamente con le dita. Alla cassa scatolata di legno della più raffinata *kithára*, la più semplice e recente *lyra* sostituisce un risuonatore ricavato da un guscio di tartaruga o da una scodella ricoperta di pergamena.



Identica funzione di astratti simboli del far musica hanno, inoltre, i numerosi strumenti creati *ex novo* dai decoratori orobici mediante commistione di forme già esistenti. È ad esempio il caso della famiglia degli pseudo-liuti come viene intagliata, tra Sei e Settecento, dai Fantoni<sup>21</sup>. La forte presenza di forme siffatte nell'iconografia fantoniana merita senz'altro una riflessione particolare, dato che, se nel resto d'Europa – soprattutto in Francia ed in Germania – il liuto si mantiene in gran voga fino alla metà del Settecento, in Italia esso perde gran parte della sua popolarità dopo il 1670 ed il suo ultimo periodo di effettiva fioritura è quello tra 1580 e 1650: per quanto in forma più o meno distorta – indicativa, a ben vedere, di quella che è la scarsa domestichezza della stirpe lignaria con lo strumento – il liuto e i suoi derivati ricorrono, cioè, nel *corpus* fantoniano, quando, nella concreta prassi musicale, essi erano stati quasi del tutto abbandonati. Le icone liutarie fantoniane, pertanto, non sono veraci indicatori dello sfruttamento intensivo di un gruppo di strumenti in un dato momento, quanto piuttosto testimonianza pregnante di una personale predilezione degli intagliatori per le forme armoniose di manufatti lignei di grande bellezza. Manufatti e forme che, d'altronde, hanno da sempre affascinato gli artisti, soprattutto quelli che vi hanno ravvisato un'intrigante sfida prospettica<sup>22</sup>. È il caso dei *magistri perspectivae* di Quattro-Cinquecento, autori di straordinarie immagini musicali a commesso ligneo, e, un secolo più tardi, di Evaristo Baschenis, nelle cui celebri nature morte gli arnesi del far musica vengono magistralmente simulati con *medium* pittorico. Il liuto, però, è strumento musicale tanto presente nella storia dell'arte non soltanto perché bello e difficile da rappresentare, ma anche in quanto simbolo tra i più eloquenti dell'*ars musicae*; tant'è che, ancora oggi, esso costituisce una sorta di archetipo musicale dell'inconscio collettivo, immediatamente ed universalmente associato alla dimensione delle arti del suono. Evidentemente sedotti dalla polisignificanza del fascinosa strumento, ma anche palesemente poco addentro nella sua autentica complessità morfologica, i Fantoni scolpiscono ed intagliano spesso cordofoni a pizzico la cui forma ricor-

(21) Nei *Divertissements sull'organaria bergamasca* redatti, sul principiare del 2005, per l'Ateneo di Bergamo mettendo a frutto i materiali iconografico-musicali raccolti durante il lavoro per il Consiglio Nazionale delle Ricerche, ho parzialmente rivisto, sulla base delle sempre preziosissime segnalazioni di Renato Meucci, quanto di seguito esposto. È difatti molto probabile che, alle prese con l'ideazione delle casse d'organo, i Fantoni volessero evocare, con la loro scultura, le forme della mandola piuttosto che quelle delle varie taglie del liuto. Il basso profilo della loro scienza musicale risulterebbe in tal modo ridefinito *ab initio*.

(22) "Bella cosa è et ingegnosa a voler far di ogni figura che farai come sono libri, liuti messi in scurto e perdimento, otto figure per una con facilità", in *Prospettiva, o sia trattato matematico sopra i modi di mettere varie cose in perdimento, o sia in scurto, dichiarato con le figure*, fol. 8, manoscritto inedito della seconda metà del Cinquecento, custodito nella Biblioteca Ambrosiana di Milano. La citazione è ricavata da: S. TUFFOLO, *Icone del liuto nella Venezia del Cinque e Seicento*, "Il Fronimo", n. 4, 1994, p. 15.

da molto da vicino quella delle taglie grandi del liuto (arciliuto, tiorba), ma il cui cavigliere – in forma di paletta con pirolì infissi sagittalmente dall'alto – è derivato piuttosto dalla soluzione dei manici di chitarra<sup>23</sup> e mandolino napoletano, e la cui tavola è impropriamente sguarnita della rosa intagliata a decoro del foro armonico. Vagheggiamento in tal senso, ad esempio, è quello che, tra 1683 e 1684, Grazioso Fantoni pone in mano al grande angelo musico sulla destra del coronamento dell'organo della prepositurale di Sant'Alessandro a Castione della Presolana (fig. 7)<sup>24</sup>, morfologicamente piuttosto affine, peraltro, alla coppia di pseudo-liuti inquadriati dal retro, individuabile nel pannello di Solto Collina ricordato alle battute incipitarie di questo studio.

