

La cassa dell'organo di San Pietro al Po: aspetti strutturali e iconografico-musicali*

Elena Bugini

Al silenzio che prega di Josaphat

Circa il prezioso scrigno dell'organo Lingiardi op. 181 (**fig. 1**), ragioni di stile inducono a confermare quanto da ultimo (nel 2005) affidato alle stampe da Fausto Caporali nel suo volume dedicato al cittadino patrimonio organario: che si tratti, cioè, di realizzazione ottocentesca contestuale all'operato lingiardiano, per quanto sensibilmente segnata dalla traccia dell'involucro organario fino al 1877 sito nel braccio sinistro del transetto di San Pietro al Po.¹ Basandosi sulle pagine della Tesi di Magistero in Canto Gregoriano – specificamente dedicata a *Gli organi della città di Cremona* – discussa nel 1973 da Goffredo Crema presso il Pontificio Istituto Ambrosiano di Musica Sacra, Caporali si discosta in effetti dall'improprio suggerimento di Franco Voltini che, nei primi anni Ottanta del secolo scorso, licenziando la sua guida della chiesa, lasciava intendere come il nuovo strumento tardo-ottocentesco fosse stato collocato nell'antico blocco cassacantoria del transetto, per l'occasione semplicemente traslato in controfacciata dalla pristina locazione avanpresbiteriale.² Oltre a patenti ragioni dimensionali – l'invaso del transetto sinistro ove attualmente campeggia la statua della Vergine Immacolata per tradizione assegnata a Giacomo Bertesi (**fig. 2**) ha larghezza nell'ordine dei quattro metri e mezzo assolutamente inadatta a ospitare l'imponente struttura carpentaria della controfacciata, estesa per più di sei metri nella sola componente della cassa (da colonna a colonna) –, sono diversi i caratteri formali – non ultimo l'assonanza struttivo-cromatico-decorativa del prospetto

* Queste pagine ripropongono, rivisto e integrato, il testo della relazione che chi scrive ha presentata nella Sala Conferenze della Biblioteca Civica di Cremona il 30 Ottobre 2009, al termine della mattinata del secondo giorno del convegno lingiardiano cremonese. La loro genesi è strettamente legata a quanti mi hanno agevolata nell'accesso ai luoghi di culto e nella lettura critica dei manufatti (organari e non) in essi collocati; e, prima ancora (e soprattutto), a coloro che, credendo in me, mi hanno costantemente pungolato a non darla mai vinta al silenzio e alla pagina bianca. Nel consegnare alla stampa il mio contributo al presente volume, è pertanto mia premura ricordare e ringraziare Mimia Carutti e Sara Martucci, Rossano Azzoni, Carlo Bellini, Claude Bertazzi e Marco Ruggeri, Paolo Bottini e Laura Mauri.

¹ Cfr. Caporali, F. (2005), «*De perfetissima sonoritate*». *Il patrimonio organario della città di Cremona*, Armelin, Padova, p. 110.

² Cfr. Voltini, F. (1985), *La chiesa di San Pietro in Cremona*, Camera di Commercio Industria Artigianato Agricoltura, Cremona, p. 30.

lingiardiano con la soasa che fu giocoforza creare nel 1877 alla collocazione della supposta opera del Bertesi – che, sia pur in più discreta maniera, depongono a favore d'un più radicale intervento carpentario.

Obiettivo precipuo del presente intervento sarà dunque gettare qualche lume sui dettagli dell'*ornamentum* lingiardiano che più chiaramente ne attestano la confezione integralmente o quasi integralmente ottocentesca, non trascurando di rilevarne i ricercati richiami all'arte della decorazione organaria nel suo più sorgivo momento rinascimentale, nonché di segnalare le più credibili componenti di reimpiego. Reimpiego che – si anticipa ancora *in limine* – è, nel mio concetto, comunque molto circoscritto; addirittura anche più limitato dei pochi elementi – trabeazione, parte di cantoria e colonne di delimitazione laterale – segnalati dal Caporali nel suo «*De perfetissima sonoritate*».³

Premetto che, nelle presenti pagine, lo studioso ghiotto di novità su storia e autori delle componenti decorative dello strumento considerato non troverà gradita notizia di documenti di prima mano utili a placare il suo appetito intellettuale: non è infatti in una capillare compulsazione archivistica che affondano la loro radice le mie espressioni, ma – più ancora che nella consultazione della bibliografia essenziale sull'organaria cremonese e sul tempio di San Pietro al Po – nell'analisi diretta dell'*ornamentum* organario. Dei documenti utilizzati da Goffredo Crema nella sua tesi, già Fausto Caporali dà infatti notizia come di carte non più reperibili: l'archivio della comunità lateranense che fu titolare di San Pietro al Po tra 1439 e 1782, in effetti, è oggi diviso tra Archivio Storico Diocesano di Cremona e Archivio Generale dei Lateranensi a Roma; e, se questo secondo non serba addirittura traccia alcuna di documentazione superstite relativa alla fabbricazione degli strumenti di San Pietro,⁴ nella cartella *Organo* ancora conservata a Cremona, insieme a poche carte relative a interventi successivi a quello lingiardiano, non si trovano che due disegni firmati dall'architetto Davide Bergamaschi e datati «Cremona, 8 Marzo 1876» (**fig. 3**). *Allegati A e B* di un perduto *Progetto di riforma e di riorganizzazione dell'organo della chiesa parrocchiale dei SS. Giorgio e Pietro in Cremona* (così recita il titolo completo delle due tavole), i disegni non fanno che proporre (di prospetto e di lato) – sia pur con qualche variante (si vedano le volute fogliate alle estremità del registro basso della cassa sostituite, nella realizzazione finale, da una coppia di robuste sirene con tuba; **fig. 27**) – non la fisionomia

³ Cfr. Caporali, «*De perfetissima sonoritate*», cit., p. 69.

⁴ Sono in debito con Marco Ruggeri dell'informazione, ricavata dal musicista-studioso mediante diretto scambio epistolare con i responsabili dell'archivio romano.

dell'antico strumento nel transetto, ma quella dell'attuale organo in controfacciata.

