

NUMERO XLI . DICEMBRE 2011

**Museo Civico
di Crema e del Cremasco**
piazza Terni de Gregory
26013 Crema (CR)
T. 0373 257161

museo@comune.crema.cr.it
infulcheria.museo@comune.crema.cr.it

INSULA FULCHERIA

RASSEGNA DI STUDI E DOCUMENTAZIONI
DI CREMA E DEL CREMASCO
A CURA DEL MUSEO CIVICO DI CREMA

VOLUME A

**CREMA:
UNA VOCAZIONE
MUSICALE**

Responsabile del Museo Civico
Roberto Martinelli

Direttore Responsabile
Marco Lunghi

Vice Direttore
Walter Venchiarutti

Segreteria
Elena Benzi
Giovanni Castagna

Coordinatore
Emanuele Picco

Comitato di Redazione
Franco Bianchessi
Mario Cassi
Giovanni Giora

Comitato Scientifico
Giuliana Albini
Cesare Alpini
Cesare Alzati
Renata Casarin
Franco Giordana
Lynn Pitcher
Giovanni Plizzari
Luciano Roncai
Juanita Schiavini Trezzi

Sommario

Marco Lunghi Editoriale	6
Walter Venchiarutti Presentazione degli interventi	9
Storia della musica a Crema	
Arpini Flavio Musicisti “ordinari” nella cattedrale di Crema fra Cinque e Seicento	14
Mariani Elena Servi, scolari e buoni padroni: musicisti e committenti a Crema fra Sette e Ottocento	54
Il patrimonio organario	
Carniti don Giacomo Storia degli organi della cattedrale di Crema	80
Dossena Alberto Gli organi della diocesi di Crema tra passato e presente	126
Le musiche	
Giordano Formenti La musica lirica a Crema: una proposta di ricerca	160
Marcello Palmieri Il Carillon dell’Unità d’Italia	178
Musica e Arte	
Luca Guerini Celesti melodie. Alcuni esempi di angeli musicanti nell’arte cremasca	190
Gianni Macalli, Paolo Roderi, Paola Ronchetti Il progetto del nuovo monumento all’arte organaria per la città di Crema	204
Personaggi	
Paolo Origgi “... e quel suon che nell’anima si sente” Rime ispirate dalle esibizioni musicali del grande mandolinista Giovanni Vailati: detto per gloria “il cieco di Crema”	214

Adriano Bassi Omaggio a Stefano Pavese	240
Marco Fracassi Un ricordo di Ennio Gerelli	254
Gian Lorenzo Maccalli Angelo Maccalli: una vita al servizio della musica	262
Botteghe artigiane	
Vincenzo De Cesare L’arte organaria a Crema: artigianato d’eccellenza al servizio del territorio	274
Alice Scotti Gli Scotti di Crema, una famiglia di cannifonisti	300
Walter Venchiarutti Nella bottega del liutaio: intervista a Vittorio Formaggia	310
Scuole professionali	
Nino Antonaccio La scuola d’arte organaria a Crema	324
Maria Teresa Bonizzi Scuola di musica Claudio Monteverdi di Crema. Incontrare tutta la musica: classica, moderna, leggera, jazz	330
Elena Mariani La gloriosa tradizione di una scuola musicale storica: Istituto Civico Musicale “L. Folcioni”	334
Appunti Musicali	
Sergio Lini Oliviero Balis (1540-1616), un musicista cremasco dimenticato cantore, maestro di cappella, compositore	342
Elia Ruggeri Carlo Cogliati, un musicista castelleonese, attivo a Crema	343
Stefano Spinelli Crema -Le radici della prestigiosa arte organaria- La fabbrica d’organi Inzoli cav. Pacifico	345
Agostino Bossi Documenti di aziende organarie cremasche nell’Archivio Storico Diocesano	350
Autori	355

Mi rendo sempre più ragione, con i miei collaboratori, che di questi tempi l'impegno richiesto per una pubblicazione a stampa come "Insula Fulcheria" implica contemporaneamente una duplice iniziativa: quella classica della ricerca culturale e quella inedita (snob: sine nobilitate) della ricerca economica. È evidente che questo secondo aspetto debba apparire agli operatori della rivista poco corrispondente alle loro condizioni di ingaggio mentre ai lettori possono sembrare ininfluenti per i loro interessi le vicende economiche di un periodico che per di più è offerto al pubblico a titolo gratuito. Sta di fatto che le sponsorizzazioni tradizionali di sostegno, coinvolte nel periodo di crisi generale della società e della politica, sono risultate assenti nel momento di andare in stampa, creando una situazione di vuoto finanziario tale da minacciare il blocco dell'intera operazione editoriale.

Siamo grati ai rappresentanti politico-amministrativi del Comune, l'assessore arch. Paolo Mariani e il responsabile d'area dott. Angelo Stanghellini, di aver interpretato nelle sedi opportune i sintomi di una sofferenza strutturale di questo settore della gestione museale che richiede un aggiornamento di metodo e di merito non più ulteriormente dilazionabile. A questo punto mi è venuto da pensare ad una suggestione della lingua giapponese per la quale il carattere grafico che indica il termine "crisi" è il risultato della combinazione di tre concetti: il pericolo, l'opportunità e la promessa, una progressione evolutiva indispensabile per uscire da situazioni di emergenza. È per questo che C. Singer esaltando il buon uso della crisi poteva affermare "nella società in cui viviamo sono le crisi i grandi maestri che hanno qualche cosa da insegnarci e che possono aiutarci ad entrare in un'altra dimensione, nella profondità che dà senso alla vita".

Siamo convinti che la direzione del museo, nella persona del dott. Roberto Martinelli, non possa sottovalutare il contributo quotidiano degli addetti alla pubblicazione di Insula, né ignorare il riconoscimento doveroso nei confronti di autori impegnati nella stesura annuale dei testi, né trascurare le esigenze operative dei tipografi addetti nella preparazione di testi muniti di tutti i caratteri della grafica moderna. A questo scopo è indispensabile individuare preventivamente le risorse disponibili, stabilire accordi sicuri con le fonti sponsoriali antiche e nuove e pianificare le spese in relazione alle impegnative dimensioni del lavoro (due volumi: monografico e multitematico) senza trovarci a "gettare il cuore oltre l'ostacolo" come è avvenuto ad ogni imprevedibile congiuntura.

Tali proposte di assetto non sono evidentemente ispirate a motivi di sfiducia ma si

limitano a segnalare che, con le mutate condizioni di finanziamento, si rendono necessari nuovi rapporti all'interno e all'esterno dell'amministrazione della rivista, ricordando opportunamente che il termine "economia" deriva dalla radicale greca "oikos" che significa "casa", il che costituisce un invito a tutte le componenti del museo per una collaborazione di équipe.

È nel contesto di tale programma che si può comprendere a pieno il ruolo delle istituzioni culturali cittadine e delle loro molteplici iniziative intese ad operare per una corretta soluzione dei problemi del territorio nelle sue storiche evoluzioni.

Il segnale è evidente: se la vita di una comunità può essere compiutamente ricostruita a partire da tante angolature diverse e da vari contributi di settore, spetta particolarmente alle pagine di "Insula" documentare l'integralità antropologica di un quadro operativo che i responsabili municipali hanno l'obbligo di alimentare con ogni mezzo. Se M. Yourcenar individuava nelle biblioteche e nei musei "quei granai pubblici che sono le istituzioni e la cultura" mi pare che questo 41° numero della nostra pubblicazione possa offrire due momenti di interessante conoscenza per gli appassionati lettori di cose riguardante Crema e il suo territorio. Nel volume monografico "Crema città della musica" si riporta alla memoria una tradizione che ha le sue radici nel XV secolo e ha dato all'arte musicale una ventina di protagonisti molti dei quali da troppo tempo ignorati o (si fa per dire) trattandosi di suoni destinati al silenzio. Siamo lieti inoltre di inserire, con ampi riferimenti attuali, questo nostro contributo al "Festival della città di Crema" che propone al pubblico, con lo scopo di coniugare cultura e spettacolo, l'esecuzione di manoscritti inediti conservati nelle biblioteche europee, nazionali, comunali e del nostro museo civico. Giustamente è stato scritto che "il patrimonio musicale della nostra città può considerarsi una delle potenzialità ancora sostanzialmente inesprese pur essendo invece un settore per il quale il territorio ha una particolare vocazione". È evidente perciò che "Insula" non debba sentirsi estranea a tale evento culturale perché è nella sua naturale costituzione operare per la memoria e l'analisi non solo delle vicende patrie ma anche delle attualità, nello specifico di un'arte la cui tradizione secolare non si è mai interrotta fino ai nostri giorni.

A sua volta il secondo volume della rivista (Studi e Ricerche) dedica, nell'ambito della sezione "Anniversari", una notevole serie di articoli alla nutrita rappresentanza dei cremaschi che a vario titolo sono entrati nello svolgimento del processo unitario nazionale come diplomatici, militari e volontari. A 150 anni dalla proclamazione del regno d'Italia, si rimane sorpresi nel constatare la particolare memoria riservata

*in patria ai concittadini cremaschi noti per aver condiviso la passione dei famosi protagonisti del Risorgimento o caduti magari come oscuri martiri nelle battaglie che hanno fatto l'Italia. Dai testi riportati risulta certamente che il fervore patriottico non fu a Crema il frutto di una artificiosa retorica ma l'obbiettivo di una nobiltà intraprendente e di una borghesia lungimirante strettamente legate all'ideale della liberazione nazionale dallo straniero considerato fautore di un immobilismo sociale non più compatibile con i tempi nuovi. Tale partecipazione è andata estendendosi con gli uomini della Resistenza (secondo Risorgimento) e con la fase della nuova identità nazionale (terzo Risorgimento) frutto dell'integrazione europea e dell'immigrazione internazionale che hanno alimentato anche da noi una coscienza sociale passata dal concetto di *ethnos* (gruppo) a quello di *demos* (cittadinanza).*

Marco Lunghi

Presentazione degli interventi

Crema città della musica è il tema scelto quest'anno per il monografico di Insula Fulcheria.

Il compito in programma era quanto mai ambizioso perché spaziava su un panorama complesso e vastissimo. L'arco storico abbracciava cinque secoli con una miriade di personaggi (artigiani, maestri, artisti, compositori, orchestrali) il cui impegno si era rivolto alla molteplice gamma della polifonia. La didattica era andata formalizzandosi con la nascita di istituti specializzati, sorretta e potenziata attraverso le geniali capacità profuse dalle diverse botteghe artigiane (cannifonisti, organari, liutai).

Non poteva essere dimenticata la grande partecipazione che i Cremaschi avevano da sempre riservato all'operistica o sottaciuta l'influenza esercitata dalle note musicali sulle diverse espressioni d'arte locale antica e moderna.

C'era quindi la consapevolezza di non poter comporre un volume enciclopedico o di ambire a pretese esaustive in un settore della cultura tanto ricco, dove la ricerca filologica era iniziata solo da pochi decenni.

L'obbiettivo, come in passato, è stato quello di far convergere l'impegno di tanti generosi autori per poter stimolare e proporre spunti atti a coinvolgere in futuro un sempre maggior numero di giovani ricercatori.

Il lettore avvertirà che nel volume mancano esplicite puntualizzazioni dedicate ad alcuni tra i più noti compositori ed esecutori cremaschi del passato e del presente.

La scelta operativa si è svolta considerando che per ognuno di questi esiste già una nutrita biografia. In città e nel circondario notoriamente si tengono festival e rassegne periodiche atte a promuovere degnamente il loro ricordo e viene valorizzata l'opera di questi grandi maestri (Bottesini, Ghislandi, Limentani). Attualmente in mancanza di nuove acquisizioni documentarie non sussisteva motivo per riproporre considerazioni già note.

Solo per fare alcuni esempi sono stati oggetto di particolare attenzione:

- la nutrita e dettagliatissima compagine di maestri e musicisti che furono impegnati per due secoli nella cappella musicale del duomo di Crema.

- Il censimento accurato del notevolissimo patrimonio organario della diocesi e la storia degli organi della cattedrale.

- Alcuni personaggi oggi poco conosciuti e tuttavia meritevoli, come la riscoperta riservata alla biografia del mandolinista cieco Giovanni Vailati.

- Gli intrecci di quel mondo importante popolato da mecenati, committenti e musicisti.

Al dibattito è purtroppo mancata, a causa della prematura scomparsa, la voce del



caro amico Adolfo Bossi. Ancora una volta era stata sollecitata la sua adesione all'iniziativa della rivista e come in passato, da appassionato conoscitore di musica barocca, contavamo di poterci onorare della sua presenza con un valido contributo.

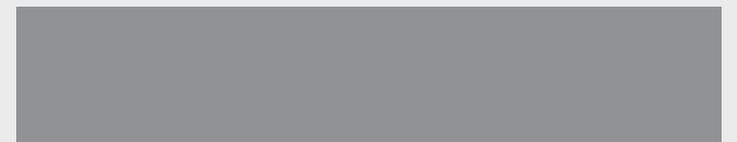
Altre assenze riguardano il caso di alcuni autori che avevano promesso il loro intervento ma per giustificati motivi non hanno potuto dare seguito all'impegno. Per contro sono state diverse le proposte di coloro che aprendo diligentemente gli archivi privati, hanno fornito notizie descrivendo con entusiasmo l'attività degli illustri congiunti.

È prevalsa nella Direzione e nella Redazione della rivista la volontà di non escludere dal ricordo chi, pur non essendo di origini cremasche ha lasciato con i concerti e l'insegnamento una traccia indelebile nel panorama musicale cittadino. Al riguardo il caso di Ennio Gerelli può costituire una sintomatica testimonianza.

La rivalità politica ha spesso diviso tra loro le città di Crema e di Cremona, l'amore per la musica, non importa se eseguita con organi o con archi, le ha viste da sempre unite.

Walter Venchiarutti

Storia della musica a Crema



Musicisti ‘ordinari’ nella Cattedrale di Crema fra Cinque e Seicento¹

In questo contributo si dà ragione di una indagine volta alla ricostruzione della puntuale presenza, relativamente alla documentazione conservata in loco, dei musicisti presso la cappella maggiore della città, divenuta Cattedrale dal 1580, per i secc. XVI e XVII, in particolare dal 1507 sino al 1646.

La fioritura della musica che emerge attraverso le prime stampe musicali direttamente connesse alla città di Crema, edite per lo più nella prima parte del sec. XVII, riflette costruzioni musicali la cui ideazione può farsi risalire in alcuni casi alla fine del XVI secolo, in particolare per quel che attiene il giovane Giovan Battista Caletti e il compositore e teorico Orazio Scaletta, e il cantore contralto, maestro di cappella e compositore Oliviero Ballis detto il Crema, e rappresenta l'emergenza in termini di memoria stampata di un fenomeno ben radicato nella tradizione della cittadina che per più di tre secoli dovette apparire come un'isola veneziana in terraferma. Non è questa la sede per addentrarsi in una disamina del fenomeno dal XVI al XIX secolo, per il quale basterà rammentare, in sintesi, i compositori più conosciuti, la cui produzione è giunta sino a noi: Giovan Maria da Crema, Oliviero Ballis detto il Crema, Giovan Battista Leonetti, Giovan Battista Caletti, Orazio Scaletta, Francesco Cavalli, Girolamo Casati detto il Filago, Giovan Antonio Grossi, Luigi Mammini, Carlo Marini, Giuseppe Carcani, Carlo Fezia, Paolo Nevodini, Giovan Giacomo Avanzini, Giuseppe Gazzaniga, Pietro Bottesini, Giovanni Bottesini, Giuseppe Benzi, Stefano Pavesi, Vincenzo Petrali, per i quali vale, per definire il fenomeno in terra cremasca, non tanto il fatto di

¹ In questo contributo confluiscono alcuni dati emersi a suo tempo in FLAVIO ARPINI, *La musica a Crema (1508-1671) e la produzione musicale di G.B. Leonetti (Il primo libro di madrigali a cinque voci, 1617)*, 3 voll., Tesi di Diploma in Paleografia e Filologia Musicale, Università degli Studi di Pavia, a.a. 1983-4, relatore Chiar. Prof. Maria Caraci, i cui esiti sul versante biografico, intesi attraverso cinque medaglioni dedicati a Oliverio Ballis detto il Crema, i Leonetti, Orazio Scaletta, i Caletti, Giovanni Antonio Grossi, comparvero in stampa in ID., "Scientia musicae" e musicisti a Crema fra '500 e '600, Amici del Museo - Artigrafiche 2000, Crema 1996 (Lectura Minima, 15). Per il quadro di insieme, e sulla produzione degli autori della scuola musicale cremasca mi permetto di rimandare ai miei precedenti *Una lettura della musica sacra del primo Seicento a Crema: Giovanni Battista Leonetti fra Gabrieli e Monteverdi*, in *Intorno a Monteverdi*, a cura di Maria Caraci Vela e Rodobaldo Tibaldi, LIM, Lucca 1999 (ConNotazioni, 2), pp. 161-231; *Introduzione a GIOVAN BATTISTA LEONETTI, Il primo libro de madrigali a cinque voci e Missarum octonis vocibus liber primus*, edizione critica a cura di Flavio Arpini, Amici del Museo di Crema, Crema 1998 (Biblioteca Musicale Cremasca, I), pp. XIII-XXXVI; *Introduzione a GIOVAN BATTISTA CALETTI, Madrigali a cinque voci. Libro primo*, ed. critica a cura di Flavio Arpini, Amici del Museo di Crema, Crema 2001 (Biblioteca Musicale Cremasca, III), pp. XIII-XXXI; si vedano inoltre anche RODOBALDO TIBALDI, *Introduzione a OLIVIERO BALLIS, Canzonette amorose spirituali*, ed. critica a cura di Rodobaldo Tibaldi, Amici del Museo di Crema, Crema 2001 (Biblioteca Musicale Cremasca, II), pp. XIII-XXVII; FLAVIO ARPINI, *Spunti marenziani nei musicisti cremaschi del primo Seicento*, in *Miscellanea marenziana*, a cura di Maria Teresa Rosa Barezzani, Antonio Delfino, ETS, Pisa 2007 (Diverse Voci, 9 - Collana del Dipartimento di Scienze Musicologiche e Paleografiche - Filologiche, Università di Pavia), pp. 345-390.

essere nati a Crema, ma di essere in qualche modo legati alla cittadina, per adozione, o per vicinanza o tangenza di eventi.

Intorno ad essi dobbiamo considerare una rete di musicisti che intervennero in un insieme di attività musicali ideate, eseguite, pensate, talvolta fissate a beneficio della memoria, musicisti che furono i protagonisti di occasioni in cui la musica in qualche modo divenne momento di interesse.

Dunque le indagini di cui diamo conto si sono avvalse soprattutto della documentazione a corredo delle decisioni prese dalla municipalità e delle memorie correlate alle attività promosse e sostenute dai Consorzi impegnati in tal senso presso il Duomo e dal Capitolo della Cattedrale.²

Eccezion fatta per alcune sporadiche testimonianze precedenti, è solo dal 1507 che possiamo trovare nei *Registri* cittadini l'inizio di quella teoria di musicisti che, pur con taluni vuoti documentari in momenti che si configurano come passaggi chiave dal punto di vista gestionale, giunge sino al secolo XIX inoltrato. Il momento più vistoso di vuoto documentario, nelle fonti considerate, da colmare per plausibile ipotesi all'insegna della continuità fra ciò che precede e ciò che ne consegue, si verifica in concomitanza con l'acquisizione della Diocesi da parte della città e dunque del passaggio della chiesa sino a quel momento definita maggiore a cattedrale, come ci ricorda una memoria del 1709:

«Finalm^{te} nell'anno 1580 licenziano di SS^{ri} Proved^{ri} li Musici del Domo per poter con lo scanso di tal opera per all'ora sanar alcuni debiti della Città. Doppo tal tempo non si vede per verità altra condotta di Musici, salvo che d'extraord^{ie} fontioni, e maestri di Capella, e Musici forestieri dalla Città istessa. Non essendovi dunque per parte della Città [dopo il 1580] condotta di Musici, accresciute le rendite di d^o Cons^o [del SS.º Sact.to], con diversi lasciti de quali prescriventi al med^{mo} di dover far delle Musiche, hanno li reggenti di quello aggiunto al suono dell'Organo l'armonia di cantanti, e suonatori con la direttione di qualche Maestro di Capella, sempre però con le formalità sop^a accennate dell'intervento dell'Organista nostro».³

2 Per il quadro delle Istituzioni cremasche in quel periodo cfr. "Scientia musicae", pp. 15-27. Le fonti compulsate a cui qui ci si riferisce sono Archivio Storico di Crema, presso la Biblioteca Comunale, Parte III, Serie II, *Registri delle provvisioni e parti della comunità di Crema*, d'ora in poi *Registri*; il sommario stilato da GIUSEPPE SALOMONI, *Sommario delle cose più notabili contenute in 40 libri delle parti e provvisioni della Città di Crema comincia il 15 Novembre 1449 e termina il 30 Decembrio 1684*, ms 180 presso la Biblioteca Comunale di Crema (di seguito abbreviato con ms180), e in Archivio Storico di Crema presso la Biblioteca Comunale, sezione Giustizia e Culto, Cartella XV fascicolo 2º, *Schola del SS.Sacramento Sviluppo e organizzazione con alcuni dati interessanti la storia dell'arte 1453-1709*, d'ora innanzi, C.XV fasc. 2. Inoltre la documentazione conservata presso Archivio del Consorzio del Santissimo Sacramento presso la Cattedrale di Crema, d'ora innanzi abbreviato con ACSS.

3 Cfr. *Informatione* in C.XV fasc. 2, c.3v. Il passo è stato già riprodotto nel mio precedente "Scientia musicae", p. 25

Si configura un sistema di compartecipazione alla gestione della musica suddivisa tra gli enti che intervenivano nella vita della chiesa maggiore prima e della cattedrale poi: prima del 1580 si rileva la preponderanza della comunità cittadina, poi aumenta l'impegno degli altri enti coinvolti – il Consorzio della Beata Vergine, il Consorzio del SS. Sacramento e il Capitolo della Cattedrale - in parti differenti in misura della loro capacità economica. Si assiste ad una sorta di definizione di modello gestionale, dove l'assunzione del musicista, da parte di uno o più enti, corrisponde ad un impegno particolare per uno degli altari o per funzioni particolarmente care ad uno specifico ente. In sintesi, prima del 1580 l'assunzione dei musicisti della cappella e dell'organista era a carico della municipalità, con una compartecipazione dei consorzi commisurata all'impiego dei musicisti in particolari occasioni; dopo l'acquisizione della Diocesi, invece, la municipalità riserva a sé la sola assunzione dell'organista, lasciando il corpo della cappella alla capacità gestionale ed economica degli altri soggetti. Come vedremo poco oltre, la documentazione indica l'anno 1607 quale momento in cui il Consorzio del SS.º Sacramento cominciò ad intervenire in modo consistente accanto agli altri enti, avviandosi ad una prevalenza che si poté affermare pienamente all'inizio del secolo XVIII.

In ogni modo tale impegno e profusione di risorse da parte della comunità tesi ad assicurare una costante presenza di musicisti e un livello qualitativo ritenuto confacente, rispondeva, come si affermò nel 1535, alla riconosciuta necessità di "magnificar l'immenso Iddio et la dolcissima matre sua" attraverso "la musica [...] molto accetta e grata a la bontà divina".⁴

Per limitarci al XVI e al XVII secolo rammentiamo i maestri della cappella della chiesa maggiore, poi Cattedrale,

Ambrosino de Banfi (1507-1509?),⁵

Donato, cantore, de Gavardi da Lodi (1533-1535),⁶

Gio Pietro Moretti (1537-39),⁷

Donato, cantore, de Gavardi da Lodi e Gio Pietro Moretti (1539-1540),

4 *Registri*, vol. XVI, 31 dicembre 1535, c. 231v. Il documento si trova in stampa in "Scientia musicae", p. 15. D'ora innanzi, per brevità, nei riferimenti cronologici documentari, indicheremo i mesi dell'anno con i numeri romani.

5 Per il quale si vedano i documenti in *Registri*, vol. XII, c. 141v, 18.VII.1507; id., c. 163v, 2.I.1508; id., c. 183, 1.III. 1508; id., c. 232, 3.I.1509.

6 Cfr. *Registri*, vol. XVI, c. 201r, 11.III.1534; id., c. 220r, 9.I.1535, nei quali è rammentato come Donato Cantore; *Registri*, vol. XVII, c.108r, 29.VI.1539, nei quali compare come Donato de Gavardi da Lodi.

7 *Registri*, vol. XVI, c. 244r, 9.II.1536; vol. XVII, c. 155r, 25.IX.1540; vol. XVIII, c. 12v, 20.IX.1541; id., c. 16v, 31.XII.1541; vol. XX, c. 46v, 23.VI, 1556; id., c. 57v, 1.I.1557.

Gio Pietro Moretti (1541-42),
 frate Aurelio Capriolo (1543- 23 giugno 1556),⁸
 Gio Pietro Moretti (dal 1 luglio 1556 al termine dell'anno),
 Giovan Battista de Capitaneis, da Bergamo (1557-novembre 1559),⁹
 frate Aurelio Capriolo (12 dicembre 1559-12 dicembre 1562),
 Defendente Pisacano e Marco Antonio da Pandino (1563-1568),¹⁰
 Defendente Pisacano (1569-71),
 Defendente Pisacano e Oliviero Ballis detto il Crema (1574-1577),¹¹
 Defendente Pisacano (1577-1598?),
 Giovan Battista Caletti e Orazio Scaletta (1598?-1607?),¹²
 Giovan Battista Caletti (1598?/1600?- aprile 1637),¹³

Giovan Antonio Grossi (1637-1640)¹⁴
 Giovan Battista Caletti (1639-1641/marzo 1642?),¹⁵
 Frate Antonio di S. Francesco (aprile 1641-luglio 1642),
 Reverendo Casandri (settembre/novembre 1642-luglio 1643),¹⁶
 Reverendo Alessandro Mafiolo (agosto 1643-aprile 1646),¹⁷
 Giacomo Antonio Mammini detto Lucchese (giugno 1655 – giugno 1656),¹⁸
 Reverendo Cassandri (giugno 1656 – giugno 1657),
 Andrea Manusardi (giugno 1657 – giugno 1670)¹⁹
 Luigi Mammini (marzo 1671- aprile 1707),²⁰
 Simone Vagnotti-Girolamo Casanova (1707-1709)
 Carlo Marini (16 novembre 1709-1735).^{20 bis}

- 8 *Registri*, vol. XVIII, c. 114v, 6.VI.1544; id., c. 140v, 15.I.1545; vol. XIX, c. 88v, 9.I.1549; id., c. 123v, 17.I.1550; id., c. 214r, 13.XII.1552; id., c. 269r, 1.X.1554; vol. XX, c. 46v, 23.VI.1556; id., c. 150v, 12.XII.1559.
- 9 *Registri*, vol. XX, c. 57v, 1.I.1557; id., c. 84r, 9.XI.1557; id., c. 125r, 12.XII.1558; id., c. 157r, 19.XII.1559.
- 10 Per Defendente Pisacano si vedano i seguenti luoghi, *Registri*, vol. XIX, c. 214r, 13.XII.1552; vol. XX, c. 47r, 27.VI.1556; id., c. 125r, 22.XII.1558; id., c. 160r, 29.XII.1559; id., c. 184r, 26.IV.1560; id., c. 250v, 26.XII.1561; id., c. 288r, 24.IV.1562; id., c. 167v, 18.I.1566; vol. XXII, c. 29v, 24.VII.1567; id., c. 137v, 28.II.1569; vol. XXIII, c. 113r, 12.IX.1571; vol. XXIV, c. 112v, 30.VI.1574; vol. XXV, c. 29r, 27.VI.1577.
 Per Marco Antonio da Pandino o Pandinello, cfr. *Registri*, vol. XVIII, c. 12v, 20.IX.1541; id., c. 82r, 28.XII.1543; id., c. 140r, 15.I.1545; id., c. 159v, 3.I.1546; vol. XIX, c. 13v, 9.I.1547; id., c. 49r, 10.I.1548; id., c. 76v, 29.XII.1548; id., c. 92r, 9.V.1549; id., c. 123v, 17.I.1550; id., c. 214r, 13.XII.1552; vol. XX, c. 125r, 22.XII.1558; id., c. 250v, 26.XII.1561; id., c. 288r, 24.IV.1562; vol. XXI, c. 14r, 14.XII. 1562; id., c. 167v, 18.I.1566; vol. XXII, c. 137v, 28.II.1569; vol. XXIV, c. 112v, 30.VI.1574; vol. XXV, c. 29r, 27.VI.1577.
- 11 Sul Ballis si vedano i *Registri*, vol. XIX, c. 246r, 4.I.1554; vol. XX, c. 49v, 28.VI.1556; id., c. 125r, 22. XII.1558; id., c. 250v, 26.XII.1561; id., c. 251r, 27.XII.1561; vol. XXI, c. 59v, 27. IX.1563; id., c. 103r, 20.XI.1564; vol. XXII, c. 137v, 28.II.1569; vol. XXIII, c. 7r, 28.II.1570; vol. XXIV, c. 112v, 30.VI.1574; vol. XXV, c. 28r, 9.VI.1577. Si vedano anche le considerazioni in *Scientia Musicae*, pp.29-47. Inoltre TIBALDI, *Introduzione*, pp. XIII-XV.
- 12 Per lo Scaletta si veda quanto riferito in *Scientia Musicae*, pp. 73-94. Circa Giovan Battista Caletti *ibi* pp. 95-135, e ARPINI, *Introduzione* in GIOVAN BATTISTA CALETTI, *Madrigali a cinque voci.*, pp. XIII-XXI.
- 13 In riferimento alla documentazione conservata presso l'ACSS, si vedano i seguenti luoghi dei testimoni qui elencati con le abbreviazioni **C**, **G**, **LQ**, **S**, **Memoriale** (stanno rispettivamente per: **C** = libro Cassa; **G** = vol. *Giornale*; **LQ**= *Libro Cassa per l'espositio del SSmo nella Quaresa 1656-1702 e le Quarantore 1659*; **S** = vol. *Salariati e Cappellani 1624-1702*; **Memoriale** = *Memoriale o memorie diverse 1587-1679*, per i quali si rimanda alla data o alla carta se specificato; per i libri *Cassa e Giornale*, organizzati cronologicamente, si veda poco sotto la suddivisione per anni in diversi volumi, va da sé che per le elencazioni di annotazioni in essi apposte, da qui in poi, vale il rimando alla data, e la citazione, per comodità di successivo eventuale reperimento, per questi luoghi è effettuata a partire dall'anno): **G**: 1608, 15.XII; 1609, 7.IV, 3.VIII, 14.XII; 1610, 6.IV; 1611, 11.IV, 6.VIII, 13.XII; 1612, 24.IV, 12.X; 1613, 4.IV, 3.VIII; 1614, 10.I, 26.III, 15. IV, 12.VIII, 13.XII; 1615, 20.III,

È da notare che nella sede cremasca, forse proprio per il sistema, che oggi chiameremmo integrato, di gestione dei musicisti nella cappella da parte dei diversi enti che intervenivano a suo sostegno in diversi tempi, si osserva il doppio incarico di maestro di cappella; tale prassi, nella fase finale della carriera di Giovan Battista Caletti, si legò non solo ad un dato ormai consuetudinario, ma anche al declinare di una presenza che per lo spazio di quasi quarant'anni aveva governato la musica nel Duomo. Non dovette essere semplice la sua sostituzione e, in quel

- 19.VIII, 15.XII; 1616, 30.III, 18.VIII, 7.X, 25.X; 1617, 22.III, 8.VII; 1618, 5.I, 12.IV, 18.VII, 16.XII; 1619, 30.III, 7.VI, 22.VIII, 4.XII; 1620, 4.V, 3.IX, 17.XII; 1621, 1.VII; 1623, 28.I, 1.IV, 28.IV; 1624, 3.IV, 29.V; **GC**:1625, 17.II, 11.III; 1626, 6.IV; 1627, 6.III, 2.IV; 1628, 19.IV; 1629, 5.IV, 9.VII, 1.IX; 1630: 23.II, 29.III, 6.IV, 13.IV, 15.V, 1.VIII; 1631, 17.I, 14.III, 14.VI, 27.IX; 1632, 5.IV, 15.V, 12.VIII; 1633, 1.II, 5.III, 22.VI; 1634, 8.IV, 13.IV, 22.VI, 26.VI, 15.XI; 1635, 27.III, 18.VI, 30.VI; 1636, 27.II, 1.VI, 2.IX; 1637, 6.III, 20.VI; 1638, 8.IV; 1639, 22.IX. **S**: cc. 30v, 33v, 35v, 36v, 43v. **Memoriale** c.7v.
- 14 Si veda quanto riferito in ARPINI, *Scientia Musicae*, pp.135-140. Per i luoghi nell'ACSS riferiti a Gio Antonio Grossi, suo padre e fratelli, cfr. **CG**:1637, 20.VI, 16.VII, 14.XI; 1638: 8.IV, 13.X, 24.XI; 1639, 4.I, 8.I, 19.I, 7.II; **S**: cc. 58v, 59r.
- 15 Sulla sovrapposizione di incarico fra Grossi e Caletti si rimanda ai passi già citati nei miei precedenti *Scientia Musicae* e *Introduzione* all'edizione critica dei madrigali del Caletti, poco sopra citata.
- 16 Cfr. ACSS, **CG**: 1643: 20.VII; 1656, 21.VIII, 16.IX; **LQ**:1657.
- 17 Reverendo Alessandro Mafiolo, ACSS, **CG**:1644, 8.I, 17.VIII; 1645, 23.VI, 1.VIII; 1646, 19.IV; 1648, 28.VI, 23.VI.
- 18 Giacomo Antonio Mammini, detto Lucchese, tenore e maestro di cappella: **CG**:1655, 7.VI; 1656, 29.VI; 1667, 5.VI; **LQ**:1656-1671; **S**: cc. 140v, 165r.
- 19 Cfr. ACSS, **CG**:1657, 20.IV; 1658, 6.VII; 1659, 2.VI; 1660, 9.VI, 18.VIII; 1661, 25.VI; 1662, 7.VI; 1663, 1.VI; 1664, 22.VI; 1665, 20.VI; 1666, 5.VII; 1667, 30.VI; 1668, 24.VI; 1669, 24.IV; 1669, 9.VI, 28.VI, 12.VIII; 1670, 15.VI; **LQ**:1658-1670.
- 20 Battezzato il 5 luglio 1629 – morto il 14 aprile 1707 (cfr. ARPINI, *Una lettura*), Cfr. ACSS, **CG**:1670, 15.VI; 1671, 31.III; **S**: cc. 138v, 162v, 163r; **LQ**:1699, 1671.
- 20bis Cfr. ACSS, *Unioni e Determinazioni*, vol. V 1703-1732, c. 46r, 16.XI.1709 e *Unioni e Determinazioni*, vol. VI 1732-1767, c. 14r, 5.I.1736

frangente, si situa anche un riassetto nelle competenze di chi aveva il diritto di scegliere e nominare il maestro di cappella; così sembra di poter interpretare l'affermazione da parte del Capitolo della Cattedrale:

«[il R^{do} frate Antonio di S^o Francesco] ha cessato di far musicha et condotto altro Maestro di Capella dal R^{do} Capitolo». ²¹

Si tradusse in continuità gestionale e costanza formativa tra le generazioni, il consolidamento e l'istituzionalizzazione della prassi educativa che vide la scelta di alcuni giovani dalle spiccate predilezioni musicali individuati da coloro che avevano titolo alla elezione dei musicisti presso la cappella, affinché fossero affidati alle cure educative del maestro di cappella *pro tempore*.

Le compagini dei musicisti che affiancarono i maestri di cappella si possono seguire nelle rielaborazioni grafiche di seguito riportate tese a ricostruire la composizione annuale della cappella musicale della chiesa maggiore. Fra di essi alcuni nomi ricorrono nelle diverse annate, si tratta dell'emersione per via documentaria della istituzione legata all'apprendimento della musica presso la cappella. ²²

Il periodo 1507-1580²³

ANNO	NOME	TERMINI CONTRATTUALI	TITOLO O RUOLO
1507	Ambrosino de Banfi ²⁴	18.VIII*	
1508	Ambrosino de Banfi		M ²⁵
1509	Ambrosino de Banfi		M
	Gerolamo da Brescia ²⁶		
	Nicola Vicentino ²⁷		
	Cristoforo Buscha ²⁸		
	Battista Zurla Quartaria ²⁹		

21 Cfr. ACSS, *Salariati e Cappellani*, 26 settembre 1642, c.74v.

22 Si veda a questo proposito ARPINI "Scientia Musicae", pp. 38-45, e poco oltre qui di seguito.

23 La ricostruzione qui offerta nasce dall'interpretazione dei documenti rinvenuti nei *Registri* più volte menzionati, di seguito i mesi sono dati con numeri romani, e si usano le seguenti abbreviazioni e segni interpretativi: ? = dato non conosciuto; / = indicazione dei documenti anticipata per estensione plausibile; () = ipotesi, per la quale si rimanda alle note; * posto a destra = inizio di un contratto; * posto a sinistra = termine di un contratto; S = Soprano; C = Contralto; T = Tenore; B = Basso; M = Maestro; A = Anno completo in carica.

24 *Registri*, vol. XII, c. 141v, 18.VII.1507; id., c. 163v, 2.I.1508; id., c. 183, 1.III. 1508; id., c. 232, 3.I.1509.

25 *Registri*, Vol. XII, c. 163v., 2.I.1508.

26 *Registri*, vol. XII, c. 232, 3.I.1509.

27 *Ibidem*.

28 *Ibidem*.

29 *Ibidem*.

	Pelino Fondulo ³⁰		
1533	Donato Cantore	(15.IV)*	M ³¹
1534	Donato Cantore	A	M
1535	Donato Cantore	*15.IV	M
1536	Gio Pietro Moretti ³²	1.II*	M
1537	Gio Pietro Moretti	A	M
1538	Gio Pietro Moretti	A	M
	Donato de Gavardi ³³		
1539	Gio Pietro Moretti	A	M
	Donato de Gavardi	(1.VI) 29.VI*	
1540	Gio Pietro Moretti	A	M ³⁴
1541	Gio Pietro Moretti	A	M
	Bernardino Bellinvilla ³⁵	20.IX*	
	Battista de Roteli ³⁶	20.IX*	
	Marco Antonio da Pandino	20.IX*	(S) ³⁷
	Perino de Sexti ³⁸	1.X*	B ³⁹
1542	Gio Pietro Moretti	A	M

30 *Ibidem*, dove viene detto figlio di Agostino.

31 *Registri*, vol. XVI, c. 201, 11.III.1534. Per l'elenco dei documenti che lo riguardano si veda la nota 6.

32 Per la documentazione cfr. nota 7.

33 Il doc. vol XVII, c. 108v., 20.VI.1539, segnala solo la presenza ma non i termini temporali.

34 *Registri*, vol. XVII, c. 155r, 25.IX.1540.

35 *Registri*, vol. XVIII, c. 12v, 20.IX.1541.

36 *Registri*, vol. XVIII, c. 12v, 20.IX.1541.

37 Assunzioni di ragazzi con voce di soprano: *Registri*, vol. XIX, c.214r, 13.XII.1552; id., c.246r, 4.I.1554; vol. XX, c. 49v, 28.VI.1556; id., c. 84r e v, 7.XII.1557; id., c.125, 22.XII.1558; id., c.250, 26.XII.1561; id., c. 288, 24.IV.1562; vol. XXI, c.14, 14.XII.1562; id., c.96v, 11.VII.1564; vol. XXIV, c.112v, 30.VI.1574; vol. XXV, c.29r, 27.VI.1577.

I casi di riassunzione dopo il mutamento della voce riguardano D.Pisacano, O.Ballis detto il Crema, J.M.Blissenno, Agostino Pettarello. Considerando quanto dice GINEVRA TERNI DE GREGORI, *La Musica a Crema*, «Archivio Storico Lombardo», LXXXV (1958), vol. VIII, pp.301-7: 303, a proposito di «Pelino figlio di Magister Augustino Fonduli» assunto con il contratto del 3 gennaio 1509: «Questo Pelino era evidentemente un ragazzo con voce di soprano: nelle molte deliberazioni per l'assunzione di cantori nel Cinquecento la paternità è indicata solo per i minorenni, i quali erano spesso figli di buone e anche nobili famiglie locali»; ma anche rilevando che non sempre l'indicazione della paternità nei documenti si accompagna a ragazzi con voce di soprano (si veda il caso di A.Pettarello -*Registri*, vol. XXI, c.182v, 8.VII.1566 - dove già dall'11 maggio 1565, e dopo un lungo periodo in cui era stato soprano - id., vol. XX, c. 125, 22.XII.1558 e id., c. 250v, 26.XII.1561-, era stato assunto come contralto; e viceversa i casi di G.P.Pedruccio -id., vol. XXIV, c.112v, 30 giugno 1574-, e G.Ripa e A.Ronchetto - vol. XXV, c. 29r, 27 giugno 1577- dove, assunti come soprani, la paternità non è data), inoltre rammentando che solitamente tale ruolo coincideva con il salario più basso, e controllando le date dei documenti ad essi riferiti (solitamente, nei casi espliciti sopra ricordati, la durata dell'impiego quale soprano variava da uno a tre anni), possiamo indicare anche G.G. de S. Zano, B. del Curt, B. de Vertua, G.P. Pisacano. Simile a questi M.A.de Pandino per il quale però si veda anche la supplica in data 9 maggio 1549 nel vol. XIX dei *Registri*, c. 92v. Per la documentazione inerente a Marco Antonio da Pandino o Pandinello, si veda la nota 10.

38 *Registri*, vol. XVII, c. 155r, 25.IX.1540; vol. XVIII, c. 13r, 1.X.1541; id., c. 85r, 31.XI.1543; id., c. 121v, 27.IX.1544; id., c. 173r, 26.II.1546.

39 *Registri*, vol. XVIII, c. 13r, 1.X.1541.

	Bernardino Bellinvilla	*20.IX	
	Battista de Roteli	*20.IX	
	Marco Antonio da Pandino	*20.IX	
	Perino de Sexti	*1.X	
1543	Aurelio Capriolo ⁴⁰	14.VII*	(M) ⁴¹
	Filippo de Vailate ⁴²	15.IX* ⁴³	
	Giovan Giacomo de Regruri ⁴⁴		
1544	Aurelio Capriolo	A	(M)
	Filippo de Vailate	*15.IX	
	Giovan Giacomo de Regruri ⁴⁵	6.VI -6.VIII	
	Giuseppe de Gatti da Brescia ⁴⁶	1.X*	
	Marco Antonio da Pandino	A	/T/
	Perino de Sexti	A	B
	Andrea de Capitaneis ⁴⁷	A	
1545	Aurelio Capriolo	A	(M)
	Giuseppe de Gatti	A	
	Marco Antonio da Pandino	A	/T/
	Perino de Sexti	A	B
1546	(Aurelio Capriolo) ⁴⁸	(A)	(M)
	Giuseppe de Gatti	A	
	Marco Antonio da Pandino	A	/T/
	Perino de Sexti	1.III*	B
	Andrea de Capitaneis	A	
1547	(Aurelio Capriolo)	(A)	(M)
	Giuseppe de Gatti	*1.X	
	Marco Antonio da Pandino	A	/T/
	Bernardino de Vertua ⁴⁹	1.X*	/C/

40 Per il frate Aurelio Capriolo cfr. nota 8.

41 Il 31.XII.1541 G.P. Moretti chiede ed ottiene dei danari con una condizione che lo impegna per i successivi anni; il 31.XII. 1542 furono autorizzati i provveditori a spendere 100 lire imperiali oltre il solito «pro Magistro uno musice canendi conducendo». Nel contratto del 15.I.1545 si fa riferimento alla prima assunzione del nostro Capriolo del 14.VII.1543. Che il termine “musicus”, usato nel 1545, potesse indicare solo la appartenenza all’insieme dei musici e non indicazioni circa il ruolo appare dall’uso fattone il 17.I.1550 quando già nel 1549, e poi nel 1552 (13.XII), viene assunto «in magistrum musicae capellae seu ecclesie maioris Cremae».

42 *Registri*, vol. XVIII, c. 80v, 25.IX.1543; id., c. 121v, 27.IX.1544; vol. XX, c. 157r, 19.XII.1559.

43 *Registri*, vol. XVIII, c.121v, 27.IX.1544.

44 *Registri*, vol. XVIII, c. 82v, 31.XII.1543: licenziato.

45 *Registri*, vol. XVIII, c. 82v, 31.XII.1543; id., c. 114v, 6.VI.1544; id., c. 118r, 11.VI.1544.

46 Sostituisce Filippo de Vailate. Per la documentazione cfr. *Registri*, vol. XVIII, c.121v, 27.IX.1544; id., c. 169v, 9.I.1546.

47 Frate, cfr. *Registri*, vol. XVIII, c.85r,31.XII.1543; id., c.121v, 27.IX.1544; id., c. 176v, 18.III.1546.

48 Nel 1549 si fa riferimento alla assunzione precedente. Pur non essendo ancora stabilmente in uso l’assunzione triennale, che di lì a poco si affermerà, quindi essendo solo l’anno 1548 sicuramente proponibile, essendo solitamente almeno un anno l’assunzione, ci pare possa comunque essere avanzata un’ipotesi di continuità e quindi la presenza del Capriolo anche negli anni 1546 e 1547.

49 *Registri*, vol. XIX, c. 26v, 5.XI.1547; id., c. 50v, 13.I.1548; id., c. 88v, 10.I.1549; id., c. 123, 17.I.1550; id., c. 214r, 13.XII.1552; vol. XX, c. 47r, 27.VI.1546; id., c. 215r, 22.XII.1558; id., c. 250v, 26.XII.1561; vol. XXI, c. 14r, 14.XII.1562; id., c. 167v, 18.I.1566.

	Giovan Giacomo de S. Zano ⁵⁰	A.VI*	(S) ⁵¹
	Giovan Paolo Pisacano ⁵²	1.VI*	(S)
	Battista del Curt ⁵³	1.VI*	(S)
	Salvatore Alegri ⁵⁴	15.XII*	B
1548	(Aurelio. Capriolo)	(A)	(M)
	Marco Antonio da Pandino	A	T ⁵⁵
	Bernardino de Vertua	A	/C/
	Giovan Giacomo de S. Zano	A	(S)
	Giovan Paolo Pisacano	A	(S)
	Battista del Curt	A	(S)
	Salvatore Alegri	A	B
1549	Aurelio Capriolo	A	M
	Marco Antonio da Pandino	A	T
	Bernardino de Vertua	A	/C/
	Giovan Giacomo de S. Zano	*1.VI 1.VII*	
	Giovan Paolo Pisacano	*1.VI 1.VII*	
	Battista del Curt	*1.VI 1.VII*	
	Salvatore Alegri	A	B
	Stefano Vailato ⁵⁶	A	? e (trombone)
1550	Aurelio Capriolo	A	M
	Marco Antonio da Pandino	A	T
	Bernardino de Vertua	A	/C/
	Giovan Giacomo de S. Zano ⁵⁷	A	
	Giovan Paolo Pisacano	A	
	Battista del Curt	A	
	Salvatore Alegri	A	B
	Stefano Vailato	A	? e (trombone)
1551	Aurelio Capriolo	A	M
	Marco Antonio da Pandino	A	T
	Bernardino de Vertua	A	/C/
	Giovan Giacomo de S. Zano	A	

50 Figlio di Michele, *Registri*, vol. XIX, c. 20v, 27.V.1547; id., c. 63r, 19.VI.1548; id., c. 104r, 17.VII.1549; id., c. 123v, 17.I.1550.

51 Soprani: nota 37.

52 Fratello di Defendente Pisacano, per il quale si veda sopra, per Giovan Paolo, *Registri*, vol. XIX, c. 20v, 27.V.1547; id., c. 63r, 19.VI.1548; id., c. 108r, 12.XI.1549; id., c. 123v, 17.I.1550; id., c. 179r, 30.X.1551; id., c. 189r, 28.I.1552; id. c. 214r, 13. XII.1552; vol. XX, c. 126r, 22.XII.1558.

53 *Registri*, vol. XIX, c.21v, 13.VI.1547; id., c. 63r, 19.VI.1548; id., c. 104r, 17.VII.1549; id., c. 123v, 17.I.1550; id., c. 189v, 19.II.1552; id., c. 214r, 13.XII.1552; id., 231v, 28.X.1553; vol. XX, c. 47r, 27.VI.1556.

54 *Registri*, vol. XIX, c. 49r, 10.I.1548; id., c.123v, 17.I.1550.

55 *Registri*, vol. XIX, c. 49r., 10.I.1548.

56 Prete cantore e strumentista, trombonista, *Registri*, vol. XX, c. 150r, 17 agosto 1559: «L’haver servito ben da deci anni et piu questa mag^{ca} comunita nella chiesa maggiore per cantor et a voce et con instrumenti musicali da hora animo a me Stefano Vailato di raccorrere humilmente [...] che essendo io povero et necessitato pur per servitio di detta musica comperarmi uno trombone le siano contente aiutare le povere forze mie». Mancando ulteriori documenti, abbiamo preferito, qui, seguire quanto detto nella supplica. Rimandiamo comunque ai *Registri*, vol. XX, c.125r, 22.XII.1558; id., c. 150r, 17.VIII.1559; id., c. 250v, 26.XII.1561.

57 Segnaliamo per Giovan Giacomo de S. Zano e Battista del Curt che con l’assunzione di gennaio viene compreso il periodo gennaio- giugno già ricoperto dalla precedente assunzione.

	(Giovan Paolo Pisacano) ⁵⁸	?	
	Salvatore Alegri	A	B
	Stefano Vailato	A	? e (trombone)
1552	(Aurelio Capriolo) ⁵⁹	(A)	(M)
	Giovan Paolo Pisacano	A	
	Stefano Vailato	A	? e (trombone)
	Battista del Curt	A	
	(Feliciani de Gaudenti) ⁶⁰	(A)	
	(Defendente Pisacano) ⁶¹	(A)	
1553	Aurelio Capriolo	A	M
	Giovan Paolo Pisacano	A	
	Stefano Vailato	A	? e (trombone)
	Battista del Curt	A	
	(Feliciani de Gaudenti)	(A)	
	Marco Antonio da Pandino	A	T
	Bernardino de Vertua	A	/C/
	Giovan Battista de Denti ⁶²	A	S
1554	Aurelio Capriolo	A	M
	Giovan Paolo Pisacano	A	
	Stefano Vailato	A	? e (trombone)
	Battista del Curt	A	
	(Feliciani de Gaudenti)	(A)	
	Marco Antonio da Pandino	A	T
	Bernardino de Vertua	A	/C/
	Oliverio Ballis d° il Crema ⁶³	4.I*	S
	Marco Antonio da Merici da Caravaggio ⁶⁴	1.X*	B
	Arminio Gandiolo ⁶⁵	?	
1555	Aurelio Capriolo	A	M
	Giovan Paolo Pisacano	A	
	Stefano Vailato	A	? e (trombone)
	Battista del Curt	A	
	(Feliciani de Gaudenti)	(A)	

- 58 Non si trovano assunzioni a lui riferite per quest' anno, ma nella supplica per un dono richiesto per l'occasione della sua prima messa viene detto «musico in ecclesia maiori».
- 59 L'anno, pur non coperto dalla assunzione del 17.I.1550, è chiaramente indicato dalle parole con cui si apre il contratto del 13.XII.1552 «finita conductione».
- 60 *Registri*, vol. XX. c.47r, 27.VI.1556.
- 61 È licenziato il 13.XII.1552 dalla carica di soprano e considerando il tempo della durata degli altri ragazzi, da uno a tre anni, lo proponiamo almeno per un anno. Per la documentazione inerente a Defendete Pisacano rimandiamo all'elenco alla nota 10.
- 62 Sostituisce Defendente Pisacano. Vol. XIX c. 214r, 13.XII.1552. Per la documentazione inerente a Giovan Battista de Denti si vedano *Registri*, vol. XIX, c.214r, 13.XII.1552; id., c. 246r, 4.I.1554.
- 63 Sostituisce Giovan Battista. de Denti, vol. XX, c.246r, 4.I.1554. Per l'elenco della documentazione cfr. nota 10.
- 64 Nella supplica del 5.II.1561 dichiara però essere entrato in servizio il 14.X.1554. Si vedano i documenti che lo riguardano in *Registri*, vol. XIX, c. 269r, 1.X.1554; vol. XX, c. 125r, 22.XII.1558; id., c. 150r; 17.VIII, 1559; id., c. 175v, 7.II.1560; id., c.190v, 1.VIII.1560; id., c. 224v, 27.I.1561; id., c. 225v, 5.II.1561; id., c. 229v, 7.III.1561; id., c. 264v, 3.I.1562; vol. XXI, c. 14r, 14.XII.1562; id., c. 167v, 18.I.1566; vol. XXII, c. 137v, 28.II.1569; vol. XXIII, c. 7r, 28.II.1570.
- 65 È l'unica volta che comparirà. D'interesse quel «musicum ordinarium». Cfr. *Registri*, Vol. XIX, c. 237, 18.XII.1553.

	Marco Antonio da Pandino	A	T
	Bernardino de Vertua	A	/C/
	Oliverio Ballis d° il Crema	A	S
	Marco Antonio da Merici da Caravaggio	A	B
1556	Aurelio Capriolo	*23.VI	M
	Gio Pietro Moretti	1.VII*	M
	Stefano Vailato	A	? e (trombone)
	Oliverio Ballis d° il Crema	*23.VI 1.VII*	/C/
	Giovan Maria Blissenò ⁶⁶	28.VI*	S
	(Marco Antonio da Merici da Caravaggio) ⁶⁷	(A)	B
	Battista del Curt ⁶⁸	*27.VI	
	Feliciani de Gaudenti ⁶⁸	*27.VI	
	Defendente Pisacano ⁶⁸	(A)	
	Bernardino de Vertua ⁶⁸	(A)	/C/
	(Marco Antonio da Pandino) ⁶⁸	(A)	T
	(Giovan Paolo Pisacano) ⁶⁸	(A)	
1557	Giovan Battista de Capitaneis da Bergamo ⁶⁹	A	M
	Stefano Vailato	A	? e (trombone)
	Oliverio Ballis d° il Crema	A	/C/
	Giovan Maria Blissenò	A	
	Cornelio de Denti ⁷⁰	1.XI*	S
	(Marco Antonio da Merici da Caravaggio)	(A)	B
	(Defendente Pisacano)	(A)	
	(Bernardino de Vertua)	(A)	/C/
	(Marco Antonio da Pandino)	(A)	T
	(Giovan Paolo Pisacano)	(A)	
1558	Giovan Battista de Capitaneis da Bergamo	A	M
	Stefano Vailato	A	? e (trombone)
	Oliverio Ballis d° il Crema	A	/C/
	Cornelio de Denti ⁷¹	A	S
	Giovan Maria Blissenò	*1.XI	

- 66 *Registri*, Vol. XX, c. 49v., 28.VI.1556. Sostituisce O.Ballis d° il Crema. Si veda anche id., c.84, 7.XII.1557.
- 67 Dal 1.X.1556 al 22.XII.1558, vol. XX, c. 125r, sulla base di quanto detto nella supplica del 5.II.1561, vol. XX, c.223v, considerando inoltre quanto specificato alla nota 25.
- 68 Nel triennio 1556-7-8 alcune circostanze vanno segnalate per poter formulare l'ipotesi di un numero maggiore di musicisti. Riguarda proprio questo triennio l'omesso contratto del maestro di musica frate A. Capriolo, reso noto dalla rinuncia che questi fece dell'incarico il 23.VI.1556, e ancora per gli stessi anni è il vuoto dei contratti di M.A. da Merici, colmato solo in parte dalla supplica del 5.II.1561 dello stesso. Così forse, analogamente, vanno letti i silenzi circa i contratti, ricordando che a queste date la durata solitamente era di tre anni, di B. del Curt – F. Gaudenti – D. Pisacano – B. de Vertua, tutti riconosciuti quali musicisti in servizio nel doc. 27.VI.1556 (dove si concede un aumento di salario per gli ultimi due per il maggior lavoro dovuto alla scomparsa dei primi due). E forse simili a questi casi, in cui la presenza è segnalata si può dire quasi fortuitamente, son anche le assenze di M.A. da Pandino e Giovan Paolo Pisacano. Così pur con dubbi maggiori per questi ultimi due, proponiamo l'ipotesi, che si vede nel testo, della loro presenza in organico.
- 69 Sostituisce G. P. Moretti. Cfr. documentazione in *Registri*, vol. XX, c. 57v, 1.I.1557; id., c. 84r, 9.XI.1557; id., c. 125r, 12.XII.1558; id., c. 157r, 19.XII.1559.
- 70 Sostituisce Giovan Maria de Blissenò, *Registri*, vol. XX, c. 84r, 7.XII.1557. Si vedano inoltre *Registri*, vol. XX, c. 125r, 22.XII.1558; id., c. 250v, 26.XII.1561.
- 71 *Registri*, Vol. XX, c. 157r, 19.XII.1559.

	(Marco Antonio da Merici da Caravaggio)	(A)	B
	(Defendente Pisacano)	(A)	
	(Bernardino de Vertua)	(A)	/C/
	(Marco Antonio da Pandino)	(A)	T
	(Giovan Paolo Pisacano)	(A)	
1559	Giovan Battista de Capitaneis da Bergamo	*XI ⁷¹	M
	Aurelio Capriolo	12.XII*	M
	Stefano Vailato	A	trombone
	Oliverio Ballis d° il Crema	A	/C/
	Cornelio de Denti	A	S
	Marco Antonio da Merici da Caravaggio	A	B
	Agostino Pettarello ⁷²	A	S
	Bernardino de Vertua	A	/C/
	Giovan Paolo Pisacano	A	
	Defendente Pisacano ⁷³	A	
	Marco Antonio da Pandino	A	T
1560/61	Aurelio Capriolo	A	M
	Stefano Vailato	A	trombone
	Oliverio Ballis d° il Crema	A	/C/
	Cornelio de Denti	A	S
	Marco Antonio da Merici da Caravaggio	A	B
	Agostino Pettarello	A	S
	Bernardino de Vertua	A	/C/
	Giovan Paolo Pisacano	A	
	Defendente Pisacano	A	
	Marco Antonio da Pandino	A	T
1562	Aurelio Capriolo	*12.XII	M
	Stefano Vailato	A	trombone
	Oliverio Ballis d° il Crema	A	/C/
	Cornelio de Denti	A	
	Marco Antonio da Merici da Caravaggio	A	B
	Agostino Pettarello ⁷⁴	A	S
	Bernardino de Vertua	A ⁷⁵	
	Defendente Pisacano	A	
	Marco Antonio da Pandino	1.V*	M
		A	T
		1.V*	M
	Zenobio Figato ⁷⁶	1.V*	T
	Giovan Giacomo Moretti ⁷⁷	1.V*	S
1563	Defendente Pisacano	A	M
	Marco Antonio da Pandino	A	M (T)
	Stefano Vailato	A	trombone

72 *Registri*, vol. XX, c. 125r, 22.XII.1558; id., c. 250v, 26.XII.1561; vol. XXI, c. 133r, 11.V.1565; id., c. 167v, 18.I.1566; id., c. 182v, 8.VIII.1566.

73 Anche organista in questo periodo: vol. XX, c. 160r, 29.XII.1559 e id., c. 84r, 26.IV.1560.

74 Ricordiamo che il contratto (*Registri*, vol. XX, c. 250v, 26.XII.1561) specificava «donec et usque quo aptus sit ad canendum in voce superiori».

75 *Registri*, vol. XXI, c. 14r, 14.XII.1562.

76 *Registri*, vol. XX, c. 288r, 24.IV.1562; vol. XXI, c. 105v, 29.X.1564; id., c. 133v, 9.V.1565; id., c. 167v, 18.I.1566; vol. XXII, c. 29v, 24.VII.1567; id., c. 137v, 28.II.1569; vol. XXIV, c. 112v, 30.VI.1574; vol. XXV, c. 29r, 23.VI.1577.

77 *Registri*, vol. XX, c. 288r, 24.IV.1562; vol. XXI, c. 96v, 11.VII.1564.

	Oliverio Ballis d° il Crema	*27.IX	/C/
	Cornelio de Denti	A	
	Marco Antonio da Merici da Caravaggio	A	B
	Agostino Pettarello	A	S
	Bernardino de Vertua	A	C
	Zenobio Figato	A	T
	Giovan Giacomo Moretti	A	S
	Francesco Blisseno ⁷⁸	A	S
1564	Defendente Pisacano	A	M
	Marco Antonio da Pandino	A	M (T)
	Stefano Vailato	A	trombone
	Oliverio Ballis d° il Crema	20.XI*	C ⁷⁹
	Cornelio de Denti	A	
	Marco Antonio da Merici da Caravaggio	A	B
	Agostino Pettarello	A	S
	Bernardino de Vertua	A	C
	Zenobio Figato	A	T
	Giovan Giacomo Moretti	*1.VII	S
	Giovan Battista (Blissen?) Fumer ⁸⁰	1.VII*	S
1565	Defendente Pisacano	A	M
	Marco Antonio da Pandino	A	M (T)
	Oliverio Ballis d° il Crema	A	C
	Marco Antonio da Merici da Caravaggio	A	B
	Agostino Pettarello	1.VII*	C ⁸¹
	Zenobio Figato	1.VI* ⁸²	T
	Angelo de Penaciis	A ⁸³	(T)
	Giovan Battista (Blissen?) Fumer	(A) ⁸⁴	S
1566	Defendente Pisacano	A	M
	Marco Antonio da Pandino	A	M (T)
	Marco Antonio da Merici da Caravaggio	A	B
	Agostino Pettarello	*8.VII	C
	Zenobio Figato	A	T
	Bernardino de Vertua	A	C
	Giovan Battista Blisseno (Fumer?) ⁸⁵	A	
1567	Defendente Pisacano	A	M

78 *Registri*, vol. XXI, c. 14r, 14.XII.1562.

79 *Registri*, vol. XXI, c. 103r, 20.XI.1564.

80 *Registri*, vol. XXI, c. 97v, 11.VII.1564. Figlio di Giovanni Angelo.