La grossolanità dei decoratori d'organo bergamaschi che arricchiscono i loro prospetti della presenza di strumenti musicali non è tradita soltanto dalla scarsa precisione rappresentativa della loro morfologia, ma anche dal modo con cui gli arnesi acustici vengono impugnati e suonati, e dalla combinazione dei musicisti in organici non di rado improbabili.

Numerosi, innanzitutto, gli esempi di impugnatura scorretta.

Il più delle volte si tratta di una conseguenza dell'autentica ignoranza in materia dell'addetto all'ornato, come probabilmente si verifica in corrispondenza del vertice destro della controcantoria per la parrocchiale cremasca di San Giacomo Maggiore (fig. 8): il putto che vi campeggia, scolpito da Gian Battista

(23) In questa versione "spuria" delle forme del liuto, in effetti, si può credibilmente cogliere un'eco di quella specializzazione nel campo della manifattura della chitarra che – come accennato alla nota 14, con riferimento alle indagini ancora *in fieri* di Giacomo Parimbelli – gli artefici bergamaschi maturarono a partire dal Settecento, secolo d'oro dell'attività fantoniana. Il caso insigne degli scultori in legno di Rovetta sembrerebbe pertanto suggerire come, in modo paradossale, la discreta circolazione che – molto verosimilmente – i prodotti di tale specialità liutaria dovettero avere in contesto orobico, costituisse, non tanto una fonte di eccellenti modelli per l'ottimizzazione dell'iconografia organaria della chitarra, quanto piuttosto un fattore di non indifferente disturbo ai fini di una corretta messa a fuoco della morfologia di strumenti come il liuto, non altrettanto presenti sul territorio.

(24) Curiosamente, invece, è molto ben suggerita la tecnica esecutiva polifonica, sviluppatasi a partire dalla metà del XV secolo per affiancare – e, in realtà, già entro i primi anni del Cinquecento, sostituire addirittura – quella tradizionale. Fino a questo momento, infatti, il liuto era stato strumento monodico, le cui corde venivano singolarmente pizzicate facendo uso di un plettro generalmente ricavato da una penna d'uccello. Sparito il plettro, il dito mignolo si appoggia a mo' di puntello sulla tavola armonica in prossimità del ponticello (o anche sopra di esso) e le diverse corde dello strumento possono così essere contemporaneamente pizzicate dalle dita libere – pollice, indice e medio – della mano destra. La precisione fantoniana su tale versante si giustifica, credibilmente, con il fatto che questo tipo di tecnica era quella normalmente utilizzata per tutti gli strumenti a pizzico, non essendo quindi prerogativa esclusiva dei liutisti: gli artigiani di Rovetta dovettero pertanto avere diverse concrete occasioni per visualizzarla e memorizzarla, se non addirittura di sperimentarla personalmente. Sulla tecnica di esecuzione al liuto, si veda soprattutto: PAUL BEYER, *Right hand position in Renaissance lute technique*, "Journal of the Lute Society of America", XII, 1979, pp. 5-24.

Caniana intorno al 1735, regge infatti un cornetto curvo la cui foggia, per quanto mancante dei fori digitali, è appropriatamente descritta come esternamente poliedrica, mentre si rivela erronea la tecnica di insufflazione, col tubo sonoro direttamente e centralmente imboccato – come se si trattasse di uno strumento ad ancia o a becco – e non invece appoggiato lateralmente alla bocca – laddove il labbro è più sottile – secondo quanto concretamente imposto dalla prassi esecutiva dell'importante aerofono di eminente impiego rinascimentale.

Più raramente la motivazione del difetto va ricercata altrove, come nel caso della cassa lignea che, tra 1734 e 1740, Gian Bettino Fantoni scolpisce per la parrocchiale di Santo Stefano ad Ome, nel bresciano. Il sontuoso apparato contempla, tra i molti decori, una coppia di violinisti a tutto tondo: la fanciulla accampata sulla destra del coronamento (fig. 9), a cui viene attribuito uno strumento morfologicamente corretto ma impugnato alla rovescia<sup>25</sup>, e l'angelo adolescente scolpito subito sotto (in corrispondenza della delimitazione laterale destra, fig. 10), contraddistinto invece da un violino perfetto e perfettamente imbracciato. È questo secondo dettaglio a testimoniare della corretta comprensione, da parte della bottega fantoniana di Gian Bettino, della tecnica esecutiva reale dello strumento ad arco. Comprensione che la grottesca impugnatura della figura assisa sul coronamento sembrerebbe, al contrario, negare. In verità, però, le ragioni dell'opzione caricaturale vanno ricercate altrove che nell'insipienza dei rinomati legnaioli: basta infatti osservare la postura delle mani della fanciulla per capacitarsi di come essa fosse stata originariamente ideata per reggere uno strumento a fiato. L'applicazione di uno strumento musicale non adatto al suo movimento corporeo si spiega con la credibile esigenza fantoniana di portare rapidamente a conclusione lavori che ancora avrebbero richiesto qualche tempo, ma che era nel probabile interesse della committenza vedere ultimati quanto prima. Anziché scolpire l'aerofono originariamente progettato, così, i Fantoni si videro più o meno costretti a porre in mano alla musicista – ormai perfettamente rifinita e qualificata in termini di "suonatrice di fiato" – uno strumento ad arco di cui già disponevano in bottega. L'attuale assenza dei pioli sui fianchi del cavigliere di quest'ultimo, tra l'altro, porterebbe a pensare che la scelta fantoniana sia caduta su un manufatto da loro non ancora perfettamente compiuto; e che neanche si ebbe il tempo di ultimare<sup>26</sup>.