In quanto ipoteticamente formulate eminentemente sulla base d'una personale valutazione stilistica delle componenti struttivo-ornamentali, le indicazioni fornite in tal sede andranno pertanto prese con la debita cautela. A conforto dello storico dell'arte valga comunque questa segnalazione: il prospetto ligneo ora lingiardiano – come agevolmente rileva anche un superficiale colpo d'occhio – non fu certo affidato a personalità di grande levatura. A realizzarlo furono invece – come assai spesso nelle vicende costruttive di questo tipo di manufatto – piccoli maestri; modesti esponenti, cioè, d'un artigianato minore che preferivano mettere le loro doti a disposizione di un'impresa collettiva piuttosto che chiudersi nel geloso recinto della propria individualità e accanitamente lottare per la sua affermazione. Il profilo generale della mostra attualmente sulla controfacciata di San Pietro al Po – allora – non fa che obbedire ad una delle molte possibili varianti della tipologia ben squadrata e solida caratteristica dell'architettura organaria del Rinascimento (anche inoltrato), così come gli intagli si rifanno (almeno per la gran parte) al repertorio più tipico del genere per la medesima epoca. Del pari consonante col genere dell'involucro organario (di qualsiasi epoca, in questo caso) è la qualità non eccelsa dell'intaglio, spesso greve nell'evocazione dell'anatomia umana e sovente ellittico nella descrizione degli oggetti.⁵

⁵ Cfr. Bugini, E. (2006), *Divertissements sull'organaria bergamasca: gli accenti musicali di una parlata artistica tra scioltezza d'eloquio e dislalie*, Edizioni dell'Ateneo, Bergamo, pp. 9-14. Per le caratteristiche ricorrenti delle mostre d'organo rinascimentali si vedano gli estratti e gli sviluppi della mia tesi di laurea «...dolcezza alla vista...»: *il capitolo decorativo dell'«Arte Antegnata» nel contesto della decorazione organaria in Italia*, discussa nel 1998 presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano; Bugini, E. (1998), Un capitolo trascurato dell'artigianato decorativo: gli apparati ornamentali dei manufatti organistici italiani, «Solchi», 2/3, pp. 22-29; ead. (1999), La decorazione artistica degli organi Antegnati, «Solchi», 3/1, pp. 30-35; ead. (1999), Il capitolo decorativo dell'«Arte Antegnata»: caratteri distintivi degli *ornamenta* di una grande dinastia di organari, modi e protagonisti del loro allestimento, «Quaderni di Palazzo Te», 5, pp. 40-69; ead. (2001), Sulle tracce degli Antegnati, maestri organari, «I Quaderni della Fondazione Ugo Da Como», 3/4-5, pp. 125-130; ead. (2000-2001), Sulle 'mostre' d'organo bergamasche di una grande dinastia di organari del Rinascimento padano: appunti di uno storico dell'arte, «Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo», 64, pp. 103-111; ead. (2003-2004), Belle architetture, cattivi musicisti: annotazioni sulla stilematica costruttivo-decorativa dei prospetti organari orobici, «Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo», 67, pp. 431-447; ead. (2004), *La mostra d'organo nel progetto di Stefano Lamberti*, in *Ferramola e Moretto. Le ante d'organo del Duomo Vecchio di Brescia restaurate* (2004), a cura di Capella, M. – Gianfranceschi, I. – Lucchesi Ragni, E., Grafo, Brescia, pp. 61-63.

Dai *Resoconti d'archivio* che concludono il volume di Caporali,⁶ si evince come l'esecuzione dell'importante strumento attualmente funzionante non strida punto con l'attenzione da sempre prestata dai canonici lateranensi di Cremona nei confronti d'una dotazione organaria d'alto profilo: dopo un primo intervento del reggiano Ambrogio Dell'Alpa (anteriore al 1501) e un secondo strumento approntato nel 1513 dai fratelli Giacomino e Augusto Fissiraghi, i canonici lateranensi presero in effetti contatto con la più prestigiosa dinastia di organari padani del Rinascimento. Ne *L'Arte Organica* edita nel 1608 da Costanzo Antegnati, così, l'illustre esponente della stirpe organaria,⁷ menziona anche – come n. 122 del catalogo generale degli organi di manifattura antegnariana costruiti o riformati dalla bottega familiare da lui condotta a partire dal 1570 – lo strumento di «S. Pietro da Pò».⁸ La manifattura di questo strumento deve risalire al principiare dell'ultimo quarto del secolo XVI, dato che nell'Archivio Notarile dell'Archivio di Stato di Cremona si conserva il documento – individuato, trascritto e pubblicato da Oscar Mischiati nel 1985 sulle pagine de «L'Organo» – con cui, il 10 marzo 1580, mastro Gian Paolo da Sabbioneta veniva incaricato «d'addorare l'organo» con «tutta quella quantita d'orro batuto che gli andera e fara di bisogno per adorarlo».⁹ Allo strumento antegnariano copiosamente dorato si riferirà verosimilmente anche l'annotazione «Organum pulchrum» – redatta il 21 ottobre 1599 e oggi conservata presso l'Archivio Storico Diocesano – in occasione della visita pastorale di Cesare Speciano. Sempre allo strumento approntato da Costanzo Antegnati sembrano poi riferirsi tutti gli scrittori locali che – a partire dal Merula, nel 1627, fino al Maisen, nel 1865 – ricordano l'organo di San Pietro collocato sotto l'iscrizione dipinta da «Antonius Campus Cremonen[is]» all'imposta della volta a botte del transetto sinistro (**fig. 4**):¹⁰ la

⁶ Cfr. Caporali, «*De perfetissima sonoritate*», cit., pp. 89-115 (pp. 109-111 per lo specifico del Lingiardi di San Pietro al Po).

⁷ Cfr. *Gli Antegnati: studi e documenti su una stirpe di organari bresciani del Rinascimento* (1995), a cura di Mischiati, O., Patron, Bologna.

⁸ Cfr. Antegnati, C., *L'Arte Organica* (1608), Francesco Tebaldino, Brescia, c. A4. Alla medesima carta, Costanzo colloca tutti gli strumenti antegnariani, oltre che di Cremona città (dodici), del «Cremonese» (cinque).

⁹ Cfr. Mischiati, O. (1985), Documenti sull'organaria padana rinascimentale. II. Organari a Cremona, «L'Organo», 23, p. 182.