81 *Registri*, vol. XXI, c. 133v, 11.V.1565.

82 *Registri*, vol. XXI, c. 105v, 29.XII.1564, Z. Figato rinuncia al suo incarico; id., c. 133r, 3.V.1565 viene riassunto. Forse la causa è il migliore salario (che da 20 passa a 40 lire).

83 Sostituisce Z. Figato (vedi precedente nota). È lecito supporre fosse anch'egli Tenore. Per la documentazione cfr. *Registri*, vol. XXI, c. 105v, 29.XII.1564; id., c. 133, 9.V.1565.

84 Nella assunzione (vol. XXI, c. 79r, 11.VII.1564) non si specifica la durata. Nelle successive assunzioni non la si trova. Sul caso Blisseno / Fumer si consideri quanto segue. Il 28.II.1569 (vol. XXII, c.137v) compare un certo Joannes Maria e accanto al cognome chiaramente leggibile (de Blissenis) ne appare un altro di difficile lettura che potrebbe però leggersi Fumer. Se tale lettura fosse corretta allora sarebbe ipotizzabile una famiglia Fumer de Blissenis e quindi quel Battista Blisseno che si assunse il 18.I.1566 (vol. XXI, c. 167v) potrebbe essere il nostro Battista Fumer. Comunque, visto i periodi di durata dei soprani, lo proponiamo per l'anno intero.

85 *Registri*, vol. XXI, c. 167v, 18.I.1566; vol. XXII, c. 71v, 5.II.1568.

	Marco Antonio da Pandino	A	M (T)
	Marco Antonio da Merici da Caravaggio	A	B
	Zenobio Figato	A	T
	Bernardino de Vertua	A	C
	Giovan Battista Blissenso (Fumer?)	A	
1568	Defendente Pisacano	A	M
	Marco Antonio da Pandino	A	M (T)
	Marco Antonio da Merici da Caravaggio	A	B
	Zenobio Figato	A	T
	Bernardino de Vertua	A	C
	Giovan Battista Blissenso (Fumer?)	*5.II	
	Ottavio Guarini ⁸⁶	5.II*	
1569	Defendente Pisacano	A	M
	Marco Antonio da Pandino	A	T
	Marco Antonio da Merici da Caravaggio	A	B
	Zenobio Figato	A	T
	Oliverio Ballis d° il Crema	1.II*	C
	Lodovico Francini ⁸⁷	1.II*	
	Leonardo Cazulano ⁸⁸	1.II*	
	Francesco Andrea de Blanco ⁸⁹	1.II*	
	Vincenzo de Bassis ⁹⁰	1.III*	
	Giovan Maria Blissenso ⁹¹	1.III*	
1570	Defendente Pisacano	A	M
	Marco Antonio da Pandino	A	T
	Marco Antonio da Merici da Caravaggio	A	B
	Zenobio Figato	A	T
	Oliverio Ballis d° il Crema	A	C
	Lodovico Francini	A	
	Leonardo Cazulano	A	
	Francesco Andrea de Blanco	A	
	Vincenzo de Bassis	A	
	Giovan Maria Blissenso	*1.III	
	Franchino Vallotta ⁹²	1.XII*	
	Giovan Battista de Rodenghis de Quinzano ⁹³	1.XII*	
1571	Defendente Pisacano	*12.IX	M
	Marco Antonio da Pandino	*12.IX	T
	Marco Antonio da Merici da Caravaggio	*12.IX	B
	Zenobio Figato	*12.IX	T
	Oliverio Ballis d° il Crema	*12.IX	C

86 Sostituisce B. Blissenso. Per Ottavio Guarini, figlio di David (e dunque forse fratello di Pier Francesco Guerini –l'oscillazione della vocale nel cognome a quelle date è usuale- per il quale rimandiamo a ARPINI, *Introduzione* in GIOVAN BATTISTA CALETTI, *Madrigali*, pp. XVI-XVII), cfr. *Registri*, vol. XXII, c. 71v, 5.II.1568.

87 *Registri*, vol. XXI, c. 137v, 28.II.1569; vol. XXIII, c. 7r, 28.II.1570.

88 I termini temporali della assunzione non sono ben definiti, sia in *Registri*, vol. XXII, c. 137v, 28.II.1569 che in *Registri*, vol. XXIII, c. 7r, die ultimo februarii 1570.

89 Vedi nota 38. Cfr., *Registri*, vol. XXII, c. 137v, 28.II.1569; vol. XXIII, c. 7r, 28.II.1570; id., c. 54r, 7.XII.1570.

90 *Registri*, vol. XXII, c. 137v, 28.II.1569; vol. XXIII, c. 7r, 28.II.1570.

91 *Registri*, vol. XX, c. 49v, 28.VI.1556; id., c. 84, 7.XII.1557.

92 *Registri*, vol. XXIII, c. 54r, 7.XII.1570.

93 Frate: *Registri*, vol. XXIII, c. 54r, 7.XII.1570.

	Lodovico Francini	*1.II	
	Leonardo Cazulano	*12.IX	
	Francesco Andrea de Blanco	*12.IX	
	Vincenzo de Bassis	*1.II	
	Franchino Vallotta	*12.IX	
	Giovan Battista de Rodenghis de Quinzano	*12.IX	
1574	Defendente Pisacano	1.VIII*	M
	Oliverio Ballis d° il Crema	1.VIII*	M (C)
	Marco Antonio da Pandino	1.VIII*	T
	Zenobio Figato	1.VIII*	T
	Nicola Beslerio ⁹⁴	1.VIII*	
	Giovan Paolo Pedrucio ⁹⁵	1.VIII*	
	Sebastiano Soldati ⁹⁶	1.VIII*	B
	Hieronimo de Nani da Milano ⁹⁷	1.VIII*	cornetto
1575	Defendente Pisacano	A	M
	Oliverio Ballis d° il Crema	A	M (C)
	Marco Antonio da Pandino	A	T
	Zenobio Figato	A	T
	Nicola Beslerio	A	
	Giovan Paolo Pedrucio	A	
	Sebastiano Soldati	*22.III	B
	Giovan Battista Vailati Tossani ⁹⁸	22.III*	B
	Hieronimo de Nani	22.III*	cornetto
1576	Defendente Pisacano	A	M
	Oliverio Ballis d° il Crema	A	M (C)
	Marco Antonio da Pandino	A	T
	Zenobio Figato	A	T
	Nicola Beslerio	A	
	Giovan Paolo Pedrucio	A	
	Giovan Battista Vailati Tossani	A	B
	Hieronimo de Nani	A	cornetto
1577	Defendente Pisacano	A	M
	Oliverio Ballis d° il Crema	*IV	M (C)
	Marco Antonio da Pandino	A	T
	Zenobio Figato	A	T
	Nicola Beslerio	A	
	Giovan Battista Vailati (Tossani) ⁹⁹	A	B
	Hieronimo de Nani	A	corno-trombone
	Giulio Menolino ¹⁰⁰	1.VIII*	
	Giovanni de Ripa ¹⁰¹	1.VIII*	S

94 Prete, *Registri*, vol. XXIV, c. 112v, 30.VI.1574; vol. XXV, c. 29r, 27.VI.1577.

95 *Registri*, vol. XXIV, c. 112v, 30.VI.1574.

96 Frate, cremonese, *Registri*, vol. XXIV, c. 112v, 30. VI. 1574; id., c. 133r, 22.III. 1575.

97 Per Hieronimo de Nani, da Milano, suonatore di cornetto e trombone, si vedano i *Registri*, vol. XXVI, c. 118r, 27.VII.1574; id., c. 118v, 1.X.1574; id., c. 126v, 2.XI.1574; id., c. 127v, 3. XII.1574; id., c. 128r, 27.XII.1574; id., c. 129, 29.XII.1574; id., c. 152r, 5.II.1575; id., c. 157r, 16.IV.1575; id., c. 158r, 1.VI. 1575; id., c. 170r, 30.XII.1575; vol. XXV, c. 29r, 27.VI. 1577.

98 Sostituisce S. Soldati. Cfr. *Registri*, vol. XXIV, c. 153r, 22.III.1575; vol. XXV, c. 29r, 27.VI.1577.

99 È lo stesso Giovan Battista Vailati Tossani. Manca solo quest'ultima parte del cognome.

100 *Registri*, vol. XXV, c.29r, 27.VI.1577.

101 *Ibidem*.

	Attilio Ronchetto ¹⁰²	1.VIII*	S
	Pietro de Augustis ¹⁰³	1.VII*	
1578	Defendente Pisacano		M
1579	Marco Antonio da Pandino		T
1580	Zenobio Figato	*21.IV	T
	Nicola Beslerio	*21.IV	
	Giovan Battista Vailati (Tossani)	*21.IV	B
	Hieronimo de Nani	*21.IV	corno-trombone
	Giulio Menolino	*21.IV	
	Giovanni de Ripa	*21.IV	S
	Attilio Ronchetto	*21.IV	S
	Frate Pietro de Augustis	*21.IV	

L'undici aprile 1580, con bolla del Papa Gregorio XIII, Crema venne eretta Diocesi¹⁰⁴, il 21 dello stesso mese nel volume XXVI dei *Registri* cittadini si trova annotato il licenziamento di tutti i musicisti fino a quella data assunti dalla comunità per la chiesa maggiore della città dedicata a S. Maria Assunta:¹⁰⁵ la coincidenza rende evidente che i due eventi sono da porre l'uno in relazione all'altro. È noto come la costituzione della Diocesi per la città fu un esito a cui si giunse dopo molti sforzi messi in campo, con un intreccio che coinvolse Venezia, che appoggiò tale aspirazione, Roma e Crema. Un fenomeno analogo, un licenziamento generale, si era verificato già nel 1571, ma poi, nel 1574, tutti i musicisti erano stati riassunti, dunque superando il periodo di silenzio indotto dalle finanze esauste,¹⁰⁶ come recita la motivazione addotta dalla documentazione ufficiale, in realtà un segnale del fermento che portò all'agognato traguardo. La decisione del 1580 non trovò successivi ripensamenti: gli unici musicisti pagati dalla comunità rimasero l'organista e i pifferi¹⁰⁷ e l'organizzazione gestionale conobbe l'assestamento e la redistribuzione di impegni fra gli enti coinvolti, sino a giungere alla situazione

102 *Ibidem*.

103 *Ibidem*. Frate dell'ordine di S. Francesco.

104 Trascritta nell'appendice al vol.II della *Storia di Crema* di F.S.BENVENUTI, Milano, G.Bernardoni 1859, rist. anastatica A.Forni, Bologna 1974², p.427; conservata presso la Biblioteca Comunale di Crema.

105 *Registri*, vol. XXVI, c. 3v. Sulle vicende dell'Archivio Comunale, per la distruzione del 1448-9: GINEVRA TERNI DE GREGORI, *Strade e civiltà nel territorio cremasco*, «Archivio Storico Lombardo, LXXXV, vol. VIII (1958), p.214; Id., *La musica*, p.301. Cenni sull'incendio del 1509, e del 1797, in MARIO PEROLINI, *Vicende degli edifici monumentali e storici di Crema*, Crema, ed. il Grillo, 1975, p.170. Responsabili delle assunzioni e amministrazione dei fondi stanziati per la musica erano i tre provveditori eletti dal consiglio generale: *Registri*, vol. XVI, c. 231v, 31.XII. 1535.

106 *Registri*, vol. XXIII, c.133r, 12.IX.1571; vol., XXIV, c.112v, 30.VI.1574.

107 Nel 1451 (ms.180, c.7:) «si conduce un piffero dalla comunità»; GINEVRA TERNI DE GREGORI, *La musica*, p.302: «troviamo già nel 1463 un pagamento ai pifferi e tubeti (trombettieri) che avevano suonato nella chiesa di S.Francesco per la festa di S.Michele e nella Chiesa Maggiore per quella di S.Eufemia. Nel 1465 li troviamo nella chiesa di S.Domenico per la festività di S.Pietro Martire e poco dopo nella Chiesa Maggiore e nella processione del giorno dell'Assunzione».

descritta nella *Informatione* di inizio XVIII secolo poco sopra citata.¹⁰⁸

Sugli obblighi alla cui osservanza erano tenuti i musicisti, eloquenti e complementari tra loro sono i due contratti del 1574 e del 1577 seguiti al licenziamento del 1571.¹⁰⁹ Le festività, le funzioni e gli altari a cui dovevano presenziare e attenersi i musicisti appaiono entro le clausole poste dal Consorzio della Beata Vergine come contropartita al sostegno finanziario promesso e risultano così divisi tra questo e la comunità.¹¹⁰ Specifici obblighi sono dichiarati circa le esercitazioni dei cantori,¹¹¹ la possibilità di assentarsi,¹¹² le clausole riguardanti il falsobordone.¹¹³ Unica chiesa, oltre al duomo, ad essere inclusa nei contratti e nelle attenzioni dei provveditori e a dividere con esso l'intervento dei musicisti a spese della comunità è quella dedicata ai SS. Spirito e Maddalena.¹¹⁴

108 Cfr. il mio precedente "*Scientia musicae*", pp. 15-27. Una eccezione al silenzio seguito al 1580 è riferita in *Registri*, vol. XXXVIII, c.295r, 5.IX.1676: «Si prende parte di solennizzare con apparati, et musica nella Chiesa l'esaltatione al Dogato del Ser^{mo} S^r Alvisse Contarini».

109 Il già ricordato licenziamento del 12.IX.1571, vol.XXIII, c.113v. I due contratti sono quelli del 30.VI.1574, vol. XXIV, c.112v e del 27.VI.1577, vol. XXV, c.29r, per i quali cfr. ARPINI "*Scientia musicae*", pp. 18-19.

110 *Registri*, vol. XXIV, 30.VI.1574: «Pacto tantum quod praefati musicisti contentent [...] ad dictum altare» (del consorzio) «in quolibet die festivo et sero sabbati ad salutationem angelicam sive Salve regina missam altam et magnam ad idem altare caneri solitam exceptis tantum diebus illis festivis quibus iuxta solitum cantant et cantare soliti sunt ad altare maius ecclesiae praedictae maioris»; integra il contratto del 27.VI.1577: «pacto quod teneantur dicti cantores canere ad dictum altare» (del Consorzio) «vigiliis et festis canere solitis exceptis festis sacratissimi corporis Christi Divi Marci sanctorumque Pantaleonis protectoris nostri et Sebastiani et existente sacratissimo corpore Christi in dicto altare similiter obligati sint musicaliter in vespere canere».

111 *Registri*, vol.XXII, c.137v, 28.II.1569: «cum obligatione se congrue referendi transferendi ad locum schole duobus diebus in hebdomada quibus melius videbitur ipsi magistro pro canendo»; id., vol. XXIV, c.112v, 30.VI.1574: «et quod omnes cantores et musicisti prememorati teneantur se conferre et coadunare ad scholas isporum musicorum canendi gratia saltem duobus diebus singularum hebdomadarum».

112 *Registri*, vol.XXV, c. 29r, 27.VI.1577: «et quod dicti cantores non possint recedere a civitate diebus obligatis sine licentia [...] provisorum et scientis dictis [...] magistris cum pena amitendi salarium unius mensis»; memore della vicenda di O. Ballis detto il Crema conclusasi poco tempo prima, per la quale cfr. *Registri* vol. XXV, c. 28r, 9.VI.1577. Fino a quella data era valida la autorizzazione concessa ai provveditori il 31.XII.1535 (*Registri*, vol XVI c.231v): «et di poter [...] cassar si mancherano del debito loro».

113 *Registri*, vol.XXII, c.137v, 28.II.1569: «cum obligatione [...] et in quolibet die festivo canendi in templo maiori in Falso bordonone ut vulgari sermone dicitur»; id., vol. XXIV, c.112v, 30.VI.1574: «et singulo die festivo cuiusque anni dicte conductionis teneantur canere [...] saltem tres psalmos ut lingua vernacula dicitur in falso bordonone»; *Registri*, vol.XXV, c.29r, 27.VI.1577: «et obligati sint canere Tres psalmos ut dicitur in falso bordonone».

114 *Registri*, vol. XXIV, c.112v, 30.VI.1574: «tantum duobus festivitibus consolatoris Spiritus Sancti et Divae Magdalene cuiusque anni quibus teneantur canere musicaliter ad sacrificia et missas et ad horas vespérales ad ecclesiam divae S.Magdalene Creme»; *Registri*, vol. XXV, c. 29r, 27.VI.1577: «nec non teneantur in festivitibus Sancti Spiritus et divae Magdalene canere musicaliter in dicta ecclesia».

Dal 1562 al 1568 e poi nuovamente dal 1574 al 1577 furono due i maestri incaricati al governo della cappella a cui si alternavano mensilmente.¹¹⁵ Circa la responsabilità del buon andamento della musica poteva verificarsi anche quanto affermato da G. P. Moretti nel 1541: «per servare la fede promessa [...] ho voluto [...] pagare cum spese alquante oltre il solito salario concesso da v.s., che mancare del honor mio [...] ma dubito le forze mie non siano impedito per haver speso, et dispensato qualche danaro che quando che servitio di questa Magnifica Comunità fu condotto mi ritrovava».¹¹⁶

Tra i doveri dei maestri della cappella costante appare quello dell'insegnamento della musica,¹¹⁷ e tale preoccupazione della comunità, il cui motivo principale è la volontà di assicurare il ricambio generazionale dei musicisti, si lega all'altro fenomeno che appare ampiamente documentato, l'assunzione di ragazzi con voce di soprano fino al cambio della voce e il loro successivo eventuale reinserimento quali cantori.¹¹⁸

Interessante, per osservare l'eventuale intervento di musicisti «forestieri», l'esplicita testimonianza di G. P. Moretti: «cum il salario [...] in tutto di libre [...] fu condotto quali dinari tra e presentati distribuiti di questa nobile Cita, et spese straordinarie per honor di questa Ma^{ca} Co. quando il bisogno occorre a compagni della nostra Capella et a forestieri musicisti jo son solito fare».¹¹⁹

115 *Registri*, vol. XX, c. 288r, 24.IV.1562; id., vol. XXI, c. 14r, 14.XII.1562; *ibi*, c. 167v, 18.I.1566; id., vol. XXIV, c. 112v, 30.VI.1574.

116 *Registri*, vol. XVIII, c. 16v, 31.XII.1541. Circa il disporre da parte dei maestri di musica di parte dei denari destinati ai musicisti si vedano i documenti in *Registri*, vol. XII, c. 163v, 2.I.1508: «aurei sex [...] distribuendi inter eos prout videbitur magistro»; id., vol. XVI, c. 201r, 11.III.1534; id., vol. XVII, c. 55r, 25.IX.1540, dove il maestro G.P. Moretti, rinuncia: «iure suo dispensare possendi libras undecim...ex dictis ducatis quadraginta auri ad eius voluntatem» per poter assumere Perino de Sexti.

117 Cfr. «*Scientia musicae*» pp. 39-42, dove si rammentano i passi relativi a tale obbligo.

118 Cfr. nota 37.

119 *Registri*, vol. XVIII, c. 16v, 31.XII.1541. Sono forse da vedere in tal senso i seguenti documenti: *Registri*, vol. XII, c. 12v, 10.IX.1504: «Providerunt et ordinarunt [...] quod pro solemnitate festivitatis sancte Eufemie in quo die Illustrissima Dominatio Veneta adepta fuit dominium Creme emantur expressis huius comunitatis [...] pro ballo futuro dicta die seu vigilia ipsius diei, et [...] item quod expertis praefate comunitatis conducentur pifferi cum uno trombone pro dicto festo», id., vol. XIII, c. 77, 31.VIII.1510: «La spesa fata par mi Toni Tentor masarol a nome de la [...] comunita [...] item numerate a Pedrepol per dar ali sonador per sonar dicti al corpo de christo»; id., c. 120r, 6.IX.1511: «item contadi a Pedro Pol frer per pagar i sonadori che sono in honore la festa de Sancto Pantalion et del di del corpo de christo»; di interesse ulteriore che in questi tre documenti si parli di «sonador». Alla decisione del 1504 sono da riferirsi i pagamenti registrati alla c. 17 del vol. XII in data 15 e 17.IX.1504.

Musica e Consorzio del SS.mo Sacramento nella Cattedrale di Crema

Dalla costituzione del Consorzio, avvenuta nel 1548,¹²⁰ al 1607, accanto alla pur provata importanza di alcune festività,¹²¹ si nota la mancanza di spese per l'attività musicale, che invece successivamente caratterizzeranno la confraternita.¹²²

Dal 1607 al 1671 dai registri si evidenziano due fasi aventi negli anni '40 il loro confine e ai loro estremi i contratti siglati rispettivamente con Giovan Battista

120 In questa parte del testo, se non indicato diversamente, i manoscritti appartengono tutti all'ACSS. Cfr. ACSS, *Unioni e Determinazioni*, vol. I 1548-1600, 1.I.1548, c. 2v.: «al Primo de Genaro 1548 fu dato principio in essa Giesa de una sancta et (crist)iana fraternita et compagnia, la quale ogni tertia Domenica del Mese ha ordinato che si faccia cantare una solenne Messa allo Altare Maggior di essa Giesa, et fare la Processione in circo a essa Giesa».

121 Il 16.VI.1552, nello stesso volume ACSS, *Unioni I*, si trova una decisione riguardante le processioni, oltre a quella della terza Domenica, da tenersi il: «giorno del Venere Santo et del Corpus Domini», definite, il 14 giugno 1589: «Processioni generali». Nella stesura della «nova forma de Capitoli co quali questo Consortio habbi da regersi» (16.IV. 1600, ACSS, *Unioni I*) sarà espressamente dichiarato l'obbligo per i confratelli di partecipare alle «processioni general et anche alle processioni d'ogni terza domenicha del Mese» (dalla parte presa datata 1 giugno 1600 e conservata nel *Libro Cassa per l'esposit^{te} del SS^{mo} nella Quares^{ta} 1656-1702 e le Quarantore 1659*; lo stesso testo si trova anche nelle *Parti e provisioni, Atti e Memorie ricavate da Libri del Venerando Consortio del Santissimo Sacramento eretto nella Chiesa Cattedrale della Città di Crema, e ridotte nel seguente Compendio*, testo che si conserva nella cartella *Chiesa Cattedrale Consorzi del SS.° Sacramento e della B(eata) V(ergine)* presso l'Archivio della Curia Vescovile, d'ora in poi *Compendio ACV*).

122 ACSS, *Unioni I*, 1.I.1548, c. 2v., unitamente alla memoria della costituzione della confraternita, si rende noto che l'incaricato di registrarne le uscite e le entrate è l'estensore della nota stessa e delle successive deliberazioni, ovvero il cancelliere («et [...] essendo [...] stato creato [...] Cancellere De questa [...] ho anchora notato et tenuto conto de tutte le elemosine, intrate insieme cu(m) la spesa qual estata fatta nel tempo de questo primo Regimento»). Le spese, infatti, si registrano nello stesso volume, *Unioni*, fino al 1579 e proseguono nel volume *Mastro A* fino al 1606, accompagnandosi a quelle che saranno poi le annotazioni che caratterizzeranno i due volumi: le parti prese nel primo e i «debitori» nel secondo. Dal 1586 vengono redatti anche i registri *Giornale e Cassa (1586-1608)* dal tesoriere, dove sono elencate le sole entrate del consorzio. Questo è in palese contrasto con quanto stabilito nel «6°» dei nuovi «Capitoli» del giugno 1600 riportati nel *Compendio ACV*, fasc. 1°, c. 15r.: «il Tesoriere sia obligato tener particular conto sopra d'un libro del Dare, et havere, facendo mentione del nome, cognome, il giorno, mese, et anno, e la quantità di quello riceverà e pagarà». Unica eccezione è il pagamento annotato in *Mastro A*, c. 29v., in data 15 giugno 1588: «Recordo alli Mag^{ri} Sig^{ri} Sindacij della detta schola come se fa cantare le laude in anzi al S^{mo} Sachrar^o doi sere Quando se mette fora detto S^{mo} Sachra^o al p^o giorno et secondo di di Quaresima, et se dona al R^{do} ms pe Defen Pisacano maestro di musicha gazettoni seij [...] et piu se ricorda allii sudetti Sig^{ri} Sindacij come la vegilia et la sera della festa del Corpo de Christo se fa cantare la Salve in anzi al S^{mo} Sachra^o et la schola de gazettoni seij al sudetto R^{do} Pisacano».

Caletti e Luigi Mammini.¹²³

Nel primo periodo i termini usati per indicare le due differenti posizioni che i musicisti avevano verso il consorzio sono «ordinari» e «straordinari»,¹²⁴ coincidendo i primi con quelli in regolare servizio, detti anche «salariati»,¹²⁵ e i secondi con quelli assunti per le sole specifiche occasioni.¹²⁶ Accanto alle due festività in cui si vedono intervenire sia gli uni che gli altri, la *Quaresima* e il *Corpus Domini*,¹²⁷ si

123 ACSS, *Memoriale*, c. 7v: «1607 adi 14 Decembrio Memoria come adi detto sie Acordato D.go. Batt^o Bruno Maestro di Capella nella giesa Catedrale di Crema et si obliga a mantener Musicha tuti gli venerdì di sera et le terze Dominiche ala procesio dela Schola et la Quaresima secondo il solito per un'anno auenire comintiand^o adi 14 Decembrio et fenira ali 14 Decembre 1608 con il salario di gazetoni duento come apar per schrcto di sua mano adi detto messo in filza». Ricordato anche nella C.XV, fasc.2°, nelle «copie pagamenti», c.1. È l'unico contratto i cui termini risultino così conoscibili fino al 1671 anno in cui si siglò quello con Luigi Mammini, per il quale si veda poco sotto.

124 ACSS, *Giornale 1608-24*, 7 giugno 1619: «per aver agionto alla Musica del Corpus Domini sei cantori di piu del ordinario»; id., *Giornale 1624-53*, 2 giugno 1633, c.193: «per la Musicha del Otava et seij musicisti ordinari»; *ibidem*, 22 giugno 1634, c.198: «alli infrascritti SS^{ti} Musicisti [...] Altri musicisti straordinari». Nel *Giornale 1608-24* gli «straordinari» sono in gran parte dei suonatori di strumenti ad arco.

125 Il termine viene usato per indicarli nel volume, in ACSS, *Salariati e Cappellani 1624-1702*. Fino al 1633 si trovano le partite dei musicisti, proseguono fino al 1642 quelle dei maestri di cappella, quindi una interruzione che si conclude alla c.134 dove, con il contratto del 1671, riprendono per entrambi.

126 Questa prima parte del secolo è suddivisa dalla ripartizione cronologica stabilita dai registri in cui è distribuita: *Giornale 1608-24*, *Cassa 1624-60* e *Giornale 1624-53*. Nel primo la scadenza delle rate del salario corrisposto agli «ordinari» è quadrimestrale e la cifra, di ogni rata, di 10 lire (le eccezioni riguardano R^{do} Boldo, l'organista, il maestro). Gli «straordinari», quando il loro pagamento non rechi una chiara motivazione, appaiono nel turno di tempo proprio alla *Quaresima* o al *Corpus Domini*; la cifra ad essi corrisposta risulta essere, singolarmente, inferiore alle 10 lire della rata del salario degli «ordinari». Inoltre nella maggior parte dei casi si tratta di suonatori di strumenti ad arco: dalla costanza dei nomi si evidenziano tre famiglie (Bergognoni, Licer e Bressanino Seler). Nei successivi due registri alla ripresa della regolarità delle annotazioni, alcuni cambiamenti sono avvenuti. Le scadenze per il pagamento del salario sono ora per lo più semestrali e mentre precedentemente le corresponsioni quadrimestrali sottintendevano tutti gli obblighi elencati nel contratto del 1607 e dalle correzioni deducibili dai libri contabili, ora l'unico obbligo sottinteso è quello della terza Domenica di ogni mese, il cui compenso appare essere nella misura di 1 lira ogni presenza, risultando così essere il salario annuale di 12 lire (il maestro percepiva il doppio). Ciò è confermato dalle partite riportate in *Salariati e Cappellani*. Ora la corresponsione si può dire avvenga a prestazione: ogni occasione ha un prezzo particolare per ogni persona.

127 Evidente nel contratto del 1607 è l'assenza del *Corpus Domini* negli obblighi del Caletti; stando alle annotazioni dei pagamenti essa rientra nelle spese del Consorzio dal 1613. Nei volumi *Giornale 1608-24*, *Giornale 1624-53*, *Cassa 1624-60*, *Giornale 1653-78*, *Cassa 1660-87*, non risultano pagamenti, fino al 1670, nei seguenti anni: 1614, 1615, 1616, 1618, 1620, 1622, 1624, 1625, 1626, 1627, 1628, 1631, 1638, 1640, 1642, 1643, 1649. La *Quaresima*, nei registri sopraddetti, si ritrova nei seguenti anni: 1613, 1616, 1619, 1621, 1623, 1624, 1625, 1626, 1627, 1628, 1629, 1630, 1631, 1633, 1634, 1635, 1636, 1637, 1638, 1641.

rilevano due obblighi per i salariati o ordinari: la terza Domenica di ogni mese e la Salve di ogni venerdì sera.¹²⁸

La presenza di padri provenienti dai cinque conventi cittadini si registra soprattutto negli «straordinari»,¹²⁹ dal cantore, al suonatore al maestro di cappella.¹³⁰ Essi e i soldati furono le due costanti possibilità esistenti a Crema per presenze «straniere», e l'apporto di entrambi è testimoniato tra le fila dei musicisti pagati dal Consorzio.¹³¹ In questa prima fase due momenti si contraddistinguono per la sommarietà delle annotazioni nei libri contabili provocando così nella ricostruzione

128 I pagamenti ai musicisti per la terza Domenica di ogni mese si interrompono nel 1646. Nei termini del contratto del 1607, il Caletti si obbligava: «a mantener Musicha tuti gli venerdì di sera». Nel *Compendio* ACV, fasc.2, c.4v, riferito alla parte presa il 9 novembre 1608 si trova: «Ch'essendo finito alli 14 Decembre futuro il tempo di far cantar la Salve ogni Venerdì di sera, e per il conto dell'entrata del V.Cons.^o Si refa, non essendo l'entrata così grande. Fù presa parte di far cantar detta Salve per l'avvenire non ostante», con ciò chiarendo le annotazioni che motivano i pagamenti ai musicisti registrate nel *Giornale 1608-24* e parzialmente copiate nella C.XV, fasc.2°. Con la ripresa delle annotazioni, nel 1629, tali riferimenti non ricompaiono.

129 Ecco di seguito gli anni in cui intervengono e il convento di provenienza: S. Bernardino: 1616, 1629, 1630; S. Caterina: 1635, 1636, 1637; S. Maddalena: 1630, 1631, 1635, 1636, 1637; S. Agostino: 1629, 1630, 1633, 1634, 1635, 1636, 1637, 1638; S. Francesco: 1628, 1629, 1630, 1633, 1634, 1635, 1637, 1638, 1641. In quello che si delinea come secondo periodo le loro apparizioni sono: S. Maddalena: 1651; S. Caterina: 1656; S. Francesco: 1661; S. Agostino: 1663. I «salariati» provengono tutti, tranne un caso nel 1671, da S. Francesco, da S. Maddalena negli anni dal 1629 al 1643.

130 I suonatori provengono da due conventi: quello di S. Francesco e quello di S. Agostino. Dal primo: 1628, «Trombone»; 1629 «Trombone»; 1634 «Viola»; 1661 «cornet». Dal secondo: 1629 «Licer di S. Agust. viola»; 1633 «Tomasso...Violino»; 1633 «Licer...Violino». Parrebbe che parte della famiglia Lizer (o Licer) confluisse nel convento di S. Agostino. Nel 1663 ricompare il «padre Lizzerò» ma si può solo supporre trattarsi del suonatore di violino; altri tre pagamenti, 1630 «Licer Violone», 1629 «Licer Viollo», 1638 «S' Licerò», potrebbero riferirsi ad un altro membro della stessa famiglia Licer e l'ultimo forse allo stesso padre Licer di S. Agostino. Unico in questo secolo a ricoprire la carica di maestro di cappella parrebbe essere il «Frate Ant^o di S^{to} Fran^{co} Maestro di Capella nella Chiesa Chatle [...] comincia il mese di aprile 1641 [...] et fenira in simil giorno 1642» (Cfr. ACSS, *Salariati*, c.74v, 75r). Sull'apporto dei conventi e sulla presenza di cappelle in Crema presso quelle sedi rimando al mio precedente *Una lettura*, pp. 177-181.

131 Negli anni 1628, 1629, 1634, 1636, 1637, i soldati; tra loro unico salariato Ant^o Maria Salina da Ferrara soldato Contralto. D'altro canto è noto che Crema si trovava «situata, si può dire, nelle fauci dello Stato di Milano» (Relazione di Francesco Basadonna, Provveditore straordinario, presentata al Senato il 5 aprile 1623, in *Relazioni dei Rettori veneti in terraferma*, XIII, *Podestaria e Capitanato di Crema, Provveditorato di Orzinuovi, Proveitorato di Asola*, a cura dell'Istituto di Storia Economica dell'Università di Trieste, Milano, A. Giuffrè 1979, p.176).

dell'organico proposta due vuoti dal 1607 al 1612 e dal 1622 al 1628.¹³² Essi si situano però in un periodo di crescita della forza economica della confraternita con dei punti nodali nella riorganizzazione della amministrazione della stessa;¹³³

132 Gli anni delimitano gli estremi ravvisabili nella divisione che il primo periodo trova nella distribuzione delle annotazioni nei volumi *Giornale 1608-24*, *Cassa 1624-60* e *Giornale 1624-53* dell'ACSS. Nel primo di essi ai limiti temporali la stesura delle entrate e uscite, anche di altra natura, è frettolosa e nella spesa musicale l'unico nominato è il maestro di cappella, per il quale nei primi anni la motivazione causale è salario, con scadenza quadrimestrale, e negli ultimi la festa della *Quaresima*. Nei pagamenti degli anni successivi al 1646 appare evidente che la cifra corrisposta al maestro fosse in parte destinata ai musicisti intervenuti; talvolta viene indicata una terza persona quale beneficiaria della somma destinata al pagamento dei musicisti. Già abbiamo visto come negli anni 1508, 1533, 1540 il maestro fosse responsabile della somma destinata ai musicisti.

133 ACSS, *Unioni I*, 16 aprile 1600: «atio che le Attioni in questo Consortio siano ben regolate, et da tutti li Ascritti confratelli con più facilità siano intese et aprese l'anderà parte [...] che siano eletti trei di questo Consortio i quali con li sindaci d'esso Consortio facciano una nova forma de Capitoli co quali questo Consortio habbi da regersi et indirizar meglio l'Attioni sue». *Compendio ACV*, fasc.1°, 1 giugno 1600, c.15r: «4°, li SS^{ti} Sindici Vecchij siano tenuti finito il suo Offitio far inventario alli SS^{ti} Sindici nuovi di tutti li beni stabili, e mobili ragione del V° Consortio [...] li SS^{ti} Sindici siano obligati scoder i crediti del V° Cons° con sollecitudine [...] habbino ampla autorità di poter far qualsivoglia cosa ad honor del SS^{mo} Sacramento, e beneficio del V° Cons° salvo che nel comperar, vender, tramutar stabili, ne accetar legati con obligo, ne far Censi senza l'intervento de SS^{ti} Dieci [...] l'Offitio de SS^{ti} Dieci s'intenda esser il consulto de SS^{ti} Sindici [...] Li SS^{ti} Sindici siano obligati a dar legal conto al Tesoriere di tutt'il scorso di tempo in tempo, e farsi far il suo ricever»; *ibidem*: «6°, Devono pervenir nelle mani del Tesoriere tutti li denari dell'entrate, legati, livelli, elemosine et altro. Il Tesoriere sia obligato tener particolar conto sopra d'un libro del Dare, et Havere, facendo mentione, del nome, cognome, il giorno, mese, et anno, e la quantità di quello riceverà e pagará [...] non puossa pagar persona alcuna senz'il mandato sottoscritto dal Sig^r Sindico di mese». Già abbiamo segnalato come questo dovere il tesoriere eluse nel *Giornale e Cassa 1586-1608*; le titubanze iniziali del *Giornale 1608-24* potrebbero essere la testimonianza della continuazione di tale mancanza ma anche del trapasso verso la accettazione, piena dopo il 1613, di tale norma. *Compendio ACV*, fasc.2°, 5 giugno 1608: «Fù presa parte d'eleger un confratello [...] con nome di Ragionato», i «capitoli» che seguono lo designano quale responsabile della registrazione della gestione economica in parte sostituendo il tesoriere e affiancandolo ai Sindaci. Ma il 2 giugno 1611, *ibidem*, c.5v: «Per molt'inconvenienti, che nascono ne SS^{ti} Sindici con il far mandati, e Recipiat dal Ragionato Fù presa parte di levar il Ragionato, seguir come si faceva avanti che ci fosse Ragionato». Il 4 febbraio 1624, (*ibidem*, alla data, c.12r): «per esser questo Maneggio assai maggiore di quello si pensa, atteso che il V.Cons.° è stato adottato di molti Stabili con obblighi perpetui di messe, et offitij, e per non esser à pieno li SS^{ti} Sindici informati tralasciano molte cose con grandiss^{mo} danno del V.Cons.°, Dovendosi però registrare con belliss^{mo} ordine, come si governa il V° Cons° della Beata Vergine di questa Catedrale qual elege un [...] Ragionato, dal quale essendo ben istruiti li Sindici prendano le dovute informazioni, e reggono e governano bene il tutto. Fù proposto che [...] sia eletto un confratello sotto nome di Ragionato». Gli obblighi di seguito stabiliti gli affidano la responsabilità economica, affiancandolo ai Sindaci, e il controllo dell'operato del tesoriere. Oltre al *Mastro* il Ragionato dovrà tenere il *Giornale* (in quello del 1624-53 si legge: «Nel presente Libro si tiene conto del d(are) et aver del tess(orier)o di tempo in tempo cominciando il di sud° Per me And^e Marchese Carr° ragionato del vend° Cons° S^{mo} S° della Catedrale») e *Salariati e Cappellani*. Prosegue il *Compendio ACV*, fasc.2°, c.16v: «In aggiunta agl'obblighi del Ragionato

così la rarefazione delle notizie parrebbe potersi addebitare soprattutto alla diligenza dei responsabili della stesura delle entrate e uscite, permettendo quindi di supporre una sostanziale continuità nella spesa musicale in questo periodo. D'altro canto i riflessi dei sussulti che il governo del Consorzio in quegli anni rivela, leggibili nella diversificazione e complessità crescente della registrazione da tenersi, sono altresì il riconoscimento della costante crescita della sua forza nonché disponibilità finanziaria.

Nella seconda parte del secolo XVII scompaiono i «salariati» e i pagamenti a musicisti per la processione della terza Domenica di ogni mese, la sola funzione che dal 1629 li distingue dagli altri, e le uniche occasioni fino al 1671 sono il *Corpus Domini* e la *Quaresima*.¹³⁴ Le vicende di quest'ultima pongono in evidenza il periodo di difficoltà economica in cui il consorzio versava;¹³⁵ il segno più vistoso, nel caso specifico, è la annuale deliberazione che si rese necessaria per la autorizzazione alla

[...] sia obligato ogni principio d'anno fare un riporto di qualsivoglia debitore sopra del libro *Mastro* di quel resto che resterà debitore cadauno». I periodi di minori annotazioni quindi coincidono con dei punti nodali dei mutamenti nella organizzazione della registrazione delle spese dovute alle innovazioni introdotte nella amministrazione, le quali non senza difficoltà vennero accettate (si pensi allo sconcerto ammesso nell'episodio del Ragionato 1608-11). Lo scompiglio investe, nello stesso periodo, anche il Cancelliere, incaricato di stilare le deliberazioni prese: *Compendio ACV*, fasc.3°, 14 giugno 1629, c.2r: «Ritrovandosi il Libro delle Parti molto confuso così per la quantità come per la varietà di quelle, essendo da Precessori in buona parte annullate, e corrette, di modo che, volendo li Sindici valersi d'alcune di quelle non puonno effeuar il loro ricercato Fù presa parte Che si debbasi eleggere due persone esperte à tal carico [...] quali debbano ridurre à perfettione e correggere questo libro descrivendo le non annullate et rilasciando le casse».

134 Per quanto riguarda la *Quaresima*, nel secondo periodo, riferimenti nei voll. *Cassa e Giornale* si trovano negli anni 1657, 1667 (riguarda il 1666), 1669, 1670, 1671; riferimenti alla somma spesa nel 1641 e 1642 si trovano nel *Memoriale* alle carte 35r e 36v. Tutti recano comunque cifre totali, o parziali, senza ulteriori specificazioni.

135 ACSS, *Unioni II*, 28 marzo 1659, c.7r, riferendosi alla richiesta fatta al Consorzio dal padre predicatore prima e dal Vescovo poi per le *Quarantore* da farsi nella *Quaresima*, motivando la risposta negativa data si dice: «havendo due volte [...] rappresentato a SS^{ta} Ill^{ma} la povertà in cui si trova il Consortio Med^{mo}; hora più che mai angustiato, et abbattuto poco fa da' diversi colpi di contributione di Galeotti, Tanse, Compaticij, subsidij ordinarij et straordinarij et perciò esausto di denari ricco solo di debiti».

esposizione del «SS^o Sacram^{to}», e conseguente spesa, dal 1641 al 1667,¹³⁶ anno in cui si dichiarò essere: «superfluo il metter parte per l'Esposizione [...] che si vuol fare [...] stante a diversi legati fatti da più persone disponenti in tal proposito».¹³⁷ Le spese della *Quaresima*, già assenti nei volumi *Cassa* e *Giornale* dal 1642, trovarono una apposita registrazione dal 1656 in un registro ad esse destinato.¹³⁸ Questo, interrompendo l'aridità delle annotazioni che dal 1646 accompagnano i pagamenti per il *Corpus Domini*,¹³⁹ elenca i musicisti che in essa intervennero fino al 1671. Tra loro alcuni ricorrono costantemente nelle annotazioni annuali ed è quindi possibile ipotizzare che si trattasse probabilmente dei musicisti in servizio in quel periodo presso la cattedrale, per i quali il finanziamento del Consorzio era limitato

alle due occasioni sopra ricordate.¹⁴⁰ I termini, per distinguere i musicisti, «salarati» o «ordinari» e «straordinari» lasciano posto alla contrapposizione «cremaschi» e «forestieri»¹⁴¹ e non indicano più una loro differente posizione contrattuale con il Consorzio del SS^o Sacramento.

Altre occasioni in cui troviamo i musicisti intervenire sono quelle in cui, essendo prevista l'esposizione del SS. Sacramento, al Consorzio era richiesto di curarne «l'apparato». I richiedenti erano il Vescovo, la città rappresentata dai Provveditori,

136 Fino al 1640 la spesa da affrontarsi per la Quaresima non necessitò di una decisione ogni anno per autorizzarla. Unico precedente è quello riferito dal *Registro delle parti del Venerando Consortio del Santissimo Sacramento eretto nella Cattedrale di Crema come apar sopra il libro di ditta scuola che Comincia il primo Giugno 1600 giorno del Corpus Domini* conservato nella cartella *Chiesa Cattedrale Consorzi del SS^o Sacramento e della B(eata) V(ergine)* presso l'Archivio della Curia Vescovile, d'ora in poi *Registro AVC*: «Congregati li SS^{ti} Sindici e X fù presa parte di far la esposizione del Santissimo Sacramento tutte le serre della quadragesima; con quella spesa parerà à SS^{ti} Sindici. adi 2 marzo 1631. c. 119». *Compendio ACV*, fasc.3^o, febbraio 1641: «Solevati da molto tempo in qua nella Cattedrale a spese del V^{do} Cons^o esponer il SS^o Sacramento ne giorni quadragesimali non impediti dell'istessa Esposizione in altre Chiese; s'è poi tralasciata da due anni passati per il molto dispendio, che seco portava; considerand' hora esser l'Esposizione pia, devota e Santa, et essendo da alcuni esibite lire 230; et anco de Monsig Vicario promesso duplicar l'elemosine Fù preso d'esponer il SS^{mo} Sacramento nella prossima Quadragesima per questa sol volta». La notizia è riportata, con diversi gradi di completezza, anche nel *Memoriale*, c.35, e nel *Registro ACV*. Fino al 1652 la annuale decisione farà sempre riferimento alle elemosine da raccogliere per finanziare la spesa. Dal 1653 al 1660, compreso, si trova sempre: «con gli aiuti dell'elemosine et assistenza della Pietà di Mons. Ill^{mo} et Rev^{mo} Vescovo» (tutte in *Compendio ACV*, fasc.3^o e 4^o, e per il 1659 e 1660 anche in *Unioni II* rispettivamente 23 febbraio, c.5v e 8 febbraio, c.12). Ancora fino al 1666, compreso, la si ritroverà escludendo però l'intervento del Vescovo (tutte, oltre al *Compendio ACV*, cit., in *Unioni II*: c. 17, 27.II.1661; c. 21, 12.II.1662; c. 24v, 4.II.1663; c. 26v, 22.II.1664; c. 31, 15.II.1665; c. 36, 7.II.1666).

137 *Unioni II*, 20.II.1667, c.39: «Fù esposto per li Mag^{ti} SS^{ti} Sindici, che sia superfluo metter parte per l'Esposizione del SS^{mo} Sacram^{to} che si vuol fare per li prossimi giorni di Quaresima, stante a diversi legati fatti da più persone disponenti in tal proposito l'anderà parte che per l'avenire si debba far detta fontione senza mettere parte alcuna, solo che far la elletione di uno [...] per assister a raccogliere le Elemosine».

138 Si tratta del volume *Libro Cassa per l'esposit^{one} del SS^{mo} nella Quares^{ma} 1656-1702*. Risultato del particolare trattamento riservato a questa festività. In esso si trovano anche le spese delle *Quarantore* del 1659, delle novene natalizie degli anni 1667 e 1668.

139 Aridezza che provoca un ulteriore vuoto nella ricostruzione dell'organico dal 1646 al 1656.

140 Sulla questione circa gli interventi degli enti a sostegno della musica si aggiunga quanto detto il 4 giugno 1643, in *Compendio ACV*, fasc.3^o: «Vedendosi la gran difficoltà nell'aparar la Chiesa per la festa del Corpus Domini [...] e dubitandosi ch'in una di queste solennità potesse restar sprovista la Chiesa, e venendo significato da devote persone, che volend' il V.Cons^o pigliar la cura di ricever elemosine per tal effetto, che se ne riceverà à sufficienza, potendosi in difetto ricorrer il R^{do} Capitolo a SS^{ti} Provveditori, et a SS^{ti} Sindici della Scuola della Beata Vergine Maria».

141 ACSS, *Giornale* 1653-78, 14 giugno 1656, c. 37: «ad un sopranino forestiero»; *ibidem*, 20 agosto 1656, c.41: «al Sr Maestro di Capella con li musicisti cremaschi»; *ibidem*, 9 giugno 1660, c.83: «al S^r Giovanni da Cremona soprano forestiero»; *ibidem*, 25 giugno 1661, c. 98: «a due musicisti forastieri»; *ibidem*, 7 giugno 1662, c.111: «a due musicisti forestieri». **LQ**, anni 1656 e 1657: «al S^r Basso forastiero»; 1657: «alli doi Violini forastieri del Pad^{re} Maestro sud^o». Una sorta di regolamentazione per l'intervento di musicisti forestieri si ebbe dopo il 1671, ACSS, *Unioni II*, 19.IV.1676, c.91v: «Desideroso, questo Vend^o Cons^o di continuar il lodevole istituto, circa il procurar la musica delle parti forastiere, nel giorno mercoledì per il Vespro, et giorno dell'ottava del Corpus Domini. L'anderà parte di dar facoltà a SS^{ti} Sindici di proveder quelle parti si de musicisti come d'istrumenti forastieri, che dalla loro prudenza saranno giudicate convenienti alla Solennità de simil giorno, come anco di puoter proveder due delle stesse parti per tutta l'ottava med^{ima}»; *ibidem*, 23.V.1677, c.100: «fu posta parte di dar autorità a SS^{ti} Sindici di proveder per l'ottava del Corpus D(omi)ni di quelle parti di musicisti forastieri che saranno giudicate bisognevoli». Ecco di seguito i luoghi in cui l'origine dei musicisti è dichiarata: C.XV, fasc.2^o «copie pagamenti», 5.X.1616, c.1v: «pagati a D.Gio Batta Bruno p(er) haver fatto cantar in Chiesa due sere à due Chori con li Pifferi e Tromboni Cremonesi»; *Giornale 1624-53*, 8.IV.1629, c.178r: «D.Cremonese viole et per suo filiolo violino»; *Cassa 1624-60*, 14. VI.1656, c.236r: «lire quindici valuta de milano (C.XV, fasc.2^o: «in venuta di Milano») a uno Sopranino che ha cantato alla festa del S^{to} Corpus Domini [...] e uno che e stato mandato a Carevaggio per uno Musicista sotto 13 giugno»; *ibidem*, 29 agosto 1656, c.123: «a due soprani venuti da Milano». **LQ**, 1659 (Quarantore), 8 aprile: «al S^r Gio Batta Griantini Musicista Soprano di Milano [...] al S^r Carlo Celidone musicista di Milano [...] al S^r Carlo Fiammingo Soprano di Milano [...] al S^r Carlo Ambrosio Raimondi Contralto Musicista di Milano»; *ibidem*, 1660: «Geronimo Colli Contralto di Vigevano»; *ibidem*, 1661: «al S^r Soprano di Parma [...] al R^{do} Franc^{co} Hieronimo Colli Contralto di Vigevano». Sui Celidone si veda ROBERTA CARPANI, *Drammaturgia del comico. I libretti per musica di Carlo Maria Maggi nei «theatri di Lombardia», Vita e Pensiero*, Milano 1998 (La città e lo spettacolo, 6), p. 59, n. 63.

142 *Memoriale*, c.34r: «Adi 10 Aprile 1641 Memoria come la Domenica delle Palme della passata Quadragesima 1641 fu esposto nella Chatedrale il San^{mo} Sacramento per le Quarant'hore [...] essendosi Obligato il Consortio di Fare la spesa del aparato et altre spese, che Bisognano per questa Fontione, come per parte presa li Marzo passato ad istanza dell'Ill^{mi} Sig^{ci} Provveditori della Città [...] notte delle spese [...] al R.P.Maestro di Capella per la musica lire 139 soldi 10». *Compendio ACV*, fasc.3°, 3-IX.1645: «Fù posta parte s'il V. Cons^o debba far la spesa per adornar la Chiesa Cathedrale di tapezierie e far la spesa delle cere per l'Espositione del SS^{mo} Sacramento per le quaranta hore per il Giubileo concesso per li grandissimi bisogni di Guerra contr'il Turco, havendo Mons. Ill^{mo} e Rev^{mo} vescovo concesso al V.Cons^o avere l'elemosine, che si raccogliessero Balottata la parte fu presa Per esecuzione della soprascritta parte fu per tre giorni continui fatta l'Espositione [...] Intaco al V.Cons^o lire 287:10 De quali Monsig.Vescovo ne promise la reintegrazione [...] ma non fu mai essequita essa reintegrazione»; *ibidem*, 23.III.1651: «Venendo dagli Ill^{mi} SS^{ci} Provveditori della Città datt'istanza, che la Scuola voglia intraprendere la fontione d'apparar la Cattedrale per l'Espositione del SS^{mo} Sacramento per le quarant'hore; essendosi esibiti d'eleggere quattro Gentil huomini, da quali saranno preparati tutti li Mobili necessarij, et anch'essi SS^{ci} assisteranno, e provederanno à qualsiasi cosa appartenente a detta fontione, come fù praticato l'anno 1645 [...] essendovi dubietà, acciò il V.Cons^o non arrischiasse d'aggiungerli, com'altra volta era seguito, fù esibito dal S. Gio Batta Marinoni uno de SS^{ci} Dieci, che, se l'elemosine non fossero bastanti [...] haverebbe suplito del proprio». *Ibidem*, fasc. 4°, 14.VIII.1656: «Essendo piaciuto alla Santità di Nostro Sig^{te} Alessandro Settimo per placar nelle presenti calamità si di guerra, come de peste la giust'ira di Dio conceder un SS^{mo} Giubileo. Fù preso D'andar dalla Catedrale sin'alla Chiesa delle Rev^{de} Madri Capuccine con una Processione e nel ritorno far cantar in Musica una Messa solenne. Fatta la Processione per esser la Terza Domenica lasciar esposto il SS^{mo} Sacramento tutt'il giorno, e nel riponerlo far fare un Sermone in ringraziamento a Sua Divina Maestà» (riferimenti per pagamenti a musicisti in *Cassa e Giornale* si ritrovano alla data). *Ibidem*, 5.IX.1656: «Essendo stati ricercati li SS^{ci} Sindici dall'Ill^{mo} et Rev^{mo} S^r Nicolò Cornaro Provveditor alla Sanità, ch'in conformità delle pubbliche commissioni, e di quanta era statto praticato nell'altre Città di questo Ser^{mo} Dominio, et in particolare nella Città Dominante, ove s'era esposto il SS^{mo} Sacramento, et fatte solenni Processioni per suplicar Sua Divina Maestà, che presente questo stato della Pestilenza, che ben da vicino si fa fieramente sentire; rapresentino à questo V.Cons^o il desiderio, che tiene Sua Ecc^{za}, ch'il giorno, et, corrente Natività della Beata vergine s'esponga il SS^{mo} Sacramento nella Catedrale à spese sel V. Cons^o promettendo d'aparar all'occasione in sollievo di questa spesa; et essendo questo beneficio publico desiderato de quelle Rappresentate, e cosa comune dovendosi la med^{ma} sera da tutte le Scuole far Processione Generale. Fù presa parte» (riferimenti per pagamenti ai musicisti in *Cassa e Giornale* alla data indicata). *Unioni II*, 28.III.1659, c.7r: «Alli giorni passati fece dimandare à se noi Sindaci Monsig^r Ill^{mo} et Rev^{mo} Vescovo di questa Città et ci ricerco per che volessimo indurre questo Vend^o Cons^o ad intraprendere nella prossima Settimana Santa la fontione [...] dell'Espositione delle quarant hore» dopo un iniziale rifiuto «l'anderà parte che col fondamento della parola sopra accenate dataci d Monsig^r... Nostro Vescovo debba questo [...] Cons^o[...] intraprendere [...] qual parte [...] resto presa» (i pagamenti ai musicisti sono nel *Libro Cassa...Quares^{de}* cit.). *Ibidem*, 12 agosto 1660, c.15v: «Conoscendo il Ser^{mo} nro Principe non esservi aiuto più valevole per abbattere l'ottomano nemico della Ser^{ma} nra Repub^{ca} et Relligione insieme quanto il divino a comesso a questo [...] Fran^{co} Capello Pod^{ca} et Cap^o di questa Città come anco alli altri Rappresentanti nel suo Dominio [...] che pero havendo S.E. fatti adimandare avanti di Sè Noi Sindici ci à esposto la mente di sua ser^{ta} [...] ricercandoci perche volessimo li giorni di Domenica Lunedì et Martedì prossimi venturi far espore [...] qual parte [...] resto presa» (pagamenti ai musicisti in *Cassa e Giornale* alla data). *Ibidem*, 12.XII.1667, c.42r: «Fù

Segnale di rinnovato vigore è il contratto siglato con Luigi Mammini nel 1671 col quale il Consorzio assunse, di nuovo, dei musicisti «salariati»;¹⁴³ esso comprende tra gli obblighi anche le occasioni «straordinarie»,¹⁴⁴ testimonia dell'intervento del Capitolo nel *Corpus Domini* a queste date, segna la prima assunzione per il Consorzio di un violino e di un basso strumentale, riafferma la terza Domenica di ogni mese e conferma il *Corpus Domini* e la *Quaresima*.¹⁴⁵ È il punto di arrivo di una lenta riaffermazione avutasi negli anni precedenti ma anche l'avvio di un ulteriore periodo che vede, nel volgere di pochi anni, una ride-

esposto per li Mag^{ci} SS^{ci} Sindici che essendo stati ricercati dal [...] Predicatore di questa Cathedale à voler [...] poner parte in questo [...] Cons^o perchè in questi prossimi giorni avanti il [...] Natale fosse fatta la Divotione della Novena, et essendo anco, comparsa persona divota che si è obbligata ogni qual volta che il Cons^o [...] restasse aggravato di spesa maggiore di quella che ascenderanno l'elemosine che si raccogliessero in detta fontione di Supplire del proprio [...] landera parte di fare la predetta Novena [...] qual parte resto presa»; analoga richiesta appare nello stesso volume in data 11 dicembre 1668 alla c.45r, dove però il richiedente non è il padre predicatore ma il Vescovo. Per entrambe i pagamenti ai musicisti sono riportati in *LQ*; *Giornale 1653-78*, 9.VI.1669, c.207r: «Alli Musicisti sono per recognitione d'haver cantato il giorno stesso per l'espositione del S^{mo} d'ord^{ne} del Ser^{mo} nro Principe, come per ordine di d^o posto in filo»; *ibidem*, 12.VIII.1669, c.211: «al R^{do} D. Andrea Manusardi mastro di capela sono per la musica fatta nelle sere passate per l'espositione del SS^{mo} in ordine al breve pontificio».

143 Oltre a ricomparire le partite dei musicisti nel ms. *Salariati*, ricompaiono nel 1671 le rate dei salari corrisposti ai musicisti anche nei volumi mss. *Cassa e Giornale*.

144 Occasioni «straordinarie» precedenti sono: C.XV, fasc.2°, 5.X.1616: «pagati a D. Gio Batta Bruno p(er) haver fatto cantare in Chiesa due sere à due Chori con li Pifferi e Tromboni Cremonesi per esser stato esposto il Santissimo Sacramento nella Chiesa per occasione delle gravi acque»; *Registro ACV*: «fu dalli SS^{ci} Sindici e X pres parte di far esponer il santiss^{mo} sacramento doi giorni alla settimana sino alla festa della Pentecoste p(er) li presenti bisogni del mal contagioso adi primo aprile 1630. c.116».

145 ACSS, *Unioni II*, 31.I.1672, c.65r: «Convenendo al decoro di questo Ved^o Cons^o et all'Honore del SS^{mo} Sacram^{to} rendere con buon concerto musicale più conspicue le fontioni che vengono fatte nella ottava del Corpus Domini, acuetuato pero l'istesso giorno del Corpus Domini et la Dom^{ca} in fra octava in come che queste fontioni saspentino à Rev^{mo} Capitolo, le Terze Domeniche à la Processione l'espositione del SS^{mo} nel tempo di Quadragesima et qualche altro straordinario, esclusave sempre l'occasione di quarant hore percio. L'anderà parte di accordare il S^r Alovio Mamini Mastro di Capela un soprano, li molto Rev^d SS^{ci} Tomaso Gallo Giacomo ant^o Mamini Carlo Valcarengo e D.Ambrosio Aliprandi per fare le fontioni musicali come sopra à quali dovera essere contribuito per loro mercede nel modo infrascritto [...] et il presente dovera durare per un anno che s'intendera principiato nel sud^o giorno del Corpus Domini pross^o passato. Dovendosi pure col prendere della presente parte conceder piena facultà alli SS^{ci} Sindici di questo Vend^o Cons^o de accordare li instrom^{ti} Musicali di Violino e basso con quella Mercede che da loro sarà stimata propria et condecante li quali tutti musicisti habbino obligat^e di assistere con diligenza alle sud^e fontioni altrimenti li possa essere trattenuto parte della loro Mercede et anco possano essere deponati della presente loro ellectione. Qual parte [...] resto presa a tutti voti favorevoli».

finizione più duratura dei termini contrattuali finalmente espressi,¹⁴⁶ proprio dal 1671, annualmente nel volume delle deliberazioni prese unitamente all'organico dei musicisti assunti.¹⁴⁷

146 ACSS, *Unioni II*, 14.V.1676, c.92v: «essendo sta conosciuto da SS^{ti} sindici [...] esser cosa lodevole il continuar l'accordo de' musicisti giusta il praticato, gli anni adietro, levando dall'accordo medemo, l'esettione posta nelle parti passate di non cantar il giorno, del Corpus D(omi)ni e Dom^{ca} in frà l'ottava àccio sij levato ogni disordine che potesse nascere in detti due giorni». Con questa modifica gli obblighi rimarranno gli stessi fino al 1694 e in quell'anno saranno confermati nei nuovi «Capitoli» stesi con la «Riforma» del consorzio: *Unioni IV*, c.19v: «Musicisti [...] Siano li Musicisti obligati à cantar nelle fontioni dell'Ottava tutta del Corpus Domini, niun giorno eccetuato, tutte le terze Domeniche, alla Messa all'adoratione del SS^{mo} Sac^{to}, e quando si porta in Processione, nella Quaresima tutta, mentre vien esposto sopra l'Altare, et in ogni altra fontione così ordinaria, come straordinaria, d'esposit^o, Messe, Vesperi, et altre cantate, che li veniranno comesse dal Vend^o Cons^o per mezzo de SS^{ti} Sind^{ci} del medemo; escluse però le fontioni delle quarant'hore, e delli Offitij che saranno celebrati per le Com^{ie} Marchi e Bisleri». I termini con cui ci si riferisce alla festività della *Quaresima* fino al 1636, «Salve», «Oracion de la Salve», si possono riassumere con le parole usate nella parte del 18 febbraio 1629 nel *Compendio ACV*, fasc.3^o: «essend'uso del V.Cons^o il far cantar una solenne Salve alla Quadragesima». Negli anni successivi al 1636 si parlerà «dell'esposizione da farsi in tempo di Quaresima del SS^{mo}». Per il *Corpus Domini*, oltre alle generiche indicazioni quali «per la musica della solennità dell'Ottava del Corpus Domini», altre più specifiche si trovano: C.XV fasc.2^o, 18.VI.1617: «per haver sonato la Vigilia et il giorno del Corpus Domini alli Vesperi et Messa alta, et un motetto dopo il matutino per tutta l'Ottava»; *Giornale 1624-53*, 9.VII.1629, c.178v: «per haver cantado alla Messa et Vespro alla festa del S^{mo} Corpus Domine»; *ibidem*, 2.VI.1633, c.193: «per la Musicha del Vespro Mesa alta dil S^{mo} Corpus Domine et per la procession et vespero del Otava»; *ibidem*, 25.VI.1639, c.261v: «per aver sonatto dietro alla process^e del S^{mo} Corpus Domini»; *ibidem*, 23.XI.1645, c.88r: «per haver sonato alla process^e del Sant^{mo} Corpo di Cristo et sua Ott^a»; *ibidem*, 27.VI.1650, c.124: «per haver sonato nel giorno della festività et Otava del Corpus Domini pass^o con la processione del giorno»; *ibidem*, 17.VI.1651, c.131: «per la Musicha fatta [...] a 15 et Ottava del Corpus Domine, Vespro e Processione»; *Cassa 1660-87*, 22.VI.1664, c.38: «per la musica fatta al Vespro nel Ottava del Corpus Domini»; *Giornale 1653-78*, 15.VI.1670, c.231: «al Sig^r Alvise Mamini [...] per haver cantato tre motetti il giorno dell'ottava del Corpus Domini».