(25) Ad essere appoggiato alla spalla sinistra della figura, cioè, è il manico e non – come concretamente si verifica – il fondo della cassa armonica.

(26) Sempre su segnalazione di Meucci, nei *Divertissements* per l'Ateneo di Bergamo ho tuttavia dato credito ad una ipotesi alternativa: quella, cioè, che del divertente sfallo non siano responsabili i Fantoni, ma gli anonimi autori di un non documentato restauro-rimaneggiamento successivo all'intervento fantoniano.

Tra le assai poco convincenti proposte degli involucri organari orobici sul versante iconografico-musicale si pone – purtroppo sovente – anche la composizione dei gruppi esecutivi esibiti tra gli ornati.

Un *ensemble* discutibile è, a titolo d'esempio, quello che impreziosisce la controcantoria della prepositurale cittadina di Sant'Alessandro della Croce (fig. 11): scolpito e dorato a mo' di fregio da un ignoto artigiano locale di secondo Ottocento, esso elegge a propri protagonisti otto angeli musici, alle prese chi con un violoncello o contrabbasso<sup>27</sup>, chi con uno strumento a fiato (cialamello, *tuba* o fagotto che sia), chi con un triangolo e chi con una coppia di timpani. Tutti con strumenti, comunque, che – in tutta obiettività – è difficile riscontrare concretamente coinvolti in una comune esecuzione. Ad ogni modo, a prescindere dallo scarso realismo dell'organico e dai diversi errori che si individuano nella raffigurazione dei suoi strumenti<sup>28</sup> e del modo di suonarli<sup>29</sup>, il "concertino" fornisce importanti conferme inerenti la datazione dell'artefatto: la caratterizzazione senza anelli del triangolo – contraddistinto, nelle forme più antiche, da tre-sei cerchi metallici infilati sul segmento inferiore fa ad esempio capolino solo nel XIX secolo.

Già più probabile è la formula proposta, all'incirca contemporaneamente, da organo e controrgano di Sant'Anna in Borgo Palazzo, altra prepositurale cittadina. Per quanto non si tratti certo di realtà esecutiva tra le più ricorrenti. E per quanto – tra strumenti musicali suonati in maniera non corretta, riprodotti in modo morfologicamente abnorme, ultrasemplificati e con semplice funzione simbolica – non siano davvero poche le imprecisioni iconografico-musicali che segnano fortemente anche questa coppia di prospetti. Il punto caldo della deco-

(27) Suonato con tecnica della pronazione o con archetto "alla Bottesini". Due, infatti, i modi possibili di impugnare l'arco dei cordofoni: la supinazione, prediletta in Oriente, che prevede che l'arco venga tenuto nella mano con il palmo all'insù (il pollice stando sopra, a contatto con l'astrella di legno, e le dita sotto, a contatto con la matassa dei crini); e la pronazione, posizione, invece, quasi da subito preferita in Occidente, con palmo volto all'ingiù (e, di conseguenza, dita sopra, a contatto con l'asta, e pollice sotto, a contatto con i crini). Odiernamente, tutti gli strumenti ad arco occidentali vengono suonati con la mano che tiene l'arco con palmo all'ingiù. Fanno eccezione alcune scuole di contrabbasso. Parlando di esecuzioni contrabbassistiche si è difatti soliti distinguere tra arco "alla Dragonetti" o "alla tedesca", retto con palmo all'insù, e arco "alla Bottesini" o "all'italiana", con palmo della mano all'ingiù. Questa distinzione si spiega col fatto che le scuole contrabbassistiche che adottano l'arco alla Dragonetti sono memori della derivazione del contrabbasso dalle viole da garba che, nel corso del Rinascimento, se tenute strette tra le gambe – c'era anche chi, dovendo maneggiare taglie relativamente piccole, più semplicemente le appoggiava ad una coscia –, venivano suonate con arco a palmo all'insù, tenendo i crini tra il medio e l'anulare.