¹⁰ In riferimento all'altare di Santa Maria Egiziaca, simmetrico rispetto all'attuale altare dell'Immacolata e, al suo pari, posto sotto volta affrescata da Antonio Campi nel 1579, scrive in effetti Pellegrino Merula: «Nell'Altare di Santa Maria Egittiaica, vi è un'Ancona del Malosso, opra delle belle, ch'egli habbi fatto. Veddansi ancora un Christo morto di Lattantio Bresciano; un Martirio d'alcuni Santi del Palma, che non si può desiderare di meglio, & un Transito di S. Nicolò di mano peregrina, & eccellente; *Sonouì ancora altre Pitture nella volta sopra l'Organo, e l'Altare di Santa Maria Egittia, di mano delli Campi famosi Pittori de' suoi tempi; vi sono ancora Pitture, & intagli di legno huomini nell'arte eminenti, che qui non si mettono per breuità*», cfr. Merula, P.

collocazione è tra l'altro confermata dalla presenza di strumenti musicali tra gli elementi della decorazione a buon fresco (**fig. 5**). La grande cartella suggellava l'intervento decorativo di soggetto petrino del Campi (**fig. 6**) che, condotto a termine nel 1579 (come da lui stesso attestato in altro particolare del medesimo affresco; **fig. 7**), voleva probabilmente 'dare il la' a tutti quelli successivi.¹¹ La prossimità delle date con la doratura di mastro Gian Paolo dà qualche verosimiglianza all'ipotesi che il disegno del blocco cassa-cantoria sia stato sollecitato dai fabbricieri al Campi stesso: già Giulio, fratello maggiore di Antonio e suo probabile maestro, si era misurato con progetti di tal fatta (celebre quello per il Gian Battista Facchetti della Cattedrale, approntato nel 1543 e conservato in

(1627), *Santuario di Cremona*, Barucino Zanni, Cremona, p. 173 (i corsivi sono miei, come quelli di ogni altra citazione della presente nota). Così invece Anton Maria Panni nelle pagine dedicate a San Pietro al Po del suo *Distinto rapporto*: «Nei due Archi dipinti a fresco, che sono esteriormente laterali al Presbiterio, compare finto dall'una, e l'altra parte un Cornicione, sopra del quale si scorgono varie Figure di Maschi, e Femmine d'un assai vivo, e forte colorito, espresse in bellissimo scorci, con un ovato per banda, finto concavo, esprimente Istoriati della vita di S. Pietro, e sotto di essi rinchiusi da due Mensoloni, in Quadro parimenti per banda, dei fatti dello stesso S. Appostolo. Quest'Opera, che ha una forza d'ombre di gusto molto più fino di quella del Lamberti, per cui merita dai saggi Professori un'attenta considerazione, è *del nostro rinomato Antonio Campi, del quale sono altresì gli Archi, e Contrarchi della Cupola vagamente ornati, con ischerzi di Putti, ed altre cose a maraviglia dipinte nell'Anno 1579. come da una tavola sostenuta sopra l'Organo può facilmente scorgersi, ove si legge la presente Inscrizione. Antonius Campus Cremonensis binas hasce testudines ornando, primam sacrae huic Aedi manum imponebat MDLXXIX*», cfr. Panni, A.M. (1762), *Distinto rapporto delle dipinture che trovansi nelle chiese della città, e sobborghi di Cremona*, Pietro Ricchini, Cremona, pp. 102-103. L'antica posizione dell'organo si evince anche più esplicitamente dalla p. 105 del medesimo testo: «Uscendo del Presbitero dalla banda del Vangelo, sotto il Palco dell'Organo, che rimane in facciata della Nave laterale, fa duopo entrare nella Sagristia». Questo scrive invece Giovan Battista Zaist alle prese con la descrizione del *Martirio di san Tommaso di Canterbury* del Natali a tutt'oggi sul fondo del braccio settentrionale del transetto: «Nella Chiesa de Canonici Regolari di S. Pietro al Pò, dipinse egli un gran Quadro a olio, riposto in una delle Crociere, il quale occupa tutto lo spazio di muro, d'appresso al Palco dell'Organo, in cui espresse il Martirio del Vescovo di Cantuaria, S. Tommaso, assalito da fieri Manigoldi entro un magnifico Tempio, ed in tal Quadro, ben'istoriato con moltissime Figure, diè a conoscere, quant'ei fondatamente intendesse la Prospettiva», cfr. Zaist, G.B. (1774), *Notizie istoriche de' pittori, scultori ed architetti cremonesi*, Pietro Ricchini, Cremona, Tomo Secondo, p. 85. Giuseppe Aglio colloca la stessa opera «dalla banda del Vangelo [...] vicino al palco dell'Organo», cfr. Aglio, G. (1794), *Le pitture e le sculture della città di Cremona*, Giuseppe Feraboli, Cremona, pp. 152-153. Anche Pietro Maisen, infine, nell'evocare la collocazione della tela del Natali suggerisce la prima posizione degli organi della chiesa petrina: «Il grande quadro che copre la parete attigua di fianco all'organo, rappresentante il martirio di S. Tomaso arcivescovo i Chantobery, con moltissime figure atterrite, è opera di Giambattista Natali del 1657», cfr. Maisen, P. (1865), *Cremona illustrata e suoi dintorni*, Tipografia degli Autori-Editori, Milano, p. 141.

¹¹ Cfr. Voltini, *La chiesa di San Pietro*, cit., pp. 24 e 26; *I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento* (1985), a cura di Gregori, M., Electa, Milano, p. 183.

Archivio Storico Diocesano).¹² I putti in stucco che – ciccioielli, mobilissimi e molto assonanti coi sovrastanti modelli pittorici del Campi (**fig. 8**) – giocano coi girali fitomorfi snodati lungo il registro alto di transetto e navata maggiore (**fig. 9**) sono inoltre sì affini a quelli d'altra cassa antegnariana presente in città (**figg. 10-11**) da dare spessore anche ad altra ipotesi: quella cioè che l'anonimo artefice di quest'ultima – a tutt'oggi sulla controfacciata di Santa Maria al Campo – si sia ispirato al progetto d'organo effettivamente approntato per San Pietro al Po da una gloria della pittura locale. Nel prospetto ligneo del Lingiardi, pannelli di balconata e fregio di trabeazione sono invece animati dallo sgusciare di creature ibride (**figg. 12-13**) che non trovano diretta rispondenza né nelle decorazioni di San Pietro al Po (del Campi o a lui ispirate) né in altre casse Antegnati *intra moenia* o *foris portas*: l'impressione è che questi bimbetti desinenti in tralci di foglie arricciate siano stati concepiti da un più tardo artefice che, nel desiderio di legare (nell'iconografia come nello stile) la propria ideazione all'impronta tardo-cinquecentesca del tempio ospitante, volle contaminare in unico elemento d'ornato la figura umana e l'elemento vegetale (tenuti invece distinti dal Campi e dagli stuccatori a lui ispirati).