147 I nomi dei musicisti, per le nuove norme introdotte con i «Capitoli» del 1694, non sono riportati dopo tale anno.

I musicisti ordinari nel periodo 1608-21¹⁴⁸

La ricostruzione si basa sulla lettura dei testimoni manoscritti conservati presso l'Archivio del consorzio del SS.mo Sacramento presso la Cattedrale di Crema, in particolare sono stati determinanti il *Giornale 1608-24* e il raffronto con la documentazione raccolta nella cartella già indicata con C.XV, fasc. 2^o, che, pur non coeva, riporta dati provenienti da mandati di pagamento ora per lo più perduti; la documentazione è in ordine cronologico e dunque il rimando è ai testimoni alla data indicata.¹⁴⁹

ANNO	NOME	PERIODO IN CARICA	TITOLO
1607	G.B.Caletti d ^o Bruno ¹⁵⁰	14.XII*	M
1608	G.B.Caletti d ^o Bruno	A ¹⁵¹	M
1609	G.B.Caletti d ^o Bruno	A ¹⁵²	M
1610	G.B.Caletti d ^o Bruno	*VIII ¹⁵³ XII* ¹⁵⁴	(A)
1611	G.B.Caletti d ^o Bruno	A	
1612	G.B.Caletti d ^o Bruno	A ¹⁵⁵	
	Pietro Francesco Caletti ¹⁵⁶	14.XII*	
	Lucca Bruno Caletti ¹⁵⁷	14.XII*	

148 Nella ricostruzione si utilizzeranno i seguenti segni interpretativi ed abbreviazioni: ? = data non conosciuta; () = ipotesi, si vedano le note; * a destra = inizio di un contratto; * a sinistra = termine di un contratto; A = anno completo; i mesi dell'anno sono espressi in numeri romani; - = dal/al; M = Maestro della Cappella; O = Organista.

Si consideri inoltre che per i «Salarati» 1608-1621, fino al 1613 non si rileva nessun altro pagamento, oltre al G.B.Caletti e uno a R.Armanio nel 1612; dal 1613 al 1621 i pagamenti hanno una scadenza quadrimestrale con la compensazione di lire 10 (le eccezioni sono R.D. Boldo lire 12, l'organista R.Calcio lire 13, e il maestro di cappella al quale vengono corrisposte lire 32). I pagamenti sono tre all'anno ed i periodi chiaramente indicati sono: 14.XII – 14.IV; 14.IV-14.VIII; 14.VIII-14.XII. Tranne l'anno 1607 e per i pagamenti di Pietro Francesco Caletti e Lucca Bruno Caletti, abbiamo adeguato i termini cronologici all'anno solare; di conseguenza laddove si indica il mese si deve intendere il giorno 14 di quel mese e l'anno reale di assunzione dal 14 dicembre dell'anno precedente a quello dell'anno in corso.

149 Come rammentato alla nota 12, in riferimento alla documentazione conservata presso l'ACSS, si vedano i seguenti luoghi dei testimoni qui elencati con le abbreviazioni **C, G, LQ, S, Memoriale**.

150 Si rimanda ai luoghi citati alla nota 13.

151 Un pagamento nel 1608 e uno nel 1609.

152 C.XV, fasc.2^o segnala un pagamento appartenente al 1608 nel 1609.

153 C.XV, fasc.2^o: il terzo pagamento appartiene al 1610.

154 Il primo pagamento del 1611 è maggiore rispetto al solito lire 76:13 pur non essendo il doppio ipotizziamo la continuità.

155 L'ultimo pagamento del 1611 appartiene al 1612.

156 In ACSS, **G**: 1613, 4.IV, annotato nella scritta del Caletti «et ali soi doi filioi», per inferenza si deduce che sono Pier (o Pietro) Francesco e suo fratello Lucca Bruno, per il quale si veda sotto.

157 ACSS, cfr. **G**:1615, 4.IV, 19.VIII, 15.XII;1616, 30.III, 12. VIII; **GC**:1633, 1.II, 5.III;1634, 8.IV, 13.IV, 22.VI, 26.VI, 15.XI;1635, 27.III, 18.VI, 30.VI; 1636, 27.II; **S**: cc.36v,43v.

1613	G.B.Caletti	A	M
	P.Francesco Caletti	*14.IV.1613 ¹⁵⁸	
	Lucca Bruno Caletti	14.IV.1613 14.XII.1613*	
	Zamaria Liotti ¹⁵⁹	I-IV	
	Francesco Violasco Curamer ¹⁶⁰	A	
	Bartolomeo Marchese Caravagio ¹⁶¹	VII* ¹⁶²	
	Alovisio Vimercato ¹⁶³	IV*	
	R.G.Batta Boldo ¹⁶⁴	A	
	R.G.Calcio ¹⁶⁵	A	O
	Zambattista Leotti ¹⁶⁶	(IV-VIII)	
R.Gio Pietro Saliassi ¹⁶⁷			
1614	G.B. Caletti d° Bruno	A	M
	Lucca Bruno Caletti	A	
	(P.Francesco Caletti)	(A)	
	R.G.Calcio	A	O
	Zamaria Liotti	A	
	F.Violasco Curamer	I-IV	
	B.Marchese Caravagio	A	
	Alovisio Vimercato	A	
1615	G.B.Caletti d° Bruno	A	M
	Lucca Bruno Caletti	A	

158 Rimandiamo a quanto evidenziato nel capitolo dedicato ai Caletti in "Scientia Musicae", oltre che alla *Introduzione* in GIOVAN BATTISTA CALETTI, *Madrigali*, pp. XX-XXI.

159 Per Zamaria Liotti (anche Lioto, Leotto, liliotti, Lionotto) cfr. ACSS, **G**:1613, 4.IV; 1614, 2.I, 4.IX, 5.XII; 1619 [5?], 16.IV, 19.VIII, 22.XII; 1616, 18.IV, 19.VIII, 17.XII; 1617, 15.IV, 18.XII; 1618, 21.IV, 21.VIII; 1619, 9.II, 30.IV, 19.VIII, 17.XII; 1620, 6.IV, 19.VIII, 23.XII; 1621, 20.IV, 23.VIII, 13.XII; **GC**: 1628, 19.IV; 1629, 8.IV, 12.X, 1630, 27.III, 29.V; **S**: c. 30v.

160 ACSS, **G**: 1613, 4.IV, 5.VII, 2.XI; 1614, 11.III; 1615, 12.I, 17.VI, 31.VIII, 12.XII; 1616, 30. III, 20.V, 22.IX, 28.X; 1617, 8.VI, 18.XII; 1618, 5.IV, 4.VII, 7.XI; 1619, 8.III, 27.VI, 23.XI; 1620, 17.III, 19.VIII; 1621, 1.II, 26.III, 14.VIII, 8.XII; 1628, 19.IV.

161 Bartolomeo Marchese detto Caravagio (anche Carevagio), cfr. ACSS, **G**:1613, 10.X; 1614, 16.I, 23.V, 11.IX, 27.XII; 1615, 2.V, 6.VII, 25.VIII; 1616, 18.II, 22.V, 23.VIII, 17.XII; 1617, 18.VIII, 9.XII; 1618, 2.IV, 11.VII; 1619, 4.I, 19.IV, 17.VII, 6.XII; 1620, 3.V, 8.VIII; 1621, 15.I, 15.IV, 19.IX; 1630, 22.III, 22.V; 1631, 18.V.

162 Il primo pagamento registrato nell'anno 1614 appartiene all'anno 1613.

163 Reverendo Aloisio Vimercato, cfr. ACSS, **G**:1613, 10.X; 1614, 13.I, 10.IV, 12.VIII, 25.X, 16.XII; 1615, 28.II, 17.XII; 1616, 22.IV, 10.IX, 16.XII; 1617, 20.IV, 18. VIII, 20.XII; 1618, 12.IV, 17.VIII; 1619, 22.I, 2.XII; 1620, 19.VIII, 10.XII; 1621, 10.IV, 16.IV, 14.VIII, 14.XII; **CG**: 1626, 2.I; 1628, 19.IV; 1629, 8.IV; 1630, 27.III, 29.III; **S**: c. 31v.

164 Reverendo Gio Batta Boldo, cfr., ACSS, **G**:1613, 4.IV, 7.IX; 1614, 13.I, 28.III, 22.VIII, 15.XII; 1615, 16.IV, 25.VIII, 22.XII; 1616, 18.IV, 20.VIII, 16.XII; 1617, 17.IV, 20.IX, 18.XII; 1618, 21.IV, 23.VIII; 1619: 4.I, 21.IV, 16.X, 13.XII; 1620, 8.V, 26.Viii, 17.XII; 1621, 14.VIII, 13.XII; 1624, 24.IV. **CG**: 1625, 25.III; 1627, 2.IV; 1628, 19.IV.

165 Reverendo Gio Calcio, Organista, in ACSS, **G**: 1613, 4.IV, 9.IX; 1614, 27.V, 4.IX, 20.XII; 1615, 2.V, 25.VIII, 29.XII; 1616, 9.IX, 17.XII; 1617, 19.V, 30.VIII, 20.XII; 1618, 26.IV, 23.VIII; 1619, 18.III, 23.XII; 1620, 5.IX, 23.XII; 1621, 20.XII.

166 Zambattista Leotti (Liotti), ACSS, **G**: 1613: 20.VIII; 1614, 4.IV.

167 Reverendo Gio Pietro Saliassi, ACSS, **G**: 1613, 12.IV.

	(P.Francesco Caletti)	(A)	
	R.Calcio	A	O
	Zamaria Liotti	A	
	B.Marchese Caravagio	A	
	Francesco Quai ¹⁶⁸	A	
	A. Vimercato	A ¹⁶⁹	
	R.Gio Batta Boldo	A	
	F.Violasco Curamer	(V)* ¹⁷⁰	
	(Agostino Vimercato) ¹⁷¹	?	
1616	G.B.Caletti	A	M
	Lucca Bruno Caletti	*13.VIII	
	(P.Francesco Caletti)	(A)?	
	R.G. Calcio	A	
	Zamaria Liotti	A	
	F.Violasco Curamer	A ¹⁷²	
	B.Marchese Caravagio	A ¹⁷³	
	A. Vimercato	A	
	R.G.Boldo	A	
	Andrea Cattaneo frasetta ¹⁷⁴	(I-IV) ¹⁷⁵	
1617	G.B.Caletti	A ¹⁷⁶	M
	R.G.Calcio	A	O
	Zamaria Liotti	A	
	F.Violasco Curamer	A	
	B.Marchese Caravagio	A	
	A.Vimercato	A	
	R.G.B.Boldo	A	
	Tomaso Gatto ¹⁷⁷	(I-IV)	
1618	G.B.Caletti	A	
	R.G.Calcio	A ¹⁷⁸	O
	Zamaria Liotti	A ¹⁷⁹	
	F.Violasco Curamer	A	
	B.Marchese Caravagio	A ¹⁸⁰	
	F.Quai	A ¹⁸¹	
	A. Vimercato	A ¹⁸²	

168 ACSS, **G**: 1615, 2.I.

169 Totale Lire 31 soldi 12.

170 Totale Lire 24 soldi 6; probabilmente è scoperto il periodo I-IV.

171 ACSS, **G**: 1615, 15.IV.

172 Più lire 4 soldi 16 in settembre.

173 L'ultimo pagamento registrato nell'anno 1616 appartiene al 1617.

174 Reverendo Andrea Cattaneo frasetto (faretto?), in ACSS, **G**: 1616, 3.IV.

175 Il pagamento però potrebbe riferirsi anche all'occasione della Quaresima.

176 Aumento di salario (lire 35 soldi 16): inoltre il primo pagamento annotato nel 1618 appartiene al 1617.

177 Reverendo Tomaso Gatto (anche Gheto), ACSS, **G**:1617, 18.III, 5.VIII; 1621, 28.V.

178 Primo pagamento annotato nel 1619 appartiene in parte al 1618.

179 Primo pagamento annotato nel 1619 appartiene al 1618. C.XV fasc.2° conferma.

180 Primo pagamento annotato nel 1619 appartiene al 1618.

181 Si dice 4 mesi ma la cifra è di lire 20 corrispondenti a otto mesi ed il primo pagamento del 1619 appartiene al 1618.

182 Il primo pagamento annotato nel 1619 appartiene al 1618.

	R.G.B.Boldo	A ¹⁸³	
1619	G.B.Caletti	A	M
	R.G.Calcio	A	O
	Zamaria Liotti	A	
	F.Violasco Curamer	A	
	B.Marchese Caravagio	A	
	F.Quai	A ¹⁸⁴	
	A. Vimercato	A ¹⁸⁵	
	R.G.B.Boldo	A	
	Paolo Bonaz ¹⁸⁶	A ¹⁸⁷	
	Atilo Roncheti ¹⁸⁸	XI*	
1620	G.B.Caletti	A	M
	R. Calcio	A	O
	Zamaria Liotti	A	
	F.Violasco Curamer	*VIII	
	B.Marchese Caravagio	A ¹⁸⁹	
	F.Quai	A ¹⁹⁰	
	A. Vimercato	A ¹⁹¹	
	R.G.B.Boldo	A	
	Paolo Bonaz	*VIII ¹⁹²	
	Atilo Roncheti	*II	
1621	G.B.Caletti	A ¹⁹³	M
	R. Calcio	A	O
	Z. Liotti	A	
	F.Violasco Curamer	A	
	B.Marchese Caravagio	A	
	F.Quai	I-VI ¹⁹⁴	
	A. Vimercato	A	
	R.G.B.Boldo	A	
	Tomaso Gatto	(I*-IV) ¹⁹⁵	
	R.Zo Batista Avogado ¹⁹⁶	A	

183 Il primo pagamento annotato nel 1619 appartiene al 1618.

184 Il primo pagamento annotato nel 1620 appartiene al 1619.

185 Lire 30 in un solo pagamento.

186 ACSS, **G**: 1619, 21.IV, 3.IX; 1620, 8.I, 11.V, 11.IX.

187 I-IV, in sostituzione di F.Quai, lire 40; la stessa cifra per V-X, si presume per lo stesso servizio. IX-XII: primo pagamento annotato nel 1620 appartiene al 1619 con lire 10 si entra nella norma dei salari.

188 Reverendo Atilio Roncheti, ACSS, **G**: 1620, 15.XII; 1630, 22.III; 1631, 18.IV; 1633, 2.VI.

189 Il primo pagamento del 1621 appartiene al 1620.

190 Il primo pagamento dell'anno 1621 appartiene al 1620; suddivisione diversa, probabilmente: (14. XII.1619-3.I.1620= vuoto) 3.I-3.V; 3.V-3.IX; 3.IX-3.I.F conferma 3.V. per F.Quai.

191 Più lire 100 per messe.

192 C.XV, fasc.2°: «finiti 13 Maggio».

193 Un solo pagamento in luglio: lire 106 (sono tre salari da lire 35 soldi 6 assommati).

194 Ovvero in questo caso, presumibilmente, 3 gennaio- 3 maggio – 3 giugno.

195 Si suppone dal 14.XII.1620 al 14.IV.1621.

196 Reverendo Zo Batista Avogado, ACSS, **G**: 1621, 15.IV, 18.XI.

“Salariati” nel periodo 1629-46¹⁹⁷

ANNO	NOME E TITOLO	PERIODO	TESTIMONI
1629	Zamaria Liotti	Pasqua*	S30v; CG29/30.V
	A.Vimercato	Pasqua	S30v;CG30.III
	Arcangelo Fedeli ¹⁹⁸	Pasqua	S30v; CG 12/8 . XII . 1629 IV.1630
	Marco Antonio Fusaro ¹⁹⁹	Pasqua	S30;G.V.1630
	D.Rocho Corneto ²⁰⁰	Pasqua	S30;G.III.1630
	Felice Gritto ²⁰¹	IV-VIII X*	G.VIII; CG.II.1630
	Aurelio Bet ²⁰²	(IV-IX)	CG.IX
	D.Ubaldo Caletti ²⁰³	VIII*	S31v;CG.12.VIII.1630
	Gio.Batta Caletti M.	Pasqua*	S30v;CG.IX.1629; III.1630;IV.1630
	Soprano	X*	S30v;CG.IV.1630
Padre Pietro Francesco Robatto, Prior di S.Madalena – Basso	X*	S.31v;CG.IV.1630	
1630	Zamaria Liotti	*Pasqua	vedi 1629
	A.Vimercato	Pasqua	vedi 1629
	A. Fedeli	A	C,G:X e VI.1631
	Padre P.F.Robatto Prior di S.Madalena – Basso	A	S31v;C,G:II.1631
	Marco Ant.° Fusaro	A	G:XII.1630;C:I.1631;S30v
	D. Rocho Corneto	*IV	S30v
	Ottaviano de Monte, Trombone ²⁰⁴	X	S30v;CG:VIII.1631
	Felice Gritto	I	CG:II.1630

197 Dopo la pausa del 1622-28 i pagamenti si ripresentano con questi cambiamenti: di solito ogni sei mesi ed i contratti siglati da Pasqua a Pasqua; o terza domenica di aprile. Dal 1631 dai pagamenti si deduce che i contratti tendevano a divenire coincidenti con l'anno solare. I compensi non sono più di lire 10, ogni quattro mesi, ma di 1 lira per ogni processione della terza domenica del mese a cui il salariato partecipi. Il maestro di cappella, di solito, percepisce il doppio del salario annuale, cioè lire 24. Qui il mese non necessita sottindere, come per la schedatura 1608-21, il giorno 14. Testimoni dell'ACSS: **S** = vol. *Salariati e Cappellani 1624-1700°*; **C** = vol. *Cassa 1624-60*; **G** = vol. *Giornale 1624-53*; **F** = C.XV fasc.2°. La cifra riferita a **S** indica la carta, quelle riferite a **C** e **G** il giorno il mese e l'anno.

198 Anche per questa elencazione riproponiamo i luoghi nominali di rimando alle annotazioni nei libri dell'ACSS, le abbreviazioni in questo caso sono da intendersi come da nota 12. Per Arcangelo Fedeli, cfr. ACSS, **CG**:1628, 19.IV; 1629, 8.IV, 12.X; 1630, 27.III, 4.IV, 15.X; 1631, 18.IV, 11.V, 27.IX; 1632, 5.IV; 1633, 24.III, 23.IV, 2.VI, 18.X; 1634, 8.IV, 13.IV, 22.VI, 17.X; 1635, 23.III, 31.III, 14.VI, 4.X; 1636, 12.III, 16.III, 16.X; 1637, 7.IV, 20.VI, [?] XI; 1638, 29.III, 21.VI, 26.XI; 1639, 19.V; 1643, 30.III; 1644, 18.II, 29.XII; 1645, 16.X; 1646, 16.VIII; 1653, 17.IX, 19.XI; **S**: cc.30v, 33v, 35v.

199 Marco Antonio Fusaro, ACSS, **CG**: 1628, 19.IV; 1630, 4.V, 19.XII; 1631, 18.IV; **S**, c.30v

200 Don Rocho, Corneto, ACSS, **G**: (1629, 8.IV, n.17); 1629, 9.VII; 1630, 26.III, 29.III; **S**: c.30v.

201 Felice Gritto, ACSS, **CG**: 1629, 28.VIII; 1630, 4.II; 1634, 9.IX.

202 Aurelio Bet, Cantor Basso, ACSS, **CG**:1628, 19.IV; 1629, 26.III, 5.IX.

203 Reverendo Ubaldo Caletti, ACSS, **CG**: 1630, 12.VIII; 1631, 18.IV, 7.VI; Sc.31v.

204 Ottaviano de Monte, Trombone, ACSS, **CG**:(1629: 8.IV); 1631, 18.IV, 7.VIII; 1632, 5.IV, 13.XII; 1633, 24.III, 2.VI, 1.X; 1634, 8.IV, 13.IV, 22.VI, 16.X; 1635, 31.III, 14.VI, 21.IX. **S**: cc. 30v, 33v, 35v.

	G.B.Bruno Caletti, M	A	S30v;CG:VIII.1630 e I 1631
	Soprano	A	idem
	Ubaldo Caletti	A	S31v;CG:VI.1631
1631	A.Fedeli	A	CG:V.1631;IX e IV 1632;S35v
	Padre P.F.Robatto Prior di S. Madalena	*III XI*	S31v,35v;CG:II e III.1632
	Marco Ant.° Fusaro	*Pasqua	vedi 1630
	Octavian de Monte	A	S30v,35v; CG: VIII e IV.1632
	D.Gio Batta Seriatì ²⁰⁵	IX*	S35v;G:III.1632
	G.B.Bruno Caletti, M	A	S30v,35v;CG:14.VI e 27.IX.1631; 5.IV.1632
	Soprano	A	idem
	Chierico	(X)*	idem
	Ubaldo Caletti	*VIII	S31v;CG:VI.1631
1632	A. Fedeli	A ²⁰⁶	S35v;CG:5.IV.1632 e IV.1633
	Padre P.F. Robatto Prior di S ^a Mad. ^a – Basso	*IV	S35v;CG:IV
	Otavian de Monte Trombone	A ²⁰⁷	S35v;CG:IV;G:XII
	D.Gio Batta Seriatì	*VIII	S35v;G:III
	R. Rosso ²⁰⁸	(IX)* ²⁰⁹	G:III.1633
	G.B.Caletti, M	A ²¹⁰	S36v;CG:IX.1631, 5.IV,V.1632; II.1633
	Soprano	A	idem
	Chierico	*III	idem
	Lucca Bruno Caletti	VIII*	idem e S43v
1633	A. Fedeli	A	CG:27.IV, X.1633; IV.1634
	Otavian de Monte	A	G:XII.1632;GC:IV e X 1634
	Andrea Robatto ²¹¹	V*	CG:20.IX.1633; III.1634
	R. Rosso	*(III) ²¹²	G:III
	Carlo Zoppo ²¹³	II-V	G:V
	Carlo Panigato ²¹⁴	II-VIII	CG:VIII
	G.B.Caletti, M	A	S36v, 43v;CG:II e 22.VI.1633;IV. 1634
	Soprano	A	idem
	Lucca Bruno Caletti	A	idem
1634	A. Fedeli	A	CG:13.IV. e 17.X.1634, III.1635
	Otavian de Monte	A	C:III; G:IV e IX 1635
	Felice Gritto	IX*	G:IX
	Andrea Robatto	A	CG:29.III, 7.IX, II.1635
	Gio Batta Caletti, M	A	S43v;CG:IV,VI, XI
	Soprano	A	idem

205 Reverendo Gio Batta Seriatì, ACSS, **G**:1632, 23.III; **S**: cc. 33v, 35v.

206 Lire 5 per la Quaresima.

207 Lire 3 per la Quaresima.

208 Reverendo Rosso, ACSS, **G**:1633, 11.III.

209 IX o X.

210 Lire 36 per la Quaresima.

211 Andrea Robatto, basso, in ACSS, **CG**:1632, 17.X; 1633, 20.IX; 1634, 29.III, 8.IV, 22.VI, 7.IX; 1635, 24.II, 29.III, 14.VI, 14.IX; 1636, 11.III, 9.IV, 1.VI, 24.X; 1637, 20.VI, 25.VI, 12.XI.

212 III o IV.

213 Carlo Zoppo, in ACSS, **G**: 1628, 19.IV; 1629, 8.IV, 9.VII; 1630, 27.III; (1631, 18.IV); 1633, 24.III, 18.V, (2.VI).

214 ACSS, **GC**: 1633, 23.VIII.

	Lucca Bruno Caletti	A	idem
1635	A. Fedeli	A	CG:23.III, 4.X, 16.III.1636
	Otavian de Monte	*X	CG: III, IV, IX
	Felice Gritto	*V	C: IX.1634
	Andrea Robatto	A	CG: II,IX; IV.1636
	Alesio Magniani ²¹⁵	(VIII)*	G:XII
	R.P.F. Ottavio di S.ta Madalena	V*	CG: IV.1636
	R.P.F. Antonio Cicigliano	VI*	CG: VI.1636
	G.B.Caletti, M	A	S43v; CG: XI.1634; 30.VI.1635; 27/26.II.1636
	Lucca Bruno Caletti	(*VIII) ^{215bis}	CG:27/26.II.1636
	Scholaro (Soprano)	*III	S43v;CG:XI.1634
1636	A. Fedeli	A	CG:III, X.1636; XI.1637
	Andrea Robatto	A	CG: IV e X
	R.P.F. Antonio Cicigliano di S.ta Madalena	A	CG: VI 1636
	R.P.F. Ottavio di S. ^a Madalena	*IV IX*	CG: IV.1637
	Antonio Salina da Ferara Soldato Contralto	V*	CG: IV.1637
	G.B.Caletti, M	A	CG:30.VI.1635;27/26.II.1636; 2.IX.1636
	Soprano	X*	idem CG: 30.VI.1635; 2.IX.1636
1637	A. Fedeli	*XI	CG:12.XI
	Andrea Robatto	A	C:VI e XI
	R.P.F. Ottavio di S ^a Madalena	A	C:VIII; G:XII; C: I.1638
	R.P.F. Ant. Cicigliano di S.a Madalena	*V	CG:IV
	Antonio Salina da Ferara Soldato Contralto	*IV	idem
	G.B.Caletti, M	*III	CG: 2.IX.1636
	Sopranino	?	
	Antonio Grossi, M	IV*	CG: 16.VII, XI. 1637, X. 1638
	Padre e	IV*	idem
	due fratelli di Antonio Grossi	IV*	idem
	Francesco Grossi	IV*	G. VIII.1638
1638	A. Fedeli	A	CG: VI e XI
	R.P.F. Ant. Cicigliano di S.a Madalena	VI*	CG: V.1639
	Antonio Grossi, M	A	CG:X,XI.1638; I.1639
	Padre e	A	idem
	due fratelli di Antonio Grossi	A	idem
	Francesco Grossi ²¹⁶	*VIII	CG:VIII
1639	A. Fedeli	*VI	CG:V
	R.P.F. Antonio Cicigliano di S.ta Madalena	*V	CG.V
	Antonio Grossi, M	*I	CG:I
	Padre e		
	due fratelli di Antonio Grossi	*I	idem
1640			
1641	R.P.F. Antonio di S ^o Francesco, M	IV*	S74v,75r; CG: IX.1641 e III.1642
1642	A. Fedeli	VIII*	CG:III.1643
	R ^o Colombano di S ^a Madalena	VII*	CG: II. 1643
	R.P.F. Antonio di S ^o Francesco, M	*VII	S74v, 75r; CG: III, 26.IX

215 ACSS, **CG**: 1635, 29.XII.

215^{bis}Cfr. "Scientia Musicae", pp. 124-5

216 ACSS, **CG**: 1638, 29.VIII.

	R° Casandri, M	XI* ²¹⁷	CG: VII. 1643
	Michele Toloto ²¹⁸	VIII*	CG: II.1643
1643	A Fedeli	A	CG: II.1643, II.1644
	R°Colombano di Sa Madalena	*II	CG: II.1643
	R° Casandri, M	*VII	CG: VII
	Alessandro Mafiolo, M	VIII*	CG: I.1644
	Michele Toloto	A	CG: II, IX.1643
	Gio jac° Andrea Pilone ²¹⁹	A	CG: IX.1643; IV.1644
	Livio Braguti ²²⁰	VIII*	CG: III.1644
	Silvio Bignetti ²²¹	IX*	CG: V.1644
1644	A. Fedeli	A	CG:II, XII
	Michele Toloto	*II	CG: III
	Gio Jac.° Andrea Pilone	A	CG: IV, XI
	Livio Braguti	*III	CG: III
	Silvio Bignetti	I-V	CG: V.1644; IV.1645
		X*	
	Alessandro Mafiolo, M	A	CG: I, VIII.1644; VIII.1645
1645	A. Fedeli	A	CG: X.1645; VIII.1646
	Gio Jac.° Andrea Pilone	A	CG: V.1646
	Silvio Bignetti	A	CG: IV.1645; I.1646
	Alessandro Mafiolo, M	A	CG: IV.1646
1646	A. Fedeli	*IV ²²²	CG: VIII
	Gio Jac.° Andrea Pilone	*V	CG: V
	Silvio Bignetti	*IV	CG: I
	Alessandro Mafiolo, [M]	*IV	CG: IV

La ricchezza degli interventi nella cappella e della trama delle presenze, va integrata con i nominativi relativi ai musicisti ritenuti occasionali, ovvero gli 'straordinari', che si aggiungono dunque a quelli sopra elencati di volta in volta. Tra essi, Jacomo Ballarino,²²³ Leonardo e Giovan Battista Bergognone, suonatori di strumenti ad arco,²²⁴ Giovan Battista e Francesco Bocacio,²²⁵ Bartolomeo Bressa-

nino Selero, violone,²²⁶ Francesco Bressanino Selero, violino,²²⁷ Giovan Battista Bressanino Selero, violone,²²⁸ Giovan Battista Dondone, violino,²²⁹ Camillo Fusaro, violino,²³⁰ Giovan Battista Leonetti, organista,²³¹ Licer, violino,²³² Antonio Lopes, cornetto,²³³ Pietro Piesenti, violone,²³⁴ Dumeneo Sesino, trombetta,²³⁵ Reverendo Carlo Valcarengo,²³⁶ Frate Otavio Verdelli.²³⁷

Da qualche tempo, negli studi che si sono occupati dell'arte musicale nelle sue diverse manifestazioni nell'area cremasca si sono resi evidenti taluni tratti di persistenza e costanza dei fenomeni musicali, pur nelle sue plurime varianti dovute alla successione degli eventi storici, culturali, leggibili anche attraverso la lente delle successioni intergenerazionali, che ci permettono di utilizzare il concetto di *scuola* circoscrivendolo a tale ambito territoriale, ovvero di *scuola musicale cremasca*,²³⁸ seppure da intendersi con quel significato di «'centro' propulsivo di interessi e attività comuni dotato di intrinseca vitalità e capacità, che ebbe modo di evidenziare le sue linee e i suoi modi»²³⁹ nei mutati tempi attraverso le diverse personalità di volta in volta emergenti.

Nel quadro di musicisti qui ricostruito, nacque e si sviluppò dunque la prima scuola musicale cremasca, rappresentata da Oliviero Ballis detto il Crema, Defendente Pisacano, Pier Francesco Guerini, Giovan Battista Caletti, Giovan Battista Leonetti, Orazio Scaletta,²⁴⁰ i cui esiti in stampa, editi all'inizio del Seicento, mostrano la costellazione degli autori da loro privilegiati e ammirati, tra i quali Giaches de Wert, Luca Marenzio, Carlo Gesualdo da Venosa, Claudio Monteverdi, Salomone Rossi, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Giovanni e Andrea

217 Il ms **S** chiarisce che i pagamenti del 26 settembre in **G** (in C.XV, fasc.2° 26 agosto) di lire 24 e 14 appartengono al frate Antonio di S. Francesco; inoltre, sempre **S** chiarisce che nel mese di novembre il Capitolo aveva nominato un altro maestro di cappella, che viene citato nel libro **C**, il 6 novembre 1642 (C.XV, fasc.2° 26 settembre 1642). Il nuovo maestro era Casandri.

218 ACSS, **GC**: 1643, 20.II, 15.IX; 1640, 2.III.

219 Gio Giacomo Andrea Pilone, ACSS, **CG**: 1643, 11, IX; 1644, 4.IV, 16.XI; 1646, 29.V.

220 Livio (anche Silvio) Braguti, ACSS, **CG**: 1644, 23.III.

221 Silvio Bignetti, ACSS, **CG**: 1644, 18.V; 1645, 13.IV; 1646, 17.I.

222 I periodi semestrali solitamente sono IX-IV e V-VIII [IX-III, IV-VIII?].

223 Trombetta: ACSS, **CG**: 1639, 25.VI.

224 ACSS, **G**: 1613, 5.VII; 1615, 18.IV; 1616, 2.IV («padre e figlio Borgognoni»), 2.VI; 1617, 23.III, 6.VI; 1618, 12.IV.

225 Botta, detto Buratino, ACSS, **G**: 1616, 2.IV; 1618, 12.IV; 1619, 30.III, 12.IV; 1620, 16.IV; 1621, 11.VII; **CG**: 1628, 12.IV; 1629, 9.VII; 1630, 23.III.

226 ACSS, **S**: c.144v; **LQ**: 1668-1671.

227 ACSS, **LQ**: 1656-1671.

228 ACSS, **LQ**: 1656-1668.

229 ACSS, **LQ**: 1669, 18.IV.

230 ACSS, **CG**: 1628, 19.IV; 1629, 8.IV; 1630, 27.III; 1631, 18.IV; 1634, 8.IV, 22.VI; 1635, 29.III, 18.VI; 1636, 12.III, 1.VI; 1637, 6.IV; 1638, 29.III.

231 ACSS, **GC**: 1628, 19.IV; 1629, 8.IV; 1630, 27.III.

232 Licer (Lizeri), viollo, violone, violino, ACSS, **G**: 1613, 4.IV; 1621, 10.IV; **GC**: 1629, 9.VII; 1630, 26.III; 1633, 24.III, 2.VI; 1638, 29.III; 1663, 3.VI.

233 Antonio Lopes (Copes?), cornetto, in ACSS, **GC**: 1628, 19.IV; 1629, 8.IV; 1630, 27.III; 1631, 18.IV; 1633, 24.III, 2.VI; 1634, 8.IV, 22.VI; 1635, 29.III, 1.VI; 1636, 12.III; 1637, 6.IV, 20.VI.

234 In ACSS, **G**: 1628, 19.IV

235 ACSS, **GC**: 1645, 23.VI; 1650, 27.VI.

236 ACSS, **CG**: 1645, 23.VI; 1647, 17.VII; **S** c.139v; **LQ**: 1658-1671.

237 ACSS, **GC**: 1630, 22.V.

238 Cfr. MARIA CARACI VELA, *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, vol. I, LIM, Lucca s.d. (ma 2004), p. 160 a proposito della *Biblioteca Musicale Cremasca*, collana di monumenti musicali, che ne rappresenta l'ideale scaffale musicale.

239 SIMONE BANDIRALI, *Postille a la "Scientia musicae"*, in ARPINI, *"Scientia musicae"*, p. 157.

240 Si vedano i primi volumi della Biblioteca Musicale Cremasca ricordati alla nota 1.

Gabrieli, Claudio Merulo, Benedetto Pallavicino, Ascanio Mayone, disegnando talune relazioni musicali attraverso linee che sembrano collegare, tramite rapporti personali o istituzionali, Crema ai maggiori centri musicali italiani,²⁴¹ come ad esempio, Mantova, Cremona, Venezia, un percorso ancora in attesa di adeguate ricerche.

241 Alcune tracce di percorsi tra i testi e dai testi ai centri in ARPINI, *Una lettura*, e ARPINI, *Spunti marenziani*; cfr. anche, seppur con diverse prospettive, FLAVIO ARPINI, *Alcune considerazioni intorno ai rapporti teatrali e musicali fra Crema e Venezia nel XVII secolo: Lodovico Canobio e lo Zenone trionfante*, in «Insula Fulcheria», XL, 2010, pp. 220-236.

Servi, scolari e buoni padroni: musicisti e committenti a Crema fra Sette e Ottocento

*La decima Musa nella storia musicale di Crema.
I marchesi Zurla, i conti Vimercati - Sanseverino,
il conte Benvenuti e tutti coloro che fra
Sette e Ottocento hanno svolto il benemerito ruolo
di mecenati delle belle arti, aiutando ad emergere
e ad affermarsi i musicisti cremaschi.*

La decima Musa

Non è facile ricordare i nomi delle Muse, tra quei nove nomi mitologici ve n'è sempre qualcuno che sfugge alla memoria. Ancor più difficile non scordare il nome della decima Musa, divinità misteriosa di cui Esiodo non parla e che pure regge i destini delle altre nove. La tradizione, desiderosa di preservare la nobiltà dell'ispirazione artistica, preferisce ignorarla. Tuttavia, senza di essa che stimola in menti aperte e in cuori generosi l'idea di soccorrere economicamente gli artisti meritevoli, la storia dell'arte sarebbe radicalmente diversa. È la Musa dei mecenati, persone che profondono impegno umano e finanziario al servizio dell'arte promuovendo e sostenendo le attività artistiche del loro tempo.

La storia musicale di Crema non fa eccezione. Era usanza della società aristocratica dei tempi passati, qui come altrove, incoraggiare concretamente il lavoro dei musicisti più rappresentativi e farsi artefice della vita musicale del luogo. Stefano Pavesi, uno dei compositori cremaschi più gloriosi, per tutta la vita si reputò debitore verso i suoi "buoni padroni". Se alcuni signori della città non gli avessero offerto la possibilità di studiare a Napoli, probabilmente la sua formazione artistica sarebbe rimasta confinata nella prospettiva delle limitate ambizioni paterne – cioè quella di diventare un semplice organista di parrocchia. Fortunatamente ci fu chi divinò lo straordinario ingegno che quel giovine dall'indole dolce e vivace andava sviluppando e prese a proteggerlo. Fu la Musa dei conti Vimercati - Sanseverino a rendere fruttuosa la Musa personale di Pavesi. Grazie al loro appoggio Pavesi divenne un astro della musica europea. Il loro sostegno al compositore cremasco non venne mai meno: ancora nel 1818, quando Pavesi aveva trentanove anni ed era una celebrità, caldeggiarono la sua nomina a maestro di cappella del duomo di Crema. Pavesi scriverà di sentirsi inadatto a quel compito, dovendo succedere a un compositore venerabile come Gazzaniga, ma alla fine il forte ascendente che i suoi mecenati avevano su di lui lo convincerà ad accettare l'incarico.

Così, grazie all'interessamento di benefattori, un artista può garantirsi un reddito fisso e la tranquillità necessaria per poter attendere al proprio lavoro creativo.

Difficile dire se oggi vi sia ancora spazio per un vero mecenatismo. Certo è che nelle epoche passate vissero a Crema molti e benemeriti protettori della musica.

Grazie a loro gli ingegni eletti trovarono onori, ricchezza e celebrità in patria e fuori, in qualità di compositori o esecutori. Ciò che colpisce di più nella Crema piccola cittadina fra Sette e Ottocento (8120 abitanti nel 1787 e circa 9000 verso il 1830), è un amore per la musica vivissimo e istintivo in tutti gli strati della popolazione, un'intelligenza e disposizione generale verso quest'arte. Per cui - commenta la contessa Bice Benvenuti nel 1881-

“il talento, rivelandosi, fu sempre compreso, eccitato, aiutato in ogni maniera, e non incontrò quegli ostacoli scoraggianti che troppo spesso gli si oppongono e ne impediscono lo sviluppo”.

È evidente che la stessa nobiltà, spesso sinceramente amante della musica, non disprezza l'idea di potersene servire per acquisire lustro. Il fenomeno del mecenatismo viene in questo modo ad assumere una duplice utilità, per il musicista che ne ha un vantaggio pratico e per il nobile che gode della fama che lui stesso contribuisce a creare. Da un lato, inoltre, il mecenate può partecipare di un mondo di idee e di processi creativi da cui si sente spiritualmente arricchito. Dall'altro, le varie commissioni tolgono la musica dal suo *status* di *otium* intellettuale e ne fanno un lavoro retribuito, un buon modo per arrotondare proventi magri o incerti. Gli incarichi fissi quali quelli di maestro di cappella procuravano infatti stipendi regolari ma non bastevoli. Le prestazioni saltuarie, anche quelle legate alle richieste di qualche aristocratico benefattore costituivano perciò una imprescindibile fonte di sostentamento.

L'ingegner Luigi Massari

Accanto a quella del mecenate occorre ricordare però anche una figura intermedia, quella che potremmo definire di propulsore della vita musicale. Non sono infatti solo le istituzioni pubbliche, la cappella del duomo o il teatro o il ceto nobile, ad avere un ruolo vitalizzante in questo ambito. Spesso vi sono personaggi di estrazione sociale meno illustre, dilettanti appassionati, persone colte e sensibili all'arte, che si prodigano per organizzare attività di carattere musicale.

Narra nelle sue memorie l'ingegner Luigi Massari (nato nel 1758, morì a Crema nel 1847) che ancora ragazzo, prima di intraprendere gli studi scientifici e scegliere una professione per la vita, aveva svolto un'intensa attività musicale in quel di Crema. Nell'ultimo squarcio del Settecento il baldo giovane, appassionato di musica come non mai e con una formazione tutt'altro che dilettantesca, benché appresa forse in modo discontinuo e un po' fortunoso, trascorreva molto del suo tempo impegnato in ludiche pratiche sonore. Aveva studiato mandolino, violino con il primo violino dell'orchestra cremasca Carlo Re, viola con don Carlo Cogliati (insegnante qualche anno più tardi pure di Giovanni Bottesini e formatore privilegiato di schiere di violinisti, violoncellisti, contrabbassisti, cornisti e trombettisti). Da Carlo Fezia, maestro di cappella presso la cattedrale fra il 1756 e il 1783, Massari aveva preso lezioni di contrappunto. Lui stesso fu attivo come insegnante di musica, al punto che un domestico al quale aveva dato lezioni in casa dei nobili Braguti divenne poi secondo oboista alla cappella del duomo. Ma soprattutto Massari fondò una compagnia di suonatori e cantanti dilettanti coi quali poté esibirsi in feste sacre e profane, in città e fuori. Si era anche costituito una personale biblioteca musicale, "una buona raccolta di messe, salmi ed inni concertati".

In moltissime mascherate e feste da ballo il suo gruppo orchestrale si produceva in serenate vocali e strumentali; in casa Massari - che abitava in piazza S. Benedetto - si organizzavano spesso 'accademie', cioè ritrovi musicali privati e con partici-

zioni di vari artisti; e sotto casa "andava sempre affollandosi una grande quantità di gente per sentir suonare sinfonie o quartetti e cantare arie, duetti e terzetti". Alle serate contribuivano a volte diversi professori d'orchestra che innalzavano il livello qualitativo e il prestigio degli incontri.

Massari aveva anche un oscuro traffico di carte musicali: si procurava gli spartiti delle opere che venivano provate e cantate di giorno in teatro spingendo il 'Carpana' (al secolo Giacomo Zaninelli, suggeritore al teatro) a sottrarli furtivamente e temporaneamente. Copiava le musiche nota per nota come stavano in partitura, col favore delle tenebre. Quando nel 1786 il teatro nuovo di Crema inaugurò con il *Demofonte* di Metastasio-Tarchi, Massari copiò lo spartito col solito sistema e guadagnò anche parecchi denari (replicando probabilmente le arie più belle per i collezionisti che gliene chiedevano un duplicato) perché era una musica scritta appositamente per Crema, dunque nuova e posseduta solo, in esemplare unico, dall'impresario milanese Belloni. Massari ebbe l'onore di suonare i timpani in quelle serate, sotto la direzione dell'illustrissimo maestro Alessandro Rolla in un'orchestra tutta di professori "forestieri". E dunque, da testimone diretto, ricorda che, dopo le prime quattro-cinque repliche davanti ad un rado pubblico, l'opera fu un successo, con famiglie nobili di Venezia, Brescia, Bergamo, Verona che venivano apposta nella nostra città per vedere lo spettacolo, affittavano stanze... e si ebbe l'onore pure di una illustre presenza, quella dell'arciduca Ferdinando.

Massari fondò anche una banda civica che suonava tanto nelle processioni cittadine che in contesti privati quali per esempio il palazzo del conte Tadini a Lovere. L'ardimentoso promotore di iniziative musicali costruì persino un teatrino in casa sua e vi eseguì un'opera di Cimarosa, in qualità di primo violino e direttore: ancora in tarda età - le memorie risalgono ai suoi settantasette anni e oltre - ricorda i gran cenni che gli toccava fare quando dirigeva strumentisti e cantanti. Con tutta probabilità l'organico era formato da volenterosi dilettanti, quando non semplici orecchianti incapaci di leggere la musica. Il celebre maestro Avanzini che poi da Crema si trasferì a Venezia, era sempre presente, interveniva ad ogni recita e rimaneva stupefatto nel vedere come si potesse eseguire con tanta precisione una musica così difficile e da persone che non ne conoscevano una nota. Infine però, la difficoltà a trovare chi condividesse il suo entusiasmo portò il futuro ingegner Massari a disamorarsi della pratica musicale attiva e ad allontanarsene.

Una visita imperiale

Nella comunità cremasca di quel tempo ogni occasione di carattere religioso o civile diveniva il tramite di festeggiamenti, spesso grandiosi, nei quali la musica aveva un ruolo predominante. Nella solennità o nell'allegrezza del momento, l'orgoglio popolare si eccita, il potere politico si consolida.

Un tipico esempio di questo connubio tra l'ispirazione musicale e l'occasione politica è la cantata *Il voto*, composta nel 1816 da Pavesi su testo dell'abate e pro-

fessore di retorica Carlo Segalini, opera creata per la visita di Francesco I a Crema e che ebbe immediatamente dignità di stampa. Pavesi era avvezzo alle cantate; già nel 1804 aveva composto proprio per il compleanno dell'imperatore d'Austria la cantata *Il giudizio di Febo* che fu giudicata "arcibellissima". Due anni dopo, partiti gli austriaci e aggregata Venezia al Regno d'Italia, sarà la volta di *Napoleone il Grande al tempio dell'immortalità*, cantata celebrativa composta ancora da Pavesi per la Fenice di Venezia.

Ora Francesco I era in visita alla città e meritava un'accoglienza degna della sua imperiale altezza.

Un anonimo recensore inviò per la circostanza il suo contributo alla *Gazzetta Privilegiata di Venezia* del 1 marzo 1816, narrando con enfasi e ampollosa gratitudine ciò che avvenne venerdì 16 e sabato 17 febbraio quando Francesco I arrivò in città, accolto dal seguito di innumerevoli splendide carrozze di notabili locali e da due ali di folla inneggiante; si racconta che fu ospite nel palazzo dei conti fratelli Benvenuti i quali ebbero poi da sua maestà in dono una "tabacchiera d'oro brillantata". Francesco I si era reso benaccetto agli strati più umili della popolazione con "generosi tratti di beneficenza, ch'Egli diffuse sulla Classe indigente de' Cittadini". L'interesse dell'imperatore per Crema si era concretato anche in un gesto politico rilevante quale quello di "sollevare la nostra città al ragguardevole grado di Città Regia". E così, non solo il popolo ma anche le alte sfere dell'*establishment* cittadino - il Monsignor Vescovo, il Capitolo, i Magistrati, i Professori delle Scuole, i Cavalieri e le Dame- gli tributarono un trattamento davvero regale. La città fu illuminata splendidamente, specialmente il Palazzo Pubblico e la magnifica torre sulla piazza del duomo, con un effetto scenografico di fortissimo impatto. Esultanza, soddisfazione, giubilo, gioia...e una degna cornice musicale in teatro e in chiesa -il duomo addobbato con magnificenza- per rinforzare quel senso di calorosa accoglienza che i cremaschi volevano tributare all'autorità. In teatro si eseguì una cantata allusiva alla fausta circostanza, e sua maestà si degnò di intervenire e di rimanere fino alla fine dell'intera serata che, oltre la suddetta cantata, comprendeva anche un'opera, forse *L'italiana in Algeri* di Rossini già inscenata dal teatro nel carnevale di quell'anno.

La cantata del 1816 si apre con un coro di donzelle e garzoni simboleggianti gli abitanti di Crema; poi fra le nuvole che si diradano poco a poco appare la Pace che tiene per mano "il Genio dell'Austria". Fra odori d'ambrosia che si spandono si svolge un complesso duetto nel quale Francesco I afferma fra l'altro: "Sono Duce fra i guerrier /Sono padre in mezzo ai figli/ questi reggo coi consigli/ quei sostengo col valor". Il "popol di Cremete" inneggia infine "Viva Viva Francesco il Grande" chiudendo l'episodio celebrativo ufficiale. Centocinque lire costò alle pubbliche casse la prestazione dei due interpreti -il soprano Marietta Lossetti e un certo tenore Biscottini- e di Pavesi. Teniamo conto che nei contratti con gli orchestrali del carnevale 1815 per ogni sera di stipendio un violinista come Paolo

Stramezzi guadagnava 3 lire (di Milano) e che Pietro Bottesini prendeva 3 lire e 10 soldi (di Milano). È però assai complicato orientarsi a proposito di valute visto che nel 1803 il teatro paga in lire venete, nel 1812 in lire italiane e nel 1815 in lire milanesi. Nel carnevale 1812 un ingresso serale in teatro costava 77 centesimi che equivalevano a 1 lira milanese.

Il conte Luigi Tadini

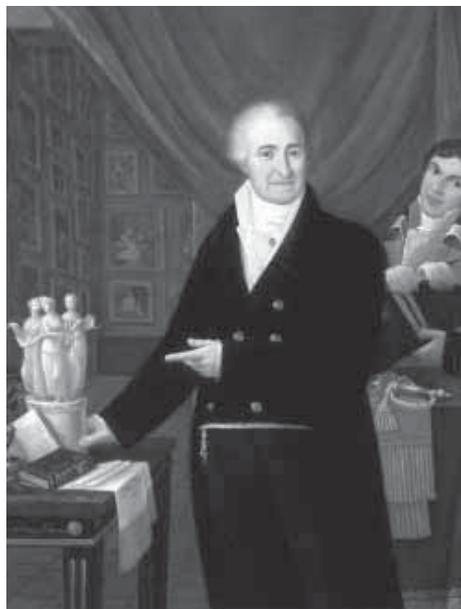
Nel corso della visita a Crema Francesco I "si degnò inoltre di visitare la Galleria del Nob. Sig. Cav. Luigi Tadini palesando con simil tratto di straordinaria Clemenza la splendida protezione ch'Egli accorda alle belle Arti, ed a chi le coltiva". Luigi Tadini (Verona, 1745-Lovere, 1829) incarna la figura del nobile dilettante, amante del progresso, dell'arte e delle scienze e impegnato in prima persona per il benessere della comunità in campo politico, sociale, culturale. All'arrivo dei Francesi nel 1797 Tadini si adopera per la costituzione del governo della "Libera Repubblica di Crema" e poi per la sua aggregazione alla Repubblica Cisalpina. Lo troviamo ancora nella commissione di cinque rappresentanti di Crema inviati a Milano per porgere l'omaggio della città all'Imperatore d'Austria Francesco I nell'occasione del passaggio della Lombardia al Regno Lombardo-Veneto. Era stato Tadini stesso, in quella circostanza, a chiedere e ottenere una visita dell'Imperatore alla "fedelissima città di Crema" ed in particolare al museo che egli andava da qualche tempo costituendo nel proprio palazzo, con l'intenzione di donarlo alla città.

"Qualche bel quadro avevo nelle mie case di Verona e campagna ma per far molti acquisti in questo genere, fu la soppressione di tanti monasteri e chiese, ed i bisogni di tante antiche famiglie, per cui si sono venduti dei capi d'opera a pochissimo prezzo nelle pubbliche aste."

Opere di Tiziano, Correggio, Tintoretto, Caravaggio e Guercino comparvero nella sua magnifica collezione insieme a bronzetti antichi, ceramiche, reperti archeologici, armi.

La figura del conte Tadini non può evidentemente essere ridotta a quella del semplice mecenate. In esso confluiscono le qualità dell'uomo colto, dell'artista e dell'intellettuale ambizioso, che ama esporre e condividere con gli artisti della sua 'scuderia' le proprie personali convinzioni estetiche. Le sue "Considerazioni sulla musica", pubblicate nel 1818 come premessa all'edizione dei propri *Salmi Cantici ed Inni Cristiani*, testimoniano con chiarezza quel gusto neoclassico - tipico di inizio Ottocento - improntato a semplicità e chiarezza, largamente condiviso e sintetizzato esemplarmente nelle riflessioni del suo esponente più noto, il musicologo librettista e censore dei teatri veneziani Giuseppe Carpani. Un gusto che esalta l'evidenza della melodia, l'idealità del 'bel canto' e i grandi modelli italiani

1.
Ritratto del conte Luigi Tadini.



2.
Giovanna Maria Benzoni: il conte Luigi Tadini solleva un indigente e lo avvia alle belle arti.



del XVIII secolo (Pergolesi e Paisiello su tutti); Tadini, come del resto Carpani, decanta artisti come Canova, che aveva in amicizia personale, e la sua ricerca di una via d'accesso al sublime; d'accordo col grande scultore, considera cose spregevoli la copia e l'imitazione: se un uomo si fa schiavo dell'imitazione non agisce più con la propria anima nelle sue opere e crea qualcosa di disarmonico e inautentico. Anche Stefano Pavesi si trova in sintonia col pensiero estetico del conte. A Pavesi Tadini si rivolge per musicare alcuni dei suoi originali componimenti poetici. Entrambi condividono lo stesso scetticismo sul futuro dell'arte, come si palesa negli spiacevoli casi della musica moderna: la melodia

“viene oppressa da una esorbitante ricercata armonia di tanti e diversi stromenti (...) niun effetto ottengono sul cuore umano, frastornando solo armonicamente le orecchie di quelli che ascoltano”.

Annota il conte nella lunga dissertazione che nella musica teatrale dei suoi tempi vi sono troppi duetti, terzetti, quartetti, quintetti -e solo due o tre arie ma “di

eterna durata”- sempre interrotti da cori di vergini, soldati, sacerdoti, marinai...

“il tutto sempre accompagnato a grand'orchestra con mille armonici ghiribizzi, con uscite di flauti, clarinetti, trombe, timpani, tamburi, e corni, e tra poco anche cannoni”.

Unico effetto “è lo sbalordimento in chi ascolta”. Sono solo stranezze e novità che solleticano gli applausi al primo ascolto ma come fossero esibizioni da saltimbanchi. La musica, secondo il conte, deve commuovere l'animo, toccarlo intimamente, non meravigliare con effetti strani. Ora non ci sono più quelle “incantatrici melodie” che s'impadronivano del cuore degli uditori. Quelle che già dopo due o tre sere di repliche si udivano all'uscire del teatro, o per le strade nella notte “a cantarsi anche da persone idiote e ignare dell'arte”. Oggidi, rimarca ancora il conte Tadini, basta entrare in un teatro per rendersi conto che i moderni compositori non si curano di esprimere le ragioni del cuore: nei teatri solo disattenzione e “cicalio” durante la musica cantabile.

“I teatri musicali sono divenuti sale di conversazione, dove in tanti crocchj divisi quanti sono i palchetti si chiacchera, si giuoca, si cena, si prendono rinfreschi, e talvolta si dorme al frastuono di una musica insignificante”.

Scopo dei teatri è unicamente il guadagno. Contro questa corruzione il conte Tadini risolve di impegnarsi in prima persona in un'azione idealistica e esemplare: escluso di innovare il gusto musicale partendo dal teatro, decide che forse l'ambito migliore cui rivolgersi è quello della musica sacra. Non perché lì la musica non sia altrettanto corrotta, ma perché lì vi appare ispirata dalla devozione e legata alla maestà dei sacri riti. Semplici melodie accompagnate da semplicissime linee strumentali avrebbero trovato il loro *habitat* ideale. Melodie facili da eseguire e da ritenere.

La presenza a Crema di due celebri maestri notissimi in tutta Italia e anche fuori, entrambi educati -benché in epoche diverse- nei conservatori musicali di Napoli, suggerisce al conte l'idea di avvalersi di una doppia collaborazione. Gazzaniga e Pavesi

“ebbero la compiacenza di secondare il mio desiderio, e di mano in mano ch'io componeva un salmo, or l'uno or l'altro ne formava le cantilene con quella semplicità, ch'io bramava, semplicità di così facile esecuzione, che si potessero cantare dal popolo prontamente senza studio, ed anche senza l'accompagnamento degli strumenti, i quali per altro introdotti che fossero con la dovuta economia avrebbero accresciuta forza all'espressione”.

Nella prefazione ai *Salmi* si trova poi una dissertazione sulla “poesia relativamente alla musica” e il conte Luigi Tadini si intrattiene sull’uso del latino nei canti religiosi, sul senso e la difficoltà della traduzione dei testi, richiamando le splendide opere di traduzione del Monti da Omero... ma conclude che è come ascoltare un brano operistico in una versione per canto con l’accompagnamento solo di chitarra: gli aggiustamenti necessari alla versione in un’altra lingua snaturano l’originale. Insomma, riluttante ad intraprendere una traduzione di cantici sacri dall’ebraico, s’ingegna a crearne di nuovi. I venti componimenti vanno dal cantico *Il Santissimo Natale* al *Pianto al Calvario*, dal *Paradiso* a *Il nome di Maria*, da *Le smanie del peccatore* a *Il peccatore tornato in grazia*.

Pavesi e Gazzaniga si dividono equamente la messa in musica dei versi, rivestendoli di cantilene popolari ad una o due voci, alcune anche con cori facoltativi. L’inno *I quattro novissimi* di Gazzaniga è l’unico che utilizza tre voci. È previsto un semplicissimo accompagnamento d’arpa o pianoforte, o violino e basso.

Intorno al conte gravita un circolo di musicisti strettamente legati tra loro, Pavesi, Gazzaniga, ma anche Giovanni Simone Mayr, musicista di grande importanza culturale, oggi ricordato soprattutto per essere stato maestro di Donizetti. Tadini scrive a Mayr citandogli Pavesi (nel 1818) mentre Pavesi scrive a Mayr definendosi suo “servo e scolaro” e citando Gazzaniga.

Luigi Tadini si allontanò definitivamente da Crema trasferendosi a Lovere stabilmente dal 1817. L’aristocrazia cremasca di allora, infatti, aveva giudicato molto negativamente i suoi atteggiamenti nell’avvicendamento dei vari governi, tacciando di opportunismo la sua disponibilità ed i suoi interventi nelle trattative con l’autorità al potere.

Ma i rapporti con i più rinomati artisti concittadini rimasero solidi. Di Pavesi è la musica celebrativa che accompagnò la presentazione della stele funeraria per Faustino Tadini, figlio del conte, prematuramente scomparso all’età di venticinque anni il 7 dicembre 1799, travolto nel crollo di un’ala del palazzo di Lovere durante i lavori di ristrutturazione. La realizzazione della stele fu affidata a Canova, col quale la famiglia Tadini aveva da tempo un rapporto di amicizia. Lo stesso Faustino aveva scritto una raccolta di commenti poetici dal titolo *Le sculture e le pitture di Antonio Canova*. Pavesi compose per l’occasione un inno, “Sarai sempre d’ogni secolo/Gran Canova lo stupor”, che venne eseguito la sera del 25 settembre 1821. La tragedia familiare personale trascolora in un gesto di mecenatismo. Oltre alla commissione della stele, eseguita tra il 1819 ed il 1821 e che rappresenta forse l’ultimo capolavoro dell’artista veneto, il conte dispose, infatti, che il proprio patrimonio e le proprie collezioni d’arte fossero messe al servizio della comunità, con la creazione, a Lovere dell’Istituto di belle arti, una scuola d’arte a perpetuare la memoria del figlio morto.

3.
Antonio Canova: Stele Tadini



Bibliofili

La stessa passione del conte Tadini per i libri e le collezioni d'arte la ritroviamo nel suo protetto Gazzaniga. Dati i rapporti che correavano tra i due, non è azzardato immaginare che quando Gazzaniga compra direttamente dall'illustre padre Martini i primi due volumi di storia della musica (che il francescano aveva dato alle stampe nel 1757 e nel 1770), sia proprio il conte l'anonimo acquirente "cavaliere gran padrone e amico" cui Gazzaniga fa cenno.

La corrispondenza epistolare tra Gazzaniga e padre Martini testimonia della vastità e profondità di interessi del musicista cremasco nell'ambito della ricerca di testi musicali. La biblioteca del Martini era infatti tra le più rinomate al mondo. Charles Burney, descrivendola, afferma entusiasticamente che i manoscritti

“occupano da soli tutta una stanza; altre due stanze ospitano i libri a stampa, di cui egli possiede tutte le edizioni disponibili; una quarta è dedicata ai libri di musica pratica, di cui conserva una simil prodigiosa quantità di manoscritti. Si può calcolare che la sua collezione raggiunga i 17.000 volumi, e la sta tuttora incrementando con nuovi arrivi da tutte le parti del mondo”.

Martini godeva di una posizione di privilegio nel suo ruolo di collezionista. A lui era infatti consentito visitare biblioteche allora quasi inaccessibili (come la Vaticana) o commissionare copie di libri di pregio; in più di una circostanza egli coinvolse nelle sue ricerche alcuni illustri conoscenti. Gli scambi dei suoi stessi lavori a stampa intercorsi con librai ed editori, amici e colleghi e la notorietà e la stima di cui godeva gli assicurarono infine numerosissimi doni librari.

Gazzaniga ha con Martini uno scambio proficuo. Insieme condividono la grande passione per libri, manoscritti, partiture, non come meri oggetti di collezione ma come strumenti di ricerca essenziali al dotto storiografo, al compositore e al didatta. A Martini Gazzaniga scrive per domandare consigli su acquisti di musiche o per dargli conto di ritratti di compositori veronesi del Cinquecento che l'interlocutore gli aveva chiesto (Martini stava raccogliendo una vasta collezione iconografica che avrebbe voluto pubblicare come appendice all'ultimo tomo della sua storia della musica insieme alle biografie dei compositori più illustri).