(28) Il fagotto, ad esempio, manca delle chiavi che, nel XIX secolo, erano ormai *leitmotive* di questo aerofono.

(29) Sempre il fagotto, a tal proposito, per quanto piuttosto chiaramente e correttamente descritto, presenta pure l'irrealistico dettaglio dei tre fori centrali non serviti in alcun modo dalle dita.

razione di entrambi va comunque identificato nei quattro grandi musicisti celesti che, due per parte, scandiscono ambedue le facciate organarie. In corrispondenza di quella *in cornu evangelii*, il grande angelo sulla sinistra (fig. 12) stringe al petto un tamburo a cornice<sup>30</sup> che percuote con la mano destra, mentre quello di destra (fig. 13), durante una pausa dell'esecuzione, regge con ambo le mani un flauto di Pan<sup>31</sup>. Degli angeli che ritmano la facciata del controrgano *in cornu epistolae*, quello di sinistra (fig. 14) è colto nell'atto di suonare una coppia di *cymbala*<sup>32</sup>, accompagnando, in tal modo, il flautista<sup>33</sup> sulla destra (fig. 15). Lo strumentario che impreziosisce le due casse trova, tra l'altro, una sorta di ideale compimento in quanto visualizzato nelle nature morte intagliate al centro delle sottostanti cantorie (figg. 16-17). Le composizioni che abbelliscono entrambe le balconate comprendono infatti una coppia di trombe diritte inclinate verso una *kithara* centrale<sup>34</sup>: strumenti musicali, cioè, contraddistinti da quel-

(30) La forma dello strumento è, in vero, tanto appiattita da far pensare – anche per il ricorso alla doratura – all'elemento isolato di una coppia di piatti metallici. Se così fosse, però, dello strumento verrebbe fatto uso improprio, dato che i piatti vengono normalmente utilizzati in coppia e producono suono soltanto battendo l'uno contro l'altro.

(31) Trattasi di arnese acustico con numero di canne decisamente eccedente il canone classico di otto (cfr. nota 9): si contano infatti undici corpi sonori; e lo strumento ne ha evidentemente anche perduti alcuni sulla destra.

(32) Con il piede destro, nel frattempo, schiaccia un soffietto. In questo dettaglio va forse identificata una fisarmonica (che in concreto, però, non veniva suonata in questo modo, ma comprimendo e distendendo il dispositivo d'alimentazione mediante l'azione di ambo le mani) o ravvisato il dotto – ma formalmente distorto e funzionalmente privo di significato – ricordo del piccolo mantice di un organo.

(33) Il flauto che l'anonimo autore delle mostre d'organo di Sant'Anna attribuisce a questo musicista sembrerebbe traverso per la foggia perfettamente cilindrica. Esso è tuttavia insufflato alla maniera del flauto dolce; di cui, però, non ha l'imboccatura a becco d'uccello. Lo strumento, inoltre, non viene suonato in modo corretto, dato che, per quanto solo leggermente, il suo corpo è comunque girato in modo improprio verso sinistra e non tutti i suoi fori sono serviti dalle dita. Da notare anche come, all'esatto contrario di oggi, l'aerofono venga impugnato "alla mancina": con mano destra, cioè, collocata sopra la sinistra. In questo dettaglio non va tuttavia ravvisata un'ulteriore conferma della scarsa cultura musicale dell'oscuro intagliatore: nel corso del Rinascimento, infatti, quando si maneggiavano gli strumenti a fiato, disporre le mani in questo modo era lecito quanto il posizionamento all'inverso. Renato Meucci mi fa oltretutto presente che, per l'affermazione definitiva dell'impugnatura dei fiati con mano sinistra collocata sopra la destra, non c'è una data precisa: è difatti credibile che la tendenza abbia cominciato a profilarsi progressivamente già durante la seconda metà del Seicento (dopo l'invenzione, a Parigi, dei nuovi strumenti a fiato in più parti separabili); ma sembra pure che il fenomeno sia ampiamente dipeso dai gusti e dalle preferenze locali.