Che si sia trattato di ideazione del Campi oppure no, del prospetto antegnariano di San Pietro al Po – comunque – abbiano un'unica e assai tardiva descrizione: in un inventario del 2 luglio 1857, redatto in occasione della visita Novasconi e attualmente consultabile presso l'Archivio Diocesano – si trova infatti riferimento a «un organo grosso con ancona a tre scompartimenti d'architettura corinta». Sia pur ricorrendo ad altro ordine architettonico, l'involucro organario dell'ora perduto strumento non sarà dunque stato troppo dissimile da quello – d'ordine ionico – voluto, sempre da Costanzo Antegnati, per la Beata Vergine del Corlo a Lonato (**fig. 14**). Involucro organario (di sobria eleganza) – viceversa – molto lontano da quello (maestosamente magniloquente) attualmente in opera in San Pietro.

Non stupisce allora che Oscar Mischiati, nel suo accuratissimo elenco di sopravvivenze della dinastia compilato per gli atti del convegno antegnariano del 1990,¹³ sia stato attento nel ricordo dei materiali organari di Santa Maria al Campo (un intero organo, per quanto privo di canne e danneggiato) e, soprattutto, di quelli della Santissima Trinità (prospetto ligneo e canne; **fig. 15**), glissando invece sulla menzione del blocco cassa-cantoria di San Pietro: se l'organo dell'oratorio gentilizio di Santa Maria è infatti citato anche ne *L'Arte Organica* (come n. 123 del catalogo), l'individuazione antegnariana alla Trinità fu risultato

¹² Del disegno di Giulio Campi per la facciata dell'organo del Facchetti nella chiesa maggiore di Cremona si trova nitida riproduzione a colori alla p. 11 del volume di Fausto Caporali.

¹³ Cfr. *Gli Antegnati*, cit., pp. 145-146 (con integrazioni alle pp. 94, 199, 365 e 371).

d'una intelligente serie di considerazioni non direttamente indotte dall'elenco di Costanzo (dove non trova luogo questa sussidiaria di San Michele).¹⁴ Sulla base dell'analisi dei materiali fonici, resa particolarmente necessaria dalla totale afasia dell'archivio della Santissima Trinità sul suo non più funzionante organo *in cornu evangelii*, Mischiati individuò infatti, tra la gran parte dei materiali sette-ottocenteschi, un consistente nucleo di canne sicuramente antegnatiene, trovando conferma dell'antica manifattura bresciana nella conformazione cinque-secentesca dell'*ornamentum*. *Ornamentum*, come acutamente osservato da Mischiati, assai poco armonico con l'impronta settecentesca del resto della chiesa; dato che, congiuntamente alla patente resecazione del primo pannello destro della cantoria ai fini di un adattamento alle angustie dello spazio a disposizione, indusse lo studioso a ritenere che l'organo provenisse in realtà da un'altra chiesa di Cremona, probabilmente da una delle undici (dodici con Santa Maria al Campo) che Costanzo Antegnati cita alla sua voce «Cremona» (chiese per massima parte soppresse in età napoleonica e quindi generalmente spogliate dei loro arredi, variamente ridistribuiti quando non delittuosamente dispersi). È probabile che l'omissione di Mischiati sia stata eminentemente dettata dall'estraneità dell'involucro di San Pietro al tipo cosiddetto 'alla cremonese', in cui le paraste divisorie del prospetto non attingono alla trabeazione di coronamento, ma terminano in una sorta di semi-trabeazione vistosamente intagliata e centralmente interrotta dall'arco di coronamento della cuspide centrale delle canne; tipo effettivamente abbracciato più volte dagli Antegnati (ad Almenno San Salvatore, nella bergamasca, ad esempio; **fig. 16**) e, sistematicamente, in Santa Maria al Campo e alla Santissima Trinità (la tipologia, d'altronde, deriva il suo nome d'uso tra gli addetti al mestiere dal fatto che la si ritrova in altri strumenti costruiti a Cremona, come l'organo di Sant'Ilario; o realizzati da organari cremonesi: è ad esempio il caso dell'organo di Santa Maria della Misericordia a Bologna, opera del 1626 di Cristoforo Falletti).¹⁵ Già Mischiati prima di me, comunque, è categorico nell'escludere dal *corpus* antegnatiiano le poche rimanenze struttivo-ornamentali che Goffredo Crema e Fausto Caporali ravvisano nell'attuale rilegatura lingiardiana.

È però mio convincimento che, con la quarantina di rimanenze antegnatiene esteticamente rilevanti individuate da Oscar Mischiati,¹⁶ l'ottocentesca soasa in legno dorato del Lingiardi op. 181 abbia – in realtà – diversi punti di contatto.

¹⁴ Cfr. *ibidem*, pp. 80-81 (con particolar riguardo per la nota 42).

¹⁵ Cfr. *ibidem*, p. 95.

¹⁶ Le ho segnalate in corsivo alle pp. 60-61 del mio contributo per i «Quaderni di Palazzo Te».

Nonostante l'esuberanza dell'ornato, il forte squadro della struttura ancora non dice di interferenze coi morbidi accessi curveggianti della stagione barocca.¹⁷ La cassa, anzi, obbedisce chiaramente a una caratteristica tipologia rinascimental-manierista, con coronamento a cornice rettilinea aggettante impostato su trabeazione dal ricco fregio intagliato (come tipico anche degli strumenti antegnati della parrocchiale di Acquanegra sul Chiese, nonché di quelli della Chiesa del Corlo di Lonato, del Duomo di Milano e della Cattedrale di Parma; **fig. 17**).¹⁸ A sostenere tale fastigio sono maestose colonne scanalate e rudentate a capitello composito che trovano puntuali riscontri, oltre che negli strumenti delle chiese maggiori di Milano e Parma, in cassa e controcassa delle sopravvivenze Antegnati di Santa Maria della Passione a Milano (**fig. 18**). Per quanto nella doppia cantoria antegnati del transetto di Santa Maria Maggiore a Bergamo (**figg. 19-20**) il riferimento evangelico al Cristo-vite sia reso più evidente dalla presenza di grappoli d'uva e di amorini vendemmiatori (presenti anche in diverse, contemporanee soase cremonesi, come quella organaria di Sant'Ilario e quelle vuote di Santa Maria al Campo; **fig. 21**), l'arbusto che s'avvolge con vincoloso moto spiraliforme lungo le colonne del prospetto cremonese (**fig. 22**) ha probabilmente analogo significato cristologico. La diffusa pigmentazione verde trova riscontro al Corlo, mentre le consistenti dorature sono un *topos* antegnati (che, nel caso dei due prospetti cremonesi individuati da Mischiati nel suo elenco, coinvolge addirittura l'intera superficie).