Se sono difficilmente riscontrabili le tracce rimaste in città della prestigiosa collezione musicale di Gazzaniga, sappiamo però che egli si preoccupò di lasciare la sua personale biblioteca a persone di provata intelligenza e competenza. Nel 1811 scrisse a Mayr offrendogli in dono preziose partiture -un Messia di Händel, una Messa di Caldara e quant'altro fosse gradito al Mayr- nella speranza che anche dopo la sua esistenza

“questo genere di composizioni vadino in mano di persone che ne conoscono il merito, e non in mano a certi buffoni sciocchi che si danno il nome di maestro”.

Giuseppe Gazzaniga

Gazzaniga si era ritirato a Crema come maestro di cappella dal 1791, dopo una lunga ed intensa attività di compositore operistico.

Nato nel 1743 a Verona, aveva studiato con Porpora prima a Venezia e poi a Napoli, dove frequentò anche la scuola di Piccinni. Fu certamente a Napoli nel 1764 allorché il suo maestro Porpora gli fece dono di *Sei duetti di musica sacra* che ancora si conservano nel fondo musicale della nostra biblioteca Comunale. Esordì nella città partenopea nel 1768 con un intermezzo comico che ebbe grande favore di pubblico. *La Locanda*, *La donna soldato*, *La vendemmia*, sono alcuni dei titoli delle sue opere di maggior successo; in breve tempo le sue composizioni furono rappresentate, oltre che nei maggiori teatri europei, anche in piccoli teatri di provincia a riprova di una fama che si ramificava in modo capillare in tutta la penisola. Nel 1786 ebbe l'incarico di comporre per il teatro di corte di Vienna un'opera. Lorenzo Da Ponte, incaricato di scrivere il libretto, fornisce nelle sue *Memorie* interessanti particolari sulla collaborazione con il Gazzaniga:

“Ricevei ordine da' direttori teatrali di scrivere un dramma per Gazzaniga, compositore di qualche merito, ma d'uno stile non più moderno. Per isbrigarmi presto scelsi una commedia francese, intitolata *L'aveugle clairvoyant*, e ne schiccherai un dramma in pochi giorni, che piacque poco, tanto per le parole che per la musica. Una passioncella per una donna di cinquant'anni, che disturbava la mente di quel brav'uomo, gl'impedì di finire l'opera al tempo fissatogli. Ho dovuto perciò incastrare in un second'atto de' pezzi fatti vent'anni prima; prender varie scene d'altr'opere, tanto sue che d'altri maestri; infine fare un pasticcio, un guazzabuglio, che non avea né capo, né piedi, che si rappresentò tre volte e poi si mise a dormire”.

In realtà l'opera *Il finto cieco*, sebbene accolta tiepidamente a Vienna, procurò al suo autore commissioni teatrali in Italia, Germania e Inghilterra.

Particolare fortuna riscosse il dramma giocoso *Don Giovanni o sia Il convitato di pietra* su libretto di Giovanni Bertati, andato in scena nel febbraio 1787 al teatro S. Moisè di Venezia (come secondo atto de *Il capriccio drammatico*), precedendo di otto mesi il *Don Giovanni* di Mozart. L'opera di Gazzaniga fu all'epoca più fortunata di quella di Mozart e venne rappresentata in diversi centri italiani e stranieri, tra cui Parigi, Lisbona e Madrid. Compositore particolarmente prolifico e ammirato dai contemporanei, deve oggi la sua fama quasi esclusivamente a questo suo *Don Giovanni*.

Dal lungo elenco di titoli teatrali che Gazzaniga rappresentò in numerose città o di famosi teatri per i quali lavorò, dagli echi del successo di pubblico e di stampa, dagli elogi di colleghi come Cimarosa, Paisiello, Mayr, possiamo dedurre l'importanza storica delle sue musiche.

4.
Giuseppe Gazzaniga



Nell'ultimo periodo della sua vita Gazzaniga si dedicò con maggior frequenza alla composizione di musica strumentale e sacra, visti gli 'obblighi' del suo ruolo in cattedrale. Ma già un *Tantum ergo* autografo datato 1787 e conservato a Crema, mostra tratti di assoluto interesse in cui è possibile apprezzare la sapiente scrittura, la cura dei particolari e la nobiltà dell'ispirazione, pur nel rispetto di stilemi legati al gusto dell'epoca, inevitabilmente influenzati dallo stile teatrale. I cremaschi appassionati di musica ricordavano a distanza di alcuni decenni i suoni di tromba spaventevoli che paiono ridestare i defunti nel *Dies irae* e la tenerezza che, di converso, colorava lo *Stabat mater*. Persino Stefano Pavesi affermava di aver soggezione di quest'ultima composizione tanto che nel suo pur nutritissimo catalogo di opere sacre la sequenza sulle sofferenze di Maria alla croce non entrò mai.

Musicista veneto ma d'ascendenza napoletana, il Gazzaniga manifestò nella sua vasta produzione di aver ben assimilato il magistero stilistico dei compositori con cui aveva compiuto la sua prima formazione; caratteri tipici dell'opera napoletana si riconoscono soprattutto nella sua produzione di genere comico, ove alla fluidità melodica e alla piacevolezza del canto fa riscontro il tentativo di innovare, seppur timidamente, la scrittura orchestrale. Gazzaniga praticò inoltre la musica strumentale, compose sinfonie, *ouvertures*, tre concerti per pianoforte e orchestra e un concerto per archi.

Secondo un cronista locale l'essenza del suo stile si rivela in una qualità musicale affettiva, tanto che apostrofa il nostro Gazzaniga come "il musico del cuore". Epiteti di questo genere non sono rari nelle critiche dell'epoca e corrispondono forse a uno stereotipo psicologico legato in particolare alla musica di carattere religioso. Anche per le opere sacre di Pavesi, infatti, si usano sovente le stesse categorie estetico-affettive. In un suo *Dies Irae*, il versetto *Oro supplex*, "a basso solo

con obbligazione di viola", era così commovente che "ogni qualvolta venne bene eseguito sempre trasse molte lagrime dagli occhi".

Fonti cremasche riportano un particolare biografico ignoto e cioè che Gazzaniga sarebbe stato formalmente invitato nel 1791 "a funger l'ufficio di maestro di musica nella gran metropoli della Francia". Declinò il notevolissimo incarico per soverchia modestia, mentre invece accettò, come si è detto, quello proposto nello stesso tempo dai cremaschi.

A Crema Gazzaniga trova una cerchia di estimatori e protettori, in particolare i marchesi Zurla. Il nome della famiglia Zurla torna spesso nelle cronache d'epoca, per esempio quando si narra di come lo splendido gentiluomo e abilissimo violinista Silvio Zurla cooperò al progresso della musica in Crema chiamando proprio il celebre musicista veronese a dirigere la cappella locale. Possiamo comunque arguire che Gazzaniga avesse una qualche consuetudine coll'ambiente musicale cremasco anche prima dell'invito ufficiale degli Zurla. In occasione della fiera del settembre 1774 aveva composto per il locale teatro un'*Isola di Alcina*, dedicandola a Zuanne Moro podestà e vice capitano di Crema. Per il carnevale del 1776 compose *La locanda*, dramma giocoso per musica, dedicato al capitano e podestà Rizzardo Balbi e signora. Chi favorì la richiesta di questi lavori? La mediazione teatrale era un concetto assai elastico; spesso erano i nobili o i notabili del luogo a occuparsi di svolgere tale funzione. Dunque si potrebbe ipotizzare che gli stessi nobili che spinsero Gazzaniga ad accettare nel 1791 il posto di maestro di cappella l'avessero già invitato a collaborare con il teatro locale. In occasione della rappresentazione della *Locanda* Gazzaniga venne presentato come "napoletano", in riferimento al luogo della sua formazione musicale.

Una forma di cosmopolitismo era naturale per i compositori del tempo, costretti a viaggiare per ragioni di studio o per secondare la consuetudine di presenziare alle prime rappresentazioni delle loro opere teatrali. Un compositore doveva seguire da vicino le fasi di allestimento della sua opera, seguire le prove dei cantanti, suggerire eventuali adattamenti che si rendevano necessari a causa di particolari caratteristiche o carenze vocali, talvolta contribuire alla regia. Fin dal Seicento il mondo dell'opera era stato in gran parte girovago: compositori, cantanti e impresari passavano in continuazione da una città e da una stagione all'altra. Il 12 luglio 1781 Gazzaniga scrive a padre Martini, per esempio, da Palermo dove dice di essersi recato "chiamato da una società di cavalieri impresari di questo real teatro per comporre due drammi serj e dirigere e regolare altri drammi vecchi". Puntualizza anche che si trova contento perché ritrova una "giusta convenienza", elegante allusione al suo compenso per una trasferta così impegnativa.

Quando Gazzaniga infine si stabilisce a Crema, i suoi rapporti con i nobili Zurla si intensificano. Nel 1793 i marchesi Luigi e Giulio Zurla programmano una serata in S. Bernardo, chiesa di loro proprietà, con un oratorio in onore di S. Mauro abate, con musica del "rinomatissimo" Gazzaniga, Accademico filarmonico di

Bologna e di Modena, maestro di cappella nella cattedrale di Crema. L'oratorio è di carattere squisitamente edificante e abbonda degli stilemi del genere: persecuzioni, miracoli, conversioni.

Musicisti in miseria

Con l'avvento temporaneo dei Francesi la vita musicale di Crema e i suoi equilibri economici e di potere, i privilegi della nobiltà e i suoi spazi culturali abituali vengono modificati. Sono anni sciagurati nei quali un illustre compositore si trova a dover elemosinare un aumento di stipendio. Anche la situazione di Gazzaniga, in un primo tempo florida, muta radicalmente. Tanto che il 26 piovoso dell'anno VI repubblicano -14 Febbraio 1798- deve comporre gratuitamente una cantata con cori da rappresentarsi in teatro. Nello stesso anno il "cittadino" Gazzaniga è costretto a mettere in musica gratuitamente un inno patriottico per celebrare l'anniversario della "ricuperata libertà". Interdetto dai pagamenti dalla municipalità di Crema nel 1809, pensò di presentare una supplica alla Fabbriceria della cattedrale per ottenere una retribuzione più elevata:

"Avendo io consunto in questi ultimi anni tutti quei pochi avanzi che avevo fatti delle onorate mie fatiche mi manca il bisogno necessario alla vita".

Secondo Gazzaniga, la soppressione dei consorzi e delle corporazioni religiose gli ha tolto ogni altro mezzo di sussistenza; in effetti dal 1798 in città si tende a limitare i poteri delle varie confraternite. Sia il vento rivoluzionario che declassa i nobili a cittadini e ne causa le sfortune economiche, sia il progressivo deprezzamento del denaro, fatto è che tutta la committenza musicale langue.

Si può ben capire che Gazzaniga non abbia simpatia per il nuovo regime. Forse sono proprio alcune allusioni satiriche alla Francia che inducono la censura a sospendere il suo lavoro teatrale *Il marito migliore*, presentato alla Scala il 3 settembre 1801. La stessa opera fu portata al teatro Comunale Bologna, col titolo de *I due gemelli* nel 1807 e chiuderà definitivamente l'attività teatrale del musicista.

Il prete Cogliati

La famiglia Zurla beneficò anche un altro musicista di fondamentale importanza per la vita musicale a Crema: don Carlo Cogliati, nato a Castelleone nel 1756. Fu il marchese Luigi a invitare il giovane musicista e a ospitarlo in casa sua. Cogliati divenne primo violino nella cappella del Duomo dal 1776 e direttore d'orchestra di un'Accademia Musicale (forse quella citata da Massari nelle sue memorie?). L'importanza di Cogliati è legata alla sua attività sia di musicista che di didatta. Sembra avesse addirittura l'abitudine di girare tra i casolari di campagna alla ricerca di ragazzi che avessero attitudine per la musica. A lui, comunque, si deve la nascita di una nuova generazione di musicisti fra i quali Pietro Stramezzi e il suo eccellente figlio Paolo, violista e violinista; Pietro, Luigi e soprattutto l'astro Gio-

vanni Bottesini. Riuscì nell'intento di riformare l'orchestra cremasca che da quel momento divenne "rinomata e celebre". L'ultimo superstite della famiglia, Silvio Zurla, gli lasciò riconoscente un legato di cinque franchi al giorno vita natural durante, e Cogliati finì i suoi giorni in casa dei Bottesini dove morì nel 1834.

Stefano Pavesi

Sebbene Stefano Pavesi sia di una generazione più giovane di Gazzaniga (essendo nato nel 1779), i passi della sua carriera musicale sono affini a quelli del suo predecessore e maestro.

Il contributo biografico che scrisse, a ridosso della morte del compositore, l'amico Faustino Vimercati Sanseverino, resta ancor oggi fondamentale (il Sanseverino risulta, fra l'altro, erede di Luigi Tadini). Gli immancabili e prestigiosi studi a Napoli presso il conservatorio di S. Onofrio nel 1795 e un primo debutto, vennero interrotti nel 1799 dall'arrivo dei Francesi nella città partenopea; Pavesi, repubblicano entusiasta più o meno consapevolmente, fu costretto a lasciare Napoli sei mesi dopo a causa della restaurazione borbonica. In Francia per un breve periodo, campando di esecuzioni bandistiche con un gruppo di sodali scappati come lui da Napoli, poi nella puritana Ginevra che bandiva i pubblici spettacoli, e poi di nuovo a Crema. Con i Vimercati Sanseverino a Venezia, il giovane compositore propone alcune sue musiche nelle accademie private dei palazzi lagunari, trova consensi e viene appoggiato nel suo primo autentico esordio teatrale. A Venezia sono molte le opere commissionategli dalla Fenice e la sua produzione teatrale diviene intensissima con un ritmo anche di quattro o cinque titoli all'anno. Fra il 1801, anno d'esordio, e il 1810 Pavesi compone ben trentadue opere. Sono gli anni migliori, quelli della fama e dei guadagni, della considerazione da parte di pubblico, critica e colleghi. La fortuna del compositore cremasco si realizzò in ambito prettamente teatrale e si condensò in poco più di un ventennio: una prestigiosa rivista musicale d'oltralpe nel 1809 lo annovera fra i cinque migliori compositori attivi in Italia. Già nel 1831, però, la medesima testata lo etichetta come un esponente della vecchia scuola italiana: è lo stesso destino di tanti musicisti vissuti a cavallo fra Sette e Ottocento, con le fondamenta della loro formazione saldamente scavate nella roccia della scuola napoletana, anacronistici cultori del bel canto italiano contro i soprassalti del nuovo stile musicale romantico. Nel 1818, alla morte di Giuseppe Gazzaniga, Pavesi assume la carica di maestro di cappella presso il Duomo di Crema, incarico ambito in quanto consentiva un introito stabile, anche se, come abbiamo detto, l'accettazione di Pavesi è forse motivata altresì dal desiderio di non offendere i suoi "buoni padroni", che avevano caldeggiato e quasi imposto la sua assunzione. Il nuovo lavoro gli consente peraltro di usufruire di frequenti aspettative e di continuare l'attività compositiva, ma è anche un compito assai pesante: le numerose festività da celebrare in musica lo costringono a lavorare duramente. Messe, salmi, offertori, litanie, sequenze in gran quantità. Le tante "fonzionette" in

5.
Stefano Pavesi



6.
Giovanni Bottesini



centri vicino alla città comportano, inoltre, viaggi spesso disagiati: c'è la continua minaccia dei banditi che assaltano le carrozze, c'è il caldo "muffico" della pianura padana a distruggere le scarse resistenze di un fisico già seriamente compromesso. La stella di Pavesi, eclissata da un rinnovamento del melodramma al quale resta fondamentalmente estraneo, tramonta rapidamente. Pavesi per tutta la vita resterà dell'idea che il nuovo modo musicale che si va affermando sia un percorso ingannevole: i cantanti si trovano a dover forzare l'emissione, lo stile di Mozart e Cimarosa risulta calpestato in modo inammissibile, l'intensificazione dell'orchestra nei melodrammi rappresenta un caos sonoro.

Lui, personaggio schivo e non troppo abile a gestire gli affari musicali ha coscienza del declino, percepisce la distanza fra i propri anacronistici ideali e le nuove tendenze del teatro musicale. Motivi di salute aggravano i primi tiepidi insuccessi, ma la passione e la dedizione alla sua arte restano, fino alla fine, più importanti per lui di una mondanità goduta e ormai lontana. Anche Pavesi, come già Gazzaniga, finisce nel novero di quei compositori estranei al gusto corrente, gradualmente estromessi dai circuiti teatrali e rapidamente dimenticati.

Tuttavia, in Pavesi non mancano tratti di novità che lo avvicinano alla nascente

sensibilità romantica. Proprio questa ambivalenza fa di lui un esponente tipico del trentennio d'apertura del XIX secolo, quell'età rossiniana nella quale la musica, tanto nel gusto quanto nel linguaggio, vive contemporaneamente la continuità col passato e una graduale trasformazione.

Il librettista Giuseppe Foppa nelle sue *Memorie* vanta la scoperta di alcuni talenti musicali che era riuscito a far esordire con fiuto da *talent-scout*. Narra che, ascoltate a Venezia alcune composizioni del giovane Pavesi, ne riconosce il vero merito e si industria per convincere l'impresario del teatro S. Benedetto a mettere in scena una sua farsa, con musica proprio dell'esordiente cremasco: la farsa fece strepitoso incontro e da quel momento Pavesi "venne acclamato a distinto peritissimo compositore di musica nei teatri tutti ove scrisse opere e farse". Il musicista Mayr dice di aver ascoltato con grande diletto la musica "d'un giovane chiamato Pavesi di Crema", "molto stimabile anco se non fosse la prima sua produzione". Anche Carpani nel 1804 scrive:

"Si vede ch'egli ha, per così dire, imparata la lingua che parla, cerca d'esprimere la parola, e dove lussureggi un po' meno nello strumentale, in cui per altro è valentissimo, e più cerchi di limare e ammorbidire il suo canto, egli toccherà ben presto la perfezione".

Gli esperti di musica teatrale sono tutti concordi nel rilevare in Stefano Pavesi l'originalità e la ricchezza della scrittura orchestrale, che a tratti pare persino eccessiva. Nel 1809 la ripresa de *I Cherusci* di Pavesi parve una musica troppo "scientifica" a un recensore torinese che ascoltava preoccupato certe sonorità strumentali. Il solito Carpani, invece, aveva notato che Pavesi era stato un innovatore capace di inventare situazioni musicali nuovissime e di grande effetto come nell'opera seria *Fingallo e Comala* (scritta per la Fenice nel carnevale 1805). Nel Finale del *Fingallo* il cremasco divide non solo il coro ma anche l'orchestra in due gruppi contrapposti per rendere l'affrontarsi degli eserciti rivali. Quando i condottieri avversari Morval e Sarno sembrano lasciarsi distogliere dalla violenza e i loro figli innamorati Fingallo e Comala colgono trepidanti l'inizio di quel cambiamento, Pavesi introduce altresì un quartetto a cappella ("Qual di pietade assalto"). Con l'abbandono audace dell'orchestra, dopo aver ben sfruttato gli strumenti per tutta l'azione, crea un gesto musicale rilevante ed efficace a rendere uno stato di sospensione quasi onirica. Il quartetto a cappella diventerà un luogo canonico in opere di Rossini e di Verdi e Pavesi può "vantarsi d'aver accresciuto di un nuovo e del più grande effetto i mezzi della musica teatrale".

Giovanni Bottesini

I rapporti di Pavesi con i suoi protettori non si limitano al mondo dell'arte. Spesso in giro per il mondo, il compositore non si perita di fare acquisti per i suoi

“buoni padroni”. Da Venezia Pavesi manda precisi ragguagli sul migliore vino di Cipro e poi, dopo un fitto scambio epistolare, organizza personalmente la spedizione. Oppure egli compera per il conte Melzi (altro suo protettore ed amico) cera e cristalli il cui conto è allegato al resoconto delle ultimissime notizie sulla stagione in corso alla Fenice. Se Pavesi non ebbe a ridursi sul lastrico quando i suoi affari teatrali cominciarono ad andare meno bene, lo deve quasi certamente alla “negoziatura” e alle “impiantagioni” che realizzò nei suoi piccoli fondi.

Alla stessa stregua, Giovanni Bottesini nel novembre 1882 scrive all’amico conte Sforza Benvenuti proponendogli di acquistare una partita di vino prodotto da un certo Marchese di S. Marco che in quel di Benevento produce con passione e ottimi risultati un vino di qualità eccellente “che rassomiglia al vino di Valpolicella”. Dodici gradi alcoolici a un prezzo non esorbitante, un vino schietto fatto senza imbrogli che ha il suo valore. E visto le disgrazie delle inondazioni della Lombardia perché non acquistare l’intera partita di 500 ettolitri?

Delle personalità musicali cremasche Giovanni Bottesini è stato il più noto a livello mondiale. La critica ottocentesca vedeva in Bottesini il grande contrabbassista virtuoso, ne esaltava l’agilità e la robustezza di mano, l’impiego sapiente dei suoni armonici, la purezza d’intonazione, il perfetto gusto nel fraseggio. Egli si servì esclusivamente di un contrabbasso a tre corde (che giudicava più sonoro di quello a quattro) e di dimensioni leggermente più ridotte di quelli adoperati in orchestra. Molti degli accorgimenti da lui usati hanno trovato codificazione nel suo *Metodo completo per contrabbasso* pubblicato a Milano da Ricordi, più volte ristampato e adottato nei conservatori.

Nel 1857 a Bottesini viene offerto il posto di maestro di cappella del duomo di Crema. L’offerta è di rito, trattandosi di un musicista del luogo e di grande fama. Bottesini non si mostra però particolarmente entusiasta. Chiede al padre Pietro di trattare col mediatore dell’operazione -un certo signor Battista Monza- ma alla fine declina. L’incarico è sì “onorifico e lucrativo”, come lo stesso Bottesini riconosce, ma probabilmente dopo aver creduto che non comporti particolari vincoli - “questa carica non mi obbliga di soggiornare nel paese”- il musicista si ricrede e preferisce mantenersi libero.

Del resto, alle spalle di Bottesini non v’è più un unico mecenate come referente cui sentirsi legato e obbligato, ma innumerevoli conoscenze e appoggi. Lontano da Crema, Bottesini può acquistare una fama internazionale. A New York nel 1847 cinquemila persone si accalcano per ascoltarlo; teatri esauriti, concerti con un tifo da stadio che fanno la fortuna di Bottesini e dell’impresario del teatro dell’Avana che viaggia con lui nelle principali città americane (Boston, Filadelfia, Newport). L’apertura del mercato musicale nelle Americhe vede l’inedito prodotto musicale italiano sempre applaudito, grazie alla “verginità del timpano americano”.

Nella primavera del 1851 Londra è in fibrillazione per le sue esibizioni, al teatro Drury-lane, davanti a una folla immensa, si organizzano ‘accademie’: la dolcezza

dell’espressione insieme alla forza e precisione dei passaggi di bravura, fanno di lui un divo che porta l’uditorio all’entusiasmo più sfrenato (e che le signore trovano “assai interessante”). Bottesini è atteso in America del nord e del sud, in Egitto e in Russia, dove giunge nel 1866 con una lettera di raccomandazione da parte di Rossini per Anton Rubinstein, direttore del conservatorio di Pietroburgo. La Russia consentiva profitti esorbitanti al punto che Rossini esortò Bottesini a tenere da conto i molti rubli che avrebbe guadagnato in previsione della vecchiaia! Nel 1873 l’infaticabile strumentista è a Calcutta. In una lettera del 1879 da Napoli, un Bottesini cinquantottenne, musicista eclettico, virtuoso, direttore d’orchestra e compositore, elenca i suoi prossimi spostamenti citando i nomi di alcune città nelle quali dovrà a breve recarsi: fra queste Milano, Torino, Il Cairo e Buenos Aires. L’ultimo viaggio per una *tournée* concertistica è a Bucarest nel 1888, l’anno prima della morte.

Composizioni su temi noti, parafrasi di pagine operistiche, duetti strumentali, memorabili concerti per contrabbasso e orchestra costituivano il suo repertorio di contrabbassista. I prodigiosi virtuosismi colpivano pubblico e critici. Le *performances* concertistiche erano anche visive, si era stupiti dal vedere come il musicista cremasco si piegasse sullo strumento, come le mani scivolassero veloci sulle corde “con la rapidità dell’elettrico”.

Bottesini aveva certo le doti, la tecnica naturale, il destino di chi è nato per il concertismo più estremo: il “credenzone spiritato”, lo strumento ingrato “ribelle” - che sembrerebbe fare a pugni con l’agilità richiesta ad un virtuoso- sotto le sue mani suonava invece in modo assolutamente naturale. Egli riusciva ad ottenere effetti “sempre più rari e pericolosi”, ma sapeva trovare anche una cavata “dolce, interminabile, pacifica, distesa”. Oltre a questo c’è anche l’estemporaneità, il piacere di sedurre grazie alla creazione immediata di musiche mai scritte: scelto un motivo, magari un’idea musicale già nota e famosa, l’artista faceva zampillare degli echi di quel tema iniziale arricchendolo delle complicazioni più astruse.

L’ipercinesia concertistica di Giovanni Bottesini, documentatissima nella pubblicistica italiana e straniera, fa di lui principalmente uno strumentista di fama e ne oscura altri aspetti musicali assai rilevanti. Le sue esperienze dirette con personaggi come Berlioz, la conoscenza approfondita delle musiche di Mendelssohn o di Brahms, la partecipazione in qualità di esecutore a serate di musica da camera nei salotti privati di molte città europee, l’avevano favorito proprio nella conoscenza intima di musiche strumentali che in area italiana non si ascoltavano. Così egli fu l’artefice di una rinascita strumentale in varie città d’Italia, volta a volta membro o promotore di Accademie e Società del Quartetto, aggregazioni di strumentisti e appassionati musicofili desiderosi di aggiornarsi praticando anche il repertorio strumentale meno abituale, come quello cameristico di Schubert, Weber o dell’ultimo Beethoven. Bottesini fu a Napoli, per esempio, in diverse occasioni fra il 1858 ed il 1886, dove spinse verso l’innovazione un ambiente musicale

altrimenti tendente al tradizionalismo di vecchia scuola. Napoli deve molto al Bottesini direttore d'orchestra, perché istituendo per numerosi anni di seguito dei concerti orchestrali popolari, riuscì a proporre per la prima volta la *Pastorale* e l'*Eroica* di Beethoven, composizioni di Haydn e Mozart, Mendelssohn e Spohr. Musica che produsse una rivoluzione fra gli artisti, i quali riconobbero la necessità dello studio di questi autori sempre avversati nell'ambiente reazionario del Conservatorio "per malintesi pregiudizi di scuola".

Anche i brani cameristici (quartetti e quintetti per archi) composti dal musicista cremasco, esulano da quei toni accattivanti e mondani del repertorio contrabbassistico per cercare un lato più colto, addirittura innovativo rispetto alla media europea. Facilitato in questo da una formazione giovanile veramente completa -capitava che Bottesini si esibisse spesso anche con violino, viola, violoncello e pianoforte- e da una sensibilità timbrica che stupiva, aveva intrapreso strade prive di remore accademiche e aperte alle sue esperienze personali condotte 'altrove'. Alla fine della sua vita brillantissima e assai dispendiosa, Bottesini troverà un protettore non più in un nobile conterraneo ma in un suo illustre collega. Sono cambiati i tempi e, per trovare una qualche dignitosa sistemazione economica con un incarico stabile, bisogna appoggiarsi a personalità di spicco del proprio ambiente. È Giuseppe Verdi a proporre la sua candidatura e il 20 gennaio 1889 Giovanni Bottesini viene nominato direttore del conservatorio musicale di Parma.

Mecenatismo a Crema nel Novecento

I "buoni padroni", i mecenati, i protettori della musica a Crema non esauriscono la loro funzione tra Sette e Ottocento. Nel XX secolo, però, gli episodi di mecenatismo musicale assumono anche a Crema un aspetto differente, un cambiamento legato alla trasformazione graduale delle condizioni sociali ed economiche della città. Il ceto nobiliare perde parte delle sue prerogative e il sostegno all'arte viene demandato ad altre classi sociali. Nel gennaio 1927 la contessa Lina Marazzi scrive da Milano a Marinelli, direttore del locale istituto musicale, chiarendo che

"la bella intenzione di regalare un piano all'Istituto attribuita al conte Girolamo Marazzi è lo scherzo di qualche burlone (...) Vorremmo essere dei Cresi, non aver altri impegni più urgenti nelle nostre campagne, per permetterci il lusso di simili regali. Forse si è confuso il nome con qualche generoso gentiluomo che vive a Crema e può e vuole procurarsi la soddisfazione di donare un Bechstein all'Istituto ch'Ella dirige con intelletto d'amore".

L'Istituto Musicale Folcioni, frutto di un lascito di inizio secolo, diventerà il centro intorno a cui ruotano sostegni economici e donazioni di vario tipo: strumenti, manoscritti dei grandi compositori cremaschi, collezioni private di libretti d'opera e quadri di carattere musicale. I donatori sono per lo più persone della buona

società che praticano la musica per diletto e a cui sta a cuore la valorizzazione della cultura locale.

Alcuni mecenati preferiscono restare nell'anonimato, come colui che nel 1965, tramite il direttore dell'Istituto Musicale maestro Giorgio Costi, contatta l'illustre concittadino Natale Gallini, collezionista assai ricercato, per avere un manoscritto di Francesco Cavalli, disposto a pagarlo qualsiasi prezzo pur di poterlo donare al Museo di Crema. L'Istituto Folcioni, nato dalla munificenza di un concittadino e riassumendo in sé la tradizione di impegno culturale dei tempi passati, diventerà a sua volta centro di attività volte a promuovere il ricordo e la celebrazione dei musicisti cremaschi. Bottesini fu ricordato nel centenario della nascita (1921). Molto della rinascita di interesse per la sua figura si deve agli sforzi infaticabili dell'avvocato Antonio Carniti che, oltre a pubblicare una delle prime biografie sul personaggio, si impegnò alacremente affinché nel 1921 Crema celebrasse un centenario della nascita dell'artista con tutti i crismi. Centro di quell'organizzazione era l'allora giovanissima scuola musicale Folcioni. Un concerto strumentale e vocale col concorso di elementi provenienti da fuori città fu allestito dall'Istituto e dato nel Teatro Sociale di Crema la sera del 18 dicembre. Una lettera a stampa era circolata fra i notabili cremaschi, al fine di ottenere sottoscrizioni e adeguate sponsorizzazioni per ricordare degnamente l'illustre concittadino.

Durante il ventennio fascista, periodo di celebrazioni per eccellenza, la scuola non perse l'occasione per commemorare alcuni illustri musicisti cittadini. Nel 1932 Andrea Gnaga, con un'anteprima nazionale *dell'Inno a Virgilio* al Teatro Sociale col plauso delle autorità. Giovanni Rampazzini, primo violino di spalla alla Scala con Franco Faccio (Verdi lo chiamava il suo "gran capitano dell'orchestra"), fu al centro di una memorabile serata nel 1935. Nel 1940 si volle ricordare Petrali e si aprì una sottoscrizione per la raccolta di fondi destinati all'erezione di un monumento a lui dedicato.

Della natura prevalentemente aristocratica di un tempo il sostegno all'arte non conserva oggi più nulla, l'interesse per le cose musicali da parte dei potenti assume strada facendo un aspetto sempre più politico ed economico. La decima Musa è uscita dai vecchi palazzi aristocratici per aggirarsi tra i calcoli di bilancio di qualche consiglio d'amministrazione, tra istituti di credito e tra partite doppie di qualche potenziale *sponsor*, non sempre nobilmente disinteressato. Se a volte l'antico ruolo del mecenate diviene appannaggio di qualche ricco e generoso imprenditore, quella Musa pare ritrovare una sua primitiva nobiltà.

Nota bibliografica

Tutti i libretti d'opera, gli spartiti, la musica a stampa, le memorie manoscritte, le fonti archivistiche consultate sono conservate presso la Biblioteca Comunale e la Biblioteca dell'Istituto Civico Musicale "L. Folcioni" di Crema. I due libretti di Gazzaniga citati a p. 30 sono conservati presso la Fondazione Cini di Venezia (Fondo Rolandi). Il carteggio di Giuseppe Gazzaniga con padre Martini è conservato nel Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna e le lettere di Stefano Pavesi presso la Biblioteca del Museo Teatrale alla Scala (collezione Livia Simoni).

Su Giuseppe Gazzaniga si possono leggere:

FLAVIO ARPINI, *La produzione sacra di Giuseppe Gazzaniga nella Biblioteca Comunale di Crema*, in AA. VV., *Gli affetti convenienti all'idee. Studi sulla musica vocale italiana*, a cura di Maria Caraci Vela, Rosa Cafiero, Angela Romagnoli, Napoli, Edizione Scientifiche Italiane, 1993, pp. 529-545

RAOUL MELONCELLI, *Gazzaniga Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, disponibile in rete all'indirizzo: http://www.treccani.it/enciclopedia/tag/gazzaniga/Dizionario_Biografico.

Su Luigi Tadini:

LUIGI TADINI, *Salmi cantici ed inni cristiani del conte Luigi Tadini posti in musica popolare dai maestri Giuseppe Gazzaniga e Stefano Pavesi*, Crema, Antonio Ronna, 1818

LIDIA CESERANI ERMENTINI, *L'accademia Tadini di Lovere*, in "Insula Fulcheria", XXXVII, vol. A, Crema, 2007, pp.155-169, in particolare la biografia alle pp. 163-166.

Su Stefano Pavesi:

F[AUSTINO VIMERCATI] SANSEVERINO, *Notizie intorno la vita e le opere del maestro di musica Stefano Pavesi*, Milano, Giovanni Ricordi, 1851

ELENA MARIANI, *Una farsa inedita negli esordi compositivi di Stefano Pavesi*, in AA. VV., *Gli affetti convenienti all'idee. Studi sulla musica vocale italiana*, a cura di Maria Caraci Vela, Rosa Cafiero, Angela Romagnoli, Napoli, Edizione Scientifiche Italiane, 1993, pp. 293-313

ELENA MARIANI, *Un antecedente cremasco di Bottesini: precisazioni biografiche a proposito di Stefano Pavesi*, in AA. VV., *Giovanni Bottesini: tradizione e innovazione nell'Ottocento musicale italiano. Atti della tavola rotonda (Crema, 9 ottobre 1992)*, a cura di Flavio Arpini e Elena Mariani, Crema, Comune di Crema-Centro Culturale S. Agostino, 1993 (Quaderni del centro Culturale S. Agostino, 14), *atti del Convegno*, pp. 29-54

PAOLO FABBRI, *Gli esordi teatrali di Pavesi a Venezia*, in *L'aere è fosco, il ciel s'imbruna. Arti e musica a Venezia dalla fine della Repubblica al congresso di Vienna*, Atti del convegno internazionale di studi, Venezia-Palazzo Giustinian Lolin 10-12 aprile 1997, a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2000, p. 541-556

TERESA M. GIALDRONI, Frammenti di un abbozzo curioso. Qualche ipotesi sul *Trionfo delle belle* di Stefano Pavesi, in Belliniana et alia musicologia. Festschrift für Friedrich Lippmann zum 70. Geburtstag, a cura di Daniel Brandenburg e Thomas Lindner, Wien, 2003, (=«Primo Ottocento. Studien zum italienischen Musiktheater des (frühen) 19. Jahrhunderts», 4), pp. 131-180.

Sulla vita musicale cremasca fra Sette e Ottocento:

LUIGI BENVENUTI, *Della Musica e della speciale attitudine de' cremaschi per essa*, Milano, Tipografia Guglielmini, 1852

BICE BENVENUTI, *La Musica in Crema. Cenni storici*, Crema, tipografia Delmati, 1881

FRANCESCO SFORZA BENVENUTI, *Dizionario Biografico Cremasco*, Crema, [tipografia Cazzamalli], 1888

GINEVRA TERNI DE GREGORY, *La Musica a Crema*, "Archivio Storico Lombardo", LXXXV (1958)

FLAVIO ARPINI, *La cappella musicale della Cattedrale di Crema nella prima metà dell'Ottocento*, in AA.VV., *Giovanni Bottesini e la civiltà musicale cremasca. Atti del Convegno di studi. Crema 25 ottobre 1989*, a cura di Flavio Arpini e Elena Mariani, Crema, Centro Culturale "S. Agostino", 1991 (Quaderni del Centro Culturale S. Agostino, 10), pp. 31-108

LICIA SIRCH, *Attività e istituzioni musicali private a Crema (1800-1850 ca.)*, in AA.VV., *Giovanni Bottesini e la civiltà musicale cremasca. Atti del Convegno di studi. Crema 25 ottobre 1989*, a cura di Flavio Arpini e Elena Mariani, Crema, Centro Culturale "S. Agostino", 1991 (Quaderni del Centro Culturale S. Agostino, 10), pp. 173-190

ELENA MARIANI, *Il teatro d'opera a Crema nella prima metà dell'Ottocento*, in AA.VV., *Giovanni Bottesini e la civiltà musicale cremasca. Atti del Convegno di studi. Crema 25 ottobre 1989*, a cura di Flavio Arpini e Elena Mariani, Crema, Centro Culturale "S. Agostino", 1991 (Quaderni del Centro Culturale S. Agostino, 10), pp. 109-172

ELENA MARIANI, *Affari teatrali a Crema negli anni di Stefano Pavesi (1779-1850)*, in "Insula Fulcheria", XXXV, vol.A, Crema, Leva Artigrafiche, 2005

ELENA MARIANI, *Crema vista da lontano: nostalgie, musiche e lettere di compositori cremaschi 'altrove'*, in "Insula Fulcheria", XXXVII, vol. A, Crema, 2007

Su Giovanni Bottesini:

ANTONIO CARNITI, In memoria di Giovanni Bottesini, *Cremona, s.e., 1921*

AA. VV., *Giovanni Bottesini 1821-1889*, a cura di Gaspare Nello Vetro, Parma, Centro studi e Ricerche dell'Amministrazione dell'Università degli studi di Parma, 1989

AA.VV., *Giovanni Bottesini e la civiltà musicale cremasca. Atti del Convegno di studi. Crema 25 ottobre 1989*, a cura di Flavio Arpini e Elena Mariani, Crema, Centro Culturale S. Agostino, 1991 (Quaderni del Centro Culturale S. Agostino, 10)

AA.VV., *Giovanni Bottesini: tradizione e innovazione nell'Ottocento musicale italiano. Atti della tavola rotonda (Crema, 9 ottobre 1992)*, a cura di Flavio Arpini e Elena Mariani, Crema, Comune di Crema-Centro Culturale S. Agostino, 1993 (Quaderni del centro Culturale S. Agostino, 14), *atti della tavola rotonda*, Crema 9 ottobre 1992.

AA. VV., *Giovanni Bottesini concertista e compositore: esecuzione, ricezione e definizione del testo musicale*, Crema, Comune di Crema-Centro Culturale S. Agostino, 1999 (Quaderni del centro Culturale S. Agostino, 15), *atti della giornata di studi*, Crema 26 ottobre 1996.

Sull'Istituto Musicale Folcioni e alcune vicende musicali cremasche del primo Novecento:

ELENA MARIANI, *Bodino di Crema con biscotti alla strafalcioni*. La storia agrodolce di una scuola di musica (i primi cinquant'anni), in *Folcioni Civico Istituto Musicale tra storia e cronaca. 1911-2011*, Crema, Fondazione S. Domenico, 2010.

Il patrimonio organario



Storia degli organi della Cattedrale di Crema

Nel presente saggio viene ripreso e ampliato con ulteriori ricerche d'archivio un capitolo della mia Tesi di Diploma di Magistero in Canto Gregoriano e Musica Sacra (Pontificio Istituto Ambrosiano di Musica Sacra, Milano 1976), dal titolo "Organi e organari della Diocesi di Crema". Detto lavoro era stato concepito a suo tempo quale contributo alla valorizzazione del patrimonio artistico locale e alla conoscenza della tradizione organaria cremasca. Nel testo che segue verranno dunque prese in esame le vicende degli organi che nell'ordine hanno arricchito la Cattedrale, a partire dal primo (1523, attrib. G.B. Facchetti) per giungere all'attuale Tamburini(ex-Inzoli), ora smontato per via dei restauri in corso. In relazione alle susseguenti decisioni, auspico che questo lavoro possa rivelarsi utile anche al fine di trovare la soluzione più consona, onde non ricadere in criticità già sperimentate.

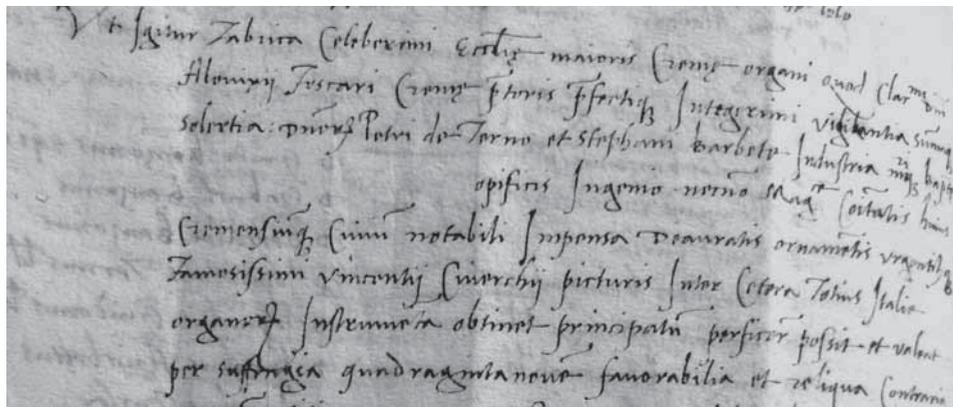
Partendo dalle notizie più antiche¹ sulla presenza dell'organo nella città di Crema, veniamo a sapere che esisteva uno strumento nella *Chiesa Maggiore* fin dalla seconda metà del secolo XV. Infatti in una delibera del Gran Consiglio² del 31 agosto 1465, fu stabilito di riparare l'organo della *Chiesa Maggiore* della città³. La riparazione dell'organo venne affidata ad un *magister ab organis* venuto da Milano (Registro delle Parti Prese, libro IV, c.156t).

Evidentemente l'organo era troppo malandato perché una simile riparazione potesse tenerlo in efficienza; infatti il 14 maggio 1467 venne deliberata la costruzione di un nuovo organo, devolvendo per le relative spese le offerte degli altari di S. Eufemia e di S. Pantaleone (ibidem, libro V, c.58). La costruzione dell'organo venne affidata a un certo *magister Bernardus de Venetijs*, organista e organaro di origine tedesca attivo a Venezia, città quest'ultima sotto il cui dominio Crema era passata il 16 settembre 1449, festa di S. Eufemia⁴.

L'organo fabbricato da *Bernardo d'Allemagna* non durò però a lungo. Certamente era uno strumento concepito ancora alla maniera medievale senza suddivisione delle canne in registri; tale innovazione è infatti espressamente richiamata per la prima volta in un documento del 6 ottobre del 1489, quando si decise la ricostruzione dell'organo "*pulcrum cum registris*". Per sostenere le spese vennero devoluti i 280 ducati che ogni anno si prendevano in premio per la giostra di S. Eufemia⁵ (ibidem, libro IX, c.385). Inizialmente vennero avviate trattative con il *magister ab organis* Pantaleone de' Marchi, ma l'incarico venne poi conferito a Bartolomeo

- 1 Fonte preziosa per la storia locale sono i *Registri delle Parti Prese* (deliberazioni del Gran Consiglio della città di Crema dal 1449 al 1794), ms. presso la Biblioteca Comunale di Crema. Molto utile risulta anche il volume del Salomoni, in cui egli ha trascritto in lingua volgare, sia pur sinteticamente, alcuni libri delle Parti Prese: G. Salomoni, *Sommario delle cose più notabili contenute in 40 libri delle Parti, e Provisioni della città di Crema. Comincia il 15 novembre 1449 e termina li 30 dicembre 1684, del Nob. Sig. Dottore Giuseppe Salomoni*, ms. nella Biblioteca Comunale di Crema.
- 2 A quell'epoca l'amministrazione della *Chiesa Maggiore* era quasi interamente affidata all'autorità civica, che si occupava quindi di tutte le cose annesse: arredi, altari, campanile, campanaro, organo, organista, manutenzione ordinaria, ecc. e quant'altro serviva per l'esercizio del culto.
- 3 Crema divenne Diocesi (sottraendosi alla giurisdizione ecclesiastica di Cremona, Piacenza e Lodi) con la Bolla "*Super Universas*" di Papa Gregorio XIII dell'11 aprile 1580. Nel 1465 quindi la *Chiesa Maggiore* non era ancora cattedrale, ma semplice chiesa collegiata.
- 4 Questo *magister* potrebbe essere il famoso Bernhard Mured detto *Bernardo d'Allemagna*, organista di S. Marco a Venezia, che nell'anno precedente, chiamato da Francesco Sforza, aveva fatto per il Duomo di Milano un nuovo organo; purtroppo lo strumento deluse le aspettative e fu causa di proteste e contese alle quali prese parte anche Leo de Molin, Podestà veneto di Crema, per sostenere e difendere *magister Bernardus*. (cfr. GINEVRA TERNI DE GREGORI, *La Musica a Crema*, pp. 3-4; Archivio Storico Lombardo, Milano 1958).
- 5 Il culto di S. Eufemia deriva dal fatto che nel giorno in cui i veneziani entrarono trionfalmente in Crema, 16 settembre 1449, ricorreva la festa di tale Santa. L'esultanza dei cremaschi per l'inizio della nuova dominazione fu immensa e prolungata, e finché durò il dominio veneto essi celebrarono annualmente il giorno di Sant'Eufemia (16 settembre).

1.
Stralcio della delibera del Maggior Consiglio
in data 7 dicembre 1523



da Brescia (il capostipite della celebre famiglia Antegnati) per cento lire imperiali⁶ (ibidem, libro X, cc.11,16t, - 1490).

Dopo questo intervento l'organo rimase in funzione per circa 30 anni, ma il 3 gennaio 1519 ricompare in alcune delibere il riferimento alla somma di 40 ducati da spendere per *fabrica futuri organi* (ibidem, libro XV, cc.11t, 52t). La costruzione venne commissionata questa volta a un certo *Messer Battista artigiano*, identificabile con buona probabilità nell'organaro bresciano Giovanni Battista Facchetti (Brescia, 1475 ca. – † dopo il 1555) figura di primo piano nella storia organaria rinascimentale, che completerà il lavoro nel 1523. Nello stesso anno lo strumento venne ornato con intagli, dorature e pitture ad opera del maggior pittore locale, Vincenzo Civerchio.⁷ Secondo una dichiarazione del Maggior Consiglio, l'organo risultò in tal modo uno dei primi in tutta Italia "*Inter cetera totius Italiae organorum instrumenta obtinuit principatu*" (ibidem, libro XV, c.174t - 1523).

Di seguito, si riportano la trascrizione letterale e una appropriata traduzione della

delibera del Maggior Consiglio datata 7 dicembre 1523, in relazione al corrispondente stralcio in copia fotostatica dal registro delle Parti Prese (Fig. 1).

"Ut igitur Fabrica celeberrimi ecclesiae maioris Cremae organi quod clarissimi Domini Alovixii Fuscari Cremae pretoris perfectique integerrimi vigilantia summaque solertia Domines Petri de Terno et Stephani Barbeto industria magistrisque Baptiste (spazio vuoto) opicis ingenio necnon Magnifice Comunitatis huius Cremensiunque civium notabili impensa deauratis ornamentis urgentibusque famosissimi Vincentii Civerchii picturis inter cetera totius Italiae organorum instrumenta obtinet principatu perficere possit et valeat per suffragia quadragintanovem favorabilia et reliqua contraria".

"Affinchè la costruzione del celeberrimo organo della Chiesa Maggiore di Crema [durante il mandato] dell'Eccellentissimo [Nob.] Luigi Foscari, Magistrato e Podestà integerrimo, possa concludersi e conservarsi, sono stati espressi 49 voti favorevoli e gli altri contrari⁸. [L'opera, seguita con], grande impegno e diligenza dai [delegati] Pietro da Terno e Stefano Barb[a?]to, [e frutto dell']ingegno del fabbricante Battista... nonché della notevole spesa di questa Magnifica Comunità e dei cittadini Cremaschi [per le] dorature a completamento dei dipinti del famosissimo Vincenzo Civerchio, ha assunto rilevanza primaria fra gli organi di tutta Italia".

Preziosa al riguardo è la testimonianza di un anonimo cronista dell'epoca, incaricato di inventariare per conto della Serenissima le opere d'arte esistenti nei territori di Mantova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia, così riportata in un volumetto ottocentesco⁹ di Iacopo Morelli: "*Crema, in Domo, el modello delle portelle dell'organo, che si serrano senza cardini fu del ditto Vincenzo [Civerchio] pittor e architetto e perspective. L'Angel Gabriel e la nostra Donna dipinti sopra ditte portelle furono di sua mano*". L'inciso "*portelle che si serrano senza cardini*" lascia presumere che le stesse (Fig. 2), di notevoli dimensioni e dipinte da una sola parte, fossero posizionate su guide o supporti per essere manovrate tramite un sistema di carrucole. Il 27 maggio 1524, a completamento dell'opera, viene deliberata la spesa per una cortina atta coprire l'organo nuovo (ibidem, libro XV, c.192t).

Non sembra però che il nuovo organo bastasse a soddisfare le ambizioni dei Cremaschi, poiché il 19 novembre del 1525 in Consiglio viene fatta la proposta di

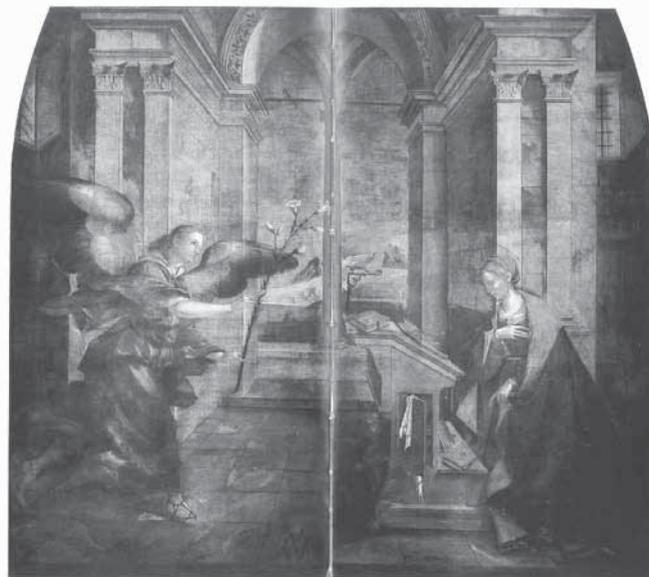
6 Dal catalogo Antegnati: "[n.] 98: Crema, Duomo Corista". Cfr. Costanzo Antegnati, *L'arte organica* - dialogo trà Padre & Figlio, à cui per via d'Avvertimenti insegna il vero modo di sonar, & registrar l'Organo; con l'indice de gli Organi fabricati in casa loro, Brescia, 1608. Ristampa anastatica Forni Editore, Bologna 1971. L'indicazione "corista" potrebbe significare che l'organo, già esistente, subì solo la delicata operazione di accordatura.

7 La bellissima tela dell'Annunciazione è il risultato della "cucitura" delle due grandi portelle dipinte da Vincenzo Civerchio, unico elemento sopravvissuto dell'organo del 1523. Il Civerchio è il massimo pittore cremasco, di scuola leonardesca, vissuto nel 1500.

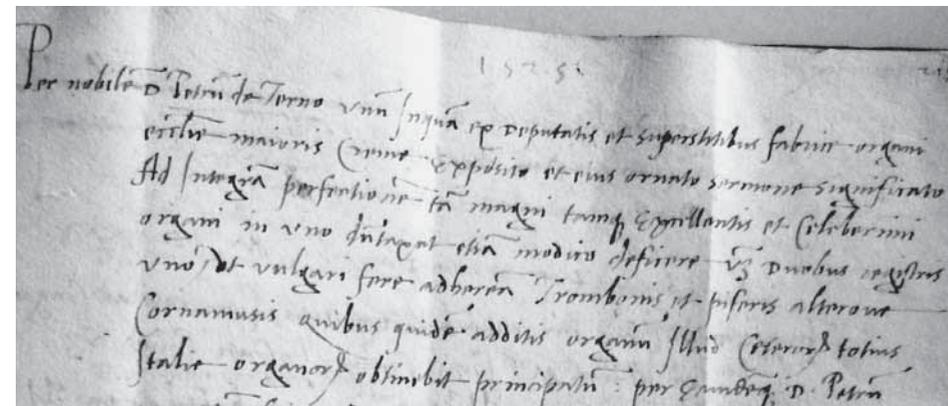
8 Durante la dominazione veneta l'organo di governo della città era il Maggior Consiglio, composto da cento cittadini e presieduto da un Rettore in rappresentanza del Senato di Venezia; entro limiti definiti, ai cremaschi e alle altre popolazioni di terraferma era comunque lasciata una certa autonomia in campo amministrativo.

9 *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI esistenti in Padova Cremona Milano Pavia Bergamo Crema Venezia, scritta da un anonimo di quel tempo pubblicata e illustrata da D. Jacopo Morelli custode della regia biblioteca di S. Marco di Venezia*, Bassano MDCCC, con regia permissione. (Biblioteca comunale di Crema).

2.
Le portelle riunite
del Civerchio (1523)



3.
Stralcio della delibera del Maggior Consiglio
in data 19 novembre 1525



aggiungere all'organo registri di “tromboni, pifferi e cornamuse”. “Solo dopo queste aggiunte”, dice il relatore Pietro da Terno, “l'organo sarà veramente il primo organo d'Italia”¹⁰ (ibidem, libro XV, c.218); il testo originale della delibera è riprodotto in Fig. 3.

Per gli anni successivi i libri delle Parti Prese non danno più notizie intorno all'organo, ma solo intorno agli organisti, musicisti e cantori. Ci viene però in aiuto lo storico cremasco A. Fino, il quale nella sua storia di Crema¹¹ annota che nel 1560 il podestà Andrea Bernardo fece abbellire l'organo “aggiungendovi l'ornamento del cappello (ossia una cimasa) tutto messo a oro”.

Nel 1567 i libri delle Parti Prese tornano a riferire che l'organo incomincia a dare segni di deperimento; viene perciò dapprima chiamato un certo Pietro Francesco Guerino, e in seguito ancora il medesimo insieme con Giovanni Francesco Maineri di Cremona, per provvedere alle necessarie opere di manutenzione (ibidem, libro XXII, cc.29, 29t). Tre anni più tardi, nel 1570, è presente in città un certo “Allimanno Homo, raro in fabricar organi et altri simili instrumenti con soave e inusitata armonia, qual è di voler in ogni modo lassar in questa qualche memoria

notabile di valor suo, (...), per il che essendosi offerto a noi suoi fabriceri di agionger all'organo della giesa maggiore un registro de trombetti et doi de dolzanine senza punto alterar quello si trova fatto, ma cum nova agionta di somiere et di attastatura, et per il pretio che a noi parerà doppo haver conossuto et gustato cum qualche esperientia la dolce armonia che si accrisserà alla bontà dell'organo suo cum questa nuova et inginiosa agionta” (ibidem, libro XXIII, c.6).

I fabbricieri e alcuni consiglieri si attivano per accogliere la proposta, accettata a pieni voti dal Consiglio che a tale scopo delibera di “puotersi valere di 100 scudi delli denari agg.ti alla cassa di S.to Pantaleone per la spesa..... acciò più honorato si renda il tempio dedicato e consecrato a Dio...et medesimamente al S.to particolare protettore” (ibidem, libro XXIII, c.6t). Dopo appena 15 anni però, nel 1586, l'organo si presenta ancora bisognoso di restauro e il Consiglio delibera nuovamente di “far accomodare l'organo della Cattedrale et di potersi servire delle elemosine della Cappella di S. Pantaleone”. I lavori di restauro vengono affidati questa volta a Graziadio e Costanzo Antegnati (ibidem, libro XXVII, cc.117t, 118, 118t, 119). Notiamo per inciso che, essendo ormai Crema costituita come Diocesi (1580), si parla d'ora in poi di organo della Cattedrale o del Duomo (cfr. nota 3).

Inoltrandosi ora nei secoli XVII e XVIII, a noi relativamente più vicini, si riscontra a sorpresa una quasi totale mancanza di notizie sull'organo; occorre infatti arrivare alla fine del secolo XVII (1698) per ritrovare almeno una traccia utile, anche stavolta nei registri delle Parti Prese. Risulta dunque che l'organo era “ridotto in stato di non potersene più valere” (ibidem, libro XLIII, c.95t), una affermazione

10 Al di là delle dichiarazioni enfatiche del Gran Consiglio c'è da notare che si tratta della notizia più antica dell'adozione di registri ad ancia in un organo italiano. Cfr.: Oscar Mischiati, *L'arte organaria a Crema*, Quaderni/4, Crema, 1988. Sulla presenza di registri ad ancia negli organi rinascimentali in Italia cfr. anche P.P. DONATI, *Maestri d'organo fiamminghi nell'Italia del Rinascimento, i registri ad ancia*, in “Informazione organistica”, anno XV n. 3, Dicembre 2003, p.198.

11 Cfr. A. FINO, *Storia di Crema*, con Annotazioni di G. Racchetti, 1844, (vol. I, p. 352)

4.

Cassa e cantoria dell'organo della Madonna, ora in S. Bernardino



confermata anche dai libri del Consorzio del SS. Sacramento custoditi presso l'Archivio Diocesano, i cui Sindaci avevano inviato ai Provveditori della città una *supplica* in questi termini: “*Ritrovandosi l'organo maggiore del Duomo in modo tale che era del tutto inabile all'uso di poterlo suonare ... sorse l'urgente necessità di farlo aggiustare*” (Unioni e determinazioni, IV, c.72, 19 marzo 1698).

Si rende necessaria a questo punto una digressione per spiegare l'aggettivo *maggiore* posposto alla parola organo; ciò implica l'esistenza in Cattedrale di un secondo organo, in questo caso collocato sopra l'ingresso principale e vicino all'altare della Madonna, intorno al quale esistono precise testimonianze. È infatti del 26 settembre 1639 una *supplica* all'autorità cittadina da parte degli iscritti alla Scuola della B. Vergine¹², onde poter installare un proprio organo allo scopo

12 Il sodalizio fu eretto nel 1588 dal vescovo di Crema Gian Giacomo Diedo, ed aveva un proprio altare nella chiesa cattedrale. Fu soppresso con atto del 3 luglio 1798.

di “*valersene nelle sacre funzioni che si fanno all'altare di Nostra Signora*” (ibidem, libro 37, c.31). Il Consiglio della Municipalità autorizza l'opera “*con riserva di potersi valere di detto organo nelle solennità che si faranno per la città in detta chiesa*” (ibidem, cont.).

A quell'epoca esistevano perciò in Cattedrale due organi: l'organo Maggiore e l'organo della Madonna, quest'ultimo collocato sopra l'ingresso principale. Esiste a questo proposito anche una precisa testimonianza del Tintori: “*Vi sono in essa chiesa due bellissimoi organi. Ogni sabato sera da musici sono cantate le litanie e dei salmi alla cappella della B. Vergine*” (Tintori, *Miscellanea*, vol. XIII c.46, ms. in Seminario); lo stesso aggiunge ancora che cantoria e cassa vennero realizzate nel 1647 da tale Peranda, intagliatore e scultore di Caravaggio “*che riuscì nell'opera a quel segno di perfezione, che si scorge in quell'ornamento tanto stimato, onde non fu giudicato mai bene l'indorarlo, a fine di non iscemare con la doratura il pregio dell'eccellente maestria, che nelle figure de isquisito rilievo vi si scorge*” (Tintori, *Miscellanea*, vol. E. c.199t). Nulla è invece dato a sapere sul costruttore dell'organo. I lavori di doratura vennero eseguiti nel 1729, quando venne deliberata la costruzione di una nuova e più ampia cantoria (Registro delle Parti Prese, libro 47, cc.102, 103t), allargando contestualmente il frontale con l'aggiunta delle due grandi pannellature laterali (Fig. 4). Il Cambiè¹³ riferisce a sua volta un ulteriore dettaglio, quando cita una targa incollata all'interno della cantoria con il seguente testo¹⁴ “*agosto 14-1729. Io Bartolomeo D. e Giovanni Battista Savio mio figlio fece la cantoria Nova... e... dorava ancora giustava tutto l'organo ecc.*”. Le dorature vennero evidentemente praticate allo scopo di armonizzare la cassa centrale con i circostanti ampliamenti, un'operazione perfettamente riuscita come dimostra la sorprendente unità stilistica del complesso.

Le parti in metallo dell'organo della Madonna, a partire dalle canne sicuramente in lega pregiata, furono saccheggiate al tempo di Napoleone insieme ad altri arredi sacri, ma la cassa e la cantoria rimasero indenni dal disastro e furono rimosse dalla controfacciata della Cattedrale in occasione dei restauri del 1913-15, e trasportate sopra l'ingresso principale della chiesa sussidiaria di S. Bernardino dove si trovano tuttora. Il prospetto del blocco centrale (la cassa dell'organo) è ripartito in cinque campate tramite lesene abbellite da cariatidi: sono a busto quelle interne e a corpo intero le due esterne, queste ultime raffiguranti rispettivamente Adamo ed Eva. Nella parte alta delle campate pari erano un tempo collocati due “organetti morti”, ma l'interno della cassa è completamente vuoto e le canne sono disegnate su tela, per coprire le aperture. Sulla cimasa era collocata in origine una statua lignea della Madonna, posta ora in Cattedrale su una mensola infissa nella parete laterale

13 Cfr. CAMBIÈ, *Il Duomo di Crema*, Crema 1913, p. 67.

14 Non è stato possibile verificare l'esistenza o meno della scritta, per le difficoltà di accesso alla cantoria.

sinistra, fra i due accessi alla sacrestia.

La cantoria presenta una sporgenza centrale, con graziosi putti musicanti distribuiti esteriormente lungo il parapetto, ma per quanto maestoso il complesso accoglieva un organo di non eccessive proporzioni, considerato che nella tavola laterale sono presenti feritoie per sole 11 manette (registri). La posa in opera di questo strumento aveva necessariamente occultato la bellissima lunetta in cotto posta sopra il portale della Cattedrale e distrutto parte degli affreschi che ornava la controfacciata interna. Con la rimozione del complesso sono tornate però alla luce solo tracce delle antiche pitture: una Maestà, un santo che regge un libro, una Madonna con il Bambino e alcune figure di angeli.