(34) In ambedue le nature morte, le trombe poste ai lati della *kithara* sono correttamente descritte, fatta eccezione per l'eccessivo accorciamento del corpo. Come di consueto nei prospetti organari (si veda, a tal proposito, quanto già accennato a proposito delle casse organarie di Sant'Andrea e in conservatorio), la *kithara* è invece più un gingillo decorativo che la ricostruzione filologica di uno strumento realmente funzionante: la cassa è infatti ridotta ai minimi termini e le braccia ed il giogo, dai sinuosi e ricercati profili, si arricchiscono di calligrafici ornati fogliati. Interessante, comunque, il realistico particolare delle corde metalliche prestate ad ambedue le raffigurazioni scolpite dell'anticheggiante cordofono: come si evince dai fori praticati nel giogo e nella

la stessa spiccata connotazione classica che cembali e siringa boschereccia conferiscono al sovrastante quartetto angelico. Le citazioni archeologizzanti di cui si sostanzia l'iconografia musicale delle mostre organarie in Sant'Anna, d'altronde, ben si inseriscono nella tendenza all'opzione architettonico-decorativa neoclassica che, a partire dall'età napoleonica, è caratteristica di non pochi prospetti d'organo lombardi<sup>35</sup>. Rispetto alla gran parte dei *consorts* composti dai colleghi conterranei di analoga (e più o meno blandamente filologica) ispirazione greco-romana, quanto concertato dall'ignoto decoratore operoso nella prepositurale di Borgo Palazzo sembra però muovere da una superiore consapevolezza del ruolo e delle caratteristiche sonore di quanto rappresentato. Ciascun vano di prospetto, difatti, ospita il duettare di uno strumento a fiato – di sonorità delicata e funzione melodica – con una percussione – di funzione ritmica e più deciso impatto sonoro –, proponendosi in tal modo come spazio ideale di quel contrasto di mansioni e volumi sonori che costituisce il fondamento effettivo della composizione di molti *ensembles* musicali reali.

È decisamente significativo che per avere immagini davvero corrette di *consorts* strumental-vocali sia necessario indagare tra gli *ornamenta* orobici realizzati da operatori di altra provincia. È soprattutto il caso delle mostre d'organo riconducibili ad artisti-artigiani provenienti da città come Brescia, centro prestigioso e quotato di costruzione di strumenti musicali almeno fino agli albori dell'età barocca<sup>36</sup>. Va così probabilmente ascritto all'intervento tardo-cinquecentesco del bresciano Pietro Maria Bagnatore<sup>37</sup> l'integrale dell'*ornamentum* organario per gli agostiniani di Almenno, che, ad ante aperte (figg. 18-19), propone la pittura di un credibile *ensemble* angelico dedito all'esecuzione di musica sacra, con quattro cantori accompagnati da quattro strumentisti<sup>38</sup>. La distri-

cassa, le tre della *kithara* sulla sinistra erano originariamente cinque; la *kithara* sulla destra, invece, monta ancora tutte le corde della sua configurazione primaria, eccedenti di una unità rispetto a quelle di cui era originariamente fornito lo strumento collocato di fronte.

(35) È quanto mi faceva acutamente notare il compianto Oscar Mischiatì, con cui ho avuto la fortuna di discutere i contenuti del presente contributo nell'autunno 2003.

(36) Cfr. note 17 e 18 del presente scritto.

(37) Su questo pittore ed architetto, seguace di Lelio Orsi ed attivo nella seconda metà del Cinquecento, si vedano i rimandi bibliografici che concludono il contributo di Emanuela Daffra per il volume dedicato, nel 1996, al restauro dell'organo Antegnati di Almenno San Salvatore, cfr. EMANUELA DAFFRA, "...Dolcezza alla vista...": il prospetto dell'organo, in *L'organo Antegnati 1588-1996. Chiesa di San Nicola in Almenno San Salvatore*, Almenno San Salvatore, Parrocchia di San Salvatore, 1996, p. 39.

(38) All'epoca di realizzazione del prestigioso organo di Costanzo Antegnati (1588), l'ordine agostiniano era piuttosto potente e, nel contesto della provincia orobica, la comunità di Almenno, in particolare, si segnalava per la vita religiosa fiorente, la notevole levatura culturale e la qualificante ambizione alla rinomata commessa artistica. Oltre che nell'estrazione bresciana del