Tra gli ornati della cassa, sono soprattutto il fregio maggiore della trabeazione, il fregio minore tra i due capitelli compositi e le due creature ibride ai lati del basamento delle colonne a segnalarsi per assonanze coi precedenti antegnati. Del fregio maggiore (**fig. 12**) – i cui carnosì girali fitomorfi sono prossimi a quelli degli Antegnati bergamasco di Almenno San Salvatore (**fig. 23**) e cremonese di Santa Maria al Campo (**fig. 11**) – si rileva la discreta qualità dell'intaglio e la gustosa trovata di porre ad asse di simmetria del decoro un vaso all'antica a cui s'allacciano due erculei putti in arborea metamorfosi. Quello minore (**fig. 24**) spicca invece per l'accento iconografico-musicale (dalle caratteristiche formali assai simili a quelle assunte dalle paraste antegnati degli strumenti nel coro di Santa Maria Maggiore a Bergamo; **figg. 25-26**): vi si infilano – su un finto nastro, quali perle di collana – oggetti che, al vero,

¹⁷ Cfr. Bugini, *Divertissements*, cit., p. 95.

¹⁸ Per le caratteristiche della decorazione organaria nel suo sviluppo diacronico, rimando al mio Bugini, *Un capitolo trascurato*, cit.; per le specificità antegnati, invece, si vedano soprattutto ead., *La decorazione artistica*, cit., ed ead., *Il capitolo decorativo dell'«Arte Antegnata»*, cit..

appartengono un po' al musicista un po' al sacerdote¹⁹ e che si contraddistinguono spesso per gran ricchezza di particolare (è soprattutto il caso dei paramenti liturgici) e per le taglie anche molto difformi. Ridotti a cifre decorative, tali oggetti diventano ninnoli irrealmente privi di dettaglio e parimenti dimensionati, semplicemente allusivi alla destinazione musicale della superficie decorata e alla sua collocazione chiesastica. È modo di procedere abbracciato anche dagli autori delle due casse Antegnati del coro della basilica mariana di Bergamo Alta, per quanto essi nettamente distinguano la suppellettile liturgica (concentrata nelle paraste dello strumento *in cornu evangelii*) dagli arnesi acustici (concentrati *in cornu epistolae*) e posizionino le loro panoplie in verticale anziché in orizzontale. Le due massicce creature antropo-fitomorfe ai basamenti della cassa in San Pietro al Po (**fig. 27**), infine, vanno probabilmente pensate nei termini di versioni ipertrofiche delle sirene che tanto di frequente compaiono nei prospetti degli Antegnati (**fig. 28**) e anche di altri organari di Cinque-Seicento (**fig. 29**): per quanto usualmente la sirena venga proposta frontalmente mentre con ambo le mani impugna la sua doppia coda, anche nelle macistesse dalla pavonesca e ridondante coda vegetale scempia che, poste ai lati del prospetto Lingiardi, spalancano le braccia girando di scatto il busto verso l'organista tenendo fissa di profilo la loro poderosa appendice vanno ravvisati esseri misti di specie del tutto affine. Quella della sirena è, in effetti, una figura molto ricorrente tra i decori scultorei delle mostre d'organo; ornato particolarmente adatto ad un artefatto musicale, in quanto probabilmente indicativo della melodiosità del suono e dei suoi poteri incantatori. Si tratta sovente di sirene 'angelicate': depotenzializzate, cioè, dei connotati negativi dell'ibrido classico e convertite in simbolo totalmente positivo delle virtù fascinatrici del canto – sono sempre figure dalla bocca aperta, come se fossero in procinto di intonare una melodia – dall'attribuzione di un paio d'ali.²⁰ Le due mostruose cantrici di San Pietro al Po non hanno ali, ma rendono particolarmente esplicita la loro (non si sa quanto sapiente) vocazione musicale mediante la postura ricercata (l'enfasi mimica trae difatti ispirazione diretta dai modi degli iniziati dell'arte scenica del teatro musicale) e stringendo nella mano opposta a

¹⁹ Procedendo, nella lettura, da sinistra a destra, vi si distinguono: un trombone allacciato a un cornetto curvo (di cui non si capisce la curva destrorsa piuttosto che sinistrorsa dato che vengono omessi i fori digitali), un puntuto telaio d'arpa gotica su un cordofono (senza corde) della famiglia (sembrerebbe) della viola da braccio, un codice chiuso, un pastorale e una croce astile a doppia traversa decussati e allacciati, una mitria adagiata sopra un cappello cardinalizio, due codici decussati. Al centro del fregio sono legati da un unico nastro un trombone, un corno naturale e un cornetto diritto (o forse una bombardina; strumento comunque tanto semplificato da non presentare fori digitali): questa piccola natura morta centrale funge da asse di simmetria dell'intero fregio, la cui parte destra non fa che ripresentare la stessa silloge oggettuale della parte sinistra, per quanto in modo speculare.

²⁰ Cfr. Bugini, *Divertissements*, cit., pp. 90 (nota 10) e 92 (figg. 44-46).

quella che regge l'impegnativo codone un aerofono dall'uscita svasata, con doppia ghiera e bocchino vagamente somigliante alla lunga *tuba* latina (**fig. 30**). L'opzione squisitamente vocale del duetto (il fatto, cioè, che le due sirenotte rinuncino ad esibirsi dando fiato alle trombe) è – credo – tutt'altro che anòdina. Si tratta, al contrario, d'un omaggio dei legnaioli impegnati nel cantiere decorativo all'ortodossia cinquecentesca, incline a considerare la musica strumentale meno adatta della vocalità all'impiego liturgico.²¹