Tornando ora all'organo maggiore della Cattedrale, sappiamo che venne in seguito restaurato dal Sig. Antonio Picenardi, cremonese, *fabricator d'organi*, con l'assistenza del cremasco Giuseppe Carcano. Il citato libro delle Parti Prese riporta appunto la *supplica* che Carcano rivolge ai consiglieri allo scopo di essere remunerato per l'opera compiuta. La *supplica* contiene alcune notizie importanti:

· Carcano oltre che prestare la sua opera per la riparazione dell'organo dice che *“mosso dallo zelo di servire q.ta Ill.ma città non risparmiar viaggi, fatica, spesa di mia borsa stessa, e in specie applicai tutto me stesso con ogni possibile diligenza in aggiustar li tre pezzi dei quadri principali che adornano il coro del Duomo, Maria Annunciata dall'angelo, con li due laterali in frontespicio all'organo, Santi Pantaleone e Vittoriano¹⁵”*.

· L'organo era certamente molto mal ridotto; Carcano si dice infatti pronto a consegnare *“li antichi avanzi, e rottami dell'organo medesimo”*. Il Picenardi e il Carcano dovettero dunque provvedere a una riforma radicale dello strumento.

Altre notizie possono ancora essere ricavate dal citato libro del Consorzio del SS. Sacramento: *“L'organo in breve tempo fu ridotto a quell'intiera perfettione come da qual si voglia persona anco di mediocre intendimento si può giudicare, a gloria di Dio et a decoro della Patria”*. Alla spesa concorsero insieme il consiglio comunale e il consorzio del SS. Sacramento. Il Tintori descrive in questi termini i lavori eseguiti all'epoca: *“1698: fu l'organo del Duomo accomodato in guisa migliore dell'antico, et levatis i quadri del suo frontespizio, furono posti nel coro della medesima Cattedrale¹⁶”*.

Identiche annotazioni, ma con qualche particolare in più, sono presenti in un altro documento¹⁷: *“Mentre si aggiustava l'organo suddetto furono levati da quello li tre quadri, che servivano di chiuder il prospetto del medesimo per essersi resi inutili, essendo guasti li argani, che occorrevano per aprirli e serrarli, et in loro vece li fu posta*

una tela verde et così poscia detti quadri sono stati esposti in choro del Duomo, cioè uno che rapresenta l'Imagine dell'Eterno Padre, l'altro della Vergine Annunciata et il terzo dell'arcangelo Gabriele, che per essere senza cornice furono dall'istesso Signor Conte Horatio fatti adornare delle medesime nel modo et forma che al presente si vedono a spese di detto Venerando Consortio, così anco il Crocefisso maggiore della Città posto nel mezzo del Choro fu fatto perfetionare dal medesimo Signor Conte Horatio ritrovandosi affumicato et consonto dal tempo, et tutto ciò si è registrato ad ogni buon fine et a perpetua memoria”. Seguono le firme dei tre Provveditori: Giulio Cesare Clavelli, Pandolfo Vimercato Sanseverino, F..... Zurlo.

A questo punto si apre inevitabilmente la questione tuttora dibattuta sulla collocazione dell'organo sino alla fine del XVII secolo, se cioè fosse situato in una cantoria sovrastante al centro oppure a lato il presbiterio. La prima ipotesi sembrerebbe suffragata sia dal ritrovamento dei resti di una scaletta in muratura nella parete settentrionale del coro, avvenuto nel 1957 durante i lavori di restauro, sia da una possibile interpretazione della supplica del Carcano (la dizione *“...quadri principali...”* potrebbe alludere a una cassa d'organo in posizione centrale, con l'Annunciazione del Civerchio in facciata e, a fianco sulla stessa parete [*“frontespicio”*], i quadri [*“li due laterali”*] dei santi Pantaleone e Vittoriano); in altri termini, un apparato iconografico decisamente importante e collocato in sede confacente al ruolo dei personaggi raffigurati. Dati però i barocchismi linguistici dell'epoca non si può nemmeno escludere una opposta lettura, qualora la precisazione *“i due [quadri] laterali in frontespicio all'organo”* venga interpretata nel senso di una collocazione sulla parete laterale dirimpetto all'organo.

Quest'ultima ipotesi sembra trovare conferma nel testo del Tintori (*“... levatis i quadri del suo frontespizio, furono posti nel coro...”*) e in quello appena seguente dei tre Provveditori (*“... furono levati [dall'organo] i tre quadri ... et così poscia detti quadri sono stati esposti in choro del Duomo ...”*) spostamenti certo più significativi se valutati rispetto a una collocazione iniziale a lato del presbiterio, del resto suggerita anche dall'opportunità di attenuare l'impatto visivo degli argani di manovra (ormai *“guasti”*) delle portelle del Civerchio. Proseguendo nella lettura risulta poi che *“... anco il Crocefisso maggiore della Città posto nel mezzo del Choro fu fatto perfezionare ... ritrovandosi affumicato et consonto dal tempo ...”*; ciò lascia supporre che il medesimo fosse collocato in posizione elevata e difficilmente raggiungibile nelle normali operazioni di pulizia. Questa osservazione ci riporta però al punto di partenza perché, tenuto conto della specifica rilevanza e delle rispettive dimensioni, organo e Crocefisso avrebbero ben potuto coesistere in posizione centrale ma a quote diverse; per tale ragione non si può escludere che le corrispondenti vicende abbiano dei punti in comune.

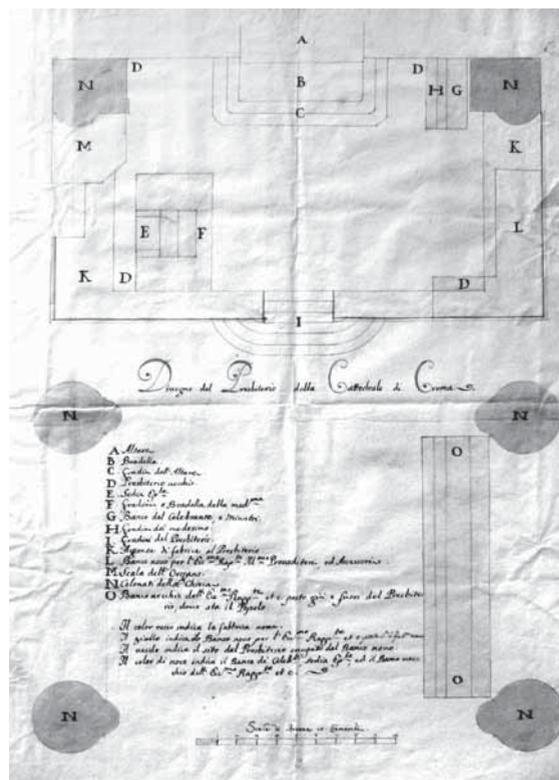
Una soluzione al dilemma sembrerebbe offerta dagli scritti dello storico F. Sforza Benvenuti che tre secoli dopo, contestando l'attribuzione al Civerchio degli intagli dell'organo della Madonna che si trovava sulla porta maggiore del Duomo

15 I Santi citati sono i patroni di Crema: S. Pantaleone patrono principale; i santi Sebastiano e Vittoriano, patroni secondari.

16 Tintori, Miscellanea, vol. E, c.105

17 cfr.: Registro 7° delle Ducali - Archivio Storico di Crema, cc. 52 e 53t.

5.
Disegno di Domenico Crespi
per la sistemazione del presbiterio
(Crema, Museo Civico)



(ora su quella di S. Bernardino), - in quanto di epoca sicuramente posteriore (sec. XVII) - afferma: "Vero è però che il Civerchi, come ingegnere architetto e come pittore, prese parte alla costruzione del vecchio organo situato sul presbiterio"¹⁸; tale precisazione non esclude però residui dubbi perché la proposizione "sul" potrebbe valere anche come "sopra", nel caso di una collocazione centrale appena dietro l'altare (con sottostante spazio minimo per il coro), ed è oltretutto smentita dallo Zavaglio, che rifacendosi come si vedrà più oltre a un diario (1747) di padre Nicola Zucchi scrive esattamente il contrario.

Per completezza occorre anche accennare a un testo del Vescovo Mons. Placido Maria Cambiaghi - pubblicato in un importante volume edito nel 1961¹⁹ - che citando la descrizione del presbiterio così come appariva ai tempi della visita Apostolica di Mons. Castelli (1578-79) afferma: "... Le radicali mutazioni apportate al Santuario per l'arretramento dell'abside e la costruzione della cripta, balzavano fuori

18 F. Sforza Benvenuti, Dizionario Biografico Cremasco, Crema, 1888.
19 cfr. AA.VV. *Il Duomo di Crema*, Crema 1961, p. 203.

con nuove linee e colori: una lunga gradinata portava al presbiterio che dominava, circondato per tre lati da balaustra marmorea. Sfondo di esso era la grande cassa dell'organo". A una semplice verifica, il richiamo alla relazione/inventario della visita Castelli è risultato però inesatto, ma le ricerche svolte non hanno consentito per ora di correggere l'errore.

Proseguendo nella ricostruzione delle vicende dell'organo, se la sua prima collocazione può ancora essere oggetto di discussione, è invece comprovato che a partire dalla metà del '700 lo strumento sovrastava lateralmente l'area del presbiterio. La collocazione dell'organo su cantoria in *cornu Evangelii* è confermata innanzitutto da un disegno del presbiterio della Cattedrale del 1747 (acquarello su carta di Domenico Crespi, proveniente dalla Collezione privata Benvenuti di Montodine e conservato nel Museo civico di Crema), dove alla lettera M corrisponde la scala dell'organo (Fig. 5):

Nel diario dello Zucchi²⁰, all'anno 1747, vi è inoltre l'accenno all'esistenza in Duomo della cantoria con l'organo e della controcantoria: "Alli 3 ottobre la cantoria per gli Stromenti in faccia al Organo maggiore nella Cathedral venne gentilmente soffittata acciò sotto di questa starvi potessero, netti e sicuri, L'Ecc.mo Rappresentante e sua comitiva, e fu levata la scala a mano (che) stava coperta in un Cassone attaccato al muro fra il Presbiterio e Capella di S. Pantaleone, fattane altra di ferro dal ingegnoso nostro Domenico Crespi a lumaca con scalini di legno, piantata nella prima colonna a basso del presbiterio ove fin qui risiedevano con le pubbliche funzioni li rappresentanti tutti, dipinta e scoperta come si vede a verde con oro, siccome la ferriata del presbiterio".

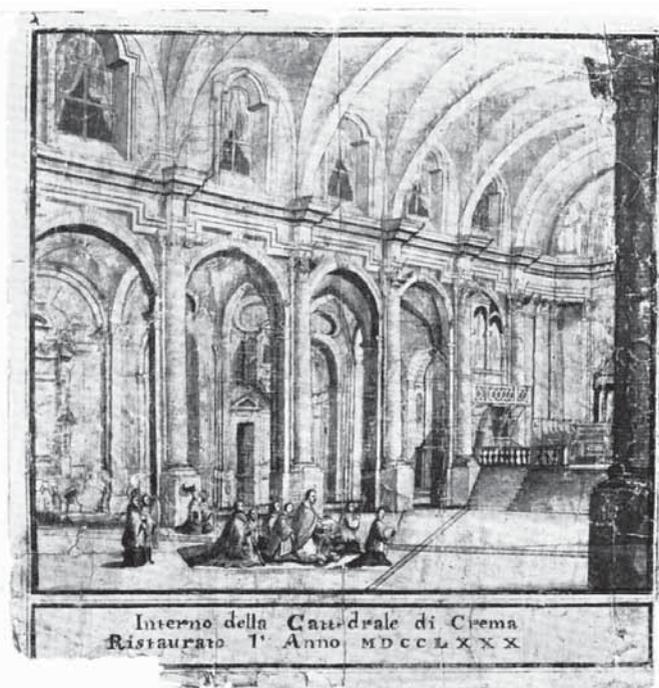
Da questo documento, che illustra chiaramente quanto rappresentato dal Crespi nel suo disegno, si evince che l'organo all'epoca era collocato in *cornu Evangelii*, cioè a sinistra dell'altare, mentre a destra stava una controcantoria atta ad ospitare i *musici* - cioè gli altri strumentisti - per il cui accesso venne realizzata in corso d'opera una scala a chiocciola in sostituzione della precedente a pioli. Detta cantoria venne "gentilmente soffittata" (ovvero controsoffittata) per evitare la caduta di polvere sulle autorità municipali, a causa dell'inevitabile calpestio dei musici sovrastanti. Il tutto è confermato dallo Zavaglio, secondo il quale lo spostamento dell'organo dal coro a lato del presbiterio avvenne solo nel 1747, come risulta da un suo scritto inedito²¹ del 1925 con una citazione dal diario²² di padre Nicola Zucchi: "Nel 1747 il presbiterio fu sistemato com'è ora togliendosene l'antica balaustrata che lo circondava da tre lati: fu in quell'anno che l'antico organo fu tolto dal coro e collocato su una (quella di mezzogiorno) delle cantorie attuali, le cui scale di accesso e inferiate di protezione furono costruite da Domenico Crespi in quell'anno 1747".

20 Nicola Zucchi, ms. 181, c. 552 - Archivio Storico di Crema.

21 A. Zavaglio, *I restauri del Duomo di Crema*, 1925, pp. 18, 23, 24, 26 (Biblioteca del Seminario).

22 P. Nicola Zucchi, Diario, vol. III, foll. 48 - 66 (Biblioteca del Seminario).

6.
L'interno della Cattedrale nel 1780
(da: AA.VV. -
*Il Duomo di Crema
alla luce dei nuovi
restauri*, Crema 1955)



A supporto della tesi secondo la quale l'organo era collocato in *cornu Evangelii* esiste anche un disegno acquerellato a inchiostro del 1780 (fig. 6), che mostra l'interno del Duomo, così come appariva dopo i lavori di restauro, che durarono dal 1776 al 1780, con la sovrapposizione delle forme barocche a quelle romanico/gotiche. Quella raffigurata è senza dubbio la cantoria (e non la controcantoria), come si evidenzia dalla quota e dallo spessore della traversa di facciata, nonché dal profilo rettilineo delle cuspidi delle canne. L'osservazione è pertinente, in quanto la successiva Fig. 7, presa dalla medesima angolazione, rappresenta invece la controcantoria, con i vani della facciata coperti da panneggi e la traversa più sottile e a quota più bassa. Evidentemente, nell'intervallo fra le due date (1780 ...1864) l'organo venne spostato in *cornu Epistolae*, ma sull'epoca e sulle ragioni del trasloco non si hanno notizie.

Riguardo invece agli organari che si sono succeduti nella ricostruzione o nella manutenzione del complesso strumento, va premesso che la documentazione relativa al sec. XVIII reperita negli archivi locali (progetti, contratti, pagamenti...) presenta ricorrenti e significative lacune, non sempre compensate da ricerche esterne. Procedendo dunque con ordine, si può iniziare dalle citazioni presenti nei due

noti Cataloghi degli organi Serassi²³: al n. 6 del primo si legge infatti “*Duomo di Crema di Piedi 16, in parte dell’Antegnati*”, e al n. 84 del secondo, più sinteticamente, “*Crema, Cattedrale*”.

Purtroppo i due repertori non forniscono altre informazioni, essendo il primo totalmente privo di date e strutturato per categorie (Cattedrali, Abbazie, Santuari e territori), mentre il secondo – un rifacimento/aggiornamento del primo, redatto nel 1858 – riporta gli estremi cronologici solo a partire dall’opus 193 (1781), dichiarando in premessa la possibilità di errori nell’elencazione e nella sequenza delle opere precedenti. Occorre ancora aggiungere che nel secondo Catalogo non figurano restauri e ampliamenti agli organi della Casa se non a partire dall’opus 644/bis (1857), per cui (assumendo una produzione annua di 3/4 strumenti a scalare dal 1781) è molto probabile che le due citazioni si riferiscano al medesimo intervento, cioè alla ricostruzione coincidente con lo spostamento (1747) annotato da Padre Nicola Zucchi.

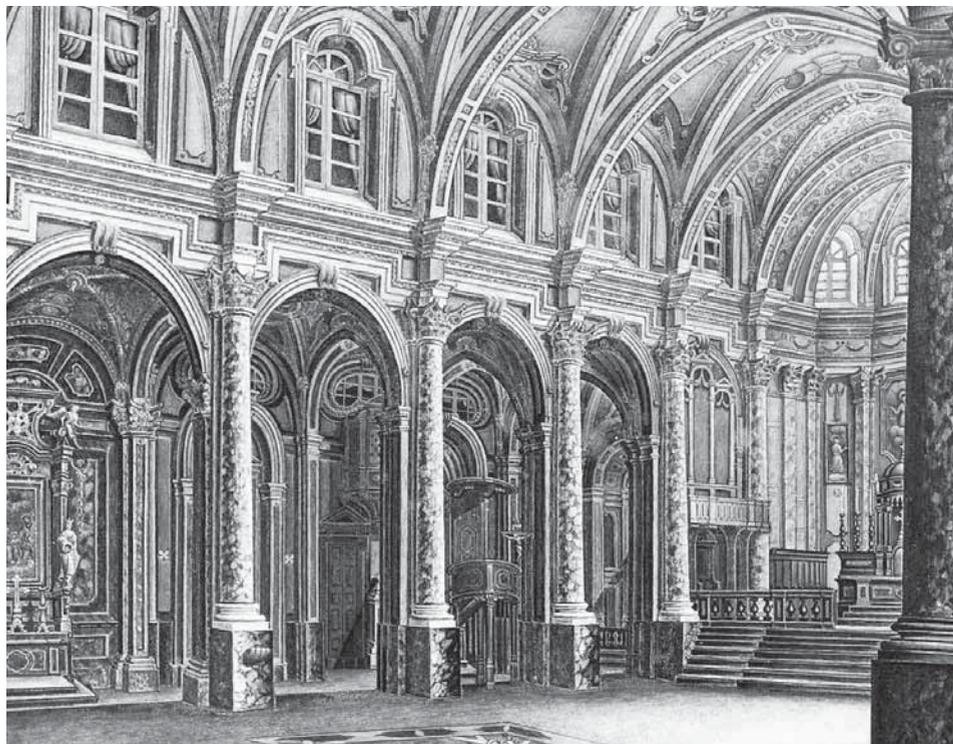
Una ricerca presso altre fonti ha fatto tuttavia emergere alcuni particolari interessanti - a partire dai dati anagrafici e dal curriculum degli organari Serassi attivi all’epoca - che rafforzano la tesi di un intervento intorno alla metà del secolo XVIII, seguito da un ampliamento correlato alla trasformazione barocca dell’interno del Duomo (1776 - 1780). Un primo elemento è tratto dall’Enciclopedia della Musica *Rizzoli-Ricordi*, Milano 1972, che alla voce *Serassi* (vol. V, p 442.) riporta: “Luigi Andrea Serassi, fratello di Pierantonio, organaro e compositore (Bergamo 19/IV/1725-1799). *Allievo del padre [Giuseppe, che morì a Crema nel 1760], ne continuò l’arte apportando notevoli miglioramenti tecnici: in particolare perfezionò il tiratutti per il doppio uso del ripieno e del tutti; costruì gli organi delle cattedrali di Crema, di Parma, di Fossano e di Vigevano. Dopo la morte della moglie, prese gli ordini sacri ma continuò la professione di organaro*”.

L’altro elemento rimanda invece al figlio di Luigi Andrea, Giacomo II Serassi (1750 – 1817), che in una lettera del 10 agosto 1815 indirizzata a Giovanni Simone Mayr²⁴ scrive: “*Molti altri organi da me fatti possono ornarsi di quest’invenzione (n.d.r.: il meccanismo della “terza” e “quarta” mano), quello d’Urgnano ... e quelli di Parma, Vigevano, Fossano, Crema e molti altri ...*”. La ripetizione di alcuni toponimi in entrambi i documenti può suscitare perplessità, ma quasi sicuramente si riferisce a successivi interventi di manutenzione o ampliamento, a suo tempo e per prassi non registrati; in questo senso appare allora più che plausibile un suo intervento, in occasione dei grandi lavori di trasformazione nella seconda metà del secolo XVIII. Può darsi peraltro che altri spunti emergano dall’imminente

23 *I cataloghi originali degli organi Serassi*, ristampa anastatica a cura di O. Mischiati - Pàtron Editore, Bologna 1975.

24 *Lettere sugli organi* di Giuseppe (II) Serassi, ristampa anastatica a cura di O. Mischiati, Pàtron Editore, Bologna 1973 (cfr.: nota p. 13).

7.
Chiodo Angelo: Interno della Cattedrale di Crema,
1864 - Acquarello su carta Visibile la controcantoria.
(Crema, Museo Civico)



pubblicazione integrale dell'Archivio Serassi (custodito presso la Civica Biblioteca A. Mai di Bergamo), a conclusione delle ricerche del dott. Giosuè Berbenni e dell'Associazione Serassi di Guastalla.

Nel secolo XIX invece abbiamo maggiori notizie riguardanti l'organo della Cattedrale; anche se poco dettagliate nei primi decenni; purtroppo fra queste nulla risulta relativamente allo spostamento dell'organo (*Fig. 7*) dalla cantoria *in cornu Evangelii* a quella *in cornu Epistolae*. A giudicare dalla consistenza degli interventi descritti più oltre, l'operazione potrebbe risalire al 1806, anno che vede la collaborazione di un falegname esterno, presumibilmente per i necessari adattamenti a casse e cantorie; meno probabile sembra invece il 1828, per quanto la committenza sia apparentemente più appropriata e la commissione di collaudo fin troppo numerosa. La prima notizia successiva all'attività dei Serassi è dunque del 1806, quando viene praticata *“una importante, necessaria restaurazione all'organo della Cattedrale”*

ad opera dell'organaro cremasco Pietro Lingiardi, su commissione dell'Amministrazione Municipale²⁵ e per una spesa complessiva di lire 570. L'attestato di collaudo, che convalida contestualmente anche la congruità del prezzo, reca la firma degli organisti Gaetano Rolfini²⁶ e Antonio Piazza; ancora riguardo a questo intervento, si conserva agli atti una distinta di pagamento relativa al falegname Francesco Urbano.

Altri lavori di manutenzione sono poi registrati nel 1828, commissionati questa volta dalla Fabbriceria e dal Capitolo della Cattedrale a Lanfranco Lingiardi. Nella specifica delle *“fatture occorse alla restaurazione dell'organo della Chiesa Cattedrale di Crema”*, Lingiardi scrive in dettaglio: *“Per la pulitura, intonazione ed accordatura dell'organo composto da n. 26 registri intieri...”*. Su incarico della Fabbriceria, approvano l'esito dell'intervento Stefano Pavesi maestro di Cappella della Cattedrale, Carlo Cogliati primo violino e capo-orchestra della Cappella, Giovanni Battista Zucchi maestro del coro, Antonio Piazza organista, Giuseppe Franceschini accordatore, Pietro Bottesini primo clarino, Giuliano Petrali maestro di musica – Crema, 15 settembre 1828.

L'organo restaurato da Lanfranco Lingiardi rimase in efficienza per oltre 30 anni, fino cioè al 1837, anno in cui si rese necessario un nuovo restauro, affidato questa volta all'organaro cremasco Giuseppe Franceschini²⁷. Esistono nell'archivio diocesano sia il contratto stipulato fra la Fabbriceria e Franceschini il 31 maggio 1837, sia il progetto di restauro. Vennero fatti lavori di restauro alle canne e ai mantici, nonché alcune aggiunte: nuovo somiere ai pedali, Trombe reali Soprani di stagno, Fagotti reali di stagno, Viola nei Bassi di stagno e altre varianti. I lavori di restauro vennero collaudati da Giuliano Petrali e da Stefano Pavesi, dei quali si conserva l'attestazione in data 13 novembre 1837.

Nel 1852 Giuseppe Franceschini viene di nuovo chiamato per un lavoro di pulitura generale, ed è proprio in questa occasione che trascrive in un documento la disposizione fonica dell'organo all'epoca:

<i>Contrabassi ai pedali</i>	<i>Principale di 16 Bassi</i>
<i>Timballi ai pedali</i>	<i>Principale di 16 Soprani</i>
<i>Ripieno ai pedali</i>	<i>Principale di 8 primo Basso</i>
<i>Ottava</i>	<i>Principale I° Soprani</i>
<i>Duodecima</i>	<i>Principali II° Bassi</i>
<i>Quinta decima</i>	<i>Principale II° Soprani</i>
<i>Decima nona</i>	<i>Cornetta I° a due canne</i>

25 *“Atti di giustizia e culto”*, Archivio Comunale di Crema.

26 Nella dichiarazione di Rolfini, Lingiardi viene chiamato “Professor Pietro Lingiardi organaro”.

27 Archivio Diocesano/Capitolare, cartella 23. Si precisa che tutte le notizie che seguono - fino all'anno 1946- salvo citazione di altra fonte sono tratte dalla medesima cartella.

<i>Vigesima seconda</i>	<i>Cornetta II^a a due canne</i>
<i>Vigesima sesta</i>	<i>Fagotti nei bassi</i>
<i>Vigesima nona</i>	<i>Trombe Soprane</i>
<i>Ottava</i>	<i>Flauto Traversiere</i>
<i>Duodecima</i>	<i>Flauto in Ottava</i>
<i>Quinta decima</i>	<i>Flauto in quinta decima</i>
<i>Decima nona</i>	<i>Voce umana</i>
<i>Vigesima seconda</i>	<i>Viola nei Bassi</i>
<i>Vigesima sesta</i>	
<i>Vigesima nona</i>	
<i>Trigesima terza a due canne</i>	
<i>Trigesima sesta a due canne</i>	
<i>Sesquialtera a due canne</i>	
<i>N.3 mantici da riparare</i>	
<i>Polire tutti i somieri.</i>	
<i>Intonazione a tutte le cane</i>	
<i>Operazione ai Contrabassi</i>	
<i>Cadenasadura nuova per unire tutti i pedali</i>	
<i>Operazione fatta allo scrocco (n.d.r.: il tiratutti del ripieno)</i>	
<i>Operazione fatta alla tastiera</i>	
<i>Operazione fatta a varie canne della facciata</i>	
<i>Rimesso di nuovo 16 canne</i>	
<i>Per varie regolato tutti i mantici</i>	
<i>Rimesso varie lingue agli istrumenti.</i>	

Altri piccoli lavori di manutenzione vennero eseguiti da Giuseppe Franceschini nel febbraio 1854 e nell'aprile 1857; poi ancora nel settembre dello stesso anno e nell'agosto 1868, e successivamente da Antonio Franceschini. Ciò nonostante, l'efficienza dello strumento continuò a degradare, tanto che il M^o Vincenzo Petrali, organista della Cattedrale, fin dal febbraio 1866 denunciava alla Fabbrica lo stato assolutamente precario dell'organo.

Non avendo ottenuto una risposta soddisfacente, Petrali ripropone alla Fabbrica con lettera del 6 agosto 1867 l'urgenza di procedere a un restauro radicale: "... se più a lungo si aspetta la spesa diverrebbe maggiore; e la parte del materiale ancora servibile, con il protrarre diverrebbe essa pure inservibile". La Fabbrica finalmente sembra mostrare maggiore interesse e chiede al Petrali di presentare un preventivo sommario per un eventuale restauro. In data 29 agosto Petrali risponde di avere esaminato l'organo insieme all'organaro Luigi Lingiardi di Pavia giungendo alle seguenti conclusioni:

"L'organo non è suscettibile di restauro... si possono recuperare un certo numero di

principali in metallo... Onde però avere un Organo che potesse corrispondere alla dignità di una chiesa quale è la nostra Cattedrale, e che non stesse al di sotto di quelli che oggi si mettono in chiese di minori ampiezze e importanza... si conclude dal sottoscritto e dal Lingiardi essere necessario l'impianto di un nuovo organo in sostituzione dell'esistente, mantenendo a diminuzione di spesa quanto più si poteva, e ciò secondo il seguente progetto", ed elenca i registri: ben 53, compresi quelli del secondo organo, "ossia Eco".

Al progetto segue una appendice intitolata "Osservazione", nella quale Vincenzo Petrali avanza ulteriori proposte riguardanti la cassa dell'organo. Quella dell'organo esistente viene infatti dal medesimo ritenuta incapace di contenere l'organo progettato, per la varietà e la molteplicità del meccanismo e per altri motivi pratici (per la manutenzione e l'accordatura è richiesto uno spazio sufficiente "per potersi aggirare comodamente"). La conclusione risulta dunque che:

"... si trovò essenziale che si debba dare maggiore spazio all'impianto, o coll'allargarlo di dietro, oppure, ciò che è meglio, portare la facciata più sporgente all'infuori, cioè fuori dell'arco della navata, perché è necessità alzare alquanto l'impianto del Somiere Principale ove è posto sopra tutto l'organo; e stante che al di sotto deve essere posto tutto il centro della macchina con tutti i suoi relativi movimenti che viene ad essere d'assai aumentata in confronto dell'esistente organo; e poiché senza un tale ampliamento è impossibile nella esistente località di potervi erigere un organo che sia adatto all'ampiezza del tempio, e tanto meno poi di fornirlo degli effetti voluti dal progresso che l'Arte ha conseguito in questi ultimi tempi".

In data 30 agosto la Fabbrica respinge il progetto "Petrali-Lingiardi" perché troppo oneroso: allargando la cassa si dovrebbero rifare pure le cantorie secondo la proporzione della cassa; in alternativa si propone invece il restauro dell'organo esistente col riutilizzo del materiale recuperabile ed entro la medesima cassa. Gli stessi concetti, ampliati anche con il richiamo ad altre difficoltà, vengono ribaditi dalla Fabbrica in una successiva lettera (11 settembre) inviata a Petrali. A sua volta Petrali, con lettera del 30 settembre 1867, rinnova alla Fabbrica la proposta di affidare a Lingiardi "anche buon architetto" la rinnovazione dell'organo secondo il progetto già presentato, in quanto:

"Un organo di minore estensione, se si volesse fare, sarebbe un errore grave e nessuno potrebbe consigliarlo". "È già troppo piccolo e misero l'attuale per rimetterne un altro sul medesimo sistema e della medesima grandezza in questi ultimi tempi di innegabile miglioramento nell'arte meccanica"²⁸.

In merito alla scelta dell'organaro Lingiardi²⁹, prosegue ancora Petrali, "Come non persuaderebbe l'opera di altri fabbricatori, stante che nei molteplici collaudi da lui

28 Si nota anche in Petrali il generale gusto romantico tendente verso le sonorità proprie degli organi transalpini.

29 *L'organo Lingiardi e il maestro Petrali*, Crema 1869 (Biblioteca del Seminario).

praticati in questi ultimi tempi, abbastanza rilevò e distinse la capacità, discretezza, onestà e celebrità delle varie e singole fabbriche di tali istrumenti. Certo non si vorrà porre dubbio alla parola dell'esponente sufficientemente autorevole in tale materia". Petrali chiude infine la lettera lasciandosi andare ad uno sfogo di profonda amarezza, che rivela come il celebre organista non si ritenesse sufficientemente apprezzato nella sua patria:

"Il sottoscritto prima di chiudere si trova in dovere di ringraziare la Fabbriceria delle lusinghiere espressioni adoperate a suo riguardo in essa nota, quasi palliativo per la risposta negativa datagli al suo ultimo rapporto, come per es. il chiamarlo "una celebrità distinta". A questa espressione potrebbesi rispondere che per Crema sua patria che amò ed ama, e cerca procurarle decoro, egli è ancora l'istessissimo Petrali Vincenzo del 1860 quando, da varie regioni cui per la sua professione percorse, rimpatriò, e vi fermò stanza. Quel poco di onore che ha acquistato egli sa dire essergli venuto da estranei alla sua terra natale, detta per eccellenza la patria della musica, che però gli è sempre a prestarsi a suo vantaggio qualora trovi appoggio".

Intanto il Lingiardi, impossibilitato a recarsi a Crema per trattare di persona coi signori fabbricieri, il 21 gennaio 1868 trasmette il progetto di un nuovo organo (datato 3 dicembre 1867 e firmato Luigi e Giacomo Lingiardi), accompagnandolo con una lettera di presentazione. Nella prefazione del progetto i fratelli Lingiardi non esitano a "promettere uno strumento tale che non abbia riscontro con verun altro in codesta provincia, per l'insieme delle sue qualità, e cioè tanto per la dolcezza e potenza di voce, specialmente dei registri di concerto, quanto per l'omogeneità del Ripieno, ed unico poi per la novità e varietà degli effetti, da potersi ottenere dal suonatore coi mezzi più facili e semplici".

Per la verità Luigi Lingiardi nelle "Le Mie Memorie"³⁰ rivela alcuni retroscena che gli fanno onore, perché evidenziano l'assoluta prevalenza dell'orgoglio professionale sulle considerazioni di ordine economico. A pag. 117 dell'Op. Cit. egli afferma infatti:

"Dett'organo venne stipulato per il prezzo di 10 mila franchi, perché il locale strettissimo non era capace a dar luogo ad un organo-orchestra, per cui progettai un organo di una sola tastiera, cassa armonica, ecc. ecc, non acconsentendo anche le finanze della Fabbriceria di sobbarcarsi in una spesa maggiore e venne accettato. Spiacendomi non poco di presentare alla Patria di Petrali, di cui egli era il Maestro di Cappella, uno strumento privo delle maggiori risorse, studiai tanto la posizione in cui doveva essere posto, immaginando parecchi progetti e modificazioni, corredandoli degli opportuni lineati, accompagnate da ragionate istanze, da preghiere, giunsi perfino ad ottenere dall'Illustre Ingegnere Donati il locale nella foggia e nella misura da me desiderate. Allora, col cuore d'artista che aspira alla gloria, mi sono profferto generosamente di

30 Luigi Lingiardi, *Le Mie Memorie [Memorie di un organaro pavese]*, a cura di Maurizio Ricci, Pavia 1983, Ed. Torchio de' Ricci.

costruirsi l'organo-orchestra senza aumento di spesa e di fornirlo di tutti i Trovati fin allora conosciuti...".

Nel prosieguo delle sue confessioni Luigi Lingiardi manifesterà però la sua profonda delusione nei confronti di Vincenzo Petrali, lamentandone l'atteggiamento talora ambiguo nei suoi confronti e una volubilità non priva di riflessi sul piano delle prestazioni, a dispetto della meritata fama e della indiscussa bravura. Riguardo al nuovo organo della Cattedrale, stigmatizza fra l'altro come il Petrali l'abbia suonato solo una ventina di volte in due anni, affidandolo a un sostituto persino in occasione di festività importanti. Tornando al progetto (n. 176) presentato dai Lingiardi, se ne riporta qui il testo:

Progetto di un nuovo grandioso organo per la Cattedrale di Crema

Parte meccanica

1. Somiere a vento e a borsettini, armato di ottone e ferro, con mollette doppie, di scelto legno di noce e ben stagionato.
2. Apparato pneumatico, da farsi agire a manubrio, mediante il quale l'organo viene esuberatamente nutrito di vento senza produrre il minimo d'asma, d'invenzione de' sottoscritti.
3. Tastiera impellizzata, in tasti lunghi d'osso bianco e i diesis d'ebano nero di tasti n.61: dal Do profondo al Do acutissimo.
4. Somiere de' Contrabbassi, Timpani, Principale in sedici, Bombarde, Quinta ed Ottava, Corni dolci, tutti in legno di noce.
5. Catenacciature de' registri, e de' somieri legate in ottone
6. Registratura di noce
7. Pedaliera di n. 20 Pedali.
8. Tiratutti pel ripieno - Tiratutti per gli Strumenti.
9. Tiratutti pel Crescendo e Fortissimo, d'invenzione de' sottoscritti.
10. Crivello di cartone fino ed ordigni per tenere le canne.
11. Pedaliera in ferro, ossia registratura a' Pedali, mediante la quale il suonatore senza staccare le mani dalla tastiera può introdurre i migliori registri di Concerto, e suddividere così le più piccole sezioni di frasi musicali: d'invenzione de' sottoscritti.

Denominazione dei registri di Ripieno

- | | |
|---|------------|
| 1. Principale Bassi di sedici piedi, di legno | canne n.24 |
| 2. Principale Soprani pure di sedici, di stagno fino | 37 |
| 3. Principale Bassi di piedi otto di stagno finissimo in facciata | 24 |
| 4. Principale Soprani si stagno di seguito | 37 |
| 5. Ottava Bassi, di piombo misto con stagno ed antimonio | 24 |
| 6. Ottava Soprani, materia idem | 37 |
| 7. Duodecima Bassi, idem | 24 |

8. Duodecima soprani di speciale intonazione per ottenere l'effetto dell'Arpa	37
9. Decima quinta	61
10. Decima nona	61
11. Vigesima seconda a ritornelli gravi	61
12. Vigesima seconda di rinforzo	61
13. Vigesima sesta	61
14. Vigesima nona	61
15. Trigesima terza	61
16. Trigesima sesta	61
17. Quadragesima	61
18. Quadragesima terza	61
Aggiunta di un terzo principale (integrazione manoscritta)	

T. 864

Strumenti

19. Fagotto Bassi, di stagno	n. 24
20. Trombe soprani, idem	37
21. Clarone Bassi	24
22. Trombe da sedici ne' Soprani idem	37
23. Corno inglese di materia mista	37
24. Corni dolci, le prime 12 canne di legno, le rimanenti di stagno, unito al Corno inglese si avrà l'effetto del Clarinetto	37
25. Viola Bassi, di stagno	24
26. Flauto traversiere, materia mista	24
27. Ottavino soprani, di stagno	37
28. Cornetto in duodecima	37
29. Cornetto in decima quinta	37
30. Cornetto in terza maggiore	37
31. Voce umana comune	37
32. Campanelli alla tastiera, di bronzo	25
33. Bombarde alli Pedali a lingua, di legno	12
34. Timpani in tutti i tuoni, di legno	13
35. Contrabassi, con valvole	12
36. Rinforzi ai Contrabassi	12
37. Duodecima alli Pedali	12
38. Ottava ai Pedali	12
39. Rollante di legno	4
40. Timballone all'ultimo Pedale	
41. Terza mano al Registro ed al Pedale	

Cassa armonica, colla quale si ottiene l'effetto del secondo Organo, ossia Eco d'invenzione de' sottoscritti

42. Flauto in selva Bassi, materia mista, canne	n. 19
43. Flauto in selva soprani, di stagno	37
44. Principale Soprani, di materia mista	37
45. Dulciana Bassi, d'invenzione dei Lingiardi	24
46. Violetta bassi di stagno (sostituito l'arpone) [integrazione manoscritta]	24
47. Ottava soprani	37
48. Decima quinta	61
49. Violino dolce, di stagno	37
50. Violino di concerto, a lingua, d'invenzione de' sottoscritti	37
51. Violoncello ne' Soprani	37
52. Voci umane imitanti la voce cantante, registro a lingua, d'invenzione de' sottoscritti	37

Meccanica per l'Eco

- . Tremolo, applicato alle Voci umane, a mezzo del quale si può fedelmente simulare quella elasticità di oscillazione caratteristiche dei suoni uscenti dalla gola di un Cantante.
- . Altro Tremolo pei Violini e Violoncello.
- . Pedale dell'Espressione per ottenere le più graduate sfumature dal pianissimo al Forte e viceversa.
- . Tiratutti pei suddetti registri della Cassa Armonica.

Seguono la descrizione delle condizioni e l'indicazione del prezzo dell'opera: "... alla somma di Italiane lire Diecimila".

Quanto al vecchio organo, i Lingiardi sostengono l'impossibilità di restaurarlo, "poiché conserverà sempre il difetto dell'asma, della meccanica intralciata, confusa, pesante e quindi produttore suoni tardi, languidi e oscillanti, mentre lo stesso organo trasportato in altra località ed in chiesa più piccola può essere suscettibile di una riduzione abbastanza facile". Viene però anche aggiunto che del vecchio organo si sarebbero potute riutilizzare le canne di facciata (Principale bassi 8' di canne 24, indicato al n. 3) ed "alcune altre a compimento della luce del rispettivo campo". Nel progetto si accenna pure alla possibilità di conservare la vecchia cassa, con la condizione di "riattarla". Seguono data e firma: Pavia 3 dicembre 1867, Lingiardi Luigi, Lingiardi Giacomo.

Il contratto per la costruzione del nuovo organo viene steso tra i Lingiardi e la Fabbriceria il 18 marzo del 1868, presente il maestro di cappella Vincenzo Petrari, con due sole modifiche suggerite da quest'ultimo rispetto alla proposta degli organari "in luogo della violetta vi si abbia a sostituire l'arpone e che si dovesse aggiungere un terzo principale", aggiunte a matita anche sul progetto stesso. Nel

marzo dell'anno seguente il Sac. Fiameni Roberto, maestro del coro nella Cappella Musicale della Cattedrale, chiede la disponibilità di un organo positivo (uno strumento provvisorio, facilmente trasportabile) per il sostegno del canto corale "in tutto il tempo in cui si lavorerà per la costruzione del nuovo organo". Poco dopo, il 29 giugno 1869, Lingiardi comunica che il 2 luglio farà portare a Crema il materiale del nuovo organo che sarebbe poi impiantato dal suo bravo meccanico Antonio Annoni "coadiuvato dall'ottimo Inzoli³¹".

Ancora in relazione all'organo di Crema, Lingiardi scrive nelle "Mie Memorie" (Op. Cit. pag 121): "In dett'organo v'introdussi per la prima volta il Corno-bassetto di mia invenzione. Recatomi a Milano colla mia povera moglie, per sentire alla Scala l'opera "Gli Ugonotti", venni affascinato da uno stupendo e lungo a solo di Clarone, o Corno-bassetto, da tempo abbandonato dalle nostre orchestre, forse per la difficoltà di trovarne i suonatori. Sempre fissa l'idea di far tesoro di quanto l'arte dei suoni presentava di buono, pensai d'imitare quell'umana ed omogenea voce per introdurla sull'organo. Immaginata la forma delle canne, ne feci esperimento sull'organetto di casa; contento dell'esito, ne arricchii l'organo di Crema, soddisfattissimo Petrali di possedere un tale nuovo registro, che si presta a molta varietà d'effetti".

L'organo Lingiardi sarà pronto per il settembre 1869, e per il collaudo del medesimo vengono scelte due date (25 e 29 settembre) comprese nei giorni della "Esposizione Agraria, Artistica e Industriale", in calendario a Crema dal 25 settembre al 2 ottobre. I maestri collaudatori furono il Cav. Raimondo Buocheron, maestro di musica della cappella del Duomo di Milano, cui fu affidata l'ispezione della parte tecnica, mentre al maestro Vincenzo Petrali toccò il collaudo vero e proprio dello strumento, con un concerto tenuto il 29 settembre alle 12 pomeridiane

Per la verità Lingiardi, sempre nelle *Mie Memorie* (op. cit. pg. 120) esprime un giudizio per nulla positivo sul concerto tenuto da Petrali: "Petrali suonò da qual Professore che egli è, ma fatalità! La sua fantasia, la sua volontà, non fu mai cotanto depressa come in quella solenne circostanza, e ciò in causa a disturbi di famiglia, avendo una bambina ammalata..."

Di tutt'altro tono invece è il commento del Canonico Giovanni Allocchio, pubblicato nell'Almanacco Cremasco³² del 1870 nella parte dedicata al "Nuovo grandioso organo della Cattedrale". Dopo aver magnificato lo strumento costruito dai Lingiardi, che molta gente entusiasta andava ad ascoltare in Duomo, Allocchio

scrive infatti: "Classico sempre nelle sue frasi musicali, non sfoggia teatrali modulazioni o motivi di tal profano brio da farti dimenticare di essere nella Casa di Dio; sempre invece severo e decoroso ti rapisce col magistero portentoso del suo genio creatore ed esecutore, mentre d'altro lato mai non mette un tasto in fallo, mai gli sfugge un ette di tempo, nitido sempre anche nelle fughe più complicate, delicatissimo nel toccare anche i pedali, pei quali adopera talvolta persino le calcagna, svolge la sua suonata come un tema ben concepito, ben sviluppato, ben detto e ben provato. A ciò esprimere un illustre Maestro di musica, adoperò bellamente due parole francesi: gli altri organisti, dissegli, suonano bien-fort, ma Petrali suona fort-bien. Finirò dicendo che se tutte le cose, come dice il Poeta "sono scala al Fattore che ben le estima", molto più debb'esserlo un grandioso sacro strumento, come l'organo del nostro Duomo. In udire pertanto le sue dolci e maestose armonie eleviamo a Dio la nostra mente e il nostro cuore, e abbiamo la bella speranza che un giorno saremo giocondati dal suono beatifico degli organi celesti".

Molto interessante appare la relazione tecnica rilasciata dal Boucheron al termine dell'ispezione allo strumento, con la descrizione delle aggiunte apportate spontaneamente da Luigi Lingiardi, benché non contemplate nel progetto:

- A. Una seconda segreta nel Sommiere maggiore per comunicare ai registri di timbro forte il vento a grande pressione, cosa che rese necessario un notevole ampliamento del detto sommiere; più
- B. Una seconda tastiera con propria catenacciatura, doppia terzamani e registro di unione delle due tastiere; più
- C. N. 5 mantici a forte pressione, e rispettivi condotti del vento.
e nelle canne o registri:
- D. Contraffagotto nei bassi, canne metalliche a lingua. N. 24.
- E. Corno bassetto, registro di nuovo trovato parimenti metallico ed a lingua canne 24.
- F. Oboe nei soprani canne id. N.37.
- G. Bombardino ai pedali canne id. N.12.
- H. Csakan [Flauto Polacco] canne metalliche ad anima N.37.
- I. Bassi armonici canne di legno N.12.
- J. Violetta nei bassi canne metalliche 24.
- K. Un'altra Decimaquinta canne 24.
più nella Cassa armonica:
- L. Clarino soprani canne metalliche a lingua N.37.
- M. Decimanona soprani canne metal. e 37.
- N. Vigesimaseconda bassi canne id. 24.
- O. Tamtam.
Totale canne aggiunte N. 292

Dal carteggio riguardante la costruzione del nuovo organo, insieme alle spese

31 *Vita artistica del fabbricatore d'organi Pacifico Inzoli di Crema*, manoscritto di proprietà della ditta Inzoli/Bonizzi. Nel catalogo delle opere, al n. 8 si legge: 1869 – Grand'Organo - collaborato al Sig. Cav. Luigi Lingiardi "Dal 1867 al 1869 dallo stesso Lingiardi incaricato a collaborare nella costruzione del rinomato organo della Cattedrale di Crema, pel quale lavoro venne conferito allo stesso mio maestro Lingiardi una medaglia d'oro".

32 Almanacco Cremasco per l'anno 1870 compilato dal rev.mo canonico Allocchio Giovanni (Archivio Diocesano).

accessorie puntualmente annotate dal cassiere della Fabbriceria, emergono anche informazioni più marginali:

- . L'organo vecchio, momentaneamente deposto in casa Zurla, fu poi ritirato da Lingiardi stesso³³.
- . Vennero rifatte anche la cassa dell'organo e le relative cantorie.
- . I biglietti di invito al concerto di inaugurazione dell'organo, stampati dalla tipografia Campanini di Crema, furono 525.

Alcuni anni dopo, nel 1873, Pacifico Inzoli (1843 – 1910) con lettere del gennaio e giugno rivendica dalla Fabbriceria un compenso per i lavori di accordatura e di manutenzione da lui praticati “*quale versato nella cognizione del sistema su cui è costruito*” all'organo Lingiardi, “*dietro invito del già Maestro di Cappella, Sig. Petrali Cav. Vincenzo*”. La Fabbriceria però non si sente obbligata a pagare la somma richiesta, non avendo autorizzato alcun lavoro di manutenzione all'organo, essendo questa a carico del costruttore fino al saldo dell'importo totale pattuito. Alla scadenza dell'ultima rata, nell'agosto 1873, il Sig. Lingiardi viene infatti convocato a Crema per un'ultima verifica alle condizioni dello strumento, in contraddittorio col fiduciario della Fabbriceria, M° Giuseppe Lamberti; l'esito è positivo, poiché a conclusione del sopralluogo non risultano contestazioni o deficienze.

La Fig. 8 mostra l'interno della Cattedrale nel suo assetto settecentesco, rimasto sostanzialmente immutato anche nel secolo successivo; la fotografia non è datata, ma è ragionevolmente riferibile alla seconda metà del sec. XIX o agli inizi del XX; si notino le due cantorie, con un sopralzo grigliato su quella di destra per nascondere ai fedeli la vista dell'organista e dei (o delle) cantanti.

L'organista della Cattedrale Augusto Samarani, con uno scritto del 18 marzo 1874 indirizzato alla Fabbriceria, propone di fare un contratto con qualche organaro per la manutenzione ordinaria dell'organo “*per non menomare il solenne e maestoso effetto di così magnifico strumento*”, ma formalmente nulla risulta in merito. Alcuni anni dopo, nel 1881, lo stesso Samarani incomincia però a lamentare diversi problemi all'organo (strasuoni, perdita di vento...), e allo scopo viene chiamato Pacifico Inzoli per togliere “*momentaneamente*” i difetti lamentati. Non passano tuttavia che pochi anni allorché nel 1885, stante forse la necessità di ulteriori interventi, la Fabbriceria intavola trattative con Inzoli per una ristrutturazione generale dell'organo Lingiardi.

Era infatti nei desideri dei committenti soprattutto la “*rimozione dell'impalcatura che oggi sostiene parte dei mantici, per rendere in tal modo libera e sgombra la navata del SS. Sacramento, per concentrare e rinchiudere nello spazio, allora più angusto, della sede che aveva il vecchio organo, quel maggior numero possibile di istrumenti che*

33 Risulta però dagli atti per la rinnovazione dell'organo di S. Bernardino, operata da Inzoli nel 1885, che egli stesso acquistò il vecchio organo del Duomo (cfr.: Archivio Diocesano/Capitolare, cartella 23).



8.
Il Duomo nella ristrutturazione settecentesca, visibili le opposte cantorie (da AA.VV. *Il Duomo di Crema*, Crema 1961)

contiene l'attuale, senza introdurre nessuna aggiunta”. L'esplicito richiamo alla sede del “vecchio organo” e alla navata del SS. Sacramento conferma che anche lo strumento precedente il Lingiardi (presumibilmente il Serassi ampliato da Giuseppe II) stava *in cornu Epistolae*, e non sulla cantoria opposta; diversamente risulterebbe infondata l'istanza del Fiameni, al fine di disporre di un organo provvisorio per tutta la durata dei lavori.

Inzoli per l'occasione presentò due progetti, ma non vi fu dato corso essendo ritenuto ancora eccessivo il numero delle canne rispetto ai limiti dello spazio concesso. Nel maggio del 1886 anche Giustiniano Franceschini di Cremona³⁴ si offre per il restauro dell'organo condividendo con la Fabbriceria il progetto di “*togliere lo sconcio di quella soffita che deturpa l'altare del SS. Sacramento*”, ma gli si risponde che sono già in corso trattative con un altro organaro.

Intanto la Fabbriceria, nel febbraio del 1886, torna a interpellare la ditta Lingiardi

34 Da un inciso della sua lettera, sembra che Giustiniano Franceschini fosse originario di Crema: “*Ripensando ai tempi trascorsi in cui ebbi a lottare in codesta patria mia per l'esercizio della professione di fabbricatore d'organi contro la Concorrenza anche spesso di inetti estranei, dopo una assenza di ben 11 anni.....*”

(allora diretta da Ernesto Lingiardi) chiedendo una perizia e il relativo progetto di modifica dell'organo. Naturalmente i fratelli Lingiardi, per un giusto orgoglio, non aderiscono alla proposta sostenendo che "è affatto impossibile l'attuare questo pensiero, cioè di restringere l'organo fra la sola arcata, senza che perda della sua bontà e della sua fama...siamo troppo gelosi del nostro nome per menomare e guastare una opera che fruttò gloria al nostro genitore, e lasciamo che altri più ardito s'accinghi all'arduo lavoro". Ernesto Lingiardi chiude la sua lettera facendo la proposta di trasportare l'organo sulla porta maggiore, "unico posto in cui farebbe veramente figura di sé".

In aprile vengono allora riprese le trattative con Pacifico Inzoli, e il 13 novembre 1886 viene steso il contratto per la rinnovazione dell'organo, strutturato su otto punti; in questa sede, rivestono particolare interesse il primo e il terzo.

- I. "L'opera della ricostruzione dell'organo in essa Cattedrale entro lo spazio che il medesimo trovavasi avere prima dell'anno 1869, epoca in cui il vecchio organo venne rifatto ed ampliato dal celebre ora defunto Sig. Cav. Luigi Lingiardi di Pavia".
- II. "In vista di facilitare al Sig. Inzoli il collocamento di tutti gli strumenti, cassa armonica, ossia eco, e quant'altro contiene l'organo attuale viene ad esso data facoltà di far sporgere la facciata posteriore di cm 40 verso la navata del SS. Sacramento, misurati dal dado superiore dei pilastri di sostegno della cantoria sotto condizione che detta sporgenza abbia soltanto a manifestarsi a quella data altezza per cui l'arcone dell'altare del S.S.mo Sacramento riesca all'osservatore visibile per l'intero suo contorno".

L'organo restaurato da Inzoli³⁵ viene collaudato il 20 maggio 1887 dal M° Gaetano Mascardi di Cremona, e il relativo verbale riveste notevole interesse per via del confronto fra lo strumento Lingiardi e quello testé rinnovato:

- . Organo Lingiardi: 1785 canne
- . Organo Rinnovato: 2104 canne
- . "tanto la parte meccanica quanto la parte fonica sono state ridotte dall'esimio Inzoli in uno stato molto migliore di quello che il Cav. Lingiardi aveva fatto".

Di seguito, si riporta la disposizione fonica del rinnovato strumento Inzoli, quale risulta dagli atti consultati:

35 Vita artistica del fabbricatore d'organi Pacifico Inzoli di Crema, manoscritto di proprietà della ditta Inzoli/Bonizzi (op. cit.). Al n. 99 del catalogo risulta: Crema-Cattedrale, Riforma generale del Grand'Organo, collaudo G. Mascardi.

Nomenclatura dei Registri di cui si compone l'Organo della Cattedrale di Crema all'atto della sua restaurazione - Collaudato il 20 maggio 1887

I Organo

Registri di Concerto

1. Voce flebile	canne n. 37
2. Corni dolci Soprani	37
3. Czakan (Flauto polacco)	37
4. Flauto Traversiere	37
5. Viola Bassi	24
6. Violetta Bassi	24
7. Trombe soprani	27
8. Fagotto Bassi	24
9. Corno inglese	37
10. Oboe Soprani	37
11. Corno Bassetto	24
12. Trombe Sop.ni da 16	37
13. Controfagotto	24
14. Clarone Bassi	24
15. Ottavino Soprani	37
16. Cornetto a tre Voci	111
17. Bombardoni ai pedali	12
18. Bombardino ai pedali	12
19. Timpani	13
	Totale 625

Registri di Ripieno

20. Terza Mano (Meccanismo)	
21. Principale Bassi di 16 Piedi	canne n. 24
22. Principale Soprani di 16 Piedi	27
23. Principale Bassi di 8 Piedi	24
24. Principale Soprani di 8 Piedi	37
25. Principale Bassi II° di 8 Piedi	12
26. Principale Soprani II° di 8 Piedi	37
27. Ottava Bassi	24
28. Ottava Soprani	37
29. Duodecima Soprani	37
30. Duodecima Bassi	24
31. Decima quinta	61
32. Decima nona	61
33. Quattro di Ripieno	244
34. Quattro di Ripieno	244

35. Quinta ed ottava ai Pedali	24
36. Bassi armonici	12
37. Contrabassi e Rinforzi	24
38. Rollo e Timballoni	7
39. Unione delle tastiere	

Totale 270

Organo Espressivo

40. Violino Dolce	canne n. 37
41. Violino di Concerto	37
42. Clarino Soprani	37
43. Violoncello Soprani	37
44. Arpone Bassi	24
45. Dulciana Bassi	24
46. Flauto in Selva Bassi	24
47. Flauto in Selva Soprani	37
48. Principale Soprani	37
49. Due di Ripieno	122
50. Decima quinta	61
51. Voci umane	37
52. Tremolo (Meccanismo)	

Totale 294

A dispetto degli elogi del M° Mascardi, nel 1891 e a distanza di soli quattro anni dalla costruzione l'organo inizia a manifestare le prime disfunzioni, rimate provvisoriamente dallo stesso Inzoli come attestato dal successivo collaudo dell'organista titolare M° Samarani. Ai problemi propri dello strumento si aggiungono presto quelli causati da alcuni lavori edili eseguiti all'interno dell'edificio – evidentemente senza alcuna precauzione – tanto che quattro anni più tardi il M° Samarani torna a lamentarsi: *“l'organo è coperto dalla polvere causata dai restauri ... occorrono fare eseguire riparazioni di maggior rilievo”*. La proposta non viene però accettata, essendo nel frattempo maturata da parte della Fabbriceria l'intenzione di reperire fondi per una riforma generale dell'organo.

In questa direzione spinge anche una lettera del 16 aprile 1896 del M° Tadini, il quale sostiene che *“è veramente impossibile eseguire musiche liturgiche sull'organo della chiesa Cattedrale avendo esso ancora gli istrumenti spezzati e la pedaliera corta di pedale³⁶ e di pochissime voci”*. Tadini chiude la lettera proponendo che si faccia almeno una pedaliera di 30 note, la Fabbriceria accetta la proposta e prende

36 Si trattava di una pedaliera ancora del tipo “a leggio”.

contatto con vari organari locali, di nuovo Inzoli e poi anche Riboli (che presenta due progetti) e Tamburini. Alla fine viene scelto Tamburini³⁷, che però si limita a compiere lavori al sistema di caricamento dei mantici; la modifica della pedaliera, comportando l'aggiunta di altre canne con i relativi somieri parziali e annesse meccaniche, in accordo con la Fabbriceria viene rinviata a un secondo tempo.

Nel 1898 la Fabbriceria riprende in esame la questione, invitando Tamburini, Inzoli e Riboli a presentare i rispettivi progetti di riforma nell'ambito di una procedura concorsuale, e nel frattempo chiede pareri e informazioni sulle suddette fabbriche ad eminenti personalità in campo musicale, tra i quali M. E. Bossi, Luigi Baronchelli e altri. I suggerimenti espressi risultarono decisamente a favore della ditta Tamburini, e per questo Inzoli parlò di complotti e intrighi a suo danno; a loro volta anche i Lingiardi avanzarono rimostranze per il fatto che *“...il loro organo monumentale [n.d.r.: peraltro già modificato da Inzoli], a così pochi anni dalla sua costruzione fosse considerato suscettibile di restauro”*. Il concorso si chiuse con un nulla di fatto, perché i progetti Tamburini e Inzoli ottennero parità di voti, con Riboli classificato al terzo posto³⁸.

L'organo Lingiardi/Inzoli deperiva intanto sempre di più, tanto che l'organista Felice Bassi, con uno scritto del 10 ottobre 1899, si dimostrava *“indignato dello stato dell'organo al punto da non poter eseguire qualsiasi genere di musica”*. La Fabbriceria torna allora a prendere in considerazione il problema organo (è di questo periodo una proposta dell'organaro Natale Balbiani, datata 24 novembre 1900, archiviata con gli altri progetti ma di fatto ignorata) e interpella allo scopo Mons. Angelo Nasoni, presidente della Commissione di Musica Sacra di Milano, chiedendo formalmente al medesimo e alla Commissione *“Se sia o meno possibile la riforma dell'organo attuale, in modo che corrisponda alle esigenze di un organo moderno liturgico. In ogni caso, sia di riforma che di organo nuovo, abbia ad indicare il modo di composizione e le condizioni che dovrebbe avere l'organo da costruirsi, perché riesca artisticamente perfetto in linea meccanica e fonica”*.

La Commissione, nel marzo 1902, opta decisamente per l'impianto di un organo nuovo, decretando che *“l'organo attuale della Cattedrale di Crema non è suscettibile di riforma”*. Si riporta di seguito uno stralcio della parte conclusiva della risposta della Commissione, peraltro improntata ai canoni dell'allora imperante riforma Cecilianiana *“Nell'ammirare la bella linea architettonica di codesta Cattedrale i sottoscritti non hanno potuto dissimulare a sè medesimi la poca felice potenza attuale dell'organo, ed hanno fatto voti perché venga studiato un progetto, il quale consenta di collocare il nuovo organo da costruirsi nell'abside del tempio e precisamente in*

37 Le lettere di Tamburini recano l'intestazione “Tamburini-Fusari”.

38 Le ditte Tamburini e Riboli avevano presentato progetti per un organo nuovo, non ritenendo il vecchio suscettibile di riforma, mentre Inzoli aveva presentato solo un progetto di riforma dello strumento esistente.

adesione alla parete di sfondo del coro. Quando la On. Fabbriceria si resolvesse per tale progetto, l'organo, ridotto anche a proporzioni minori, potrebbe essere più che sufficiente per l'ambiente e venire rilevato molto meglio nella bontà della sua parte fonica ai meno intelligenti".

La parte relativa allo spostamento dell'organo in abside non verrà però recepita dalla Fabbriceria, probabilmente per ragioni di spazio dietro l'altare, e il successivo strumento verrà di nuovo collocato *in cornu Epistolae*, nella stessa sede del precedente. Si riapre allora la gara fra i costruttori locali (Inzoli, Tamburini e Riboli), con l'invito a presentare progetti "in conformità alle prescrizioni suggerite dalla commissione di musica sacra di Milano".