buzione dei musicisti non è senz'altro casuale: ogni portella ospita quattro elementi, di cui due con libro di musica (i cantori) e due con strumento musicale (gli strumentisti); in entrambe le composizioni gli strumentisti sono collocati al di sotto dei cantori, in una gerarchia di spazi che, verosimilmente, riflette la superiorità tradizionalmente accordata dalla Chiesa alla musica vocale su quella strumentale<sup>39</sup>. Quello dei cantori è un inneggiare polifonico: in tal senso si spiega il fatto che ciascun angelo-cantore sia dotato del suo libro; libro che, nella finzione pittorica, reca plausibilmente annotata una melodia diversa da quella dei compagni. Tale inneggiare è sostenuto dall'armonia di quattro strumenti dalle sonorità particolarmente indicate – in quanto non fragorose – al raccoglimento ed alla concentrazione necessari alla preghiera; trattasi, per la precisione, di un'arpa e di un violino sulla portella di sinistra e di un cornetto e di un organo positivo su quella di destra. Per quanto riguarda lo specifico del *consort* strumentale, tra l'altro, la compresenza di arpa ed organo, per il basso continuo, e cornetto e violino, per le parti melodiche, è quanto mai tipica delle esecuzioni in chiesa dell'epoca, quando, peraltro, il gruppo di strumenti non si integrava necessariamente della presenza vocale. L'immagine proposta dalle due ante d'organo almenesi, pertanto, si presta a due possibili letture, entrambe altrettanto lecite: quella, poco sopra accennata, di un *ensemble* vocal-strumentale, in cui gli strumenti avevano funzione di accompagnamento delle voci; e quella, invece, di due *ensembles* distinti – uno strumentale e uno vocale – ed operanti in modo alternato. Significativa, poi, la coesistenza, all'interno del gruppo strumentale, del cornetto e del violino, effettivamente assai spesso compresenti nelle esecuzioni di fine Cinquecento ed inizi Seicento, nel momento, cioè, di graduale – ma integrale e definitiva – sostituzione del "faticoso" strumento a

Bagnatore, la correttezza musicale del concertino celeste in questione trova quindi una sua possibile ragion d'essere anche nelle aspettative e nelle esplicite richieste di una committenza di altro profilo. Ringrazio Marcello Eynard per avermi molto opportunamente sensibilizzato al probabile ruolo "attivo" degli agostiniani almenesi nella determinazione dei caratteri – anche decorativi – dello strumento anteguadiano di San Nicola.

(39) Winternitz, studiando i concerti angelici tardo-quattrocenteschi, sottolineava come le opere d'arte sacra diano indicazioni pressoché univoche a tal proposito: in prossimità dell'Eterno e della Vergine Assunta o Incoronata è infatti più facile trovare cantori che strumentisti. E, quand'anche presenti, questi ultimi sono "dolci" più facilmente che "forti": specializzati nella produzione di musica dolce e di volume sonoro ridotto, particolarmente adatta alla concentrazione e alla meditazione, i primi – più correttamente designati come *bas* – sono generalmente *consorti* di suonatori di flauto dolce, liuto, arpa e strumenti della famiglia della lira e della viola da braccio; mentre i secondi – gli *hauts*, rumorosi suonatori di tromboni, piffari e percussioni – sono produttori di musica alta e stridula, particolarmente richiesti per l'accompagnamento di danze di corte, banchetti e processioni. Cfr. *Concerti angelici del Quattrocento: realismo e simbolismo nella pittura sacra*, in EMANUEL WINTERNITZ, *Gli strumenti musicali e il loro simbolismo nell'arte occidentale*, Torino, Boringhieri, 1982, pp. 54-121 (con particolare riguardo alla chiusa del saggio a p. 118).

fiato con il più agile e moderno strumento ad arco. A proposito del cornetto, infine, va aggiunto che, anche nei momenti della sua indiscussa gloria rinascimentale prima dell'affermazione del violino, uno dei luoghi principali della sua utilizzazione fu proprio la chiesa, dove veniva impiegato soprattutto con la funzione di sostegno delle voci acute, di cui – si diceva – era capace di imitare duttilità e varietà dinamica: la sua raffigurazione in un'opera pittorica collocata all'interno di un luogo di culto cattolico e come membro di un *consort* di sostegno per un gruppo di voci risulta quindi particolarmente legittima<sup>40</sup>.

Sono dunque molteplici e pregnanti le manifestazioni di come la percentuale più rilevante dei prospetti d'organo bergamaschi sia stata affidata a potenziali – e fors'anche reali – “cattivi musicisti”. Più eloquente delle altre, però, è certo l'attribuzione di “cattivo musicista” che spesso qualifica gli esecutori scolpiti o dipinti, per l'immediata evidenza caricaturale che hanno un gruppo strumental-vocale senza riscontri nella concreta prassi musicale e, soprattutto, l'impugnatura illogica ed antifunzionale di uno strumento. Va senz'altro segnalato come, con la sola eccezione della sedicente violinista di Ome e del leggiadro bozzetto di danzatrice dello strumento in conservatorio, tutti i musicisti – non di rado maldestri – che arricchiscono le casse organarie passate in rassegna in queste pagine si componga d'angeli, per un totale di ventiquattro figure sulle ventisei complessive. Angeli musicanti e concerti angelici, d'altronde e notoriamente, sono presenze tra le più ricorrenti nell'iconografia occidentale, dato che, anche più frequentemente dei ventiquattro anziani dell'Apocalisse, del Re David e di Santa Cecilia, nelle opere di soggetto sacro, sono generalmente proprio gli angeli a cantare e a suonare. La predilezione per la tematica “angelica” dei decoratori bergamaschi e dei loro committenti – pur tanto spesso così sensibilmente carenti sul piano della cultura musicale generale – si pone quindi perfettamente in linea con una consolidata ed autorevole tradizione dell'iconografia sacra<sup>41</sup>.