A chi voglia impugnare la verità andando oltre la patina cinquecentesca dello strumento lingiardiano basta però accedere alla cantoria e, preso proprio uno dei sirenotti per la coda (**fig. 31**), capacitarsi, non solo di come esso ruoti su se stesso grazie a cardini in ferro che, privi di tracce di ruggine e di fattura seriale, nulla hanno da spartire con quelli ancora originali serbati nello strumento di Santa Maria al Campo (**figg. 32-34**), ma anche di come il retro rechi chiara traccia d'assemblaggio di legni non pregiati e soltanto rapidamente lavorati. Assemblaggio del tutto estraneo alla raffinata lavorazione cinquecentesca (e invece molto presente anche in altre zone della cassa del Lingiard; **figg. 35-37**). Vero è che nel disegno frontale approntato dal Bergamaschi nel 1876 (**fig. 3**) due volute fogliate occupano gli spazi dove oggi s'accampano le robuste musiciste e che queste ultime possono essere il risultato di una sostituzione successiva esemplata su dettagli degli stucchi tardo-cinquecenteschi del tempio (come quello che, tra i decori della volta introduttiva all'altare laterale destro consacrato a sant'Agostino, singolarmente consuona con le opzioni decorative della cantoria di Giulio Campi per la chiesa maggiore di Cremona; **figg. 38-39**); così come possono essere state solo successivamente introdotte le quattro volute appoggiate al loro basamento, anch'esse effettivamente non contemplate nel disegno di Bergamaschi e fabbricate in cartapesta, materiale ignoto alle purezze struttive dell'organaria rinascimentale (**fig. 40**). Rimane però il fatto che Carlo Bellini – arrampicato sui ponteggi montati dai Mascioni per pulire, stuccare e integrare la doratura della cassa tra l'ottobre del 1987 e il febbraio del 1988 – lesse la scritta, incisa su una delle volute del capitello sinistro, «M.E. 1875»; scritta che, mentre

²¹ Conferme iconografiche di tale preferenza sono fornite in gran numero dalla pittura sacra occidentale. In prossimità dell'Eterno e della Vergine Assunta o Incoronata dei dipinti tardo-quattrocenteschi, ad esempio, si trovano quasi esclusivamente angeli cantori. Pochi, di converso, gli strumentisti che, qualora presenti, si raccolgono comunque in *consorts* strumentali *bas* piuttosto che *hauts*. Appoggiandosi all'uso del flauto dolce, del liuto, dell'arpa e degli strumenti della famiglia della lira da braccio, essi erano specializzati nella produzione di musica dolce e di volume sonoro ridotto. Particolarmente adatta a conciliare la concentrazione e la meditazione, quest'ultima si contrapponeva alle acute e stridule sonorità dei rumorosi suonatori di tromboni, piffari e percussioni che erano soliti accompagnare danze di corte, banchetti e processioni, cfr. Winternitz, E., *Gli strumenti musicali e il loro simbolismo nell'arte occidentale*, Boringhieri, Torino, p. 118.

lavorava al restauro del cornicione (rinvenendo anche una guastissima tela protettiva delle canne di facciata che, di modesta fattura ottocentesca, venne pulita, arrotolata e ancorata al soffitto), riuscì anche a interpretare in «Mancini Enrico doratore 1875», dato che esattamente così la sigla appare sciolta in un graffito sulla parete attigua al cornicione, al di sotto degli affreschi.²² Se è vero che questo Mancini – sulla cui personalità non risulta a mia scienza ancora aperto fronte di ricerca alcuno – si dichiara semplicemente «doratore» e che quindi non si può escludere che egli venisse semplicemente chiamato a ridorare una cassa preesistente, è altresì vero che sul retro dei pannelli della balconata di cantoria si leggono altre annotazioni autografe del XIX secolo. Quand’anche si sia trattato di scritte vergate, non dagli artefici, ma dai musicisti che si arrampicavano in controfacciata per suonar lo strumento, la scritta che corre sul retro del pannello obliquo di sinistra dà molto da pensare: «Ghiraldi Carlo 1829» (**fig. 41**). «1829»: quella balconata fu dunque in uso prima che, nel 1872, come notificato dal decreto della fabbrica trascritto dal Caporali,²³ si pensasse finalmente alla sostituzione dell’antico Antegnati. Ma pur sempre di una balconata ottocentesca si trattava: dato che la sua larghezza di troppo travalica le possibilità di alloggiamento del transetto, c’è da pensare che la struttura sia stata trasportata da altro tempo cittadino. A meno che singoli pannelli della cantoria dell’antico Antegnati – forse rifatta nel primo Ottocento – siano stati reimpiegati nel nuovo manufatto per i Lingiardi.

Insomma: stabilire con chiarezza la data di realizzazione della rilegatura lignea dello strumento di San Pietro al Po non è ancora stato possibile. Senz’altro nel 1875 – con grande anticipo sullo strumento Lingiardi, dunque – doveva essere pronta, se il Mancini poteva dorarla e se, l’anno dopo, il Bergamaschi ne poteva fare la protagonista dei disegni oggi in Archivio Diocesano. Quello che appare inoltre sicuro è che, a parte qualche chiodo martellato a mano dalla caratteristica capocchia quadrangolare (che potrebbe peraltro benissimo provenire da preesistenza diversa dalla cassa carpentaria antegnati; **fig. 42**), le tracce struttivo-decorative che di una soasa cinquecentesca serba quella attuale, sanno assai più di rievocazione che di rielaborazione a partire da dati originali.

L’impressione risulta magnificata dal fatto che la solida e ben definita gabbia architettonica si arricchisce anche di florilegi scultorei assai lontani dal gusto rinascimentale: è soprattutto il caso dei finti festoni intagliati che, pendenti dal profilo superiore della cornice rettangolare dorata delle tre cuspidi dell’organo

²² Notizie ricavate dalla relazione di restauro redatta da Carlo Bellini nel febbraio 1988 e da lui cortesemente trasmessami nell’ottobre 2009.

²³ Cfr. Caporali, «*De perfetissima sonoritate*», cit., p. 110.