Inzoli presenta in data 20 maggio 1902 due progetti, rispettivamente relativi a un organo a due o a tre tastiere. Nella lettera di accompagnamento, stesa dal figlio Giuseppe a nome del padre assente (perché impegnato ad installare un organo nella Cattedrale di Catanzaro), si assicura il rispetto delle norme della Commissione di Milano, specificando che "il 1° organo a due tastiere, di 26 registri è da collocarsi nel locale ove trovasi l'attuale e il 2°, per un grandioso a 3 tastiere, da collocarsi sovrastante il coro, e desiderandosi, da permettere al suonatore di eseguire stando a pian terreno cioè nel mezzo al coro". Tamburini ripresenta da parte sua un precedente progetto (22 febbraio 1902), come pure Riboli (26 giugno 1896). L'intera documentazione viene quindi sottoposta al vaglio della Commissione milanese, che si esprime in questi termini:

- "In sostanza i tre progetti rispondono a quanto i referenti hanno avuto l'onore di dichiarare a codesta Fabbriceria in data 16 marzo".
- "Nei particolari, nel progetto n.39 a prot.1902 (Riboli) oltre il poco equilibrio della parte fonica per la prevalenza dei registri ad 8°, è da osservare la notevole eccedenza del prezzo in confronto con gli altri due; nel progetto n.18 a prot. 1902 (Tamburini) è difetto di non aver inserito nel secondo manuale un piccolo ripieno nonostante la presenza del coro viole; nel progetto n.41 a prot. 1902 (Inzoli) abbandonato affatto quello a tre manuali, perché non rispondente alla già intesa collocazione³⁹, nell'altro sembra soverchio il numero dei pedaletti e non approvabile l'omissione totale dei pistoncini. Inoltre in tutti e tre i progetti il ripieno non presenta la necessaria robustezza, non spingendosi esso oltre la XXXIXa. Nei particolari meno importanti i sottoscritti potranno esibire dopo che l'onorevole Fabbriceria avrà scelto definitivamente il progetto da eseguirsi".

Nella seduta del 30 settembre 1902 la Fabbriceria delibera di affidare a Inzoli la costruzione del nuovo organo, a condizione che vengano recepite le modifiche

39 Evidentemente la Commissione aveva lasciato cadere il suggerimento iniziale (collocazione del nuovo organo in coro), prendendo atto delle opposte considerazioni della Fabbriceria.

suggerite dalla Commissione milanese, con la quale il medesimo dovrà preventivamente mettersi in contatto. Per ragioni ignote, la vicenda si trascina però a lungo senza addivenire a nulla di concreto⁴⁰; è datato infatti 18 gennaio 1906 il progetto definitivo - debitamente vistato dalla Commissione milanese - relativo a un organo liturgico a due tastiere con trasmissione mista meccanica-tubolare, mentre il contratto con la Fabbriceria sarà rogato presso il notaio Antonio Carniti soltanto il 12 dicembre 1907.

L'organo nuovo viene finalmente inaugurato il 23 novembre 1908 alle ore 14,30 con un concerto tenuto dal prof. Ulisse Matthey, organista titolare della Santa Casa di Loreto, e dal prof. Felice Bassi, organista della Basilica di S. Andrea in Mantova. Si riporta di seguito la disposizione fonica dello strumento⁴¹.

Organo Inzoli (1908)

(Due manuali di 58 tasti – Pedaliera di 27 pedali)

I[^] Manuale (Grand'Organo)

Principale	16'
Principale	8'
Flauto	8'
Gamba	8'
Dulciana	8'
Unda Maris	8'
Tromba	8'
Flauto	8'
Ottava	4'
Duodecima	2' 2/3
Decimaquinta	2'
Ripieno	6 file

II[^] Manuale (Organo Espressivo)

Principalino	8'
Salicionale	8'
Coro di viole/violini	8'
Bordone	8'
Oboe	8'
Flauto	4'
Fugara	4'
Ripieno	5 file
Pedale	
Contrabassi	16'
Bordone	16'
Basso	8'
Violoncello	8'

. Pedaletti e staffè per: Unione [II-I] / [I-P] / [II-P] / Forte generale / Sweller / Espressione.

. 6 Combinazioni fisse a bottoncino, per ciascun manuale.

. Comandi supplementari per: Ance – Annullatore ance – Combinazione libera.

Interessanti sono alcune osservazioni contenute nell'atto collaudo. I due maestri lodano la prontezza del tocco per la parte meccanica, ma non nascondono una certa perplessità per il nuovo sistema di trasmissione, quello pneumatico-tubola-

40 "Per diversi motivi che torna inutile qui riferire", si legge nella domanda di approvazione per la costruzione del nuovo organo, inoltrata dalla Fabbriceria alla Prefettura, il 23 giugno 1906.

41 La denominazione dei registri non è del tutto identica a quella elencata nel contratto del 1907.

re⁴² “Sarà questo l'avvenire dell'organo? Il tempo lo dirà⁴³”. Riguardo alla fonica, lodano l'intonazione dell'oboe e della tromba, aggiungendo poi “Certo i due ripieni sono tali che bastano anche da soli ad affermare il pregio dello strumento”. Infine si complimentano con Inzoli per la Viola da Gamba alla prima tastiera e il Violoncello ad anima al pedale, per concludere infine “...delicatissimi il Salicionale, la Dulciana e i due Flautini di 4°, e piena di quel mistico carattere che va purtroppo scomparendo nei nuovi organi la classica voce umana ad anima...”.

Alla ditta Inzoli venne ovviamente affidata la manutenzione ordinaria dell'organo, ma lavori realmente significativi risultano eseguiti solo negli anni 1920, 1933 (in occasione delle feste centenarie per il SS. Crocefisso), 1944 e 1946, quando vengono a cessare i pagamenti annuali. L'operazione più importante avvenuta nel periodo riguarda la rimozione delle due cantorie, decisa nel 1944, col contemporaneo spostamento dell'organo in coro, ed è dunque anteriore ai grandi lavori (1952-59) di restituzione della Cattedrale alle sue forme originarie. La Fig. 9, una stampa fotografica non datata e acquerellata a mano, mostra l'interno della Cattedrale successivamente a questo intervento, senza più le cantorie e con le cuspidi delle canne ben visibili sullo sfondo.

Non è noto se questa operazione sia avvenuta col benessere o meno della Soprintendenza, considerata la disorganizzazione dell'apparato statale di controllo nel periodo bellico, ma qualche dubbio è legittimo. Quel che è certo è che una analogia richiesta avanzata nel 1924, nell'ambito di precedenti restauri alla Cattedrale, era stata respinta: al termine del suo sopralluogo, l'Arch. Perrone aveva infatti negato il consenso scrivendo espressamente che “... le cantorie e i primitivi altari meritano tutto il loro rispetto e possono rimanere al loro posto⁴⁴...”. La Fig. 10 mostra l'aspetto della navata laterale destra nei primi decenni del XX secolo: in evidenza sul lato sinistro le colonne di sostegno, il retro della cantoria e la sovrastante cassa d'organo.

Lo spostamento dell'organo non ne alterò la disposizione fonica, che rimase esattamente la stessa del 1908, come dimostra il confronto con la relativa consolle, presumibilmente rifatta nell'occasione e poi utilizzata fino agli anni '50 del secolo scorso, attualmente custodita presso il Museo Civico.

In occasione dei radicali lavori interni alla Cattedrale negli anni 1952-59 si ripropose inevitabilmente il problema dell'organo e della sua collocazione. Le difficoltà da superare non furono poche, con diversi scambi di opinioni - a volte molto accesi - tra il Capitolo, il Vescovo Mons. Placido Maria Cambiaghi, il direttore dei lavori Arch. Amos Edallo, la Soprintendenza, l'Arch. Beppe Ermentini e la Pon-

42 Gli organi precedenti erano tutti con trasmissione meccanica.

43 Il tempo ha dato ragione alle loro perplessità: in effetti questo tipo di trasmissione non è più praticato perché difetta molto nella prontezza.

44 Cfr.: AA.VV.: *Il Duomo di Crema alla luce dei nuovi restauri*, Crema 1955, pg. 58.

9.

Interno della Cattedrale con l'organo sullo sfondo - Fotostampa acquerellata databile intorno alla metà del XX sec. o poco prima (con riferimento agli altoparlanti applicati alle colonne).



10.

Interno del Duomo, navata laterale destra e cappella di S. Pantaleone. (Guido Verga: *I monumenti architettonici di Crema e dintorni*, Crema 1939)



tificia Fabbrica d'Organi Tamburini. L'idea iniziale era di approntare un nuovo strumento per il Congresso Eucaristico Diocesano, in programma per il settembre 1960, ma le discussioni e gli inevitabili adempimenti burocratici vanificarono tale scadenza. Allo scopo, conviene allora ricostruire con ordine i passi principali. Su invito dell'Arciprete Mons. Angelo Galli, la Ditta Tamburini in data 8 giugno 1959 presenta due progetti per l'organo della Cattedrale, con alcune note a commento⁴⁵:

“Nel progetto n.1 è prevista l'utilizzazione delle canne del vecchio organo ed anche dei somieri, che sarebbero naturalmente revisionati in tutte le loro parti, completati nell'estensione degli acuti e dotati della necessaria apparecchiatura per la trasmissione elettrica. Il montaggio dell'organo verrebbe invece fatto “ex novo” per adattarlo alla nuova disposizione che avrebbe un ingombro di mt. 7 in larghezza, mt. 1,80 in profondità e circa mt. 4,50 in altezza. Si dovrebbe pertanto provvedere ad allargare il vano attualmente riservato all'organo in modo da permettere la razionale sistemazione.

45 I documenti citati d'ora in avanti sono tutti raccolti nella cartella “Organo” dell'Archivio Capitolare, ora depositata presso l'Archivio Diocesano; i fascicoli relativi agli anni 1959 e seguenti sono attualmente in fase di riordino.

- *“Nel progetto n.2 invece è prevista la realizzazione di uno strumento di proporzioni più limitate e che potrebbe essere allogato nello spazio già disponibile. In questo progetto si è ricorso alle risorse meccaniche delle “derivazioni” per dare all’organo una sufficiente varietà di effetti.”*
- *“Noi facciamo voti perché sia possibile realizzare in progetto n.1 evidentemente più completo e proporzionato alla vastità ed all’importanza della Cattedrale, ma possiamo comunque assicurare che anche il secondo progetto potrà essere sufficiente alle necessità liturgiche...”*

Tamburini specifica nei preventivi i tempi di consegna, almeno 12 mesi dall’ordine, e assicura la disponibilità di un organo provvisorio nel periodo intercorrente fra lo smontaggio del vecchio (previsto per l’autunno 1960) e l’installazione del nuovo strumento; segue quindi la descrizione dettagliata dei due progetti. Dai documenti d’archivio sono però emerse ulteriori varianti: una del 5 novembre 1959 e un’altra del 12 gennaio 1962, quest’ultima di fatto corrispondente al progetto definitivo con la sola aggiunta dei registri di “Decimasettima” e “Decimanona” alla II^a Tastiera, come pure “Decimaquinta” alla III^a Tastiera. Le integrazioni concordate sono descritte in una nota contabile in data 19 febbraio 1963, approvata e sottoscritta da Mons. Galli il 21 giugno successivo. I lavori iniziano con impegno, e in data 22 giugno 1960 Tamburini può comunicare a Mons. Galli che: *“In ordine al gradito incarico affidatoci per la fornitura di un nuovo organo destinato a codesta Cattedrale, siamo lieti di informarla che i lavori per la costruzione delle varie parti proseguono regolarmente e che quanto prima daremo inizio allo smontaggio [n.d.r.: di quello precedentemente in uso]”*.

A questo punto conviene però ricostruire anche alcuni antefatti che confermano le tante difficoltà che hanno accompagnato la costruzione e collocazione del nuovo organo, considerato quasi alla stregua di un corpo estraneo all’architettura interna dell’edificio sacro. Un primo documento interessante è la lettera del 18 gennaio 1958 che l’Arciprete del Capitolo, Mons. Angelo Galli, invia alla Commissione per i restauri del Duomo chiedendo di approfondire ed eventualmente rivedere alcune soluzioni, ove osserva fra l’altro che *“L’organo, collocato nella parete centrale dell’abside, per la strettezza dello spazio assegnato, dovrebbe essere inferiore per il numero dei registri, al vecchio organo già ritenuto insufficiente. Una tela poi posta davanti all’organo per dare naturalmente una visuale dell’abside più soddisfacente, verrebbe a diminuire la fonica con svantaggio delle esecuzioni, come risulta dalle esperienze già fatte”*.

Da parte sua, il Vescovo P. M. Cambiaghi invia al Soprintendente Pietro Gazzola in data 7 aprile 1960 una lettera dal seguente contenuto:

“In relazione a quanto detto ieri, mi permetto allegare alla presente copia dell’ultima soluzione per l’installazione dell’organo nella Cattedrale di Crema, dalla quale

risulta che:

1. *L’ingombro è mantenuto dietro il quadro del Civerchio con cornice (non occorrono quindi come per le soluzioni precedenti, delle quinte o allargamenti laterali)*
2. *La sporgenza all’interno del coro è di m 1,30*
3. *L’ingombro a sbalzo occorrente sul retro è di cm 50 per una superficie pari al quadro suddetto.*

Ho interpellato nuovamente la fabbrica d’organi Tamburini chiedendo se è possibile diminuire ulteriormente le dimensioni di ingombro progettate e mi è stato detto che tutto quanto era possibile ridurre è stato ridotto, tanto che l’operaio accordatore dovrà, nelle future revisioni annuali, lavorare non sul piano dell’organo, completamente occupato dai somieri ecc., ma con una scala portatile all’esterno. Ad ogni modo, anche se potesse ridurre di un solo centimetro il tutto, sarà cura e premura loro di raggiungere il massimo compatibilmente con la funzionalità.

Resto quindi in attesa del Suo autorevole parere in proposito, con le eventuali proposte per il tipo di materiale adoperato per lo sbalzo esterno, e quanto altro Lei crederà opportuno indicare...”

A sua volta, in una comunicazione del 27 giugno 1960, l’Architetto Beppe Ermentini così scrive al Presidente del Capitolo Mons. Angelo Galli:

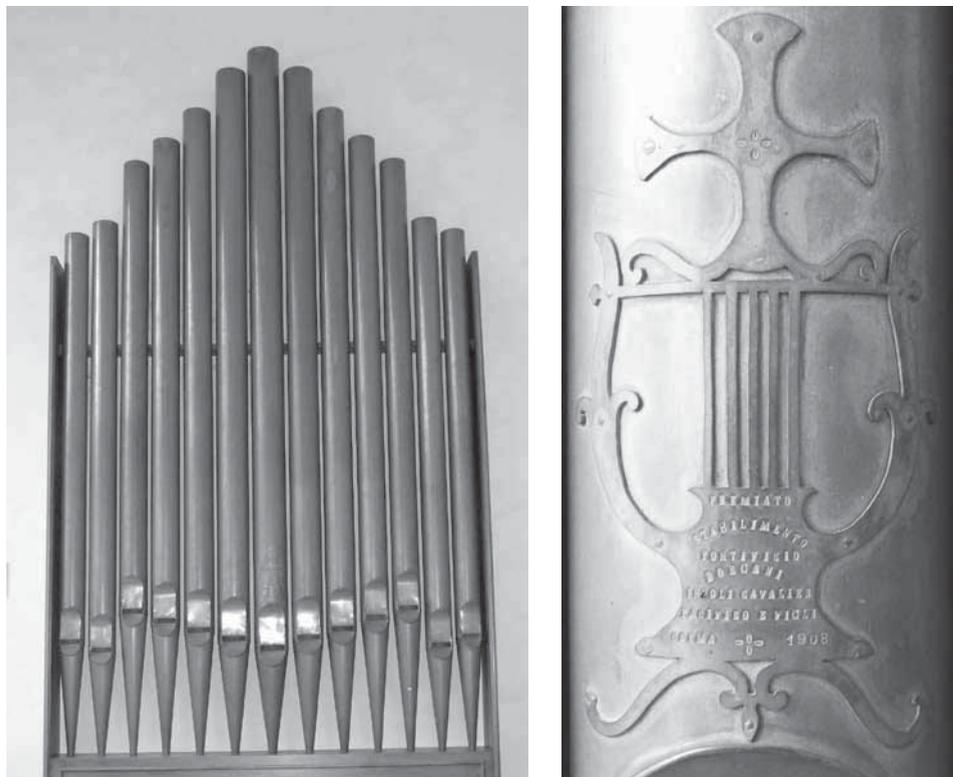
“Allego alla presente l’ultima soluzione per la sistemazione dell’Organo in Duomo. Rispetto alle soluzioni precedenti e in particolare a quella presentata a voce dalla Soprintendenza e dalla commissione degli ispettori onorari, quest’ultima varia solamente per la parte sporgente verso l’esterno e precisamente:

1. *Nella soluzione approvata la sporgenza esterna era di m 0,60 per un’altezza di m 4,50 circa, pari all’ingombro del quadro; in questa ultima, allegata, risulta invece di m 0,95 x 5, 40 di altezza. Quanto sopra dovuto all’impossibilità di tagliare le travi in cemento armato di collegamento affinché lasciar posto alle grosse canne che, naturalmente, hanno dovuto essere spostate verso l’esterno.*
2. *Per diminuire in parte l’impressione di scatolone incollato sul muro esterno del Duomo si è previsto di smussare gli spigoli della sporgenza sia sotto che sui fianchi come meglio visibile sul disegno.*

Per il resto, e soprattutto per l’interno, nulla è cambiato all’infuori di una botola (del resto invisibile) da praticare sull’impianto di appoggio dell’organo per permettere le verifiche e riparazioni. In attesa di un cenno di riscontro onde predisporre al più presto per la rottura del vano, la costruzione dello “scatolone” e quant’altro occorrente per la posa dell’organo, colgo l’occasione ecc...”

Altre notizie sono contenute in una comunicazione in data 1 agosto 1960, consegnata a Mons. Galli senza alcuna indicazione del mittente. L’anonimo estensore riferisce che un gruppo di cittadini ha chiesto e ottenuto udienza dal Vescovo allo

11.
Ricostruzione di parte della facciata dell'organo Inzoli (1908) e particolare del fregio con iscrizioni, sopra la bocca della canna centrale (Crema, Palazzo Municipale)



scopo di esternare la diffusa indignazione “per quello sgorbio che stavano facendo in Duomo” [n.d.r.: la sporgenza esterna sul nuovo muro absidale, in corrispondenza al vano dell'organo]; la risposta era stata interlocutoria, con Mons. Cambiaghi perplesso ma non contrario a una pausa di riflessione, considerato che la consegna dello strumento per Congresso Eucaristico di settembre era ormai sfumata. Mons. Galli e il Capitolo fanno però presente che, a parte le inevitabili trafile burocratiche e amministrative, erano già state realizzate alcune importanti sezioni dello strumento, e che una diversa collocazione avrebbe comportato costi rilevanti e difficilmente giustificabili per i conseguenti rifacimenti e modifiche. L'organo divenne pronto nei primi mesi del 1963; come da progetto, i corpi del “Grand'Organo” e del “Pedale” trovarono posto entro il vano centrale a muro, dietro il grande quadro dell'Annunciazione del Civerchio, mentre i corpi del “Po-

sitivo” e del “Recitativo” vennero posizionati dietro gli stalli del coro, distanziati a tale scopo di circa 120 cm. dal muro. Dello strumento Inzoli vennero mantenuti i somieri, i mantici e buona parte del materiale fonico, utilizzando alcune canne in lega di stagno di eccellente fattura per allestire le due piccole facciate laterali del Grand'Organo. Parte delle canne della vecchia facciata (Fig. 11), la stessa del 1908 come dimostra la data incisa sulla canna centrale, vennero invece depositate insieme alla consolle presso il Museo Civico, da dove sono poi state trasferite alcuni anni orsono nella galleria al 1° piano del Palazzo Municipale.

L'inaugurazione ufficiale avvenne l'11 maggio dello stesso anno, con un concerto dell'organista Gian Franco Spinelli - docente presso il Conservatorio di Milano – intercalato da alcuni interventi della Polifonica “F. Cavalli”; la serata d'onore era dedicata a Mons. Placido M. Cambiaghi, in procinto di lasciare la sede di Crema per assumere la guida della Diocesi di Novara. Richiesto formalmente di un parere sul nuovo organo, in una lettera indirizzata al Rev. Capitolo della Cattedrale in data 13 maggio 1963, il M° Spinelli scriveva: “Lo strumento è riuscito una pregevole opera d'arte organaria che soddisfa le antiche tradizioni rispondendo allo stesso tempo, con le moderne risorse, alle esigenze del progresso tecnico dei nostri tempi. Anche dal punto di vista estetico, la difficile soluzione dell'ubicazione dei corpi sonori è stata affrontata e risolta in accordo con le persone di autorevole competenza in modo da non apportare appunti nell'architettura della Cattedrale [Fig. 12]”.

Nel 1966 l'organo viene ampliato, con l'aggiunta sempre da parte della ditta Tamburini dei seguenti registri:

- . Principale II° 8', in facciata
- . Tromba orizzontale 8' in rame, in facciata.
- . Fagotto 16'- Trombone 8'- Clarone 4' al Pedale; per ragioni di spazio, le canne di questi registri vennero sistemate in un vano del campanile, dietro un'apertura prospiciente il coro.

Per ragioni estetiche, l'installazione delle trombe “en chamade” venne completata con una mostra di canne in facciata, in parte sonore e in parte mute, tutte realizzate con lastra di zinco finemente alluminata; le trombe orizzontali furono invece costruite utilizzando lastra di rame lucidata, per essere poi trattate galvanicamente contro l'ossidazione, il tutto collocato con i relativi somieri al di sopra degli stalli del coro. Il risultato, eccellente sotto ogni profilo, è quello ampiamente consolidato nella memoria dei cremaschi e dei visitatori (Fig. 14); resta solo da ricordare che contestualmente a questo intervento vennero apportate anche alcune innovazioni al presbiterio della Cattedrale, a partire dalla realizzazione di un nuovo altare in funzione delle mutate prescrizioni liturgiche. Conclusi tutti i lavori, l'inaugurazione avvenne il 19 maggio 1966 alla presenza del Card. Beran, Arcivescovo di Praga, su invito del Vescovo Mons. Carlo Manziana.

12.
Interno della
Cattedrale nel periodo
1959-63, anteceden-
te all'installazione
dell'organo.



Si riporta di seguito la disposizione fonica dello strumento nella sua versione definitiva; la relativa consolle è rappresentata in Fig. 13:

Organo Tamburini (1963)

(*) = registri aggiunti nel 1966

- . Consolle mobile a trasmissione elettrica, con tre tastiere di 61 tasti e pedaliera di 32 pedali.
- . 40 (37) registri reali, 2633 (2499) canne (tra parentesi i dati riferiti al 1963).
- . 6 combinazioni aggiustabili generali.
- . 6 combinazioni fisse ad ogni manuale.
- . 3 staffe per: crescendo (sweller), espressione I, espressione III.
- . Registri di unione: [I-P] / [II-P] / [III-P] / [I-II] / [III-I] / [III-II].
- . Ottave gravi: [I] / [III] / [I-II] / [III-I] / [III-II].
- . Ottave acute: [I] / [II] / [III] / [I-II] / [III-II] / [III-I] / [I-P] / [II-P] / [III-P].
- . Annullatori per: Ripieni, ottave gravi, ottave acute, ance.

I^A TASTIERA (POSITIVO-ESPRESSIVO)

Flauto a camino	8'
Prestante	4'
Flauto in VIIIa	4'
Decimaquinta	2'
Decima nona	1' 1/3
Vigesima seconda	1'
Cornetta 2 File	2' 2/3 – 1' 3/5
Cromorno	8'
Tremolo	

II^A TASTIERA (GRAND'ORGANO)

Principale	16'
Principale I°	8'
Principale II°(*)	8'
Flauto di legno	8'
Dulciana	8'
Ottava	4'
Flauto dolce	4'
Decima seconda	2' 2/3
Decima quinta	2'
Decima settima	1' 3/5
Decima nona	1' 1/3
Ripieno grave 3 file	2'
Ripieno acuto 3 file	1' 1/3.
Unda maris	8'
Tromba	8'
Tromba orizzontale (*)	8'

III^A TASTIERA (RECITATIVO-ESPRESSIVO)

Principalino	8'
Bordone	8'
Viola da gamba	8'
Salicionale	8'
Ottava	4'
Flauto ottavante	4'
Nazardo	2' 2/3
Silvestre	2'
Terza	1' 3/5
Ripieno 5 file	2'
Voce celeste	8'
Oboe	8'
Tremolo	

PEDALE

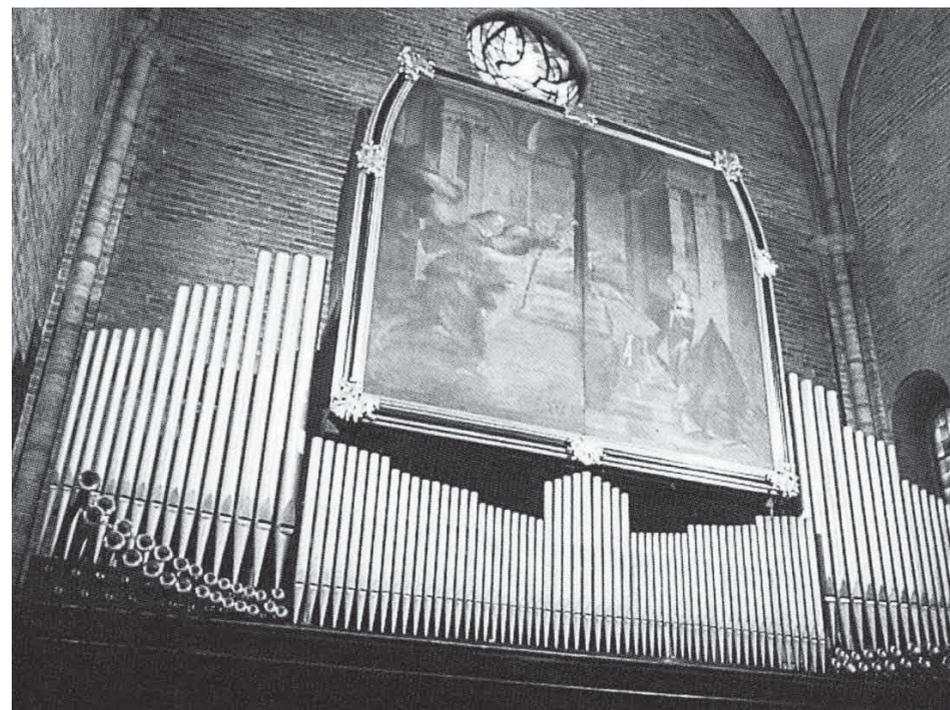
Acustico	32'
Contrabbasso	16'
Subbasso	16'
Basso	8'
Bordone	8'
Violoncello	8'
Ottava	4'
Fagotto (*)	16'
Trombone (*)	8'
Clarone (*)	4'

La disposizione fonica dell'organo della Cattedrale è rimasta inalterata dal 1966 in poi, con un solo intervento di manutenzione straordinaria a due dei tre somieri principali (i corpi a tenuta con valvole, da cui prendono aria le canne), recuperati dal precedente organo Inzoli (1908), revisionati e adattati alla trasmissione elettrica. È infatti intorno alla metà degli anni '70 che gli interventi di manutenzione ordinaria diventano sempre più difficoltosi, con il progressivo abbandono di alcuni registri per via dell'impossibilità di riparare i relativi guasti, dovuti a

13.
La consolle Tamburini
nella sua versione
definitiva (1966)



A DESTRA 14.
L'organo con le ag-
giunte del 1966
(© Associazione Organaria - Crema)



meccanismi interni usurati e allo stato di fatto inaccessibili.

Nel 1979 il Capitolo della Cattedrale inizia dunque a raccogliere pareri e preventivi riguardo a un intervento radicale e risolutivo. Ripetutamente interpellate nel corso del 1979/80, nel 1982 e poi ancora nel 1985 allo scopo di delineare al meglio la tipologia dell'intervento, presentano e aggiornano le rispettive proposte le ditte Giovanni Tamburini e Claudio Anselmi Tamburini, nel frattempo staccatasi dalla casa madre. L'incarico verrà alla fine affidato a quest'ultimo, una volta superate le difficoltà economiche grazie a un contributo straordinario del Rotary Club di Crema - all'epoca presieduto dal Dott. Francesco Dal Negro - in occasione del 35° di fondazione e in concomitanza con l'Anno Europeo della Musica (1985). Ultimati per la Pasqua 1986, i lavori vennero inaugurati durante il pontificale di Pentecoste con la Polifonica "F.Cavalli" diretta dal M° Francesco Manenti e con il M° Pietro Pasquini all'organo. Il 23 novembre successivo il M° Luigi Benedetti - organista del Duomo di Milano - tenne invece il concerto ufficiale di collaudo, anche per solennizzare il ritorno in sede della tela dell'Annunciazione del Civerchio (1523), rimossa nell'occasione e sottoposta a un restauro conservativo a cura

di Ambrogio Geroldi⁴⁶.

A conclusione dei lavori, l'organaro Claudio Anselmi Tamburini relazionava al Ven. Capitolo della Cattedrale i punti salienti del suo intervento, a partire dalle operazioni eseguite sui somieri:

"I somieri principali dell'organo, prima del restauro, erano tutti del tipo pneumatico "a canale per registro" (ad eccezione di quello della I^a tastiera che è del tipo "a bacchette Tamburini") cioè le canne corrispondenti allo stesso registro prendevano aria dal medesimo canale. Il somiere della I^a tastiera è stato solamente revisionato e ripulito in quanto risultava ancora in buono stato. Gli altri due somieri, costruiti da Pacifico Inzoli, non assicuravano più un funzionamento regolare; si è ritenuto opportuno quindi

46 Dalla relazione finale del restauratore Ambrogio Geroldi: *"Le due tele erano intelaiate con una musolina extra di canape che non aderiva bene alla tela originale e creava problemi di tensione, essendo in varie parti staccata; per questo si è reso necessario fare una doppia foderatura a pasta, usando tela di puro lino. Poiché le tele furono verniciate parecchie volte nel tempo e ancora nell'ultimo restauro (1959), è venuta la necessità di pulirle più volte con una composizione a evaporazione rapida che non lascia residui. Si è così raggiunto un opaco vellutato, quello della tempera originale. Le lacune sono state stuccate e reintegrate con colori naturali in polvere usando la tecnica del rigatino, mentre le abrasioni sono state rispettate perché dimostrano lo stato di vita nel tempo".*

eliminare questo tipo di somiere perché non idoneo ad ottenere un tipo di sonorità oggi richiesto, ritornando all'uso del somiere "a canale per tasto" nel quale le canne di una stessa nota, corrispondenti a diversi registri, prendono aria dal medesimo canale. Questo facilita la creazione di sonorità tipicamente organistiche mediante l'unione di canne corrispondenti ai suoni armonici.

Nel restauro dell'organo del Duomo di Crema si sono perciò costruiti, per la II^a e III^a tastiera, somieri "a vento diretto" interamente in olmo, prodotti solamente dalla nostra Ditta, che sono derivati dai somieri "a vento" classici del tipo italiano ma che mediante un diverso sistema di azionamento delle valvole permettono di raggiungere la compattezza dei somieri "a tiro" la qual cosa facilita ulteriormente la fusione dei suoni prodotti dalle singole canne. Essendosi liberato un vano, in seguito alla compattezza raggiunta dal somiere della III^a tastiera, è stato possibile collocarvi anche le canne corrispondenti al Trombone del Pedale ed alla Tromba della Tastiera prima sacrificate nella cella campanaria".

È giusto a questo punto offrire un cenno sugli ultimi sviluppi e sulle prospettive riguardo all'organo della Cattedrale, alla luce degli importanti restauri attualmente in corso. Lo strumento è stato smontato nel luglio 2011 da Saverio Anselmi Tamburini, che ha provveduto a inventariare e catalogare tutto il materiale fonico, poi depositato presso il laboratorio della sua ditta, a Pianengo.

La Commissione Tecnica per gli Organi della Diocesi - composta da chi scrive, dall'organista della Cattedrale M^o Alberto Dossena, dal M^o Simone Della Torre e dal M^o Pietro Pasquini - incaricata dal Capitolo della Cattedrale di avanzare proposte in ordine alla ricostruzione dell'organo, ha formalizzato preliminarmente le osservazioni qui riassunte:

L'arte organaria, abbandonate le tecnologie pneumatica ed elettrica, è stabilmente tornata da decenni al tradizionale sistema di trasmissione meccanico, per ragioni di velocità di risposta e di sensibilità al tocco. Ciò comporta la necessità di raggruppare tutte le canne in un'unica struttura, necessariamente ingombrante e perciò da valutare contestualmente alle altre scelte in ambito liturgico e architettonico, evitando nel modo più assoluto di scindere e porre il problema della collocazione dell'organo.

Il notevole ingombro del materiale fonico recuperabile dall'organo attuale (oltre 2600 canne) obbliga ad addossare anche la nuova struttura a una parete di grandi dimensioni; per questo tutto induce a mantenere l'attuale collocazione, che si appoggia all'ampia muratura di testa realizzata ex-novo nel corso dei restauri del 1952-59. L'unica soluzione alternativa, rappresentata dalla parete in controfacciata, è di fatto improponibile a causa delle decorazioni in cotto e dei lacerti di affreschi ivi presenti, che verrebbero in tutto o in parte coperti dalla cassa e dalla cantoria.

Soluzioni ibride, quali ad es. la collocazione dell'organo su due cantorie in na-

vata, confliggono con ragioni di spazio e comporterebbero volumi tali da rompere l'unità architettonica dell'edificio sacro, in aggiunta alla parziale rinuncia alla trasmissione meccanica. Anche l'idea avanzata da alcuni di "nascondere" (ed eventualmente ridimensionare) l'organo appare quantomeno opinabile, alla luce sia delle prescrizioni Conciliari⁴⁷ che del semplice buonsenso; è infatti diffusa la presenza di organi imponenti nelle più importanti Cattedrali, e a Crema sarebbe quantomeno anacronistico sacrificare a preconette impuntature ideologiche la riconosciuta eccellenza dello strumento Tamburini.

Per ultimo, resta da precisare che la Commissione Tecnica ha carattere puramente consultivo e non deliberante; le opinioni espresse entrano quindi in un contesto di valutazione più ampio, che compete ad altri affrontare in relazione alle risorse disponibili e alla scansione temporale degli interventi pianificati.

Un sentito ringraziamento per i preziosi suggerimenti al M^o Simone Della Torre e al M^o Alberto Dossena.

⁴⁷ "Nella Chiesa latina si abbia in grande onore l'organo a canne, strumento musicale tradizionale, il cui suono è in grado di aggiungere un notevole splendore alle cerimonie della Chiesa, e di elevare potentemente gli animi a Dio e alle cose celesti" (Sacrosanctum Concilium, § 120).

Bibliografia

COSTANZO ANTEGNATI, *L'Antegnata, intavolatura de' ricercari d'organo* (Venezia 1608); *L'arte organica* (Brescia, 1608), Ristampa anastatica, Forni editore, Bologna 1971.

MARIANNA BELVEDERE, *Crema 1774: Il Libro delli Quadri di Giacomo Crespi*, supplemento al N. XX-XIX/2009 di *Insula Fulcheria*, Crema 2009.

LUIGI CAVALLETTI, *I Crespi antichi celebri artigiani fonditori di campane*, Crema 1986.

ALEMANIO FINO, *Storia di Crema* con annotazioni di Giuseppe Racchetti. Crema 1844.

CENTRO CULTURALE S. AGOSTINO, *Quaderni/4, Incontro con l'arte organaria*, Crema 1986.

ANGELO ZAVAGLIO, *I restauri del Duomo*, ms., Crema 1925 (Biblioteca del Seminario).

MARIO MARUBBI, *Vincenzo Civerchio*, Contributo alla cultura figurativa nel primo Cinquecento, Milano 1986.

GIUSEPPE SERASSI, "Sugli organi, Lettere" 1816, Rist. anast. a cura di Oscar Mischiati, Patron, Bologna 1973

I cataloghi originali degli organi Serassi : Catalogo degli organi fabbricati da Serassi di Bergamo [1816]; G. B. Castelli: Catalogo degli organi da chiesa dei fratelli Serassi (1858), Rist. anast. con appendici, postilla e indici a cura di Oscar Mischiati, Bologna, Patron, 1975.

Catalogo della Fabbrica d'organi Giovanni Tamburini di Crema, Zurigo 1909, copia anast. 2006.

Fabbrica organi da chiesa Ditta Benzi Agostino, già Benzi & Franceschini, Crema.

Compendio cronologico dei collaudi degli organi di Pacifico Inzoli, Parte I, Crema 1877, Rist. anast. con una premessa di Oscar Mischiati, Cremona 1993.

LUIGI LINGIARDI, "Le mie memorie" a cura di Maurizio Ricci, Milano 1983.

Catalogo degli organi costruiti dalla Pontificia Fabbrica d'organi Comm. Giovanni Tamburini dal 1893 al 1973, Crema 1977.

La Pontificia Fabbrica d'organi Giovanni Tamburini, fondata nel 1893, rist. anast., Crema 2006

STEFANO SPINELLI: *Pacifico Inzoli e le origini dell'arte organaria a Crema*, Crema 1967

"*Ars dedicandi*", sonetti composti in occasione del collaudo di organi a canne, a cura di Stefano Spinelli, Crema 1997.

Inzoli Cav. Pacifico, Premiato Stabilimento d'organi, Lettere e progetti, a cura di Nino Antonaccio e Stefano Spinelli, Crema 2002.

GUIDO VERGA, *I monumenti architettonici di Crema e dintorni*, Crema 1939.

AA.VV., *Il Duomo di Crema alla luce dei nuovi restauri*, Crema 1955

GINEVRA TERNI DE GREGORY, *la Musica a Crema*, Crema 1958

AA.VV., *Il Duomo di Crema*, Crema 1961

Gli organi della diocesi di Crema tra passato e presente

Il patrimonio organario della Diocesi di Crema si presenta molto interessante e variegato per la molteplicità delle caratteristiche degli strumenti presenti. L'attività organaria di cui abbiamo testimonianze già a partire dal secolo XV, trova il suo massimo sviluppo a partire dalla seconda metà del secolo XVIII con la presenza dei Serassi di Bergamo, seguita dalla nascita fiorente di un'attività locale a partire dalla metà del secolo XIX con Giuseppe Franceschini, seguita poi da Pacifico Inzoli e dalle ditte Benzi e Franceschini, Nicolini e Tamburini. Il presente lavoro vuole offrire una panoramica ad ampio raggio dello stato attuale degli organi presenti in diocesi, mettendo in luce l'impegno nei lavori di restauro e costruzione di nuovi strumenti svoltasi negli ultimi trent'anni.

Premessa

Circa negli ultimi trent'anni il movimento di cultura organaria ha avuto un grande sviluppo grazie al fermento ed all'interesse suscitato dalla riscoperta e valorizzazione del ricco patrimonio organario storico, andando di pari passo con la riscoperta della prassi esecutiva secondo criteri filologici, trovando negli strumenti storici ed in strumenti nuovi a trasmissione meccanica gli interpreti ideali per la resa musicale delle varie composizioni organistiche.

Molti strumenti storici, da anni destinati al silenzio, sono stati recuperati alla loro funzione sonora, permettendo così negli anni di riscoprire e conoscere quale grande varietà di scuole risultano presenti sul nostro territorio nazionale, fortemente caratterizzato in ogni singola area da Nord a Sud ed in particolare all'interno dei territori regionali stessi. Il patrimonio organario storico viene riconosciuto nella sua importanza storica e tutelato quale bene artistico al pari di tutti gli altri beni culturali.

A seguito della conoscenza acquisita nel campo dei restauri, anche gli organi di nuova costruzione hanno assunto caratteristiche ben diverse da quanto non veniva praticato fino alla fine degli anni Sessanta del secolo scorso dove gli organi erano progettati come strumenti eclettici pensati per poter eseguire tutto il repertorio organistico esistente. Dopo essersi resi conto che un organo concepito per suonare di tutto non poteva non essere scervo da compromessi, perdendo in carattere e personalità, si è pensato di porre nuova attenzione al patrimonio organario storico quale fonte di ispirazione per la costruzione di nuovi strumenti maggiormente caratterizzati e personalizzati. Le misure delle canne e l'intonazione vengono studiate in funzione del carattere finale che dovrà avere lo strumento e del tipo di letteratura ad esso destinato, ponendo attenzione a non produrre delle semplici copie di altri strumenti ma creando nuove realizzazioni che riflettano la sensibilità del nostro tempo. La trasmissione, secondo un processo evolutivo che partendo dalla trasmissione meccanica passa per quella pneumatica tubolare e giunge infine a quella elettrica, vedrà di nuovo il ritorno di quella meccanica per il comando delle tastiere e della pedaliera. I somieri abbandonati quelli a canale per registro, verranno ancora costruiti prevalentemente a tiro a canale per tasto, la costruzione delle singole componenti muove da un livello di tipo industrializzato e standardizzato verso una dimensione artigianale, l'ausilio della tecnologia più moderna ed avanzata tuttavia verrà comunque impiegata in molti casi quale ausilio per il comando dei registri e di altri elementi accessori.

Intorno a questi aspetti non va comunque dimenticato il ruolo centrale che l'organo ha avuto ed ha all'interno della liturgia quale strumento principale così come sancito da importanti documenti conciliari e che trova la sua naturale collocazione all'interno delle nostre chiese.

Con questo studio si vuole rendere noto lo status quo degli organi presenti nelle chiese della nostra diocesi al fine di poter meglio conoscerne il valore artistico in-

sieme all'attività organaria conseguente con le molteplici realizzazioni sia storiche che attuali.

Il regesto degli strumenti viene condotto seguendo lo schema delle zone pastorali nelle quali la diocesi risulta suddivisa¹, citando il costruttore e le fondamentali caratteristiche di ciascun organo (collocazione all'interno dell'edificio, numero di tastiere e di registri, tipologia di trasmissione, ecc.) senza tuttavia entrare nei dettagli più specifici, non essendo questo lo scopo prefissato dal presente studio.

L'attività organaria

Le più antiche testimonianze della presenza di organi ed organari nel nostro territorio risale al 1465, epoca nella quale si parla di un restauro all'organo della *Chiesa Maggiore* (l'attuale Cattedrale di S. Maria Assunta), sostituito nel 1467 da un nuovo organo opera di Bernardo d'Allemagna².

Altre presenze autorevoli furono quelle dei bresciani Antegnati (Bartolomeo, Graziadio e Costanzo) presenti soprattutto in Cattedrale ma anche per la costruzione di alcuni organi nuovi. Attualmente sopravvive all'interno dell'organo Inzoli della chiesa sussidiaria di S. Bernardino in città un consistente nucleo di canne cinquecentesche appartenenti al precedente organo costruito da Costanzo Antegnati dopo il 1580³.

Dalla seconda metà del secolo XVIII all'incirca fino agli anni trenta del secolo successivo l'attività organaria è caratterizzata dalla presenza di maestranze giunte esclusivamente dalle terre limitrofe del territorio cremasco. In modo particolare risultò prevalente l'attività di una delle più importanti famiglie organarie lombarde: i Serassi di Bergamo. Nel cremasco infatti essi posero il più grande numero di strumenti, secondo solo al territorio bergamasco⁴. La più antica testimonianza della presenza dei Serassi sul territorio fu quella del capostipite Giuseppe che costruì gli organi di Farinate (1751, in origine costruito per la chiesa di S. Marta a Vailate), di S. Benedetto in Crema e della parrocchiale di Ripalta Nuova, suo ultimo lavoro concluso dal figlio Andrea Luigi a seguito della morte del padre

avvenuta proprio in quell'anno⁵. Il maggior numero di lavori venne invece effettuato da Andrea Luigi e Giuseppe II Serassi in un periodo compreso tra il 1760 ed il 1795; in modo minore, con la denominazione di "Fratelli Serassi" della quale massimo esponente fu Carlo detto il Grande, figlio di Giuseppe II. Questi maestri furono presenti ancora intorno agli anni '30 del secolo XIX (Crema SS. Trinità – restauro – e Santuario della B.V. delle Grazie 1835).

Nel 1784 viene attestata quella che pare essere stata l'unica presenza in diocesi della non meno importante famiglia Bossi di Bergamo: infatti in quell'anno Francesco Bossi costruisce l'organo per la chiesa parrocchiale di S. Bartolomeo⁶.

Il patrimonio organario venutosi a creare a seguito di tutte queste installazioni necessitava di essere mantenuto in efficienza grazie ad una costante opera di manutenzione: probabilmente a seguito di questo vennero a comparire le prime forme di attività locale atte a garantire la conservazione degli organi esistenti ed alla costruzione di nuovi.

Possiamo considerare come periodo d'inizio dell'attività organaria locale la metà del secolo XIX, epoca nella quale Giuseppe Franceschini di Crema inizia la propria attività, così come viene riportato sulla carta intestata della ditta⁷ e sui cartigli presenti all'interno della segreta dei somieri⁸. L'attività di questa ditta che ha lasciato alcune importanti testimonianze sia nel territorio cremasco che cremonese risulta tuttora del tutto sconosciuta ed ancora da studiare. Suoi strumenti sono quelli della chiesa parrocchiale di Moscazzano (1853) nel quale viene riutilizzato molto materiale fonico del precedente organo Serassi e di Ripalta Vecchia (1853). Non vanno poi dimenticati i restauri di alcuni strumenti importanti quali gli

1 Diocesi di Crema – Guida 2010, dati aggiornati al febbraio 2010. Grafica "Il Nuovo Torrazzo". Supplemento gratuito n.7 al n.9 del 27.02.2010 de Il Nuovo Torrazzo.

2 Per ciò che riguarda la storia degli organi della Cattedrale di Crema vedi lo studio di don Giacomo Carniti "Gli organi della Cattedrale di Crema" pubblicato in questo numero della rivista.

3 Costanzo Antegnati "L'Arte Organica" Brescia, presso Francesco Tebaldino 1608. Riproduzione anastatica Arnaldo Forni Editore 1981. Organi costruiti a Crema: "Reverendi Padri di S. Agostino, Reverendi Padri di S. Bernardino, Reverendi Padri di Santa Caterina, Duomo *Corista*, Reverende Monache di S. Monica".

4 Vedi "I cataloghi originali degli organi Serassi" a cura di Oscar Mischiati. Ed. Pàtron, pagg. 16 a 18. Vedi anche Giosuè Berbenni "Organi storici della Provincia di Bergamo", Monumenta Bergomensia LXIX, pagg. 66 a 78.

5 «Die 31 Julij 1760. D. Joseph Bergomens etatis suae annorum 65 circiter, die 27 huius à me D. Andrea Carioni Giulio Cathedralis Parocho confessor, Ss.mo, Viatico refectus, nec non Olei S.t unctione roboratus hac mane in unione S. M. Anima Deo reddidit, cuius corpus hodie sepultus fuit in Parochia divini Berardini». Archivio parrocchiale della Cattedrale di Crema. Scatola 24. Registri dei morti dal 18 settembre 1745 al 23 agosto 1820. Liber mortuorum ab anno 1745 usque 1769./5. «7. Die 31 Julij. Joseph Serassi Andreæ filius q.m Andreæ, et q.m Mariæ de Rossi iugali amborum ex civitate Bergomensis» Crema. Archivio storico diocesano. Status animarum a die primi junii 1760 usque ad ultimum maii 1761. Ricerca del M° Alberto Dossena di prossima pubblicazione in G. Berbenni "I Serassi celeberrimi costruttori d'organo", Collana d'Arte Organaria vol.I dell'Associazione Culturale Giuseppe Serassi di Guastalla (RE).

6 Notizie sulla famiglia Bossi in Giosuè Berbenni "Organi storici della Provincia di Bergamo" cit., pagg.62 a 65.

7 "Antica ditta / Giuseppe Franceschini / di / Antonio / casa fondata - anno 1850 / fabbricatore d'organi di chiesa / a sistema liturgico o concertato / accordatore di Piano-Forti ed Armonium / Crema – Via Civerchi n. 14"

8 Vedi ad es. il cartiglio nella segreta del somiere dell'organo di Ripalta Vecchia: "Fratelli Franceschini / Fabbricatori / d'Organi / in Crema / Contrada del Ponte Furio / detto Vicolo degli Obici N. 24".

organi Serassi di S. Benedetto in Crema (1846/49)⁹, di Vaiano Cremasco (1851) e l'Antegnati della chiesa di S. Bernardino in città (1859). Degli strumenti superstiti possiamo apprezzare la qualità fonica caratterizzata da sonorità spiccate ed ancora piuttosto arcaiche, più vicine ad un'estetica barocca che non romantica; la falegnameria vede impiegato il noce nella costruzione dei somieri realizzati sia a vento (Moscazzano) che a tiro (Ripalta Vecchia), in particolare la costruzione delle canne ad ancia risulta di ottima qualità sia per la lavorazione che per la sonorità. Presso la bottega dei Franceschini apprese i primi rudimenti all'arte organaria il cremasco Pacifico Inzoli, figura di grande importanza per il prosieguo e lo sviluppo della tradizione organaria cremasca¹⁰. Dopo aver continuato il proprio apprendistato dapprima presso i Cavalli di Lodi quindi presso i Fratelli Lingiardi di Pavia, nel 1867 iniziò la propria attività con dei lavori di restauro (Campagnola Cremasca e Bolzone), collaborando a nuove realizzazioni ancora in partecipazione con i Lingiardi (Desana -VC- e Duomo di Crema 1869) avviando quella che sarebbe diventata la più importante fabbrica d'organi locale dalla quale sarebbero poi uscite altre maestranze che avrebbero avviato altre attività in proprio.

La figura di Pacifico si colloca in un momento molto importante della storia dell'organo, infatti a partire dagli anni '80 del secolo XIX si stavano cercando nuove vie che avrebbero portato l'organo di tipo bandistico-teatrale ormai giunto all'apice del suo processo creativo ed evolutivo per assumere un aspetto più romantico-orchestrato secondo quanto già stava accadendo negli altri paesi quali la Francia, la Germania e l'Inghilterra, strumento che avrebbe dovuto permettere l'esecuzione di un repertorio più vasto ed in linea con i mutati gusti musicali. Dopo aver costruito una serie di strumenti estremamente classici che si rifanno in tutto all'estetica sonora ottocentesca fortemente influenzati dai lavori dei Lingiardi, a partire dagli anni '90 dell'Ottocento elabora un tipo di strumento che, pur non rinunciando ad elementi tradizionali quali la trasmissione meccanica ed il somiere a vento, avrà una connotazione affatto diversa: i registri non saranno più divisi in Bassi e Soprani ma percorreranno l'intera estensione della tastiera, da un singolo manuale si passerà a due tastiere nella tipica accezione di Grand'Organo ed Organo Espressivo, la pedaliera a leggìo dai soli 12 suoni reali cederà il posto alla pedaliera di 27 note reali importata dall'estero, l'intonazione modificata e resa più scura con l'aumento delle pressioni del vento. Fu poi nei primi anni del XX secolo che lo strumento assunse sotto tutti gli aspetti i canoni dello strumento definito "ceciliano" nel quale viene abbandonata la trasmissione meccanica a favore

della pneumatica-tubolare ed i somieri a pistoni a canale per registro sostituiranno i somieri a vento.

Nella nostra diocesi possiamo apprezzare strumenti costruiti con tutte queste caratteristiche: appartenenti alla prima tipologia gli organi di Pieranica (1876), Rovereto (1882), la riforma dell'organo di S. Benedetto in Crema (1882), S. Bernardino in città (1884).

Gli organi di tipo riformato sono a Scannabue (1904), Camisano (1905), Zappello (1910), Torlino (1910), Crema S. Giacomo (1912).

Nella fabbrica del Cav. Pacifico Inzoli si formeranno valenti artigiani che avrebbero poi avviato altre botteghe autonome: Agostino Benzi, Giovanni Riboli, i fratelli Chiodo, Andrea Nicolini e soprattutto Giovanni Tamburini.

Attiva sul territorio anche la fabbrica d'organi Benzi e Franceschini della quale resta ancora da approfondire la genesi della propria attività, presente a partire dai primi anni del XX secolo nella persona di Agostino Benzi il quale iniziò la propria attività nel 1905 lavorando insieme a Giuseppe Franceschini, figlio di Antonio, creando la fabbrica d'organi Benzi e Franceschini. Gli strumenti usciti dalla fabbrica si possono apprezzare per la buona fattura e la qualità artigianale dei manufatti, in linea con i processi costruttivi di tipo ceciliano, assecondando le nuove disposizioni sulla musica sacra sancite dal Motu Proprio di S. Pio X nel 1903. I loro strumenti sono tutti a trasmissione pneumatica tubolare dotati di somieri a pistoni. Spesso si tratta di strumenti di modeste dimensioni, costruiti secondo modelli precostituiti, tuttavia non mancano opere significative quali gli organi della SS. Trinità in Crema (1909), di Casaletto Ceredano (1913) e di Cremosano (1924). Vennero effettuati molti lavori non solo nel cremasco ma in varie località italiane riscontrando lodevoli apprezzamenti da parte di insigni musicisti quali Marco Enrico Bossi ed Ulisse Matthey. Probabilmente a partire dal 1930, così come risulta da un atto di collaudo di quell'anno (Piano di Sorrento), l'attività viene continuata dal solo Agostino Benzi. Oltre alla costruzione di organi nuovi la ditta operò anche nel campo del restauro ma soprattutto di riforma dei numerosi organi storici presenti, in particolare sostituendo registri originali con altri di tipo violeggiate. Queste maestranze con sede a Crema dapprima in via Cavour (ora via S. Chiara) quindi in via Stazione, dopo la morte di Agostino avvenuta nel 1959 continuarono la propria attività col figlio Francesco fino ai primi anni '80. L'ultimo organo costruito per la nostra città si trova nella chiesa parrocchiale del S. Cuore di Crema Nuova (1974)¹¹.

9 Vedi "Chiesa Parrocchiale di S. Benedetto in Crema, L'organo Serassi – Franceschini – Inzoli, la vicenda storica ed il restauro" a cura di Simone Della Torre, Edizioni Leva Arti Grafiche in Crema 2006.

10 Vedi Stefano Spinelli "Pacifico Inzoli e le origini dell'arte organaria a Crema" a cura del Rotary Club Crema, 1995. Arti Grafiche Cremasche.

11 Sull'attività della ditta Benzi e Franceschini e della ditta Benzi Agostino vedi il catalogo "Fabbrica / Organi da Chiesa / Ditta Benzi Agostino / già Benzi & Franceschini / Crema / Via Cavour, 33 (Casa propria)" Tipografia Econ. Anselmi –Crema, conservato presso la Biblioteca del Seminario Vescovile di Crema. In particolare vedi gli atti di collaudo alle pagg. 21 e seguenti. Ringrazio don Giacomo Carniti per avermi trasmesso copia del documento insieme ad altro materiale.

Altre figure presenti ma poco conosciute ed ancora da studiare sono quelle di Giovanni Riboli attivo a cavallo dei secoli XIX e XX con alcuni restauri (Monte Cremasco 1896) e qualche organo nuovo, ed Aquilino Cadei probabilmente con qualche legame di parentela con la famiglia Cadei di Chiari del quale sopravvivono i resti di un suo strumento a Madignano (Oratorio del S. Cuore, 1863) e di cui risulta la costruzione di un organo a Casaletto Ceredano nel 1851.

Anche la ditta di Andrea Nicolini fondata nel 1924 in quello che un tempo fu il capannone della fonderia di campane Crespi, fu attiva nel territorio costruendo alcuni strumenti di pregevole fattura quali l'organo della chiesa parrocchiale di Rubbiano (1926) e di S. Stefano in Vairano (1950), tuttavia non va taciuta la riforma o la distruzione di alcuni organi storici quali il Serassi della chiesa parrocchiale di S. Michele (1947). L'attività di Andrea si svolse fino al 1963, anno della sua morte.

Giovanni Tamburini fondando la propria fabbrica nel 1893 ebbe modo di creare un'attività importante tanto da farla diventare la più rilevante fabbrica d'organi del secolo scorso, rinomata sia in Italia che all'estero. La produzione della ditta ebbe modo di esprimersi in modo particolare con la costruzione di organi monumentali per importanti sedi (ad es. 1948 Duomo di Messina, 5 tastiere, 162 registri reali, 15.700 canne circa, il più grande organo d'Italia) costruendo in proprio tutte le parti dello strumento stesso, venendo ad avere intorno agli anni '60 circa un centinaio di dipendenti. Abbandonata la produzione di strumenti a trasmissione elettrica, la ditta fu tra le prime in Italia a riscoprire e valorizzare nuovamente la trasmissione meccanica ed il ritorno alle sonorità ispirate agli organi storici del quale venivano compiuti i primi restauri, costruendo importanti strumenti secondo questi nuovi ideali musicali (Bologna, S. Maria dei Servi 1967, Piacenza, Conservatorio 1975).

Contemporaneamente anche la ditta Inzoli prosegue il suo lavoro fin dalla fondazione nel 1867 con la famiglia Bonizzi grazie al padre Luigi che ne rilevò l'attività negli anni '70 ed ai figli oggi, anch'essa realizzando strumenti nuovi sia a trasmissione elettrica (Bolzaneto, Santuario della Madonna della Guardia, 1966) che meccanica (nella nostra diocesi segnaliamo nell'ordine gli strumenti di Ombriano, di Izano e della chiesa parrocchiale di S. Carlo in città) ed intraprendendo a partire dagli anni '80 un'importante campagna di restauro sugli organi storici. Parallelamente all'attività organaria trova grande sviluppo nel nostro territorio l'attività dei cannifonisti che forniscono le canne per gli organi ad importanti ditte sia in Italia che all'estero: Riboldi, Bergamaschi, Scotti e Denti. Oggi l'attività viene continuata da queste ultime due ditte.

La produzione in proprio delle canne è sempre stata praticata nella storia organaria cremasca così come ci viene confermato dall'analisi del materiale fonico degli strumenti esistenti nei quali possiamo verificarne la paternità in molti casi grazie alla stampigliatura del nome e dell'anno di costruzione dello strumento sulle can-

ne stesse. Tale caratteristica è stata in modo particolare praticata da Pacifico Inzoli a partire dagli anni '80 del secolo XIX e proseguita dai figli, e dalla ditta Benzi e Franceschini.

Attualmente l'attività organaria cremasca sopravvive grazie all'attività della ditta Inzoli Cav. Pacifico dei fratelli Bonizzi ad Ombriano ed alla ditta Giovanni Tamburini di Saverio Anselmi Tamburini con laboratorio a Pianengo.

Nella nostra diocesi, grazie all'attività delle ditte presenti, non sono mancate nuove realizzazioni nate nel segno della riscoperta della trasmissione meccanica ed ispirate a scuole organarie di lunga e consolidata tradizione: l'organo della parrocchiale di Ombriano del 1997 e della chiesa parrocchiale di S. Carlo in città (2002) entrambi realizzati dalla ditta Inzoli dei fratelli Bonizzi. Sempre per opera di quest'ultima venne costruito nel 1999 l'organo della parrocchiale di Izano fortemente ispirato alla scuola organaria tedesca con particolare riferimento alle opere dell'organaro Gottfried Silbermann. Infine non va dimenticato l'unico strumento collocato in uno spazio civico quale l'organo dell'istituto musicale Folcioni costruito dalla ditta Tamburini nel 1970 (III/28), primo organo a trasmissione meccanica costruito in città quale strumento per la formazione degli organisti secondo le nuove esigenze musicali e filologiche.

Ci si augura che il futuro riservi ancora spazio per la costruzione di nuovi strumenti che possano ulteriormente arricchire il nostro territorio diocesano, affiancando di pari passo lo studio, il recupero e la valorizzazione del ricco patrimonio organario storico.

Regesto degli organi della diocesi di Crema

Zona pastorale urbana Chiese Parrocchiali

Cattedrale di S. Maria Assunta

Costruito dalla ditta Tamburini di Crema nel 1963 con riutilizzo del materiale fonico del precedente organo costruito dal Cav. Pacifico Inzoli nel 1908. Collocato in coro in parte dietro gli stalli lignei ed in parte dietro le ante raffiguranti l'Annunciazione di Vincenzo Ci-verchio.

Tre tastiere di 61 tasti (Do1-Do6), pedaliera concavo-radiale di 32 pedali (Do1-Sol3), 46 registri, trasmissione elettrica.

Negli ultimi giorni del mese di luglio e nei primi del mese di agosto di quest'anno 2011 l'organo è stato completamente smontato a seguito dei restauri interni della Cattedrale senza tuttavia saperne la sorte futura, infatti non è stato ancora predisposto un progetto per la ricollocazione di uno strumento degno del massimo tempio cittadino, prevedendo il riutilizzo del materiale fonico.

Sacro Cuore di Gesù (Crema Nuova)

Costruito dalla ditta Agostino Benzi e figli di Crema nel 1974. Collocato in coro lungo la parete dell'abside, privo di cassa.

Due tastiere di 58 tasti (Do1-La5), pedaliera concavo-radiale di 32 pedali (Do1-Sol3). 17 registri con comando a placchetta, trasmissione elettrica, somieri a pistoncini. Consolle mobile collocata a destra del presbiterio.

San Bartolomeo ai morti

Costruito da Francesco Bossi di Bergamo nel 1784. Collocato in cantoria *in cornu Evangelii* all'imboccatura del presbiterio.

Tastiera di 50 tasti (Do1-Fa5 con prima ottava corta), pedaliera a leggio di 16 pedali (Do1-Sol#2, 12 note reali, scavezza, senza il Fa2 ed il Sol2) costantemente unita alla ta-

stiera. 22 registri con comando a manetta e divisione tra Bassi e Soprani ai tasti Si2/Do3. Somiere a vento, trasmissione meccanica. Restaurato nel 2004 dal Laboratorio Organario Artistico di Giorgio Mariano Persico di Nembro (BG).

San Benedetto Abate

Costruito da Giuseppe I ed Andrea Luigi Serassi di Bergamo nel 1759, restaurato da Giuseppe Franceschini nel 1846/47 e 1849, riformato dal Cav. Pacifico Inzoli nel 1882. Collocato in presbiterio in cantoria lignea posta *in cornu Evangelii*.

Tastiera di 56 tasti (Do1-Sol5), pedaliera piana parallela di 20 pedali (Do1-Sol2, 12 note reali) costantemente unita alla tastiera. 33 registri con comando a manetta e divisione tra Bassi e Soprani ai tasti Si2/Do3. Somiere a vento, trasmissione meccanica.