(40) Le ipotesi di lettura delle prassi esecutive visualizzate dall'Antegnati di Almenno ad ante aperte sono state formulate nel corso delle proficue conversazioni intavolate con Aurelio Bianco, dottorando in musicologia presso il *Centre d'Études Supérieures de la Renaissance* dell'Università “François Rabelais” di Tours, durante la primavera 2003.

(41) Sul tema dei cori e dei concerti angelici si segnalano, accanto al già ricordato contributo di Winternitz (cfr. nota 39), alcuni titoli di notevole spessore, per quanto pressoché esclusivamente limitati ai momenti medievale e rinascimentale, cfr. REINHOLD HAMMERSTEIN, *Die Musik der Engel: Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, Bern-München, s.e., 1962; ALBERTO ARTIOLI, SANDRO BOCCARDI, ANDREA DI LORENZO, LUIGI LAZZARONI, *Il concerto degli angeli. Gaudenzio Ferrari e la cupola del Santuario di Saronno*, Milano, Silvana, 1994; DONATELLA MELNI, *L'iconografia musicale nell'arte del Quattrocento*, Tesi di Specializzazione in Storia dell'Arte, Università degli Studi di Bologna, a.a. 1999-2000.





*Tutte le fotografie di corredo sono state scattate dalla scrivente tra l'estate 2002 e la primavera 2003. Fanno eccezione quelle elencate di seguito, cortesemente trasmesse dalla Fototeca Diocesana della Curia di Bergamo nell'aprile 2002: 3, 4, 5, 7, 11.*

Fig. 1 - Bergamo, Parrocchia di Sant'Alessandro Martire in Cattedrale, cattedrale di Sant'Alessandro: angioletto oboista scolpito sulla destra della cimasa lignea del controorgano in presbiterio *in cornu epistolae*, opera del 1743 di Gian Battista Caniana.



Fig. 2 - Soltò Collina, Parrocchia di Santa Maria Assunta, arcipresbiterale plebana di Santa Maria Assunta; particolare della mostra dell'organo *in cornu epistolae*, sopra la porta laterale destra (a metà chiesa), con intagli realizzati da Andrea Fantoni tra 1705 e 1726.



Fig. 3 - Bergamo, Parrocchia di Sant'Anna in Borgo Palazzo, sussidiaria della Beata Vergine della Neve: tendone protettivo del prospetto organario in controfacciata, dipinto di ambito lombardo dell'ultimo quarto del XIX secolo.



Fig. 4- Bergamo, Parrocchia di Sant' Alessandro della Croce, prepositurale di Sant' Alessandro della Croce: trofeo di strumenti musicali dipinto in corrispondenza del vano del controrgano in presbiterio *in cornu epistolae*, prospiciente all'organo Serassi del 1860.



Fig. 5 - Bergamo, Parrocchia di Sant'Andrea Apostolo, prepositurale di Sant'Andrea: prospetto ligneo di anonimo neoclassico per l'organo Serassi del 1849 collocato sulla controfacciata della chiesa.



Fig. 6 - Bergamo, Cívico Istituto Musicale Pareggiato "Gaetano Donizetti", aula "Organo": danzatrice con *kithára* schizzata sulla parasta sinistra della cassa dell'organo Bernasconi & figlio, fine XIX secolo.



Fig. 7 - Castione della Presolana, Parrocchia di Sant'Alessandro Martire, prepositurale di Sant'Alessandro: angelo con pseudo-lionto scolpito da Grazioso Fantoni, tra 1683 e 1684, al vertice della cassa organaria attualmente in presbiterio *in cornu evangelii*.



Fig. 8 - Crema (Cremona), Parrocchia di San Giacomo Maggiore, parrocchiale di San Giacomo Maggiore: angelo con cornetto scolpito da Gian Battista Caniana, nel 1735 circa, sulla parte destra del coronamento del controorgano in presbiterio *in cornu evangelii*.





Fig. 9 - Ome (Brescia), Parrocchia di Santo Stefano, parrocchiale di Santo Stefano: "violinista" collocata al vertice destro della cassa lignea, scolpita dalla bottega di Gian Bettino Fantoni tra 1736 e 1740, dell'organo in zona avanpresbiteriale *in cornu epistolae*.



Fig. 10 - Parrocchiale di Santo Stefano ad Orme: angelo con violino scolpito in corrispondenza della parasta destra della cassa fantoniana.