Lingiardi, valorizzano col loro oro lo sveltare argenteo dei sottostanti corpi sonori (**fig. 43**); come anche dei ricami fitomorfi sboccianti dalla *kithára-lyra* centrale sul coronamento (**fig. 44**). Il disegno complessivo della cantoria (con i due pannelli in obliquo che collegano il fronte piano ai due laterali, perpendicolari al muro e a esso murati; **fig. 45**) non trova poi riscontro alcuno nel *corpus* antegnatiiano: le cantorie Antegnati, in effetti, si basano sulla sequenza di pannelli che, sul fronte, o si allineano (**fig. 46**) o avanzano e retrocedono alternativamente (**fig. 47**). Ulteriore conferma della sicura confezione ottocentesca della cantoria viene, tra l'altro, dai soggetti di tre dei nove grandi riquadri intagliati e dorati di cui si fregia il fronte della struttura. Mi riferisco ai tre pannelli raffiguranti strumenti musicali (**figg. 48-50**) – dalle peculiarità iconografico-musicali coeve all'intervento lingiardiano – in affollatissime nature morte (le cantorie antegnatiiane non ricorrono, tra l'altro, di norma a una tale forma di *mise en abîme*; i pochi strumenti musicali che si reperiscono nel repertorio ornamentale della dinastia sono usualmente collocati nelle parti di coronamento, come si può cogliere al vertice dell'organo nel Duomo di Parma; **figg. 51-52**). Gli altri quattro pannelli – con coppie di bambinetti desinenti in sinuosità fogliate nella coppia dei pannelli laterali (**fig. 13**) e nei due riquadri a ridosso della coppia di pannelli obliqui (**fig. 53**); e, in quelli che incorniciano la natura morta centrale, con un curioso intreccio antropo-fito-zoomorfo (**fig. 54**) – consuonano invece con diversi *ornamenta* organari di manifattura tardo-rinascimentale (nonché con la coeva decorazione strumentale in senso lato; **figg. 23 e 55**); sicché vanno considerati riuscite imitazioni di un prospetto perduto, quando non addirittura effettivi reimpieghi dall'antica struttura antegnatiiana. Particolarmente gustoso il gioco dei monelleschi putti dei pannelli laterali: oltre a omaggiare il *Leitmotiv* del girale (con espressioni anche pittoriche nel *corpus* antegnatiiano, come ad esempio documenta la cassa dell'organo di San Bernardino a Crema; **fig. 56**), la scenetta fa esplicito riferimento al sito assai prossimo al Po e ai suoi traffici dove, nel secolo XI, venne eretta la chiesa di San Pietro, contenitore dapprima dell'Antegnati e quindi del Lingiardi: i birbantelli giocano infatti chi a tuffarsi nell'onda, chi invece a suscitarla, utilizzando a mo' di remo una lunga *tuba* (peraltro assai impropriamente descritta con fori digitali; ma per simili teneramente *imperfecti musici*, davvero poco cale).

Venendo – invece – alla triplice natura morta, diversi dettagli dello strumentario evocato depongono a favore di una cronologia pienamente ottocentesca. Procedo, nella lettura commentata dei pannelli, da sinistra e destra.

Elemento centrale del pannello obliquo sulla sinistra (**fig. 48**) è un'arpa che, sia pur fuori scala e con numero di corpi vibranti decisamente inferiore alla norma (perlomeno nell'ordine della ventina), è contraddistinta da dettagli di vivo realismo come le sei corde correttamente in tensione tra modiglione (munito di

otto pseudo-caviglie puntiformi) e tavola. Sfondo e contorno di questa icona centrale si compongono: d'una cetera piuttosto verosimile (nonostante l'interpretazione impropria del ponticello come cordiera e dei sei cori doppi come sei corde metalliche singole), di un libro di musica e di una serie di fiati (un corno, con ghiera e bocchino; due pseudo-oboï, sguarniti di ancia ma chiaramente contraddistinti dai profili rettilinei che caratterizzarono l'oboe dalla metà del Settecento; e due pseudo-clarinetti che, egualmente deposte le ampollosità barocche della foggia, presentano il dettaglio dell'imboccatura per l'inserimento dell'ancia identica a quella attualmente in uso – rovesciata cioè rispetto a quella che fu la prassi corrente fino al 1850 circa). L'imboccatura dei fiati che, nella cantoria dell'organo di San Pietro al Po, traggono ispirazione dai clarinetti usati in contemporanea alla manifattura è il primo degli elementi delle tre nature morte a suggerire molto esplicitamente la cronologia secondo-ottocentesco della balconata dello strumento.

Nel pannello centrale (**fig. 49**) campeggiano due cordofoni sovrapposti della famiglia della viola da braccio. Quello in primo piano presenta minuzie possibili solo a un artigiano molto consapevole delle caratteristiche del modello, come i quattro pirolì infissi da lato nel cavigliere ad attorcere le altrettante corde metalliche vincolate alla cordiera. Manca il ponticello, ma un'ombra sulla tavola lascia intuire come esso fosse stato originariamente messo in opera, per poi perdersi non sappiamo come e quando. L'intaglio si contraddistingue per due raffinate eco dello strumentario rinascimentale: la rientranza sul fondo della cassa in corrispondenza dell'innesto della cordiera e l'intaglio del cavigliere in forma di protome leonina. Di più evoluta tipologia a riccio il cavigliere del sottostante cordofono, le cui quattro corde metalliche sopravvivono solo nella parte in prossimità della cordiera e il cui rinascimentalismo si manifesta nei tagli armonici, non a *effe* (come nel precedente strumento), ma a *ci* rovesciata. Omaggia del pari la Rinascenza la coppia d'archetti di forma assai ricurva e, nell'angolo inferiore destro, la citazione d'una tavola armonica con rosetta d'un liuto o d'una mandòla. Il campo di figurazione si completa della presenza di quattro libri aperti (ma privi di notazione – ché, nella distanza, si sarebbe trattato di minuzia impercettibile) e d'un ricco corredo di fiati: quelli che sembrerebbero tre flauti traversi (ma, quasi sommersi dagli altri arnesi acustici della composizione, non sono chiaramente leggibili), due *tubae* (per quanto con l'improprietà di qualche foro verso l'uscita) e quelli che sono sicuramente un trombone e – pure questo omaggio ai timbri poi rimasti esclusivi del Rinascimento – un cornetto 'negro' correttamente munito di fori e con curvatura a destra.

Anziché, come nel precedente pannello, omaggiare l'epoca di fabbricazione del primo organo prestigioso di San Pietro al Po (è peraltro istanza che si percepisce anche nella carpenteria di sostegno addossata alla controfacciata,

sia nell'opzione di certe metamorfosanti e intrecciate bizzarrie d'ornato, sia nella scelta d'una prevalente intonazione verde su cui nettamente si stagliano gli ori; **fig. 57**), gli autori del pannello obliquo a destra (**fig. 50**) pagano – sia pur tardivamente assai – il loro tributo alle mode 'all'antica' caratteristiche del Neoclassicismo: oltre a un libro aperto e a un tamburello a sonagli, il riquadro esibisce infatti un sistro e una lira-chitarra. Il sistro è un idiofono sacro a Iside proveniente dall'Egitto. Fabbricato in metallo, esso si compone di una parte a forma di ferro di cavallo, con un manico e delle aste che consentono la produzione del suono mediante scuotimento (tutti elementi effettivamente presenti nell'immagine di San Pietro al Po, per quanto l'estetizzante rilettura delle terminazioni delle aste da uncini a sfere restituisca più l'immagine di un sonaglio infantile che quella di uno strumento musicale sacro). Dall'Egitto sembra che il sistro sia passato in Palestina (per questo se ne parla nella Bibbia) e poi in Grecia. La sua presenza in San Pietro al Po dice, ancor più della curiosità suscitata in Occidente per tutti i rinvenimenti di antichità egizie durante le campagne napoleoniche, della persistenza – nel tempo – di tale curiosità; data la menzione che ne vien fatta nei testi sacri della religione cattolica, inoltre, la sua presenza (si tratta in effetti di uno strumento che il fascino esotico rende più volentieri citato dai poeti come Pascoli e Montale che dagli artisti) non doveva suscitare troppa perplessità. La lira-chitarra è invenzione francese di fine Settecento e, quindi, di grande successo a Parigi almeno fino al 1830. La forma – chiaramente leggibile anche nella 'balocchizzante' lettura del pannello petrino – è quella della lira greca, con l'aggiunta del manico della chitarra là dove l'antica lira aveva solo delle corde tese tra la traversa e il ponticello.