Restaurato nel 2005/6 dalla ditta "Inzoli Cav. Pacifico di Bonizzi Flli".¹²

San Carlo Borromeo

Costruito dalla ditta "Inzoli Cav. Pacifico di Bonizzi Flli" di Crema nel 2002. Collocato sul pavimento a destra del presbiterio.

Due tastiere di 58 tasti (Do1-La5), pedaliera concavo-parallela di 30 pedali (Do1-Fa3). 25 registri con comando a pomolo, divisione tra Bassi e Soprani ai tasti Do3/Do#3. Somieri a tiro, trasmissione meccanica.¹³

San Giacomo Maggiore

Costruito dalla ditta Inzoli Cav. Pacifico &

Figli nel 1912. Collocato in cantoria lignea in cornu Epistolae antistante il presbiterio. Cassa lignea opera della bottega dei Fantoni di Rovetta. Prospetto analogo in cornu Evangelii.

Due tastiere di 58 tasti (Do1-La5), pedaliera piana parallela di 27 pedali (Do1-Re3). 20 registri con comando a placchetta. Somieri a pistoncini, trasmissione pneumatica tubolare. Restaurato nel 2003 dalla ditta "Inzoli Cav. Pacifico di Bonizzi Flli" di Crema.¹⁴

San Pietro Apostolo

Costruito dalla Pontificia Fabbrica d'Organi Giovanni Tamburini di Crema nel 1939, con riutilizzo del materiale del precedente organo Benzi e Franceschini del 1915. Collocato in coro addossato alla parete absidale senza cassa.

Due tastiere di 58 tasti (Do1-La5), pedaliera concavo-radiale di 30 pedali (Do1-Fa3). 17 registri con comando a placchetta. Somiere a pistoncini per il Grand'Organo ed a bacchette per l'organo Espressivo. Trasmissione elettrica.

Nel 1992 venne praticata una manutenzione straordinaria ad opera della stessa ditta Tamburini nella quale vennero sostituite le canne di prospetto in zinco con altre in stagno e venne inserita un'ancia al pedale al posto di un altro registro.

Santa Maria dei Mosi

La chiesa non è provvista di organo.

12 Bibliografia: "L'organo Serassi-Franceschini-Inzoli di S. Benedetto" cit.

13 Bibliografia: "Il Nuovo Organo della Chiesa Parrocchiale di S. Carlo Borromeo a Crema (CR)", Domenica 22 dicembre 2002. A cura della Parrocchia.

14 Bibliografia: "L'organo Inzoli 1912 della Chiesa Parrocchiale di S. Giacomo Maggiore in Crema (CR)". Arti Grafiche Cremasche, novembre 2003.

SS. Trinità

Costruito dalla ditta Benzi e Franceschini di Crema nel 1909. Collocato in cantoria lignea *in cornu Epistolae* lungo la navata della chiesa, sopra l'ingresso laterale. Cassa lignea opera dell'intagliatore bergamasco Giacomo Caniana del 1783.

Due tastiere di 58 tasti (Do1-La5), pedaliera concavo-radiale di 27 pedali (Do1-Re3). 20 registri con comando a placchetta. Somiere a pistoni, trasmissione pneumatica tubolare. Restaurato nel 2006 dalla ditta "Inzoli Cav. Pacifico di Bonizzi F.lli" di Crema.

Santuari e Chiese sussidiarie

Sant'Antonio Abate – Chiesa Vescovile

Organo attribuito ai fratelli Carlo e Luigi Chiodo, già dipendenti presso la ditta del Cav. Pacifico Inzoli costruito negli ultimi anni del secolo XIX (1898?)¹⁵. Collocato in cantoria in muratura sopra l'ingresso della chiesa. Lo strumento è privo di cassa e prospetto, collocato in un vano murario ricavato a ridosso della controfacciata, tutto racchiuso in cassa espressiva. Consolle addossata allo strumento e rivolta verso la chiesa.

Tastiera di 54 tasti (Do1-Fa5), pedaliera piana-parallela di 27 pedali (Do1-Re3). 9 registri con comando a pomolo. Somiere a pistoni, trasmissione pneumatica tubolare.

San Bernardino da Siena – Sussidiaria della Cattedrale

Costruito dal Cav. Pacifico Inzoli di Crema, opera n. 44 del 1884. Collocato in cantoria lignea sopra gli stalli del coro, addossato alla parete dell'abside.

Tastiera di 58 tasti (Do1-La5), pedaliera concavo-parallela di 20 pedali (Do1-Mi2, 12 note reali, gli ultimi tre pedali comandano Tremolo, Terzamani, Rollo e Timballone) costantemente unita alla tastiera. 25 registri con comando a manetta. Divisione tra Bassi e Soprani ai tasti Si2/Do3. Somiere a vento, trasmissione meccanica. Restaurato nel 1994 dalla ditta Tamburini di Crema.

Lo strumento incorpora il materiale fonico del precedente organo costruito da Costanzo Antegnati di Brescia dopo il 1580.

Santa Chiara – Sussidiaria di S. Pietro

Organo di scuola toscana attribuito a Barbieri Umberto costruito nel 1897. Collocato sul pavimento della cappella laterale destra.

Tastiera di 47 tasti (Do1-Re5 con prima ottava corta), pedaliera a leggio, scavezza, di 9 pedali (Do1-Do2) costantemente unita alla tastiera. 5 registri con comando a pomolo. Somiere a tiro, trasmissione meccanica.

Lo strumento venne donato dalla ditta Tamburini circa nel 1980.

Santa Maria delle Grazie – Santuario

Costruito dai Fratelli Serassi di Bergamo, opera n. 503 del 1835. Collocato in cantoria lignea in cornu Epistolae lungo la navata della chiesa.

Tastiera di 56 tasti (Do1-Sol5), pedaliera piana di 18 pedali (Do1-Mi2, 12 note reali, l'ultimo pedale per comando accessorio attualmente staccato) costantemente unita alla tastiera. 21 registri con comando a manetta. Divisione tra Bassi e Soprani ai tasti Si2/Do3.

Somiere a vento, trasmissione meccanica.

Attualmente lo strumento risulta arretrato di alcuni metri rispetto alla collocazione originaria, le canne di prospetto originali, rimaste al loro posto, sono attualmente mute e sotto di esse è stato collocato l'impianto di riscaldamento.

Santa Maria Stella – Santuario e Chiesa Sussidiaria di S. Benedetto

Organo di autore anonimo della prima metà del secolo XIX proveniente dalla soppressa chiesa di S. Marino ed ivi trasferito nel 1883. Collocato in cantoria lignea posta *in cornu Evangelii* in presbiterio.

Tastiera di 50 tasti (Do1-Fa5) con prima ottava corta. Pedaliera a leggio di 18 pedali (Do1-Sol#2, scavezza, l'ultimo pedale è muto) costantemente unita alla tastiera. 7 registri con comando a manetta. Divisione tra Bassi e Soprani ai tasti Do#3/Re3. Somiere a vento, trasmissione meccanica.

Restaurato nel 2008 dalla ditta "Inzoli Cav. Pacifico di Bonizzi F.lli" di Crema.

Cappella dell'ex Collegio delle Suore Ancelle

Costruito dalla ditta Benzi e Franceschini nel 1927, elettrificato dalla ditta Benzi e Figli. Collocato nel matroneo posto sopra l'ingresso della chiesa, consolle collocata sul pavimento lungo la navata.

Tastiera di 58 tasti (Do1-La5), pedaliera concavo-radiale di 27 pedali (Do1-Re3). 7 registri con comando a placchetta. Somiere a pistoni, trasmissione elettrica.

Cappella dell'ex Seminario Maggiore

Costruito dalla ditta Benzi e Franceschini nel 1937, elettrificato dalla ditta Inzoli di Crema. Collocato nel matroneo posto sopra l'ingresso della chiesa. Consolle collocata sul pavimento nell'aula della chiesa. Tastiera

di 61 tasti (Do1-Do6), pedaliera concavo-radiale di 32 pedali (Do1-Sol3). 10 registri con comando a placchetta. Somiere a pistoni, trasmissione elettrica.

Cappella dell'ex Collegio delle Suore Canossiane

Era presente un organo costruito dalla ditta Benzi e Franceschini di Crema nel 1909. Collocato nel matroneo posto sopra l'ingresso della chiesa tutto racchiuso in cassa espressiva. Venne elettrificato dalla ditta Tamburini, epoca nella quale venne aggiunto un prospetto di canne in stagno. Tastiera di 56 tasti (Do1-Sol5), pedaliera piana di 27 pedali (Do1-Re3). 8 registri con comando a placchetta. Somiere a pistoni, trasmissione elettrica.

Lo strumento è stato smontato a seguito della soppressione del Collegio e della vendita dell'edificio e non si conosce quale sarà il suo destino.

Zona pastorale suburbana

Castelnuovo – Chiesa Parrocchiale del Cuore Immacolato di Maria

La chiesa non è provvista di organo.

Ombriano – Chiesa Parrocchiale di S. Maria Assunta

Costruito dalla ditta "Inzoli Cav. Pacifico di Bonizzi F.lli" nel 1997. Collocato in presbiterio in cantoria lignea posta in cornu Epistolae. Cassa lignea risalente al secolo XVIII.

Due tastiere di 58 tasti (Do1-La5), pedaliera piana parallela di 30 pedali (Do1-Fa3). 42 registri con comando a manette ed a pomoli, divisione tra Bassi e Soprani ai tasti Do3/Do#3.

15 Per quanto riguarda i fratelli Chiodo, vedi "Inzoli Cav. Pacifico, Premiato Stabilimento d'Organi, Lettere e progetti". A cura di Nino Antonaccio e Stefano Spinelli. Edizione Arti Grafiche Cremasche, Crema, 2002. In particolare pag. 11, lettera di Pacifico Inzoli ad Agostino Benzi, 26 luglio 1894.

Somieri a tiro, trasmissione meccanica.¹⁶

Sabbioni – Chiesa Parrocchiale dei SS. Francesco d'Assisi e Lorenzo

Costruito dalla ditta Inzoli Cav. Pacifico e Figli di Crema nel 1910, elettrificato da Giuseppe Borghi nel 1972. Collocato in un vano posto in presbiterio in cornu Epistolae. Consolle collocata nella navata a sinistra del presbiterio.

Tastiera di 58 tasti (Do1-La5), pedaliera concavo-radiale di 27 pedali (Do1-Re3). 8 registri con comando a placchetta. Somiere a pistoncini, trasmissione elettrica.

San Bernardino – Chiesa Parrocchiale di S. Bernardino da Siena

Costruito dalla ditta Inzoli Cav. Pacifico e Figli nel 1913. Modificato ed elettrificato dalla ditta Tamburini. Consolle staccata posta di fronte all'organo e rivolta verso di esso.

Due tastiere di 58 tasti (Do1-La5), pedaliera piana parallela di 27 pedali (Do1-Re3). 22 registri con comando a placchetta. Somieri a pistoncini, trasmissione elettrica.

San Michele – Chiesa Parrocchiale di S. Michele Arcangelo

Costruito da Andrea Nicolini nel 1947 utilizzando parte del materiale fonico del precedente organo Serassi del secolo XVIII. Collocato in cantoria lignea in cornu Evangelii antistante il presbiterio. Cassa lignea risalente al secolo XVIII.

Tastiera di 58 tasti (Do1-La5), pedaliera piana parallela di 27 pedali (Do1-Re3). 8 registri con comando a placchetta. Somiere

a pistoncini, trasmissione pneumatica-tubolare.

Basilica di Santa Maria della Croce

Costruito da Giuseppe Bernasconi di Varese nel 1863. Collocato in cantoria lignea posta sopra l'ingresso principale nel braccio ovest della chiesa. Cassa lignea coeva dello strumento.

Due tastiere di 61 tasti (Do1-Do6), pedaliera piana parallela di 27 pedali (Do1-Re3, 12 note reali). 46 registri con comando a manetta ed a pomolo, divisione tra Bassi e Soprani ai tasti Do3/Do#3. Somiere a vento per il Grand'Organo, a tiro per il Positivo tergale. Nel 1975 l'organo venne restaurato ed ampliato dalla ditta Tamburini di Crema secondo un progetto oggi non più condivisibile nel quale venne aggiunta una tastiera che comanda il nuovo Positivo tergale, sostituite le tastiere e la pedaliera con estensione non conforme all'originale.¹⁷

Sant'Angela Merici

La chiesa non è provvista di organo.

Santo Stefano in Vairano

Costruito dalla ditta Andrea Nicolini di Crema nel 1950. Collocato in un vano posto in coro in cornu Epistolae. Consolle mobile posta sul pavimento in coro sotto lo strumento. Due tastiere di 61 tasti (Do1-Do6), pedaliera concavo-radiale di 32 pedali (Do1-Sol3). 15 registri con comando a placchetta. Somieri a pistoncini, trasmissione elettrica.

16 Bibliografia: "Il nuovo Organo della Chiesa Parrocchiale S. Maria Assunta in Ombriano di Crema (CR)". Tipografia Argoni, 1997, a cura della Parrocchia.

17 Vedi il catalogo degli organi fabbricati da Giuseppe Bernasconi di Varese in Mario Manzin "La tradizione organaria nel territorio varesino", Nicolini Editore 1985.

Vergonzana – Chiesa Parrocchiale di S. Rocco

Costruito dalla Fabbrica d'Organi Giovanni Tamburini di Crema nel 1957. Collocato in presbiterio in un vano posto in cornu Evangelii. Consolle collocata sul pavimento dietro l'altare maggiore.

Due tastiere di 61 tasti (Do1-Do6), pedaliera concavo-radiale di 32 pedali (Do1-Sol3). 14 registri con comando a placchetta. Somieri a bacchette, trasmissione elettrica.

Zona pastorale Est

Bottaiano – Chiesa Parrocchiale dei SS. Faustino e Giovita Martiri

Costruito dalla Fabbrica d'Organi Benzi Agostino di Crema nel 1940. Collocato in coro sul pavimento, addossato alla parete dell'abside, tutto racchiuso in cassa espressiva. Cassa lignea di semplice fattura. Consolle addossata allo strumento rivolta verso la chiesa.

Tastiera di 61 tasti (Do1-Do6), pedaliera concavo-radiale di 30 pedali (Do1-Fa3). 10 registri comandati da linguette. Somiere a pistoncini, trasmissione pneumatica tubolare.

Camisano – Chiesa Parrocchiale di S. Giovanni Battista

Costruito dal Cav. Pacifico Inzoli di Crema nel 1905. Collocato in cantoria lignea in cornu Epistolae lungo la navata della chiesa.

Due tastiere di 58 tasti (Do1-La5), pedaliera concavo-parallela di 27 pedali (Do1-Re3). 20 registri con comando a pomolo. Somieri a vento, trasmissione meccanica.

Lo strumento rimase integro fino al 1965 quando venne demolito a seguito dei restauri della chiesa, le parti superstiti vennero recuperate e riutilizzate nel restauro-ricostruzione compiuto nel 2007 ad opera della ditta "In-

zoli Cav. Pacifico di Bonizzi F.lli" di Crema.¹⁸

Casale Cremasco – Chiesa Parrocchiale di S. Stefano Protomartire

Costruito dalla Pontificia Fabbrica d'Organi "Comm. Giovanni Tamburini" di Crema nel 1927. Collocato in cantoria in cornu Epistolae in presbiterio, in un vano ricavato nel muro.

Consolle collocata sul pavimento nel coro, rivolta verso la navata.

Due tastiere di 58 tasti (Do1-La5), pedaliera concavo-parallela di 30 pedali. 13 registri con comando a placchetta. Somieri a bacchette, trasmissione elettrica.

Restaurato nel 2008 dalla ditta "Inzoli Cav. Pacifico di Bonizzi F.lli" di Crema.

Castel Gabbiano – Chiesa Parrocchiale di S. Alessandro Martire

Costruito da Giovanni Tamburini di Crema nel 1901. Collocato in coro sul pavimento addossato alla parete dell'abside.

Due tastiere di 58 tasti (Do1-La5), pedaliera piana parallela di 27 pedali (Do1-Re3). 11 registri con comando a manetta. Somiere a canale per registro e valvole interne tipo Trice, trasmissione meccanica.

Lo strumento in origine era collocato in cantoria posta sopra l'ingresso laterale destro. Nel 1977 sempre ad opera della ditta Tamburini venne traslocato nella sede attuale, epoca nella quale venne costruita l'attuale cassa lignea e venne resa la trasmissione integralmente meccanica.

18 Bibliografia: "L'organo Pacifico Inzoli 1905, Chiesa Parrocchiale di S. Giovanni Battista Decollato, Camisano" a cura di Luca Guerini, Centro Editoriale Cremasco Libreria Buona Stampa – Crema, 2008.

Izano – Chiesa Parrocchiale di S. Biagio
Costruito dalla ditta “Inzoli Cav. Pacifico di Bonizzi F.lli” nel 1999. Collocato in cantoria lignea posta sopra l’ingresso della chiesa. Due tastiere di 54 tasti (Do1-Fa5), pedaliera piana parallela di 30 pedali. 14 registri con comando a pomolo. Somiere a tiro, trasmissione meccanica.¹⁹

Izano – Santuario della Pallavicina

Costruito dalla ditta Inzoli Cav. Pacifico e Figli di Crema nel 1915. Collocato in cantoria lignea *in cornu Epistolae* lungo la navata della chiesa, sopra l’ingresso laterale. Lo strumento tutto racchiuso in cassa espressiva, è inserito nel vano dietro l’antico prospetto ligneo settecentesco nel quale sopravvivono ancora le canne di facciata del precedente organo Serassi del 1777.

Tastiera di 58 tasti (Do1-La5), pedaliera piana-parallela di 27 pedali (Do1-Re3). 10 registri con comando a placchetta. Somiere a pistoni, trasmissione pneumatica tubolare.

Madignano – Chiesa Parrocchiale di S. Pietro in Vincoli

Costruito da Andrea Luigi e Giuseppe II Serassi di Bergamo nel 1795, rifatto da Angelo Cavalli di Lodi nel 1885. Collocato in cantoria lignea in cornu *Epistolae* antistante il presbiterio.

Tastiera di 58 tasti (Do1-La5), pedaliera a leggio di 19 pedali (Do1-Mi2, 12 note reali, gli ultimi due pedali comandano la Terzamano ed il Rollante) costantemente unita alla tastiera. 29 registri con comando a manetta. Divisione tra Bassi e Soprani ai tasti Si2/Do3. Somiere a vento, trasmissione meccanica.

19 Bibliografia: “Il nuovo Organo della Chiesa Parrocchiale di S. Biagio in Izano (CR)” a cura della Parrocchia, 1999.

Restaurato nel 1980 dalla ditta “Claudio Anselmi Tamburini” di Pianengo.

Madignano – Oratorio dell’Immacolata

Costruito da Aquilino Cadei di Crema nel 1863. Collocato in cantoria lignea *in cornu Epistolae* in presbiterio. Lo strumento è totalmente devastato e privo di tutte le canne metalliche.

Offanengo – Chiesa Parrocchiale di S. Maria Purificata

Costruito dalla ditta Inzoli Cav. Pacifico e Figli di Crema nel 1933. Collocato in cantoria in muratura in cornu *Evangelii* in presbiterio. Due tastiere di 58 tasti (Do1-La5), pedaliera concavo-parallela di 27 pedali (Do1-Re3). 16 registri con comando a placchetta. Somieri a pistoni, trasmissione pneumatica tubolare.

Offanengo – Santuario della Madonna del Pozzo

Vi era un organo...

Ricengo – Chiesa Parrocchiale di S. Pietro Apostolo

Costruito dalla Fabbrica d’Organi Agostino Benzi di Crema nel 1932. Collocato in cantoria lignea in cornu *Evangelii* in presbiterio. Due tastiere di 58 tasti (Do1-La5), pedaliera piana parallela di 27 pedali (Do1-Re3). 14 registri con comando a placchetta. Somieri a pistoni, trasmissione pneumatica tubolare.

Ripalta Vecchia – Chiesa Parrocchiale di S. Imerio Vescovo

Costruito da Giuseppe Franceschini di Crema nel 1853. Collocato in cantoria lignea in cornu *Epistolae* lungo la navata della chiesa. Tastiera di 56 tasti (Do1-Sol5), pedaliera a leggio di 18 pedali (Do1-Mi2, 12 note reali, l’ultimo pedale comanda la Terzamano)

costantemente unita alla tastiera. 15 registri con comando a manetta. Somiere a tiro, trasmissione meccanica. Le canne di prospetto appartengono al precedente organo Serassi della seconda metà del secolo XVIII.²⁰ Restaurato nel 2010 dalla Antica Ditta Organara Cav. Emilio Piccinelli e Figli di Poneranica (BG).

Ripalta Vecchia – Santuario del Marzale

Vi era un organo Serassi.²¹

Salvirola – Chiesa Parrocchiale di S. Antonio Abate.

Costruito dalla famiglia Cadei di Chiari nel 1831, riformato dal Cav. Pacifico Inzoli di Crema nel 1899 e dalla ditta Agostino Benzi e Figli nel 1941 e 1956. Collocato in cantoria lignea posta in cornu *Evangelii* antistante il presbiterio.

Tastiera di 56 tasti (Do1-Sol5), pedaliera a leggio di 19 pedali (Do1-Mi2, 12 note reali, gli ultimi due pedali comandano il Tremolo e la Terzamano) costantemente unita alla tastiera. 28 registri con comando a manetta. Divisione tra Bassi e Soprani ai tasti Si2/Do3. Somiere a vento, trasmissione meccanica.

Salvirola – Chiesa Parrocchiale di S. Pietro Apostolo

Organo di autore anonimo di ignota provenienza, risultando un assemblato di componenti di varie epoche. Collocato in coro, sul pavimento, addossato alla parete dell’abside. Tastiera di 56 tasti (Do1-Sol5), pedaliera pia-

na di 27 pedali (Do1-Re3, 12 note reali). 9 registri con comando a manetta. Somiere a vento, trasmissione meccanica.

Vidolasco – Chiesa Parrocchiale dei SS. Faustino e Giovita Martiri

Costruito dalla ditta Agostino Benzi e Figli di Crema, in origine collocato presso la cappella dell’ex seminario comboniano a Crema. Collocato sul pavimento del coro addossato alla parete dell’abside, privo di cassa. Consolle mobile collocata sul fianco sinistro del coro. Due tastiere di 58 tasti (Do1-La5), pedaliera concavo-radiale di 27 pedali (Do1-Re3). 11 registri con comando a placchetta. Somieri a pistoni, trasmissione elettrica.

Zona pastorale Ovest

Bagnolo Cremasco – Chiesa Parrocchiale di S. Stefano Protomartire

Costruito dalla ditta Inzoli Cav. Pacifico e Figli nel 1934 entro la cassa di un precedente organo del quale sopravvivono le canne del prospetto di 12’ attualmente muto.

Due tastiere di 58 tasti (Do1-La5), pedaliera piana-parallela di 27 pedali (Do1-Re3). 23 registri con comando a placchetta. Somieri a pistoni, trasmissione pneumatica-tubolare. Restaurato nel 1999 dalla ditta Inzoli Cav. Pacifico di Bonizzi F.lli di Crema.

Capergnanica – Chiesa Parrocchiale di S. Martino Vescovo

Organo in origine attribuibile a Giovanni Tamburini di Crema costruito agli inizi del secolo XX utilizzando il materiale fonico del precedente organo Serassi²². L’attuale assetto e riforma gli venne conferito da Giuseppe

20 Vedi “Cataloghi originali degli organi Serassi” a cura di Oscar Mischiati, Pàtron Editore, Bologna 1975. I catalogo n. 168, II catalogo n.32.

21 Cfr. “Cataloghi originale degli organi Serassi” cit. I catalogo n. 194, II catalogo n. 39.

22 Vedi “Cataloghi...” cit.: I catalogo n. 177, II catalogo 29.

Borghi di Crema nel 1952 a seguito dei lavori di ampliamento della chiesa parrocchiale. Collocato in coro addossato alla parete absidale. Cassa limitata al solo basamento nel quale è stata inglobata l'antica cantoria lignea sopra la quale poggiano le canne di prospetto. Tastiera di 58 tasti (Do1-La5), pedaliera piana-parallela di 27 pedali (Do1-Re3). 13 registri con comando a pomolo. Somiere Trice a canali per registro, trasmissione meccanica per la tastiera, pneumatica per la pedaliera ed il comando dei registri. Lo strumento da anni è insuonabile.

Capergnanica – Chiesa della SS. Trinità

Vi era un organo collocato sulla cantoria sopra l'ingresso della chiesa che venne venduto insieme ad altre suppellettili per pagare i lavori di ampliamento della chiesa parrocchiale.

Casaleto Ceredano – Chiesa Parrocchiale di S. Pietro Martire

Costruito dalla ditta Benzi e Franceschini di Crema, opera n. 25 del 1913. Collocato in cantoria lignea posta in presbiterio in cornu Evangelii entro cassa ottocentesca. Tastiera di 58 tasti (Do1-La5), pedaliera piana-parallela di 27 pedali. 13 registri con comando a placchetta. Somiere a pistoncini, trasmissione pneumatica-tubolare.

Cascine Capri - Chiesa Parrocchiale della Natività della Beata Vergine Maria

La chiesa non è provvista di organo.

Cascine Gandini – Chiesa Parrocchiale di S. Antonio Abate

La chiesa non è provvista di organo.

Chieve – Chiesa Parrocchiale di S. Giorgio Martire

Costruito dalla ditta Inzoli Cav. Pacifico e Fi-

gli di Crema nel 1925. Collocato in un vano in muratura nel coro in cornu Epistolae.

Consolle collocata sul pavimento del coro sotto l'organo. Tastiera di 58 tasti (Do1-La5), pedaliera concavo-parallela di 27 pedali (Do1-Re3). 10 registri con comando a placchetta. Somiere a pistoncini, trasmissione pneumatica-tubolare.

Chieve – Oratorio di S. Martino

Era presente un organo positivo anonimo del XVIII secolo collocato sulla cantoria posta sopra l'ingresso. Già privo di canne, le parti superstiti vennero vendute ad un privato.

Monte Cremasco – Chiesa Parrocchiale dei SS. Nazario e Celso

Costruito da Andrea Luigi e Giuseppe II Serassi di Bergamo nel 1766, venne restaurato da Giovanni Riboli di Crema nel 1896. In origine collocato in cantoria sopra l'ingresso principale, venne collocato in coro dietro l'altare maggiore ed addossato alla parete dell'abside a seguito della riforma operata da Bassano Longhi di Crema nel 1947 ove tuttora si trova.

Tastiera di 50 tasti (Do1-Fa5) con prima ottava corta, pedaliera scavezza a leggio di 18 pedali (Do1-Sol#2, 12 note reali, l'ultimo pedale comanda il Rollante) costantemente unita alla tastiera. 15 registri con comando a manetta, divisione tra Bassi e Soprani ai tasti Si2/Do3.

Somiere a vento, trasmissione meccanica. Restauro e ripristino effettuato dalla ditta Inzoli Cav. Pacifico di Bonizzi F.lli di Crema nel 1997.²³

23 Bibliografia: "La Chiesa dei SS. Nazario e Celso in Monte Cremasco, 1998". Pasqua 1998. Vedi pagg. 9 a 14.

Palazzo Pignano – Pieve di S. Martino Vescovo

Costruito da Andrea Luigi e Giuseppe II Serassi di Bergamo nel 1780. Collocato in cantoria posta in presbiterio in cornu Epistolae. Tastiera di 50 tasti (Do1-Fa5) con prima ottava corta, pedaliera a leggio di 18 pedali (Do1-Sol#2, 12 note reali, l'ultimo pedale comanda il Rollante) costantemente unita alla tastiera. 19 registri con comando a manetta, divisione tra Bassi e Soprani ai tasti Si2/Do3. Somiere a vento, trasmissione meccanica. Restaurato nel 1988 dalla ditta Inzoli Cav. Pacifico di Bonizzi F.lli di Crema.²⁴

Passarera – Chiesa Parrocchiale di S. Gerolamo

Costruito dalla ditta Benzi e Franceschini di Crema nel 1910 collocato entro la cassa lignea posta in cornu Epistolae antistante il presbiterio del precedente organo Serassi²⁵. La cassa lignea e la cantoria, insieme al pulpito ed al coro ligneo, provengono dalla soppressa abbazia di Piazzano.

Tastiera di 54 tasti (Do1-Fa5), pedaliera piana-parallela di 27 pedali (Do1-Re3). 7 registri con comando a placchetta. Somiere a pistoncini, trasmissione pneumatica-tubolare. Pulitura e manutenzione straordinaria effettuati dalla ditta Inzoli Cav. Pacifico di Bonizzi F.lli nel 1998.

Scannabue – Chiesa Parrocchiale di S. Giovanni Battista

Costruito dal Cav. Pacifico Inzoli di Crema. Opera n. 302 del 1904. Collocato in cantoria

24 Bibliografia: "L'Organo Serassi (1780) della Pieve di S. Martino Vescovo, Palazzo Pignano" 1998.

25 Vedi "Cataloghi..." cit.: I catalogo n. 191, II catalogo n. 26.

lignea posta in presbiterio in cornu Evangelii. Due tastiere di 58 tasti (Do1-La5), pedaliera concavo-parallela di 27 pedali (Do1-Re3). 12 registri con comando a pomolo. Somiere a vento, trasmissione meccanica. Restaurato nel 1996 dalla ditta Inzoli Cav. Pacifico di Bonizzi F.lli di Crema.

Vaiano Cremasco – Chiesa Parrocchiale dei SS. Cornelio e Cipriano

Costruito da Andrea Luigi e Giuseppe II Serassi di Bergamo nel 1792. Venne restaurato da Giuseppe Franceschini di Crema nel 1851. Collocato in cantoria lignea posta in presbiterio in cornu Epistolae.

Due tastiere di 50 tasti (Do1-Fa5) con prima ottava corta, pedaliera scavezza a leggio di 18 pedali (Do1-Sol#2, 12 note reali, l'ultimo pedale comanda il Rollante) costantemente unita alla tastiera. 35 registri con comando a manetta per il Grand'Organo ed a pomoli per l'organo Eco. Somiere a vento per il Grand'Organo ed a tiro per l'organo Eco, divisione tra Bassi e Soprani ai tasti Si2/Do3. Trasmissione meccanica. Restaurato nel 2003/2004 dalla ditta Inzoli Cav. Pacifico di Bonizzi F.lli di Crema.²⁶

Zona pastorale Nord

Azzano – Chiesa Parrocchiale di S. Lorenzo Martire

Organo attribuito a Giuseppe Franceschini di Crema costruito intorno alla metà del XIX secolo. Collocato in cantoria lignea posta sopra l'ingresso principale.

Tastiera non originale di 56 tasti (Do1-Sol5,

26 Vedi "L'organo Serassi 1792 della Chiesa Parrocchiale dei SS. Cornelio e Cipriano in Vaiano" edito a cura della Parrocchia, Litografia GF, 2004.

i primi quattro diesis comandano i corrispondenti dell'ottava superiore), pedaliera non originale piana di 18 pedali (Do1-Mi2, 12 note reali) costantemente unita alla tastiera. 16 registri con comando a manetta, divisione tra Bassi e Soprani ai tasti Si2/Do3. Somiere a vento, trasmissione meccanica. Lo strumento è appena suonabile ed ha subito un intervento anonimo nel quale venne sostituito parte del materiale fonico originale.

Campagnola Cremasca – Chiesa Parrocchiale di S. Pancrazio

Costruito dalla pontificia fabbrica d'organi Comm. Giovanni Tamburini di Crema nel 1943. Collocato in un vano in muratura nel presbiterio *in cornu Epistolae*. Consolle collocata al centro del coro dietro l'altare maggiore.

Due tastiere di 61 tasti (Do1-Do6), pedaliera concavo-radiale di 32 pedali (Do1-Sol3). 17 registri con comando a placchetta. Somieri a bacchette, trasmissione elettrica.

Capralba – Chiesa Parrocchiale di S. Andrea Apostolo e S. Zenone Vescovo

Costruito dalla ditta Domenico Malvestio di Padova nel 1956 per la Cattedrale di Sassari. Nel 1989/90 venne acquistato dalla parrocchia di Capralba dove venne rimontato da Franco Faia di Dogliani (CN) già dipendente della ditta "Claudio Anselmi Tamburini" di Pianengo.

Collocato sui due matronei ai lati del presbiterio: Grand'Organo e Pedale in cornu Evangelii, organo Espressivo in cornu Epistolae. Consolle mobile collocata in coro dietro l'altare maggiore.

Due tastiere di 61 tasti (Do1-Do6), pedaliera concavo-radiale di 32 pedali (Do1-Sol3). 25 registri con comando a placchetta. Somieri a pistoncini, trasmissione elettrica.

Casaleto Vaprio – Chiesa Parrocchiale di S. Giorgio Martire

Costruito dalla Pontificia Fabbrica d'Organi Comm. Giovanni Tamburini di Crema nel 1944. Collocato in presbiterio in cantoria posta in cornu Evangelii. Consolle collocata al centro del coro, dietro l'altare maggiore.

Due tastiere di 61 tasti (Do1-Do6), pedaliera concavo-radiale di 32 pedali (Do1-Sol3). 27 registri con comando a placchetta. Somieri a bacchette, trasmissione elettrica.

Dello strumento venne costruito solo il Grand'Organo e parte dei registri di Pedale, non essendo mai stato costruito l'organo Espressivo che avrebbe dovuto essere collocato nella cassa *in cornu Epistolae*.

Cremosano – Chiesa Parrocchiale di S. Maria Maddalena

Costruito dalla fabbrica d'organi Benzi e Franceschini di Crema nel 1924. Collocato in cantoria posta sopra l'ingresso della chiesa. Due tastiere di 58 tasti (Do1-La5), pedaliera piana-parallela di 27 pedali (Do1-Re3). 24 registri con comando a placchetta. Somieri a pistoncini, trasmissione elettrica.

L'organo in origine a trasmissione pneumatica tubolare, ha subito alcuni interventi, l'ultimo dei quali nel 1990, nei quali sono state operate varie aggiunte ed alterazioni alla disposizione fonica originale ed alla trasmissione.

Farinate – Chiesa Parrocchiale di S. Martino Vescovo

Costruito da Giuseppe I ed Andrea Luigi Serassi di Bergamo nel 1751, in origine collocato nella chiesa di S. Marta a Vailate venne restaurato da Giuseppe Franceschini di Crema nel 1850 circa probabilmente a seguito del trasferimento a Farinate. Nel 1951 venne smantellato per consentire i lavori di

ampliamento della chiesa. Venne finalmente ricostruito nel 1992 dalla ditta Inzoli Cav. Pacifico di Bonizzi F.lli di Crema.

Collocato in cantoria lignea posta sopra l'ingresso. Tastiera di 56 tasti (Do1-Sol5) con prima ottava corta, pedaliera a leggio di 18 pedali (Do1-Mi2, 12 note reali, l'ultimo pedale comanda il Rollante) costantemente unita alla tastiera. 19 registri con comando a manetta, divisione tra Bassi e Soprani ai tasti Si2/Do3. Somiere a vento, trasmissione meccanica.

Pianengo – Chiesa Parrocchiale di S. Maria in Silvis

Costruito dalla Pontificia Fabbrica d'Organi Comm. Giovanni Tamburini di Crema nel 1945, di fatto riformando un precedente strumento a trasmissione pneumatica tubolare della ditta Benzi.

Collocato sulle due cantorie poste ai lati del presbiterio: Grand'Organo e Pedale in cornu Epistolae, organo Espressivo in cornu Evangelii. Consolle collocata in coro, dietro l'altare maggiore.

Due tastiere di 61 tasti (Do1-Do6), pedaliera concavo-radiale di 32 pedali (Do1-Sol3). 23 registri con comando a placchetta. Somieri a pistoncini, trasmissione elettrica. Lo strumento è stato revisionato e ripulito dalla ditta Comm. Giovanni Tamburini di Saverio Anselmi Tamburini nel 2008.

Pieranica – Chiesa Parrocchiale di S. Biagio

Costruito da Pacifico Inzoli di Crema, opera n. 14 del 1876, utilizzando in parte il materiale fonico del precedente organo Serassi²⁷. Collocato in cantoria lignea *in cornu Evangelii* antistante il presbiterio.

27 Vedi "Cataloghi..." cit.: I catalogo n. 193, II catalogo n. 129.

Tastiera di 58 tasti (Do1-La5), pedaliera a leggio di 20 pedali (Do1-Mi2, 12 note reali, gli ultimi tre pedali comandano i Campanelli, la Terzamano ed il Rollante) costantemente unita alla tastiera. 28 registri con comando a manetta, divisione tra Bassi e Soprani ai tasti Si2/Do3. Somiere a vento, trasmissione meccanica. Restaurato nel 2008 dalla ditta "Comm. Giovanni Tamburini" di Saverio Anselmi Tamburini.

Quintano – Chiesa Parrocchiale di S. Pietro Apostolo

Esisteva un organo settecentesco collocato in cantoria sopra l'ingresso principale restaurato da Pacifico Inzoli nel 1871 demolito in occasione dei lavori di ampliamento della chiesa.

Sergnano – Chiesa Parrocchiale di S. Martino Vescovo

Costruito dalla Pontificia Fabbrica d'Organi del Comm. Giovanni Tamburini di Crema nel 1937. Collocato in cantoria posta in presbiterio in cornu Epistolae.

Due tastiere di 61 tasti (Do1-Do6), pedaliera concavo-radiale di 32 pedali (Do1-Sol3). 30 registri con comando a placchetta. Somieri a bacchette, trasmissione elettrica.

Sergnano – Santuario della Madonna del Binengo

Vi era un organo...

Torlino Vimercati – Chiesa Parrocchiale di S. Ambrogio Vescovo

Costruito dal Cav. Pacifico Inzoli di Crema nel 1910. Collocato in cantoria posta sopra l'ingresso principale.

Tastiera di 58 tasti (Do1-La5), pedaliera piana-parallela di 27 pedali (Do1-Re3). 8 registri con comando a placchetta. Somiere a pistoncini, trasmissione pneumatica-tubolare.

Questo strumento dovrebbe essere l'ultimo al quale ha lavorato Pacifico Inzoli. Da diversi anni è inutilizzabile.

Trescore Cremasco – Chiesa Parrocchiale di S. Agata

Costruito da Andrea Luigi e Giuseppe II Serassi di Bergamo nel 1775, rifatto da Angelo Cavalli di Lodi nel 1885 utilizzando parte del materiale fonico serassiano. Collocato in cantoria lignea posta in presbiterio in cornu Evangelii.

Tastiera di 61 tasti (Do1-Do6), pedaliera piana di 18 pedali (Do1-Mi2, 12 note reali, l'ultimo pedale comanda la Terzamano). 42 registri con comando a manetta ed a pomolo per l'organo Eco, divisione tra Bassi e Soprani ai tasti Si2/Do3. Somiere maggiore a vento, somiere a tiro per l'Organo Eco. Trasmissione meccanica. Restaurato nel 1989 dall'Antica Ditta Organara Cav. Emilio Piccinelli e Figli di Ponteranica (BG).²⁸

Trezzolasco – Chiesa Parrocchiale di S. Martino Vescovo

La chiesa non è provvista di organo.

Zona pastorale Sud

Bolzone – Chiesa Parrocchiale di S. Antonio Abate

Costruito da Andrea Luigi e Giuseppe II Serassi di Bergamo nel 1768, restaurato e parzialmente riformato da Pacifico Inzoli di Crema nel 1867. Collocato in cantoria lignea *in cornu Epistolae* posta antistante il presbiterio.

Tastiera non originale di 54 tasti (Do1-Fa5, i primi quattro cromatici richiamano meccanicamente i corrispondenti dell'ottava superiore), pedaliera piana di 18 pedali (Do1-Mi2, 12 note reali, l'ultimo pedale comanda il Rollante), costantemente unita alla tastiera. 24 registri con comando a manetta, divisione tra Bassi e Soprani ai tasti Si2/Do3, somiere a vento, trasmissione meccanica.

Restaurato nel 1999/2000 dalla ditta Inzoli Cav. Pacifico di Bonizzi F.lli di Crema.²⁹

Credera – Chiesa Parrocchiale di S. Donino Martire

Costruito dalla ditta Inzoli Cav. Pacifico e Figli di Crema nel 1919, restaurato e traslocato nel luogo attuale da Andrea Nicolini di Crema nel 1952. Collocato in un vano in muratura nella parete dell'abside, sopra gli stalli del coro. Consolle collocata sul pavimento al centro del coro rivolta verso l'altare maggiore.

Due tastiere di 58 tasti (Do1-La5), pedaliera piana-parallela di 27 pedali. 13 registri con comando a placchetta. Somieri a pistoncini, trasmissione pneumatica tubolare. Restaurato nel 2005 dalla ditta Inzoli Cav. Pacifico di Bonizzi F.lli di Crema.

Montodine – Chiesa Parrocchiale di S. Maria Maddalena

Costruito dalla Fabbrica d'Organi Comm. Giovanni Tamburini di Crema nel 1906. Collocato entro la maestosa cassa lignea del secolo XVIII, in cantoria posta in presbiterio in cornu Evangelii.

Due tastiere di 58 tasti (Do1-La5), pedaliera piana-parallela di 27 pedali. 19 registri con comando a placchetta. Somiere Trice per il Grand'Organo ed a pistoncini per l'Organo Espressivo.

Lo strumento in origine aveva la consolle a finestra posta in cantoria e funzionava con un sistema di trasmissione mista: meccanica per il Grand'Organo, pneumatica tubolare per l'Espressivo, il Pedale ed il comando dei registri. Purtroppo nel 1988 per opera della ditta "Claudio Anselmi Tamburini" lo strumento venne elettrificato e la consolle tolta dalla cantoria e collocata in coro dietro l'altare maggiore dove tuttora si trova.

Montodine – Chiesa di S. Rocco

Sopravvivono alcuni resti di un antico organo collocato in cornu Evangelii.

Montodine – Chiesa della SS. Trinità

Esiste una cassa lignea settecentesca divisa in tre campate dove sono presenti i fori per il comando di 8 registri a manetta. Lo strumento ancora utilizzato agli inizi del XX secolo è andato disperso.

Montodine – Chiesa di S. Zenone

Sopravvivono una cassa lignea ed una cantoria posti lungo la navata *in cornu Epistolae*. Nel basamento della cassa vi sono 11 feritoie vuote. Lo strumento è andato disperso.

Moscuzzano – Chiesa Parrocchiale di S. Pietro Apostolo

Costruito in origine da Andrea Luigi e Giuseppe II Serassi di Bergamo alla fine del XVIII secolo, venne rifatto da Giuseppe Franceschini di Crema nel 1853. Collocato in cantoria lignea in cornu Epistolae antistante il presbiterio.

Tastiera di 56 tasti (Do1-Sol5, i primi quat-

tro cromatici richiamano meccanicamente i corrispondenti dell'ottava superiore), pedaliera a leggio di 19 pedali (Do1-Mi2, 12 note reali, gli ultimi due pedali comandano la Terzamano ed il Timballone) costantemente unita alla tastiera. 29 registri con comando a manetta, divisione tra Bassi e Soprani ai tasti Si2/Do3. Somiere a vento, trasmissione meccanica. Restaurato nel 2008 dalla ditta "Gianni Casa d'organi" di Corte de' Frati (CR).³⁰

Ripalta Arpina – Chiesa Parrocchiale di S. Maria Rotonda

Costruito dalla Pontificia Fabbrica d'Organi Comm. Giovanni Tamburini di Crema nel 1955, utilizzando il materiale fonico del precedente organo Serassi³¹. Collocato in un vano posto in presbiterio *in cornu Epistolae*, consolle collocata in coro dietro l'altare maggiore.

Due tastiere di 61 tasti (Do1-Do6), pedaliera concavo-radiale di 32 pedali (Do1-Sol3). 16 registri con comando a placchetta. Somieri a bacchette, trasmissione elettrica. Restaurato dalla ditta Corno di Bernate di Arcore (MI).

Ripalta Guerina – Chiesa Parrocchiale di S. Gottardo

Costruito dalla Fabbrica d'Organi Benzi e Franceschini di Crema nel 1916. Collocato in cantoria lignea posta sopra l'ingresso principale entro cassa lignea settecentesca ove precedentemente era collocato un organo Serassi³².

Tastiera di 58 tasti (Do1-La5), pedaliera

30 Vedi "Moncassianum" Edizione speciale edita a cura della parrocchia in occasione del concerto inaugurale il 28 settembre 2008.

31 Vedi "Cataloghi..." cit.: I catalogo n.166, II catalogo n. 61.

32 Vedi "Cataloghi..." cit.: I catalogo n. 167, II catalogo n. 7.

28 Bibliografia: Giovanni Migliorini "L'Organo Serassi della Chiesa Prepositurale di Trescore Cremasco". Lions Club Pandino, Gera d'Adda Viscontea. Tipografia Trezzi, Crema, 2010.

29 Bibliografia: "L'Organo Serassi (1768) della Chiesa Parrocchiale di S. Antonio Abate in Bolzone" Cronache sul restauro a cura di Alberto Dossena ed Enzo Groppelli. Tipografia Locatelli – Crema, 2000.

piana-parallela di 27 pedali (Do1-Re3). 10 registri con comando a placchetta. Somiere a pistoncini, trasmissione pneumatica tubolare. Restaurato nel 1994 dalla ditta Inzoli Cav. Pacifico di Bonizzi F.lli di Crema.

Ripalta Nuova – Chiesa Parrocchiale di S. Cristoforo

Costruito da Giuseppe I ed Andrea Luigi Serassi di Bergamo nel 1760. Collocato in cantoria lignea posta lungo la navata della chiesa posta sopra l'ingresso laterale *in cornu Evangelii*.

Tastiera di 50 tasti (Do1-Fa5) con prima ottava corta, pedaliera scavezza a leggio di 18 pedali (Do1-Sol#2, 12 note reali, l'ultimo pedale comanda la Terzamano) costantemente unita alla tastiera. 24 registri con comando a manetta, divisione tra Bassi e Soprani ai tasti Si2/Do3. Restaurato nel 1981 dalla ditta Tamburini di Crema.

Quest'organo è l'ultimo costruito da Giuseppe il Vecchio Serassi morto nel medesimo anno³³.

Rovereto – Chiesa Parrocchiale dei SS. Faustino e Giovita

Costruito dal Cav. Pacifico Inzoli di Crema nel 1882 utilizzando il materiale fonico del precedente strumento costruito da Natale Morelli di Milano nel 1848. Collocato in cantoria lignea posta *in cornu Epistolae* antistante il presbiterio.

Tastiera di 58 tasti (Do1-La5), pedaliera a leggio di 20 pedali (Do1-Mi2, 12 note reali, gli ultimi tre pedali comandano: registro accessorio scollegato, Terzamano, Rollante) costantemente unita alla tastiera. 23 registri

con comando a manetta, divisione tra Bassi e Soprani ai tasti Si2/Do3.

Rubbiano – Chiesa Parrocchiale di S. Maria Maddalena

Costruito dalla ditta Andrea Nicolini di Crema nel 1926. Collocato in cantoria posta *in cornu Epistolae* antistante il presbiterio entro cassa settecentesca.

Due tastiere di 58 tasti (Do1-La5), pedaliera piana-parallela di 27 pedali (Do1-Re3). 12 registri con comando a placchetta. Somieri a pistoncini, trasmissione pneumatica tubolare.

Zappello – Chiesa Parrocchiale di S. Bernardo Abate

Costruito dalla ditta Inzoli Cav. Pacifico e Figli nel 1910. Collocato in cantoria lignea posta *in cornu Epistolae* antistante il presbiterio. Due tastiere di 58 tasti (Do1-La5), pedaliera concavo-parallela di 27 pedali (Do1-Re3). 13 registri con comando a placchetta. Somieri a pistoncini, trasmissione elettrica. Restaurato nel 1992/93 dalla ditta Inzoli Cav. Pacifico di Bonizzi F.lli.

Bibliografia essenziale:

AA.VV., *Incontro con l'arte organaria*, Crema, 1988.

AA.VV., *L'organo Serassi (1780) – Pieve protoromanica di S. Martino Vescovo in Palazzo Pignano*, Crema, 1988.

AA.VV., *Antichi organi in concerto, un patrimonio da salvare nel territorio cremasco, 1993/2006. Schede tecniche degli organi*.

AA.VV., *I Serassi e l'arte organaria fra Sette e Ottocento*, Bergamo, 1995, ed. Carrara.

AA.VV., *Il nuovo Organo della Chiesa Parrocchiale di S. Biagio in Izano*, 1999.

AA.VV., *Il nuovo Organo della Chiesa Parrocchiale San Carlo Borromeo a Crema*, Domenica 22 dicembre 2002.

AA.VV., *Il nuovo Organo della Chiesa Parrocchiale Santa Maria Assunta in Ombriano di Crema (CR), inaugurazione: 7 giugno 1997*. Tipografia Argoni.

AA.VV., *L'arte del suono – i Serassi nella storia dell'organo*, Gorle, 1995, ed. Litostampa.

AA.VV., *L'organo Serassi 1792, Chiesa Parrocchiale dei SS. Cornelio e Cipriano in Vaiano (CR)*, a cura della Parrocchia, Litografia GF, 2004.

Ars Dedicandi, Sonetti composti in occasione del collaudo di organi a canne. A cura di Stefano Spinelli. Editore Tipolito Uggè di Bottelli Santino, 1997.

BERBENNI GIOSUÈ, *Lineamenti dell'organaria bergamasca dal secolo XV al secolo XVIII*, estratto da "Atti dell'Ateneo di Scienza, Lettere ed Arti", Bergamo, 1992.

BERBENNI GIOSUÈ, "Organi storici della Provincia di Bergamo", *Monumenta Bergomensia LXIX*, Bergamo, Grafica e Arte 1998.

CARNITI GIACOMO, *Organi ed organari della Diocesi di Crema*, Tesi di Diploma in Canto Gregoriano e Musica Sacra, Pontificio Istituto di Musica Sacra, Milano, A.A. 1975-76.

Catalogo della Fabbrica d'Organi Giovanni Tamburini di Crema, 1909, Tipografia L. Migliorini, Zurigo. Ristampa anastatica 2009.

Catalogo degli organi costruiti dalla Pontificia Fabbrica d'Organi Comm. Giovanni Tamburini di Crema dal 1893 al 1973. ISBS, Castelnuovo Don Bosco (AT), 1977.

DELLA TORRE SIMONE (a cura di), *Chiesa Parrocchiale di S. Benedetto in Crema, L'Organo Serassi – Franceschini – Inzoli, la vicenda storica e il restauro*. Edizioni Leva Artigrafiche in Crema, 2006.

DOSSENA ALBERTO, ENZO GROPELLI (a cura di), *L'Organo Serassi (1768) della Chiesa Parrocchiale di S. Antonio Abate in Bolzone, Cronache sul restauro*. Tipografia Locatelli, Crema, 2000.

Fabbrica Organi da Chiesa Ditta Benzi Agostino, già Benzi & Franceschini, Crema. Tipografia Econ. Anselmi, Crema, s.a.

Inzoli Cav. Pacifico, Premiato Stabilimento d'Organi, Lettere e progetti. A cura di Nino Antonaccio e Stefano Spinelli. Edizione Arti Grafiche Cremasche, Crema, 2002.

LINGIARDI LUIGI, *Memorie di un organaro pavese, 1878*. Ed. moderna a cura di Maurizio Ricci, edizioni Torchio de' Ricci, Pavia, 1983.

L'organo Pacifico Inzoli 1905, Chiesa di San Giovanni Battista Decollato, Camisano (CR), a cura di Luca Guerini, Centro Editoriale Cremasco Libreria Buona Stampa – Crema, 2008.

33 Vedi nota n.5 del presente articolo.

Appendice fotografica

L'organo Inzoli – Bonizzi 1999 della Chiesa Parrocchiale di S. Biagio in Izano. A cura di Pietro Pasquini, edito dalla parrocchia, 1999.

MANZIN MARIO, *La tradizione organaria nel territorio varesino*, Nicolini editore, Gavirate, 1987.

MIGLIORINI MARCO GIOVANNI, *L'Organo Serassi della Chiesa Prepositurale di Trescore Cremasco*. Lions Club Pandino, Gera d'Adda Viscontea. Tipografia Trezzi, Crema, 2010.

MISCHIATI OSCAR (a cura di), *I cataloghi originali degli organi Serassi*, ed. Pàtron, Bologna, 1975.

MISCHIATI OSCAR, *L'arte organaria a Crema* in AA.VV., *Incontro con l'arte organaria*, Crema, 1988, Quaderni del Museo S. Agostino.

Moncassianum Edizione speciale. *Edito a cura della parrocchia in occasione del concerto inaugurale del restauro dell'organo*, domenica 28 settembre 2008.

MISCHIATI OSCAR (a cura di), *Compendio cronologico dei collaudi degli organi di Pacifico Inzoli – parte I*. Ed. Turris, Cremona, 1992.

MORETTI CORRADO: *L'Organo Italiano*, Ed. Eco, Milano, 1973.

SERASSI GIUSEPPE, *Sugli organi, lettere, Bergamo, 1816*. Ristampa anastatica a cura di Oscar Mischiati, Ed. Pàtron, Bologna, 1973.

SPINELLI STEFANO, *Pacifico Inzoli e le origini dell'arte organaria a Crema*, edizioni Arti Grafiche Cremasche, Crema, 1995.

1.



2.



1.
Crema - Chiesa Parrocchiale
di S. Benedetto
(Giuseppe I ed Andrea Serassi
1759, Giuseppe Franceschini
1846/9, Pacifico Inzoli 1882)

2.
Crema - Chiesa Parrocchiale
di S. Bartolomeo ai Morti
(Francesco Bossi 1784)

3.
Crema - Santuario
di S. Maria Stella
(Anonimo sec. XVIII/XIX)

3.



4.



5.



6.



7.



8.



4.
Pieranica – Chiesa Parrocchiale
(Pacifco Inzoli 1876)

5.
Moscazzano – Chiesa Parrocchiale
(Serassi fine sec. XVIII,
Giuseppe Franceschini 1853)

6.
Vaiano Cremasco – Chiesa Parrocchiale
(Andrea e Giuseppe II Serassi 1792)

7.
Ripalta Nuova – Chiesa Parrocchiale
(Giuseppe I ed Andrea Serassi, 1760)

8.
Trescore Cremasco – Chiesa Parrocchiale
(Andrea e Giuseppe II Serassi 1774, Angelo Cavalli 1885)

9.



10.



11.



12.



13.



14.



9.

Crema – Chiesa Parrocchiale della SS. Trinità (Benzi e Franceschini 1909)

11.

Sergnano – Chiesa Parrocchiale (Giovanni Tamburini 1937)

13.

Crema, Chiesa di S. Bernardino in città – cartiglio sul frontalino della tastiera.

10.

Crema – Chiesa Parrocchiale di S. Giacomo (Inzoli Cav. Pacifco e Figli 1912)

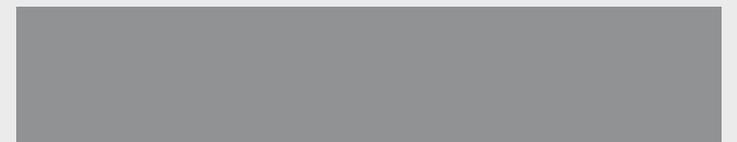
12.

Crema – Chiesa Parrocchiale di S. Carlo Borromeo (Inzoli-Bonizzi 2002)

14.

Ripalta Vecchia – Cartiglio posto all'interno della segreta del somiere.

Le musiche



La musica lirica a Crema: una proposta di ricerca

Questo articolo intende proporre alcuni possibili itinerari di ricerca sul ruolo che l'opera lirica ha svolto nella vita culturale cremasca, non solo durante gli anni in cui è stato attivo il Teatro sociale, andato distrutto nel 1937, ma anche nel periodo più recente, soprattutto grazie alle iniziative di associazioni private. A titolo esemplificativo si dedica quindi all'analisi delle manifestazioni liriche svoltesi a Crema negli ultimi decenni.

Questo breve articolo non è che una proposta e un invito alla ricerca. Il tema della presenza della musica lirica nella cultura e nella tradizione cremasca è infatti ancora tutto da studiare. Certamente non si tratta di una presenza di scarso rilievo, neppure limitandosi alle osservazioni più superficiali quali l'esistenza di un teatro attivo con proprie stagioni liriche proprio nel secolo d'oro della produzione operistica e, in epoca più recente, la presenza di una associazione di appassionati d'opera, il *Club Amici della Lirica Mario del Monaco*, che è arrivata a contare svariate centinaia di iscritti. Eppure, a tutt'oggi, non esistono studi monografici su ciò che l'opera lirica abbia rappresentato per la città e per la sua vita culturale. Non ci si riferisce qui agli studi su singoli personaggi, di minore o maggiore rilievo storico-artistico, nati o vissuti in Crema e negli immediati dintorni, che abbiano avuto un ruolo di spicco nel mondo della lirica: tali studi, almeno in parte esistenti e spesso di notevole rilievo, rivestono un indiscutibile valore sul piano della storia della musica¹ ma, sebbene possano anche solleticare l'orgoglio campanilistico che alberga sempre, neppure molto nascosto, in ciascuno di noi, facendoci sentire orgogliosi di una comune appartenenza, non possono essere da soli sufficienti a una corretta e completa valutazione del delicato legame che unisce il valore del singolo artista alla tradizione culturale espressa dalle sue origini, rischiando in ultima analisi di far torto ad entrambi. Appare emblematico, in questo senso, proprio il rapporto esistente tra il massimo compositore operistico italiano, Giuseppe Verdi, e le sue origini culturali. Il legame storico, culturale, affettivo, persino pratico, tra Verdi e la sua terra di origine è quanto di più noto, studiato e incontestabile vi sia, ma val la pena ricordare che, all'ennesima vanteria dei suoi concittadini che si gloriavano di averlo "fatto loro", Verdi ebbe un giorno a rispondere con uno sprezzante: "Ebbene: ne facciamo un altro!"

Riveste quindi particolare interesse non tanto l'indagare quali e quanti compositori o esecutori di musica lirica siano di origini cremasche, né quale sia il loro peso specifico all'interno della produzione complessiva di questa forma d'arte (cose entrambe, di fatto, già piuttosto note, almeno nelle loro linee essenziali), quanto piuttosto il portare in primo piano lo specifico contesto locale in cui essi hanno operato; ad esempio per cercare di capire se la presenza o l'assenza di eccellenze dipendano e in quale misura dal livello complessivo di ricezione artistica e culturale della città. Per questo tipo di indagine occorre spostare l'attenzione, si passi la voluta semplificazione, dal soggetto attivo (colui che produce arte, compositore o esecutore che sia) al soggetto passivo (colui che usufruisce dell'arte prodotta dal primo, ossia il pubblico.) E se ciò vale naturalmente per qualsiasi manifestazione artistica in genere e musicale in particolare, ancor più assume importanza nel caso

¹ Per una sommaria visione d'insieme sull'importanza della musica nella vita culturale cremasca si veda G. TERNI DE GREGORY, *La musica a Crema*, in *Archivio storico lombardo*, serie VIII, vol. VIII, Milano, 1958, pgg. 3-10.

del teatro lirico, proprio in virtù delle sue caratteristiche specifiche che ne fanno un prodotto fruibile non solo pubblicamente, ma da un pubblico potenzialmente molto ampio e variegato.

Occorre infatti non perdere mai di vista un dato storico e artistico imprescindibile, reso a volte non sempre del tutto trasparente dal linguaggio corrente: si usa parlare di “musica da camera” o di “musica sinfonica”, così come si usa parlare di “musica lirica” ma esiste una profonda differenza tra le une e l'altra, determinata proprio dai modi e dei luoghi deputati alla loro fruizione e alla natura del loro essere “musica”. Nei vari generi musicali, quali il cameristico, il sacro o il concertistico, una composizione musicale è in genere pensata dal compositore per essere unicamente “ascoltata”. Naturalmente, l'ascolto viene immaginato in luoghi tra loro diversi (il salotto per un brano di musica da camera, la chiesa per un brano di musica sacra, una sala da concerto per un brano di musica sinfonica, la pubblica piazza per un brano di musica per banda ecc.) ma di fatto tutti questi luoghi hanno un legame più formale che strutturale con la fruizione del brano stesso. Si noti bene: con la fruizione del brano, non con il brano stesso. Ovvio che un brano di musica sacra sia determinato, nella sua struttura formale, dal fatto di dover essere eseguito prevalentemente in chiesa, durante una funzione liturgica; e altrettanto ovvio che un brano di musica cameristica venga composto in un certo modo proprio per il fatto di dover essere eseguito in un ambiente ristretto; ancora più ovvio che un *Te Deum* non abbia lo stesso fascino se ascoltato dalla platea di un teatro piuttosto che dalle panche nella navata di una cattedrale. Ma in tutti questi casi, per fruire correttamente dei brani musicali in questione è sufficiente garantire una adeguata situazione ambientale che ne permetta l'ascolto, perché l'unico organo sensoriale coinvolto resta essenzialmente quello dell'udito. Lo spettatore che chiude gli occhi e concentra tutta la sua attenzione sull'ascolto, fruisce dello stesso brano musicale, indipendentemente dal luogo in cui ne fruisce (ovviamente a parità di situazione acustica) e l'artista che esegue il brano musicale, lo esegue nello stesso modo, indipendentemente dal luogo in cui suona o canta, fatte sempre salve le ragioni acustiche.