Fig. 11 - Bergamo, Parrocchia di Sant'Alessandro della Croce, prepositurale di Sant'Alessandro della Croce: concertino angelico, intagliato nel legno e dorato, sulla controcantoria in presbiterio *in cornu epistolae*, prospiciente all'organo Serissi del 1860.



Fig. 12 - Bergamo, Parrocchia di Sant'Anna in Borgo Palazzo, prepositurale di Sant'Anna: angelo con tamburo o piatto sulla sinistra della facciata dell'organo Serussi del 1856 in presbiterio *in cornu evangelii*.



Fig. 13 - Angelo con flauto di Pan intagliato, dipinto e dorato sulla destra del prospetto organario della prepositurale di Sant'Anna.



Fig. 14 - Angelo con *cymbala* sulla sinistra della facciata del controrgano in *cornu epistolae*, nel presbitero di Sant'Anna.



Fig. 15 - Angelo flautista sulla destra del prospetto del controripano di Sant'Anna.

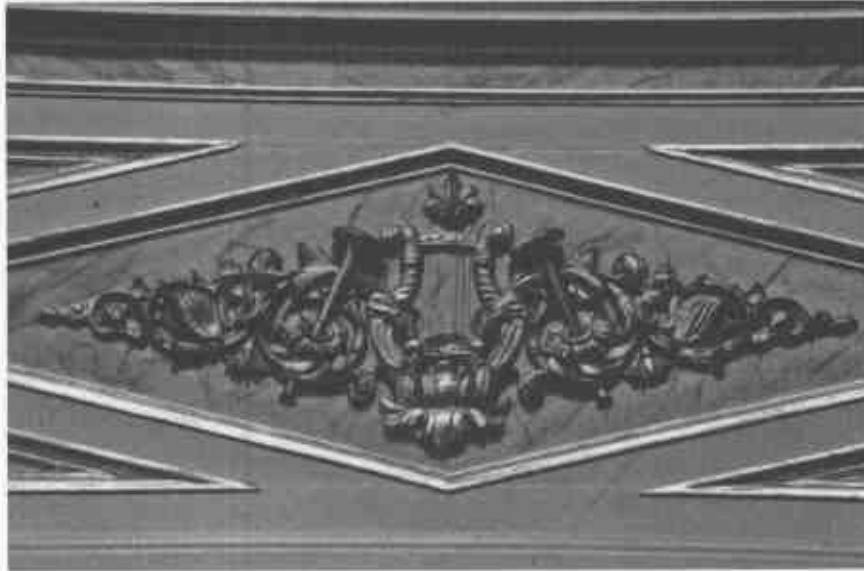


Fig. 16 - Intagli musicalmente connotati al centro della cantoria sinistra di Sant'Anna.



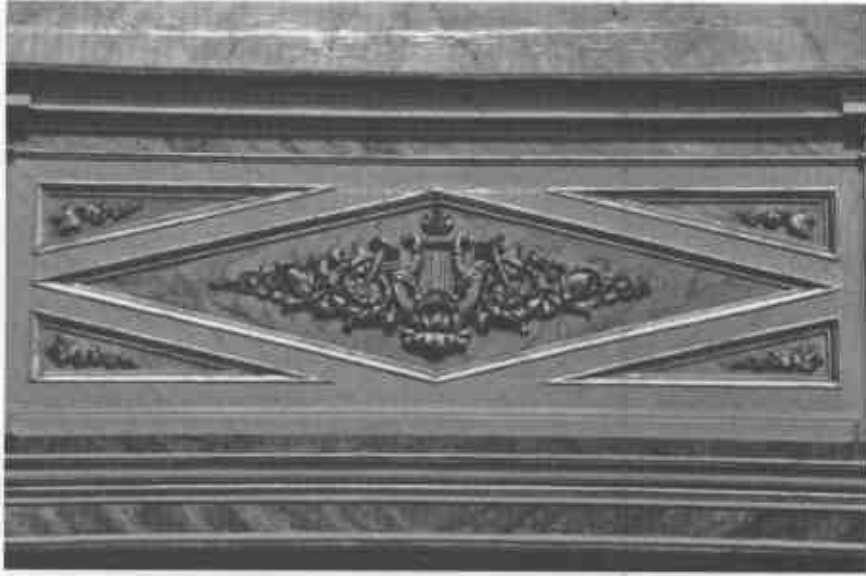


Fig. 17 - Intagli musicalmente connotati al centro della controcantoria di Sant'Anna.



Fig. 18 - Almenno San Salvatore, Parrocchia del Santissimo Salvatore, sussidiaria di Santa Maria della Consolazione (detta San Nicola); interno dell'anta sinistra della mostra dell'organo Antegnati, collocato sul lato destro della navata della chiesa nel 1588.



Fig. 19 - Interno dell'anta destra dell'Antegnati almennese.