Attardamenti neoclassici come quelli manifestati da questi due ultimi dettagli risultano addirittura amplificati dal coronamento dello strumento (**fig. 58**), dove la corsa dei racemi ispirati ai girali cinquecenteschi che segnano tutta la cassa si arresta – da destra e da sinistra – nella *kithára-lyra* centrale. Strumento a quattro corde in cui va semplicemente ravvisato un motivo decorativo: qualora assunta a modello per la costruzione d'un rifacimento in concreto dell'antico strumento dell'Apollo citaredo, essa, infatti, con la sua cassa armonica ridotta ai minimi termini e dominata da una cavità cordiforme, non produrrebbe che suoni impercettibili o quasi. In compenso, le sue forme – con le sinuose braccia allungate (risolte nel guizzare di una coppia di delfini, forse allusivi all'elemento acqueo sì intrinseco al sito) e con l'insistito decorativismo del giogo (da cui i *kollopes*, bastoncini saldati al giogo dello strumento reale per facilitare l'attacco dei corpi vibranti e variarne la tensione, si elevano irrealisticamente per formare un semilunato diadema di quattro sfere dorate a sua volta incoronato da una probabile *Stella Maris*) – sono quanto mai ricercate e ben si accordano con la leziosità del repertorio fito-floresale del fastigio. L'antico apollineo cordofono,

d'altronde, ricorre con insistenza nelle mostre d'organo in stile neoclassico (anche attardato); e – come ad esempio dimostrano le versioni scolpite nelle prepositurali bergamasche di Sant'Andrea (al centro del coronamento centinato dell'organo fabbricato dai Serassi nel 1849; **fig. 59**) e di Sant'Anna (al centro della doppia balconata dell'organo Serassi anno 1856; **fig. 60**) e quella dipinta sulla cassa del tardo-ottocentesco organo Bernasconi nelle aule dell'ex Istituto "Donizetti" sempre a Bergamo (**fig. 61**) – sempre secondo le modalità semplificanti dettate dalle perspicue intenzioni d'un conio emblematico di significativo impatto formale.

Tornando a Cremona, nei tre sinora negletti strumenti a fiato dell'anticheggiante pannello destro della cantoria in San Pietro si trova certificazione della cronologia secondo-ottocentesca della manifattura affine a quella esibita nel simmetrico riquadro: se l'aerofono più rettilineo sulla destra, per quanto privo dell'ancia, è probabilmente un oboe, gli altri due sono effettivamente senz'altro clarinetti con ancia montata alla maniera contemporanea.

Concludo il mio intervento con qualche considerazione circa il trattamento delle tematiche musicali da parte dei legnaioli che concorsero alla realizzazione dell'imponente involucro organario cremonese.

Componenti di norma piuttosto insignificanti nel *corpus* degli *ornamenta* antegnati, gli strumenti musicali sono assai poco presenti anche nella parte, se non antica, 'anticheggiante' dell'involucro dell'attuale Lingiardi. Poco presenti e, oltre tutto, presentati secondo modalità non del tutto rispondenti al reale, dacché la morfologia è segnata da qualche sfallo e l'uso non è mai di tipo musicale: se non usate in sostituzione dei remi di barca, le *tubae* impugnate dalle ibride sculture di ispirazione tardo-cinquecentesca non vengono comunque suonate. L'iconografia musicale antegnata, in effetti, predilige piuttosto il ricorso, non alla rappresentazione verisimile dello strumento musicale, ma a quella emblematica della vocalità (intesa come più sublime strumento) in forma di sirena.

Le parti più dichiaratamente ottocentesche tradiscono invece una fortissima fascinazione per la dimensione della musica strumentale, affastellando – nei tre maggiori campi di figurazione a natura morta della cantoria – una gran quantità e una gran varietà di strumenti musicali che, sia pur con qualche semplificazione, dimostrano la non poca dimestichezza dei loro artefici con i modelli reali. A quest'ultimo proposito, la secolare e prestigiosissima tradizione cremonese sul versante liutario funse senz'altro da stimolo per gli artisti e gli artigiani locali che furono di molto agevolati nelle loro rappresentazioni dalla possibilità di una conoscenza diretta e approfondita degli arnesi acustici. Per quanto invece concerne *copia et varietà* della silloge strumentale proposta, le loro più probabili ragioni mi sembrano due. L'ottocentesco successo degli

ensembles bandistici, *in primis*, dovette mettere i decoratori d'organo sulla strada di ideali congerie di svariati strumenti musicali che mutamente suggerissero il fragore d'un suono pieno e ricco particolarmente adatto alla celebrazione dell'Altissimo. È quanto ho riscontrato, tra dipinti e intagli, in molte mostre d'organo bergamasche: per esempio, nella tenda protettiva del Giovanni Giudici del 1851 per la Beata Vergine della Neve (**fig. 62**); e nei rilievi di cantoria e controcantoria dello strumento fabbricato nel 1863 da Angelo Bossi e nipoti per la parrocchiale di San Rocco a Fontana (rilievi assai prossimi a quelli del Lingiardi cremonese, soprattutto nel calligrafico riempitivo del nastro ondulato; **fig. 63**). Va – in *secundis* – tenuto presente che, scopo delle ricerche foniche e meccaniche di Luigi Lingiardi fu quello di creare un tipo d'organo che perfezionasse la capacità di imitazione orchestrale degli strumenti Serassi e Bossi. Come l'orchestra, con la sua varietà timbrica e le sue possibilità combinatorie, fosse il punto d'arrivo dell'ideale sonoro di Lingiardi è probabilmente quanto ci vuol anticipare per via visiva la componente più apertamente ottocentesca di questa struttura carpentaria, la cui lunga e non ancora del tutto chiarita vicenda procede da quella di un antico e perduto strumento d'assolutamente difforme profilo fonico.