Tutto ciò non vale per la musica lirica. In questo caso l'elemento musicale, sia pur di straordinaria importanza, è funzionale ad altro, ossia alla rappresentazione scenica in teatro. Il problema, sia chiaro, non è tanto nel rapporto tra musica e testo (esistente in tutta la musica “cantata”, dalla sacra alla profana) ma piuttosto nel rapporto tra musica e drammaturgia, nella necessità di ascoltare musica mentre si guarda qualcosa rappresentato in scena. Chi assiste a un *Rigoletto* in forma di concerto fruisce di una manifestazione artistica diversa da chi assiste alla stessa opera rappresentata sul palcoscenico di un teatro; non solo perché nel secondo caso se chiude gli occhi ci perde qualcosa (di bello o di brutto questo è un altro discorso) ma anche perché l'artista che esegue l'opera è fortemente influenzato dal fatto di cantare o meno in palcoscenico e il *Si, vendetta* non è affatto lo stes-

so cantato stando fermi davanti all'orchestra e di fianco al direttore durante un concerto oppure recitando in palcoscenico con l'orchestra e il direttore immersi nel golfo mistico a una decina di metri di distanza. E soprattutto perché l'autore che compone un'opera esegue precise scelte musicali dettate dalla consapevolezza che essa dovrà essere rappresentata in scena.² Ne consegue in primo luogo che la rappresentazione scenica dell'opera lirica costituisce l'unico modo per poter fruire compiutamente di questa forma d'arte: opere liriche eseguite in forma di concerto, brani tratti da opere eseguiti accompagnati da pianoforte o da altri strumenti e, in epoca più recente, ascolti fonografici o proiezioni audiovisive, rappresentano interessanti proposte, utili ad avvicinare alla fruizione dell'opera lirica, ma non ne possono in alcun modo sostituire la complessità e l'integrità. E altrettanto importante è ricordare che l'opera lirica nel momento della sua massima produzione artistica non era affatto una forma d'arte elitaria, quanto piuttosto la più popolare e diffusa manifestazione culturale della penisola³, come dimostra proprio il fatto che persino centri urbani di non grandi dimensioni, Crema tra gli altri, trovavano motivo di mantenere un proprio teatro lirico; e che gli spettacoli rappresentati in tali teatri non servivano solo i “notabili” quanto proprio i ceti borghesi e addirittura popolari.

Non bisogna dimenticare che sebbene Crema goda geograficamente di una posizione assolutamente unica, al centro di un ipotetico cerchio che, con un raggio di poche decine di chilometri racchiude moltissime città di maggiori dimensioni, quelle poche decine di chilometri avevano, nel XVIII o nel XIX secolo, ben altro valore rispetto ad oggi: per un cremasco nostro contemporaneo recarsi a Milano, a Bergamo, a Cremona o a Brescia per assistere ad uno spettacolo teatrale costituisce un evento assolutamente comune; nel settecento una simile possibilità era al di fuori non solo della portata ma persino del pensiero di gran parte della popolazione. La presenza nel nostro paese di tanti teatri autonomi e vivaci, spesso veri e propri gioielli architettonici, in piccole città circondate da centri urbani di ben altre dimensioni e già dotati di propri grandi teatri costituisce quindi un indice da un lato della straordinaria popolarità e diffusione dell'opera lirica, dall'altro della vitalità e del livello culturale di questi piccoli centri. Per questo motivo riveste una particolare importanza cercare di indagare il ruolo che il “teatro lirico” (e

2 Impossibile qui approfondire ulteriormente queste considerazioni che meriterebbero una trattazione a parte troppo lontano dal tema di questo articolo. Ci si limita a ricordare che due tra i maggiori autori di musica lirica, Giuseppe Verdi e Giacomo Puccini, hanno in più occasioni ribadito con forza di ritenersi “uomini di teatro”, prima ancora che musicisti.

3 Occorre ricordare che gli spettacoli lirici nel settecento e per quasi tutto l'ottocento, non venivano affatto rappresentati nel religioso silenzio e nel buio di sala cui li abbiamo consegnati noi spettatori moderni: nei palchi e in platea si mangiava, si beveva, si discuteva, si folleggiava, e a sala illuminata; il tutto mentre in palcoscenico si eseguiva musica e si rappresentava il dramma, serio o giocoso che fosse.

non semplicemente la “musica lirica”) ha svolto a Crema. Ecco quindi le ragioni dell’invito ad “osare” un’indagine di ampio respiro che lasci momentaneamente sullo sfondo i compositori o gli esecutori più o meno illustri e si interessi invece ai comuni cittadini cremaschi, all’interesse da loro mostrato per una forma d’arte che ha rivestito un ruolo fondamentale nella formazione culturale della nostra nazione (valga, tra tutti, l’esempio del ruolo svolto dal teatro lirico nell’ambito

risorgimentale e in quello della nascita di una coscienza nazionale) e alle modalità con le quali tale interesse si è concretato storicamente.

L’arco temporale in cui estendere tale indagine dovrebbe coprire grossomodo quattro secoli e, anche a volerlo circoscrivere al periodo più recente in cui più accessibili appaiono le fonti soprattutto in ambito locale (diciamo dal tardo settecento ad oggi), risulterebbe comunque troppo ampio per poter costituire l’oggetto di questo scritto. Ci si è posti quindi l’obiettivo, più modesto ma certamente più realistico, di tracciare alcune linee guida e avanzare alcune ipotesi di lavoro, concretandole poi in un piccolo “assaggio”, limitato a un brevissimo periodo di tempo recente per il quale è stato possibile usufruire di una semplice ma buona fonte documentaria, sia pur certamente non esaustiva. Proprio la scansione temporale è il primo problema da affrontare: ovvio che per quanto riguarda la fruizione dell’opera lirica a Crema risulti impossibile prescindere dalla constatazione che essendo stato attivo in città un teatro espressamente funzionale alla rappresentazione di spettacoli operistici, tale scansione inevitabilmente si dovrà strutturare su un “prima”, un “durante” e un “dopo”, con riferimento alla vita di tale teatro. Le vicende della nascita del Teatro Sociale cremasco sono, nelle loro linee essenziali già note⁴: a partire da una prima sala concessa nel 1624 dal Comune, che ne manteneva la proprietà, alla *Accademia dei Sospinti* di Crema; al progetto di ristrutturazione del 1678, seguito pochi anni dopo dall’acquisto di ulteriori locali con funzioni, tra le altre, “anco di teatro per recitanti”⁵; alla decisione del consiglio comunale di erigere un nuovo teatro nello stesso luogo dell’Accademia, ampliando il numero dei palchi; alla istituzione di nuovi organismi, come quello dei *conservatori al teatro*; alla decisione comunale di spostare il teatro fornendolo finalmente di una sua sostanziale autonomia, anche strutturale, nel 1708. Questa prima fase della vita del teatro cremasco, ancora embrionale⁶, si conclude sostanzialmente negli anni tra il 1782 e il 1786 con la ricostruzione e l’ampliamento del teatro secondo il progetto del Piermarini; teatro che rimarrà attivo fino alla sua distruzione nell’incendio del gennaio 1937. Una plausibile organizzazione temporale potrebbe strutturarsi quindi secondo questa suddivisione:

- periodo antecedente il 1786
- periodo compreso tra il 1786 e il 1937
- periodo compreso tra il 1937 e oggi

4 Le note che seguono sono tratte da F. BERARDI, G. CAROTTI, *Il Teatro Sociale di Crema raccontato dal suo archivio*, in F. MORUZZI (a cura di), *Un riflettore sul Teatro Sociale di Crema del Piermarini*, Crema, Fondazione S. Domenico, 2008, pp. 14 sgg.

In particolare le notizie sulle vicende relative alla nascita del teatro sono desunte da una relazione del podestà su richiesta del delegato provinciale risalente al 1823, *Ibid.*, p. 14.

5 *Ibid.*

6 Non si parlava ancora, all’epoca, di un teatro vero proprio, quanto piuttosto di una “sala ad uso di teatro”, *Ibid.*

con l'ovvia annotazione che, come qualsiasi scansionazione temporale, essa è puramente artificiosa e dipende esclusivamente dalle premesse poste alla ricerca che si desidera compiere: l'assunto di partenza qui è che solo nel secondo di questi tre periodi Crema abbia potuto offrire una fruizione regolare e continua di spettacoli di opera lirica. Questa affermazione non comporta assolutamente che negli anni precedenti la nascita del Teatro Sociale e in quelli successivi alla sua distruzione la musica e gli spettacoli lirici siano stati assenti da Crema. Tutt'altro: proprio le modalità con cui le istituzioni cittadine, pubbliche e private, l'associazionismo locale e, in ultima analisi, il pubblico, hanno fatto fronte alla gestazione del Teatro Sociale nel primo periodo e alla sua forzata assenza nel terzo sono infatti di fondamentale importanza per valutare l'impatto che la musica lirica ha avuto sulla vita culturale cittadina.

Il primo di tali periodi è il più nebuloso, persino nella definizione del suo limite inferiore e certamente il più complesso sul piano delle fonti documentarie: richiederebbe la consultazione non solo di fondi archivistici locali, ma anche di tutti quegli atti che fanno riferimento alla vita cremasca ma che attualmente sono conservati negli Archivi di Stato organizzati su base provinciale, cui sono affluiti nel periodo post-unitario (le vicende storiche di Crema e del cremasco portano a pensare anzitutto all'Archivio di Stato di Venezia, in prima istanza, e a quelli di Milano e Cremona in seconda). Approssimandoci al termine di questo primo periodo possiamo invece contare su una fonte, presente in loco, di notevole importanza, essenziale poi soprattutto per indagare il secondo: se il Teatro Sociale è infatti andato irrimediabilmente distrutto, se ne è fortunatamente conservato l'archivio, oggi disponibile per la consultazione presso la Biblioteca Comunale di Crema⁷ e la cui riorganizzazione sta attualmente volgendo al termine.

Si tratta di un importante fondo archivistico composto da una cinquantina di faldoni cui vanno aggiunte le numerose locandine di opere liriche e di prosa, di concerti e di spettacoli dei più vari generi: i documenti in esso contenuti coprono il periodo compreso tra il 1804 e il 1937, ossia la quasi totalità della vita del Teatro Sociale con l'esclusione, pure rilevante, del ventennio iniziale. Ad esso vanno poi aggiunti alcuni atti precedentemente conservati presso l'Archivio Storico Comunale e a suo tempo esclusi dal riordino dello stesso, proprio in virtù del loro legame con l'archivio del teatro al quale dovrebbero ora essere annessi. Lo studio approfondito dell'Archivio del Teatro Sociale sarebbe di grandissimo interesse ai fini dell'argomento qui trattato. Rivestirebbe particolare importanza, ad esempio, cogliere il rapporto quantitativo esistente tra le rappresentazioni di opere liriche e quelle di opere in prosa, indubbiamente meno onerose sia dal punto di vista economico sia da quello meramente pratico-organizzativo; o ancora ricostruire

7 In attesa dei risultati del riordino in corso, le informazioni sull'Archivio del Teatro Sociale qui riportate sono desunte da F. BERARDI, G. CAROTTI, *op. cit.*, pgg. 10-35.

i "cartelloni" delle varie stagioni⁸, non tanto per rilevare il dato puramente numerico del numero di recite e di spettatori, quanto piuttosto per cogliere in che misura il Teatro Sociale fosse in grado di presentare al pubblico gli spettacoli di maggior richiamo, soprattutto in rapporto ai teatri lirici dei maggiori centri vicini quali Milano, Cremona, Bergamo, Brescia, Parma. Un primo dato interessante potrebbe infatti scaturire dal rilevare il ritardo con cui le opere liriche venivano rappresentate nel Teatro Sociale rispetto alla loro prima rappresentazione assoluta: un buon indice sia della vitalità del teatro stesso (e indirettamente della curiosità e delle pretese del suo pubblico) sia della sua capacità di attrarre e ingaggiare le compagnie teatrali di maggior rilievo, in grado di presentare le ultime novità. La vita dei teatri nel XIII e XIX secolo tende a organizzarsi infatti in periodi di alcuni mesi in cui vengono presentati gli spettacoli, le "stagioni", strutturate in una specie di gerarchia di importanza che vede in genere al primo posto la "stagione di Carnevale" (approssimativamente da S. Stefano⁹ alla primavera successiva). In queste stagioni ai teatri delle grandi città correva l'obbligo di presentare al pubblico soprattutto le "opere nuove" (per intenderci: le prime assolute) dei compositori più in voga e con gli interpreti più acclamati; mentre i teatri minori, per ovvie ragioni di costi, puntavano soprattutto sulle "opere di cartello", ossia su quegli spettacoli nuovi per il pubblico del teatro, ma già andati in scena altrove, ovviamente con un successo tale da spingere le varie compagnie di artisti da metterle nel proprio repertorio.

Una prima impressione, tutta da verificare, ricavata da una semplice consultazione delle locandine allegate all'archivio è che il Teatro Sociale presentasse al proprio pubblico delle stagioni ovviamente "di cartello", ma che il pubblico cremasco non dovesse tardare molto per ascoltare le ultime novità. L'utilizzo delle locandine a questo scopo non è quanto di meglio si possa avere, poiché attestano unicamente l'avvenuta rappresentazione di un titolo a una certa data ma non possono escludere che lo stesso titolo fosse già stato presentato in precedenza: forniscono quindi una stima assolutamente non esaustiva ma che, offrendo risultati prudentziali, permette almeno una prima impressione. Tanto per citare alcuni esempi, limitatamente a titoli che hanno passato il vaglio del tempo restando tutt'ora in repertorio, nel 1845 viene rappresentato il *Nabucco* verdiano (ancora con l'originale titolo completo, *Nabuccodonosor*), andato in scena solo tre anni prima alla Scala; l'anno successivo (stagione di Carnevale 1846-47) vengono rappresentati altri due titoli verdiani, *I lombardi alla prima crociata* e *I due Foscari*: il primo era

8 In questo lo studio dell'Archivio del Teatro Sociale andrebbe probabilmente integrato con la consultazione dei vari *Almanacchi* locali.

9 Questa tradizione, che spiega perché ancora oggi molti teatri lirici italiani inaugurano le proprie stagioni nel giorno di S. Stefano o nei giorni vicini, viene ripresa anche a Crema con il concerto che si tiene appunto il 26 dicembre.

andato in scena, sempre alla Scala, nel 1843, il secondo a Roma solo due anni prima (1844); l'*Ernani* va in scena a Crema il 7 febbraio 1846, quasi esattamente due anni dopo la sua prima rappresentazione a Venezia. Nell'arco di tre-quattro anni quindi i cremaschi possono ascoltare nel loro teatro le opere del maggiore compositore del momento. E il dato sembrerebbe confermato anche per titoli e autori meno noti al grande pubblico di oggi, ma di grande richiamo per i coevi (*Il giuramento* di Mercadante va in scena a Crema nel 1841, quattro anni dopo la sua prima rappresentazione; la *Prigione di Edimburgo* di Federico Ricci nella stagione di Carnevale del 1839-40, dopo solo un anno dalla sua prima rappresentazione). Ci si deve augurare che uno studio sistematico e approfondito degli atti dell'Archivio del Teatro Sociale venga al più presto avviato, non certo solo per gli aspetti strettamente legati all'opera lirica ma più complessivamente per lo studio della vita culturale e sociale cremasca in un periodo così lungo e importante come quello che muove dalla fine dell'Ancien Régime e giunge alla vigilia del secondo conflitto mondiale.¹⁰ Incidentalmente tale studio rivestirebbe una notevole importanza anche per valutare l'impatto che la presenza di un teatro e delle sue attività può avere avuto sull'economia cremasca e sulla vita di molti dei suoi abitanti: i cremaschi nobili e facoltosi consideravano infatti il teatro quasi esclusivamente o dal punto di vista di svago adatto al proprio ceto o, se direttamente coinvolti nella sua amministrazione, come sorta di "noblesse oblige" che rendesse palese il loro ruolo di guida della società. La piccola borghesia cittadina, i tanti artigiani, impiegati e cittadini cremaschi di scarse risorse economiche invece vedevano e trovavano nel teatro e nella sua attività annuale piccole ma ripetute occasioni non solo di svago e di crescita culturale, ma soprattutto di sostentamento economico, potendovi essere impiegati più o meno saltuariamente come bigliettai, inservienti, coristi, strumentisti, manutentori e così via.¹¹

Un documento del 1862 ci rivela infatti con estrema chiarezza che:

Dallo spettacolo del Carnovale (sic) ritraggono un onesto sostentamento almeno per qualche mese da 100 e più individui fra orchestra, cori, macchinisti, inseripienti e simili e questi, specialmente parlandosi dei professori d'orchestra, qualora mancasse lo spettacolo in Carnovale (sic) sarebbero costretti a provvedere altrove ai loro bisogni (...)¹²

Come è noto la vita del Teatro Sociale si interrompe bruscamente nel gennaio

10 Un buon punto di partenza, ora che il riordino del fondo è sostanzialmente compiuto, potrebbe consistere nel facilitarne l'accesso e lo studio a studenti per tesi di laurea in Storia del Teatro, ad esempio attraverso borse di studio messe a disposizione da enti pubblici o privati.

11 F. BERARDI, G. CAROTTI, *op. cit.*, pg. 27

12 Archivio del Teatro Sociale, busta 5, fasc. 8, citato *ibid.* pg. 32.



1937, con l'incendio che lo devasta privando così la città di un proprio teatro per lunghi decenni. Naturalmente per la vita dell'opera lirica a Crema questa data segna una barriera netta e precisa: a partire ad questo momento non esiste più infatti in città la possibilità di realizzare una programmazione operistica vera e propria. Soprattutto, non esiste più una sede in grado di ospitare rappresentazioni liriche in modo continuativo e funzionale. Questo non significa naturalmente che in Crema venga improvvisamente meno l'interesse per la musica lirica o che non vi si rappresentino più spettacoli lirici: certo è però che proprio in virtù della complessità di allestimento di una rappresentazione lirica, ad esempio rispetto ad uno spettacolo in prosa o a un concerto, questo tipo di spettacolo risulta particolarmente penalizzato dall'assenza di un teatro dotato di particolari caratteristiche

strutturali (la possibilità di ospitare una orchestra innanzi al palcoscenico o, in epoca più tarda, di un golfo mistico, un'acustica particolarmente di qualità ecc). La storia dei teatri italiani è purtroppo piena di sale andate distrutte per eventi drammatici (incendi, bombardamenti, devastazioni belliche) e il caso del Teatro alla Scala, ricostruito appena un anno dopo la fine dell'ultimo conflitto mondiale, nel corso del quale era stato distrutto dai bombardamenti, rappresenta purtroppo una felice eccezione, non certo la regola che è piuttosto quella di lunghi decenni persi in discussioni, appalti mancati, progetti abortiti e quant'altro, durante i quali ci si ingegna a rappresentare opere liriche nelle condizioni più varie, utilizzando teatri minori, cinema, sale private o luoghi all'aperto; e proprio le modalità e la frequenza con cui si tenta di sopperire a un mancanza che viene sentita più o meno intensamente possono essere un indice significativo del ruolo che la lirica occupa nella vita culturale di un determinato centro. Ne deriva l'importanza di analizzare cosa succede a Crema negli anni seguenti al 1937, gli anni del "dopo": impresa per la quale non si può però ovviamente contare su una fonte certa e di notevole ampiezza come quella costituita dall'archivio del Teatro Sociale.

Il primo passo da compiere sarebbe la consultazione approfondita della stampa locale¹³, non tanto in merito alla reazione immediata alla distruzione del Teatro (va ricordato che appena tre anni dopo il nostro paese si trova coinvolto in un conflitto mondiale che ne durerà altri 5 e che lo lascerà completamente prostrato), quanto piuttosto per realizzare una sorta di censimento degli spettacoli lirici realizzati in Crema e nelle immediate vicinanze soprattutto negli anni successivi alla fine della guerra e per capire come e da chi questi spettacoli venissero organizzati. Ovviamente in questo caso non si potrà, e non si dovrà, porre attenzione solo alle rappresentazioni complete (si intenda con orchestra, coro e con un vero e proprio allestimento scenico), bensì anche a tutte quelle manifestazioni che cercano di sopperire alle difficoltà pratiche determinate all'assenza di un teatro appositamente pensato per l'esecuzione di un repertorio operistico: concerti di brani tratti da opere, esecuzioni di opere complete in forma di concerto, riduzioni per complessi minori o per bande ecc. Le esecuzioni complete risulteranno ovviamente meno frequenti, ma proprio per questo indicative della volontà o meno di mantenere una tradizione e di quali realtà, pubbliche o private, se ne siano fatte carico. Per fare un esempio relativo a un centro di ben altra consistenza, chi scrive ha un ricordo molto preciso delle vere e proprie stagioni liriche che a Genova, nella interminabile attesa della ricostruzione del Teatro Carlo Felice, si svolgevano,

13 Si ricorda che a partire dal 1926, ancor prima quindi che il Teatro Sociale andasse distrutto, ha iniziato le sue pubblicazioni *Il Torrazzo*, un organo di stampa locale che dovrebbe costituire la fonte prima di tale ricerca: occorrerebbe setacciarne con molta pazienza gli archivi per stendere un vero e proprio censimento degli spettacoli tenutisi a Crema dopo il 1936 e degli enti che li hanno promossi ed organizzati.

ancora negli anni '70, in un modesto cinema-teatro, spesso con cast di assoluta levatura internazionale.

L'impressione, per quello che è stato possibile ricostruire dalla memoria diretta degli appassionati di musica lirica che hanno vissuto gli anni immediatamente successivi alla guerra e poi quelli della ricostruzione, è che anche in Crema, fatte salve le ovvie limitazioni dettate dalle sue dimensioni e conseguentemente da quelle del suo pubblico, l'interesse per l'opera lirica sia rimasto alto. Per certo, ad esempio, lo stesso spazio oggi occupato dal nuovo teatro cittadino, il San Domenico, ha visto, nella sua lunga e sovente travagliata esistenza, interpreti di primissimo piano impegnati in opere liriche di repertorio (si ricorda un'edizione di *Manon Lescaut* con Mario del Monaco nel ruolo del protagonista maschile).¹⁴ Ma anche le altre manifestazioni "minori" (si passi il termine, che non ha alcun intento dispregiativo) dimostrano egregiamente la volontà del pubblico di far fronte in qualche a una situazione forzatamente limitata dall'assenza di un vero e proprio teatro di tipo tradizionale.

Che l'interesse per la musica lirica, nel corso dei primi decenni successivi alla distruzione del Teatro Sociale, non si sia certo estinto è infatti dimostrato dal fatto che nel 1987, proprio in occasione del cinquantenario di quell'evento, nasce in Crema una associazione denominata *Club Amici della lirica* e intitolata al tenore Mario del Monaco, in ricordo della presenza dell'artista in città nel corso di diverse occasioni. Il *Club Amici della lirica*, che ha le sue radici in una precedente associazione simile, di cui non è però stato possibile rinvenire traccia sicura, si forma proprio in conseguenza delle celebrazioni per la ricorrenza della distruzione del teatro anche se la sua costituzione ufficiale, con apposito atto notarile, avviene solo nel 1998.¹⁵ Vale la pena citare le finalità del Club, così come emergono dallo Statuto, allegato all'atto costitutivo:

L'Associazione si prefigge di:

- A) diffondere, incrementare ed approfondire la conoscenza e la cultura della musica, sia fra gli associati che negli ambienti esterni;
- B) consolidare ed elevare il gusto e la passione per la musica, quella lirica in particolare, inserendola in un ampio contesto culturale che abbracci anche gli interessi dei gruppi giovanili. Per raggiungere tali traguardi l'associazione si propone di:
 - A) organizzare concerti lirico-vocali e strumentali, audizioni discografiche di par-

14 Gran parte di queste informazioni si devono alla lucidissima memoria di Giuseppe Aschedamini e Luciana Stringo, entrambi soci fondatori dell'Associazione *Amici della lirica Mario Del Monaco*, di cui si parlerà ampiamente in seguito; il primo ne è stato a lungo consigliere e vice-presidente, la seconda vi ha ricoperto a lungo il ruolo di segretaria, presentando inoltre molte serate di argomento lirico organizzate negli ultimi decenni in Crema e nel cremasco.

15 Atto del Notaio Luigi Ferrigno, già notaio in Crema, in data 27 giugno 1998, rep. 89.247, rac. 23.616, registrato a Crema il 6 luglio 1998.

ticolare interesse, conferenze, dibattiti, trasferte in località varie per assistere a spettacoli musicali ed eventi di carattere culturale;

B) collaborare con le pubbliche amministrazioni e con altri enti ed associazioni private per la realizzazione di manifestazioni di carattere musicale;

C) fare conoscere e valorizzare i giovani artisti.¹⁶

Colpisce, ed è significativo, che pur ponendosi obiettivi di una certa ambizione, il Club limiti espressamente la sua volontà organizzativa a “concerti lirico-vocali e strumentali”, escludendo quindi già in origine la possibilità di organizzare rappresentazioni complete di opere liriche. Certo in questa limitazione vi è la consapevolezza dei limiti economico-organizzativi di una associazione di appassionati, senza scopi di lucro e finanziata unicamente dai propri soci; ma probabilmente vi si può scorgere, indipendentemente dal fatto che i fondatori ne fossero o meno consapevoli, anche una precisa scelta culturale, soprattutto considerando che la possibilità di collaborare con terzi viene genericamente riferita a “manifestazioni di carattere musicale” e che allo stesso punto viene esplicitata invece espressamente la possibilità di organizzare “trasferte in località varie per assistere a spettacoli musicali ed eventi di carattere culturale”. In altre parole gli appassionati di lirica cremaschi, nel momento stesso in cui decidono di costituirsi in associazione per meglio esprimere i propri interessi e la propria “passione” (difficile trovare termine più appropriato di questo, se riferito alla musica lirica) dichiarano indirettamente che all’interno della propria realtà cittadina appare molto più realistico mantenere e promuovere l’interesse per la lirica attraverso attività collaterali, piuttosto che grazie alla realizzazione diretta di spettacoli completi, difficilmente realizzabili nel contesto di una comunità indubbiamente viva ma altrettanto indubbiamente priva di uno spazio teatrale vero e proprio (alla data del 1988 la costituzione della Fondazione e dell’attuale Teatro S.Domenico appariva ancora assolutamente remota) e affidano la possibilità di assistere a questi spettacoli, comunque ritenuti essenziali, a trasferte presso altri centri, dotati di teatri di tradizione. E a questa impostazione, ammirevolmente realistica e corretta sul piano culturale, il Club si manterrà sostanzialmente fedele nel corso della sua vita ventennale.

Anche in questo caso la ricostruzione completa delle varie iniziative del Club richiederebbe un paziente lavoro di ricerca sulla stampa locale. Ci si limiterà qui, a titolo esemplificativo, a prendere in considerazione gli ultimi anni del vita dell’associazione, compresi tra il periodo della sua massima vitalità e la crisi che ne determinerà la chiusura (1996-2004)¹⁷. L’analisi delle attività dell’associazione

in questi nove anni di vita conferma anzitutto quanto sopra esposto in merito agli eventi culturali organizzati dal club, che si incentrano soprattutto su alcuni appuntamenti fissi, a cadenza annuale, come il concerto autunnale a Trescore, il concerto di S. Cecilia e, a partire dal 1997, il concerto di S. Stefano. Di particolare importanza appaiono poi le opere in forma di concerto che rappresentano il massimo impegno organizzativo per il Club e insieme la maggior offerta proponibile al pubblico cremasco in assenza di un teatro vero e proprio, e che vengono generalmente ospitate nel Teatro di Ombriano prima e nella Rocca Viscontea di Pandino poi. Tra il 1996 e il 2003 vengono rappresentati in questa formula ben 9 titoli:

- . *La traviata*, di Giuseppe Verdi (maggio 1996, Teatro di Ombriano)
- . *Lucia di Lammermoor*, di Gaetano Donizetti (maggio 1997, Teatro di Ombriano)
- . *Don Carlo*, di Giuseppe Verdi (selezione, marzo 1998, Istituto Folcioni)
- . *Nabucco*, di Giuseppe Verdi (maggio 1998, Teatro di Ombriano)
- . *Elisir d’amore*, di Gaetano Donizetti (luglio 1999, Rocca Viscontea di Pandino)
- . *Rigoletto*, di Giuseppe Verdi (luglio 2000, Rocca Viscontea di Pandino)
- . *Il trovatore*, di Giuseppe Verdi (aprile 2001, Teatro S. Domenico)
- . *La traviata*, di Giuseppe Verdi (luglio 2001, Rocca viscontea di Pandino)
- . *La bohème*, di Giacomo Puccini (luglio 2001, Rocca viscontea di Pandino)¹⁸
- . *Il barbiere di Siviglia*, di Gioacchino Rossini (luglio 2003, Rocca viscontea di Pandino)

Sommando a questi titoli i vari concerti lirico-vocali e strumentali si contano una cinquantina di eventi in uno spazio di tempo compreso tra il maggio 1996 e il gennaio 2004, ai quali occorre poi aggiungere, e non è cosa da poco, le molte trasferte che il Club ha organizzato in vari teatri lirici italiani (Genova, Torino, Piacenza ecc.), pressoché unico modo per gli appassionati cremaschi di poter fruire di rappresentazioni complete: una dimostrazione di indubbia vitalità da parte di un’associazione che, nel momento della sua massima espansione, è arrivata a contare oltre 500 iscritti, numero realmente considerevole se rapportato alla dimensione cremasca.

Stupisce quindi il fatto che nel momento in cui la città si è dotata finalmente, dopo oltre sei decenni di attesa, di un nuovo spazio teatrale, e proprio mentre nel tessuto culturale cittadino è presente una associazione musicale in grado, almeno teoricamente, di riempire con i propri soci l’intera nuova sala, tra il neonato teatro e la musica lirica non sembra nascere un rapporto particolarmente solido. Un primo rilievo riguarda la totale assenza in fase di progettazione del teatro

¹⁶ *Ibidem*, Statuto, art. 2

¹⁷ La scelta di questo periodo è stata determinata dalla presenza di una rassegna stampa già in gran parte realizzata a cura della stessa associazione. Naturalmente le attività promosse dal *Club Amici della Lirica* non rappresentano necessariamente la totalità delle manifestazioni culturali di carattere lirico-operistico, certo sono estremamente rappresentative.

¹⁸ Unica eccezione, questa edizione di *La bohème* comprendeva un allestimento completo con scene e costumi.

della possibilità di ospitare spettacoli che richiedano il contemporaneo utilizzo del palcoscenico e dell'orchestra. Anche considerando che oggi la produzione di una stagione lirica vera e propria non sarebbe alla portata di un teatro locale (gli stessi teatri di tradizione, ad esclusione dei grandi Enti Autonomi, sono costretti a consorziarsi in circuiti), la scelta appare davvero molto limitante, come hanno dimostrato i pochi tentativi di rappresentare spettacoli lirici nei primi anni di vita del teatro. Colpisce però soprattutto la scarsa collaborazione che si è andata creando tra il nuovo teatro e il *Club Amici della lirica*: dei 5 titoli rappresentati in forma di concerto dal Club tra il 2000 (primo anno di attività del San Domenico) e il 2003, solo uno (*Il Trovatore* verdiano, nel 2001) è stato ospitato dalla nuova sala e, se si esclude la tradizione del concerto di Santo Stefano, che continuerà anche dopo lo scioglimento del Club, i rapporti tra un teatro appena nato e una associazione che raggruppa un rilevante numero del suo potenziale pubblico appaiono realmente molto limitati. È possibile che trovandosi nell'impossibilità, per così dire, strutturale, di ospitare spettacoli lirici, il nuovo teatro si sia visto, più o meno consapevolmente, costretto a compiere scelte che non è questa la sede per analizzare né tantomeno per criticare. Qui preme semplicemente sottolineare che la nascita della nuova, importantissima, realtà culturale cittadina non modifica sostanzialmente l'offerta di musica lirica. Anzi: per molti aspetti proprio la presenza di un nuovo teatro sarà tra le involontarie cause della crisi che colpisce gli *Amici della lirica* nei primi anni duemila. Gran parte degli eventi musicali organizzati dall'associazione si basavano su sponsorizzazioni private, particolarmente necessarie soprattutto per le opere in forma di concerto: la presenza di un nuovo polo culturale in città inevitabilmente attrae la maggior parte delle sponsorizzazioni (ulteriore motivo per rammaricarsi della mancata collaborazione di cui sopra). Proprio nei primi anni di vita del nuovo teatro cremasco, la stampa locale inizia a segnalare una crisi sempre più rilevante del *Club Amici della lirica*, che nel breve volgere di pochissimi anni passa dagli oltre 500 iscritti ai soli 139 iscritti del 2003¹⁹; un calo realmente notevole che ha naturalmente numerose ragioni: le difficoltà nel reperire fondi per mantenere le proposte culturali ai livelli degli anni precedenti comportano un calo delle stesse proposte, una minore visibilità del Club e quindi una minore capacità di attrarre nuove adesioni e di mantenere le vecchie (chiunque abbia esperienza nell'associazionismo culturale sa benissimo che proprio gli eventi sociali sono il momento di massima "densità" di adesioni); l'età media piuttosto alta di molti soci, soprattutto tra coloro che compongono il consiglio direttivo, rende sempre più difficoltosa la gestione pratica degli eventi; il mancato apporto di nuovi elementi e soprattutto di nuove idee organizzative rendono più difficile adattare le iniziative del Club alla mutata situazione cultura-

19 LUISA GUERINI ROCCO, *Amici della lirica: attività a rischio*, in *Il nuovo Torrazzo*, Crema, 15 novembre 2003, p. 55.

le, in cui spesso si prediligono eventi di forte richiamo immediato, magari anche un po' faraoniche, a una programmazione più modesta ma con maggiori valenze educative e formative nei confronti del pubblico.

Non è certamente questo un problema solo cremasco: mai come in questi ultimi decenni nel nostro paese la povertà intellettuale di una classe dirigente incapace di reperire e destinare risorse alla cultura, ha colpevolmente diffuso la convinzione che gli enti promotori di cultura abbiano come primo obiettivo il pareggio di bilancio, dimenticandosi che in ambito culturale, così come in quello scolastico o sanitario, il pareggio lo si calcola con il benessere complessivo, fisico e morale, della società. Certo è però che a Crema, il verificarsi contemporaneo, in questo quadro generale, di diversi fattori locali ha penalizzato particolarmente la musica lirica che, al contrario di altre forme teatrali e musicali, ha di fatto continuato a non avere uno spazio adatto a realizzare i propri spettacoli, proprio nel momento in cui l'associazione privata che riuniva gli appassionati del genere è entrata in crisi e la presenza di una nuova sala cittadina generava una più ampia e variegata offerta teatrale. Non è un caso che nel momento in cui il *Club Amici della lirica* ha chiuso la propria attività, l'offerta di musica lirica non sia terminata ma si sia piuttosto indirizzata verso proposte estemporanee: proprio in questo ultimo decennio sono infatti ricomparsi a Crema allestimenti completi di opere liriche, generalmente affidate a compagnie "di giro" e proposte all'aperto in periodo estivo: una *Aida* e una *Tosca*, rappresentate nel parcheggio di via Terni e, più recentemente, *Madama Butterfly*, *Tosca* e *La traviata* nell'ambito delle manifestazioni di CremArena. Si è cioè tornati sostanzialmente proprio a quelle rappresentazioni complete offerte da compagnie esterne, appositamente scritturate, che avevano caratterizzato la vita del Teatro tra il Settecento e il primo Novecento; e il sostanziale successo di queste recenti iniziative sembra mostrare che persiste, ora come allora, un vivo interesse per questa forma d'arte, nonostante tutti i limiti dettati dalla situazione acustico-ambientale certo non ottimale (anche senza giungere alla posizione estrema attribuita dalla tradizione a un grande direttore d'orchestra, secondo il quale all'aperto si gioca bene a bocce ma difficilmente si fa bene l'opera, l'abitudine sempre più diffusa di proporre spettacoli lirici in spazi non ideali ma facilmente fruibili sembra rispondere alla pessima convinzione secondo la quale per favorire l'incontro tra l'arte e il grande pubblico sia necessario abbassare la prima piuttosto che elevare il secondo).

Occorre, per correttezza, ricordare che vi sono stati alcuni tentativi di rappresentare l'opera lirica nel Teatro S. Domenico, soprattutto nei primi anni di vita del teatro, nella formula "ridotta" chiamata *Opera Pocket* che presentava allestimenti completi con l'impegno di orchestre estremamente ridotte e senza la presenza del coro (*Falstaff*, *Elisir d'amore*); tentativi però ben presto abbandonati per i costi comunque elevati a fronte del modesto risultato di pubblico. Non stupisca l'apparente contraddizione tra il successo delle rappresentazioni operistiche all'aperto,

di cui si parlava prima, e lo scarso richiamo di questi tentativi al San Domenico: le prime presentano titoli di repertorio e di forte richiamo (*Aida*, *La traviata*, *Tosca* ecc.) eseguite in modo compiuto, sia pure all'aperto, le seconde presentano, per forza di cose, un repertorio più limitato ed elitario²⁰ (difficile pensare ad un *Aida* senza cori) e in un ambiente comunque tutt'altro che ideale.²¹ Non si vuole certo sostenere che l'opera lirica debba essere appannaggio esclusivo dei teatri di tradizione, e non possa invece essere proposta anche in altri ambiti più appetibili dal grande pubblico o con modalità particolari, più o meno innovative. Tutt'altro: ben vengano queste iniziative, purché il loro scopo non sia fine a se stesso ma propedeutico alla formazione, o al mantenimento, di un pubblico che si interessi all'opera e la comprenda per quello che è realmente: una fusione di musica e drammaturgia che genera una manifestazione artistica straordinariamente complessa all'analisi eppure singolarmente semplice nella sua fruizione da parte del pubblico e quindi capace di generare in esso, ancora oggi, interesse e passione. Infatti in questi ultimi anni sono comparse a Crema nuove associazioni che si sono fatte carico di riprendere, sia pure per vie diverse, lo spirito con cui si muoveva il dissolto *Club Amici della lirica*.

La prima, gli *Amici della Musica*, ha avviato una interessante iniziativa di presentazione al pubblico delle opere in cartellone nelle stagioni liriche del vicino Teatro Ponchielli di Cremona, denominata *Incontri con l'armonia*, facilitando poi la trasferta presso il teatro per le recite; la seconda, *Il Circolo delle Muse*, ha avviato il *Caffè lirico*, una serie di incontri e di conferenze con audiovisivi, per presentare i maggiori titoli del repertorio operistico e *Opera in famiglia*, un'iniziativa che avvicina ogni anno alla lirica numerosi ragazzi, preparandoli e accompagnandoli, insieme ai propri genitori, ad assistere alla rappresentazione di un'opera lirica, sempre al Teatro Ponchielli²². Si tratta di iniziative nate in modo assolutamente autonomo ma che rispondono alla stessa duplice esigenza, oggi più che mai indispensabile: mantenere alto l'interesse del pubblico per questa forma d'arte, acqui-

sendone possibilmente di nuovo, soprattutto tra i giovani, con iniziative locali, per forza di cose limitate (conferenze, proiezioni, concerti vocali ecc.); e facilitare l'accesso agli spettacoli lirici nei teatri di tradizione che rappresentano comunque la soluzione ideale per fruire della musica lirica.

Ancora più recentemente il Teatro San Domenico ha avviato alcune interessanti iniziative, come la proiezione su grande schermo e in diretta delle inaugurazioni scaligere riprese dal vivo, integrando inoltre parzialmente le attività del *Caffè lirico* e di *Incontri con l'armonia* in collaborazione con le varie associazioni locali che si occupano di musica lirica: un concreto passo nella direzione di una offerta organica che potrebbe trovare nel teatro cittadino il suo referente ideale, non tanto come luogo deputato a rappresentare l'opera lirica, quanto piuttosto come centro in grado di contribuire, con la forza della propria immagine, alla diffusione della sua conoscenza tra il grande pubblico.

20 In queste osservazioni possono rientrare anche i casi dello spettacolo inaugurale del nuovo teatro nel 1999, curiosamente proprio un'opera lirica: *l'Eliogabalo* di Cavalli; e la più recente rappresentazione di *Ero e Leandro* di Bottesini, entrambe operazioni apprezzabilissime e persino coraggiose sul piano storico-filologico ma certo non facili né di grande richiamo popolare.

21 Come si accennava in precedenza, l'assenza di un golfo mistico o comunque di un adeguato spazio sotto il proscenio rende di difficile gestione persino la presenza di organici ridotti a una dozzina di elementi.

22 Tralascio di citare qui le iniziative di altre associazioni di carattere musicale presenti a Crema (valga tra tutte la quella dedicata a Bottesini, cui si deve, tra l'altro, la prima edizione in epoca moderna dell'*Ero e Leandro*, cui si è già accennato) non certo per sottovalutarne l'importanza ma perché mi appaiono di carattere meno "generalista" e più espressamente votate alla valorizzazione del patrimonio locale. In ogni caso non mi sembra che modificherebbero sostanzialmente il quadro generale che qui si delinea.

Il Carillon dell'Unità d'Italia

Nato da un'idea del Centro culturale diocesano "Gabriele Lucchi", dallo scorso settembre il "Carillon dell'unità d'Italia" risuona presso l'Oratorio del Santissimo Crocefisso al Quartierone, Sacrario dei Caduti per la Patria. Un carillon come tanti? Decisamente no. Sono infatti diverse le caratteristiche che fanno di quest'opera un unicum a livello nazionale. Una per tutte, le melodie che esegue: non solo brani religiosi ma anche l'Inno di Mameli. Ed ora, in questi ultimi giorni del 150° anno dell'unità nazionale, vogliamo ritornare con la mente all'autunno 2010 per ripercorrere passo dopo passo le vicende che ci hanno condotto allo scorso 17 settembre. Quando il Carillon del "Quartierone", definitivamente installato, ha emesso i primi rintocchi. Quando la nostra città, nel segno della musica e del ricordo, tramandava ai posteri ideali nobili ed eterni.

Crema, città della musica. Di artigiani da secoli dediti alla costruzione di organi e campane, di musicisti che raccogliendo l'eredità lasciata da compositori quali Cavalli, Petrali e Bottesini non fanno mancare ai cittadini del XXI secolo quell'*humus* musicale che da sempre li contraddistingue.

Crema, città del grato ricordo. Che non vuol dimenticare chi pagò a prezzo del sangue il tentativo di costruire un futuro di libertà, chi cadde durante le guerre del '900 piuttosto che in tutti gli altri conflitti combattuti a difesa della Patria. La memoria dei quali riposa presso un piccolo luogo di culto e di impegno operoso: l'oratorio del Santissimo Crocefisso di via Quartierone, nel 1958 elevato a Sacrario dei Caduti. Proprio quel sacello, chiuso per anni, che il Centro culturale diocesano "Gabriele Lucchi" ha dallo scorso autunno riconsegnato alla città, riunendo in esso tutte le associazioni combattentistiche e d'arma site sul territorio. Proponendo loro di custodirlo per le visite ogni sabato non festivo dalle 9 alle 12. Di eleggerlo a sede privilegiata per le tradizionali celebrazioni dell'anno sociale. Di partecipare alla Messa delle 11, l'ultimo sabato non festivo di ogni mese, in suffragio di tutti i Caduti uccisi in quei 30 giorni. Addirittura, costruendo un piccolo sito internet all'indirizzo www.quartierone.com che riporta informazioni generali sulla "nuova vita" del sacrario.

Sono queste le premesse da cui scaturisce in seno al "Lucchi", esattamente un anno fa, un'idea originale. Certamente curiosa, ma indiscutibilmente calata nella lunga tradizione culturale della città: dotare il "Quartierone, questo il nome con cui i cremaschi identificano il sacello, di un carillon di campane, prima realizzazione in città. Piccole, adatte all'esile costruzione, eppure intonatissime. A tal punto da essere in grado di far risuonare tanti inni sacri, ma anche "Il canto degli italiani". Il nostro inno nazionale, quello detto "di Mameli", in onore di colui che ne compose il testo. E in un anno davvero particolare e carico di significato: il 2011, 150° anniversario dell'unità del Paese. "Fratelli d'Italia" suonato da una chiesa? Le reazioni, lanciata l'idea, apparivano discordanti. Eppure, tra entusiasmi e scetticismi, subito iniziavano a delinearsi due nuclei concettuali tutt'altro che peregrini. Gli stessi che, di lì a poco, avrebbero determinato la stampa nazionale a parlare del nostro carillon come una tra le più significative opere realizzate in Italia per l'anniversario della sua unità. Prima di tutto, il suo valore simbolico. Una serie di campane i cui rintocchi sarebbero stati immagine di unità. Non solo tra le persone, ma anche tra quelle dimensioni, l'una civile, l'altra religiosa, che presso il sacrario non solo coesistono, ma si arricchiscono a vicenda. Proprio come avviene alle Messe mensili in memoria dei Caduti, quando durante la preghiera eucaristica ad elevarsi verso il cielo non sono solo il pane e il vino consacrati, ma anche i tricolori innalzati accanto all'altare dalle varie associazioni d'arma. E poi, la natura stessa del nostro inno nazionale. Un testo profano solo all'apparenza. Che al contrario, se esaminato nel dettaglio, rivela recare in sé il principio cardine del cristianesimo. "Uniamoci, amiamoci, l'unione e l'amore rivelano ai popoli le

Quadro delle campane presso la chiesa del Quartierone.



vie del Signore”. Così recita la sua terza strofa. E che cos'è questo se non l'invito alla fratellanza universale? Fratellanza autentica, quella che non si fonda su mera filantropia, ma viene elevata a vera e propria “luce” che indica le vie del Signore, ovvero la dimensione che conduce a lui.

Così, muovendo da queste riflessioni, si trattava di conferire al progetto attuazione pratica. Prima di tutto, reperendo la fonderia che l'avrebbe realizzato. L'opera era importante, e nessuno nutriva dubbi che per essa si dovesse scegliere il meglio. La scelta cadeva subito su una delle migliori fonderie campanarie al mondo, la “Grassmayr” di Innsbruck, in Austria. Ed ecco il progetto arricchirsi di ulteriore valore simbolico. “Il carillon dell'unità d'Italia”, questo il nome scelto per le tredici campane, sarebbe nato proprio nel paese contro cui i nostri progenitori più volte lottarono perché l'Italia divenisse libera ed indipendente. Un sorta di pacificazione che elevasse quei bronzi a testimonianza di vita e di libertà. Già, ma come reperire i fondi per questa costosissima realizzazione? La risposta giungeva subito dalla natura stessa dell'opera: annunciare una pubblica sottoscrizione, coinvolgere il mondo imprenditoriale e associativo della città perché assicurasse il suo sostegno concreto. Tempestive e generose arrivavano le prime risposte: il Rotary club Crema e il Rotary club cremasco San Marco, unitamente all'impresa Vetraco group di Madignano che addirittura si impegnava per due campane. Ancora molto mancava per coprire i costi di almeno 9 campane, il numero necessario per eseguire l'Inno di Mameli, eppure il sempre più vivo calore che circon-

dava questa iniziativa lasciava presagire quello che sarebbe stato il suo successo. Era dunque il momento di presentarla ufficialmente, di convocare la città nella chiesa di San Bernardino auditorium Manenti, gestita sempre dal “Lucchi”, per un concerto della Banda civica di Ombriano. Nel corso della serata il “progetto carillon” sarebbe stato illustrato nei dettagli, e la speranza che al suo esito sorgessero nuovi benefattori si profilava come sempre più reale. Veniva fissata la data, sabato 4 dicembre 2010, e una sorpresa di non poco conto generava ulteriore prestigio a beneficio dell'opera in fieri. Il Ministro della difesa, Ignazio La Russa, faceva infatti pervenire al “Centro Lucchi” una lettera nella quale esprimeva il suo “più vivo apprezzamento” per il progetto del carillon, definendolo “occasione propizia non solo per ricordare, ma anche per rinviare, specie nelle nuove generazioni, quel patrimonio di identità e di coesione nazionale che gli italiani hanno saputo costruire nel corso della loro storia, dal Risorgimento ad oggi”. Un testo letto durante il concerto e sottolineato da tutti gli onori militari: gli “squilli d'attenti” emessi dalle trombe, l'innalzamento delle decine di labari portati dalle associazioni d'arma del territorio, tutto il pubblico in piedi ad ascoltare le parole che un ministro della Repubblica aveva indirizzato a Crema e all'operosità dei suoi cittadini.

E mentre dell'idea carillon” inizia ad occuparsi anche la stampa nazionale, nuovi benefattori accrescono l'elenco di coloro che finanzieranno una campana. A questi, così come ai precedenti e futuri, viene concessa la possibilità di scegliere un santo cui dedicare il proprio bronzo e uno o più nomi di parenti Caduti in guerra o di persone care scomparse. Si fanno così avanti 2 famiglie di Cremosano, Marazzi e Cella, che attraverso il dono di una campana a testa consegneranno alla storia la memoria dei loro rispettivi figli prematuramente scomparsi: Cristian e Tania. Poi è la volta della famiglia Colletto, la cui casa sorge attigua alla chiesa, e che coglie questa occasione per ricordare in questo modo Rino Cattivelli, padre di Vanna e grande invalido di guerra. Quindi il Rotaract “Terre Cremasche”, che vuole il proprio bronzo in onore di Giovanni Paolo II, beatificato nel maggio 2011 e venerato nel carillon del Quartierone quale “amico dei giovani”. Ma al richiamo di quest'opera non resta insensibile anche il Gruppo Alpini di Crema, primo ed instancabile animatore del sacrario. La sua campana onorerà San Maurizio, patrono delle “penne nere”. Da sempre vicina alle istanze del territorio, interviene quindi la Banca di Credito Cooperativo. Offrirà non una ma due campane, dedicate ad altrettanti santi particolarmente legati alla nostra comunità ecclesiale: Bernardino da Siena, che nel 1421 visitò la città e in onore del quale venne edificata l'omonima chiesa, e Pantaleone, patrono della diocesi. Il numero delle campane, intanto, supera di varie unità quello che era il numero minimo: comprendendo quella maggiore, offerta dal Lucchi, giungono a quota 12. Tutto è pronto perché si possa procedere alla colata dei bronzi: come da antica tradizione, la fonderia Grassmayr di Innsbruck invita presso la sua sede tutti i cremaschi

desiderosi di assistere all'emozionante momento in cui da fuoco e terra sarebbero "nati" i 12 bronzi. La data è quella del 26 maggio, e all'alba un gruppetto di concittadini parte in direzione della cittadina austriaca. Accolti da Johannes, titolare dell'impresa, e da Flavio Zambotto, responsabile tecnico/commerciale per l'Italia, i cremaschi vengono condotti in mattinata alla scoperta del "museo delle campane". Tra di loro c'è anche don Marco Lunghi, antropologo e grande sostenitore dell'opera. Sarà affidato a lui l'onore, ma anche l'onere, di benedire il crogiolo rovente nell'attimo che precede immediatamente la colata, mentre il silenzio surreale che accompagna quei momenti viene rotto solo dal rumore dell'altoforno e dai comandi essenziali e perentori che le maestranze della Grassmayr si scambiano vicendevolmente durante quelle operazioni che esprimono la ritualità del loro lavoro. Un rito secolare, tramandato di padre in figlio da quel lontano 1599 in cui un progenitore di Johannes fuse la sua prima campana. Sono le 14.30, e il "Carillon dell'unità d'Italia" è nato. Il primo annuncio viene dato in tempo reale dal circuito radiofonico cattolico "In blu", che collegato in diretta nazionale con la fonderia di Innsbruck dà voce ai protagonisti di questo progetto. Si apprende così che quel lavoro, intonato sulla scala diatonica maggiore di "fa", è provvisto di un'ulteriore caratteristica che lo farà ricordare a lungo: si tratta infatti del primo esperimento per il quale, a parità di peso e dimensioni, le campane suonano un'ottava più grave. Nella sostanza, cioè, hanno un'impatto acustico che le avvicina ai grandi bronzi solitamente installati sulle chiese.

È vero, le campane erano "nate", ma perchè potessero effettivamente venire alla luce bisognava attendere ancora qualche settimana. E cioè che il bronzo si solidificasse e si potesse procedere alla rottura dello stampo. Intanto, il Centro culturale diocesano "G. Lucchi" iniziava a studiare le celebrazioni inaugurali dell'opera, una volta giunta a Crema. Dopo ampia discussione, tutti erano concordi: invitare il vescovo, monsignor Oscar Cantoni, per il solenne rito di benedizione dei bronzi a terra e poi, in un secondo momento, inaugurare l'opera definitivamente posizionata in loco, presso il sacrario, con una cerimonia a carattere militare. Vengono definite le 2 date: i pomeriggi di domenica 17 luglio per il primo e sabato 17 settembre per il secondo. La macchina organizzativa si mette in moto. E qui giunge un'altra notizia: il Ministro della difesa, dopo aver inviato ai cremaschi la missiva dello scorso dicembre, accorda la sua disponibilità per essere presente a Crema in occasione della cerimonia militare. Intanto giunge il 17 luglio, e le campane arrivano in città. A far tempo dalla prima mattina, deposte in piazza Duomo su un mezzo di trasporto ornato a festa, attirano sguardi di curiosi e passanti. A custodirle, fino all'avvio del corteo pomeridiano che le avrebbe scortate al sacrario del Quartierone, per la benedizione del vescovo, tutte le associazioni d'arma del territorio. Il rito è solenne, carico di significato. Lo presiede il vescovo sul sagrato del sacello, affiancato da monsignor Vito Barbaglio, presidente del capitolo della cattedrale, e da don Gianfranco Mariconti, presidente del Centro culturale diocese-

•
L'antico rito
della benedizione
prima della fusione



•
La fusione del concerto
nella fonderia Grassayr
di Innsbruck



sano "Gabriele Lucchi". Il servizio liturgico è assicurato dai confratelli del Santissimo Sacramento dei Sabbioni, località questa da cui proviene anche che il coro che, unito a quello di Sergnano, ha guidato il canto liturgico. È presente ancora una volta la banda di Ombriano, in veste di accompagnatrice sia del corteo, sia del rito sacro. La piazzetta antistante il sacello non riesce a contenere tutti. Tante le autorità, tantissimi gli appartenenti alle associazioni d'arma e i semplici cittadini. Un bagno di folla che, dopo la benedizione del vescovo, saluta i rintocchi inaugurali delle 12 campane. A testimonianza delle loro potenzialità, il loro primo suono abbraccia le melodie sacre dell'intero anno liturgico, accompagnate da un vescovo sereno e sorridente che vede in quel suono "un'umile, perdurante eco della voce di Dio nella storia": questo una dei molti concetti affidati all'omelia, qui riprodotta in ampi stralci:

"Queste campane non sono state pensate come una nuova attrattiva turistica, né un sovrappiù per il luogo nel quale ci troviamo: vogliono piuttosto esprimere un messaggio, che bisogna però essere in grado di decodificare.

In una civiltà del benessere come la nostra, dominata dal chiasso e dai diversi insistenti rumori del traffico, una campana corre il pericolo di essere come soffocata e noi rischiamo di restare insensibili alla sua voce che richiama.

La campana è innanzitutto un segnale, un appello che risuona per tutti, anche per coloro che pur non accogliendo l'invito ad entrare in una chiesa, non potranno essere solo passivi uditori, perchè chiamati ad interiorizzarne la voce ed

1.2.3.4.5.6.

Momenti religiosi e civili
della inaugurazione

1.



2.



3.



4.



interpretarla. Ogni rintocco, infatti, esprime un messaggio, vuole essere un'umile, perdurante eco della voce di Dio dentro la nostra storia.

Da questa chiesa, le campane richiamano all'unisono, anche se ciascuna con il suo timbro particolare, un appello ben definito. Innanzitutto vogliono suscitare un sentimento di grata memoria, perché la vita di ciascuno uomo è preziosa e il ricordo dei nostri Caduti per la Patria deve restare indelebile. Tanto sangue è stato versato, ma anche tante lacrime e privazioni da coloro che hanno visto la giovane vita dei loro cari venir meno per il loro sacrificio a servizio della nazione, delle libertà individuali e comuni.

Senza ascoltare la voce dello Spirito, l'uomo è capace solo di guerra, scatena odio e violenza, non sa trovare alternative possibili. Dio vuole trasformare le armi in vomeri, le spade in falci, come dice un altro passo della Scrittura, e ciò significa che il linguaggio della forza va sostituito con la passione per la giustizia, con il confronto ad oltranza per cercare ad ogni costo vie di pace e di riconciliazione, vie che il Signore non lascia mancare agli uomini di buona volontà. Questa celebrazione diventa allora un appello che ci vincola ai nostri impegni di cristiani, di cittadini, di uomini e donne di buona volontà, che sperano un mondo nuovo riconciliato, ma che insieme fanno un primo, decisivo passo per realizzarlo."

Ma le sorprese non erano finite, perchè da quel 17 luglio il carillon si sarebbe ulteriormente ampliato. Lina Casalini, presente al rito liturgico, annuncia la sua intenzione: donare la tredicesima e ultima campanella in memoria dello zio Lino,

disperso in Russia. Ma non a nome suo. Piuttosto, come regalo per l'anziana madre, Neve Fascina, sorella del caduto. La fonderia Grassmayr si rimette al lavoro, predispone di gran carriera una nuova fusione e il 13 settembre, vigilia dell'Esaltazione della Santa Croce, festa titolare dell'oratorio del Quartierone, monsignor Pierluigi Ferrari benedice nella chiesetta il nuovo bronzo. Intanto l'impresa edile Mandonico e una ditta specializzata nelle installazioni da campanile, Giacomo Sabbadini, lavorano contro il tempo per innalzare entro il sabato successivo, 17 settembre, la struttura che avrebbe accolto i 13 bronzi. Dirige i lavori l'architetto Giuseppe Coti, progettista del castello campanario, e i tre sono accomunati dal medesimo intento: offrire la loro opera professionale gratuitamente, a vantaggio della città e della diocesi di Crema. Alla vigilia dell'evento inaugurale, le campane fanno bella mostra di sé dall'alto della copertura della sacrestia, ma una cattiva notizia, la prima e l'unica di tutto il progetto, smorza un poco gli entusiasmi della città: il Ministro della difesa non potrà essere presente a Crema a causa di sopravvenuti impegni istituzionali. In sua sostituzione verrà il colonnello Pier Francesco Cacciagrano, comandante del X Reggimento Guastatori. E, insieme a lui, un picchetto in armi per la resa degli onori ai Caduti. Per il nostro territorio, un'assoluta novità. Alle 15.30, l'orario scelto mesi prima dal Ministro poi impossibilitato, piazza Duomo è stracolma. Già un'ora prima la campana civica del Torrazzo, ad intervalli regolari, aveva idealmente convocato tutta la cittadinanza. Ma ad essere presenti sono soprattutto le Associazioni d'Arma, giunte da tutta la Lombardia.

5.



6.



Sul palco, tante autorità civili e militari. Quindi il corteo verso il “Quartierone”: lungo, solenne, accompagnato ancora una volta dalla banda di Ombriano per l’occasione presente nella composizione di fanfara alpina. Le campane stanno per intonare l’Inno nazionale. I militari in armi sono schierati. Altri stanno presso il pennone accanto al sacrario, pronti a issare il tricolore. Il momento è solenne. Il silenzio, ancora una volta, surreale. Risuonano ordini perentori: “Picchetto attenti, presentat arm, alzabandiera”! Ed ecco i tanto attesi rintocchi, eteree gocce di suono ad accompagnare il vessillo tricolore sventolante verso quel cielo cui esso stesso e le campane sembrano tendere all’infinito. È questione di istanti, poi un lungo applauso. Quindi la resa agli onori dei Caduti, con il picchetto nuovamente sull’attenti e i rintocchi che, a sorpresa, accompagnano al posto della banda la deposizione di una corona d’alloro sul motivo de “La leggenda del Piave”.

La cerimonia ufficiale è terminata. Il Carillon dell’unità d’Italia diventa ufficialmente patrimonio dell’oratorio del Santissimo Crocefisso al Quartierone, sacrario dei Caduti per la Patria. Per scandire con le sue note il mezzogiorno, così come per richiamare fedeli e non ad un pensiero a Cristo, morente in croce, ogni venerdì alle 15. Per convocare la città alla Messa mensile in suffragio dei Caduti, così come per accompagnare le celebrazioni solenni nelle memorie dei vari patroni eletti dalle diverse associazioni d’arma. Per tramandare ai posteri l’amore per Dio e per la Patria manifestato dai cremaschi del 2011, così come la laboriosità da essi dimostrata in occasione del 150esimo anniversario dell’unità nazionale. Ma,

soprattutto, per consegnare alla storia un messaggio universale: tutto è possibile a chi crede, tutto è possibile a chi guarda verso l’alto ed impegna ogni sua energia per costruire qualcosa di nobile, bello ed eterno.

Il carillon dell’unità d’Italia

CAMPANA 1 (nota “fa”, peso kg 30.1, diametro cm 34.3)

Il Centro Culturale Diocesano “G. Lucchi” al SS. Crocefisso in memoria di tutti i Caduti per la Patria nel 150° anniversario dell’Unità Nazionale.

CAMPANA 2 (nota “sol”, peso kg 25.5, diametro cm 31.8)

La famiglia Guerini Rocco alla Vergine Addolorata in memoria di Gabriele Battista Guerini Rocco.

CAMPANA 3 (nota “la”, peso kg 21.6, diametro cm 29.5)

La famiglia Guerini Rocco all’Apostolo Giovanni in memoria di Augusto e Ninetto Guerini Rocco.

CAMPANA 4 (nota “Si b”, peso kg 19.9, diametro cm 28.3)

Il Rotary Club Crema a San Francesco d’Assisi Patrono d’Italia.

CAMPANA 5 (nota “do”, peso kg 16.5, diametro cm 26.0)

Il Rotary Club Cremasco San Marco a Santa Caterina da Siena Patrona d’Italia.

CAMPANA 6 (nota “re”, peso kg 13.5, diametro cm 24.0)

Il Rotaract Terre Cremasche al Beato Giovanni Paolo II amico dei giovani.

CAMPANA 7 (nota “mi b”, peso kg 12.0, diametro cm 23.7)

Gli Alpini di Crema a San Maurizio loro Patrono.

CAMPANA 8 (nota “mi”, peso kg 10.9, diametro cm 22.7)

Antonio Cella a Santa Cecilia in memoria della figlia Tania.

CAMPANA 9 (nota “fa”, peso kg 10.8, diametro cm 22.3)

Isaia Marazzi a San Giovanni Battista in memoria del figlio Cristian, architetto.

CAMPANA 10 (nota “sol”, peso kg 9.7, diametro cm 21.0)

La famiglia Colletto – Cattivelli a Santa Rita in memoria di Rino Cattivelli.

CAMPANA 11 (nota “la”, peso kg 9.4, diametro cm 19.9)

La Banca Cremasca a San Bernardino da Siena ispiratore del credito cooperativo.

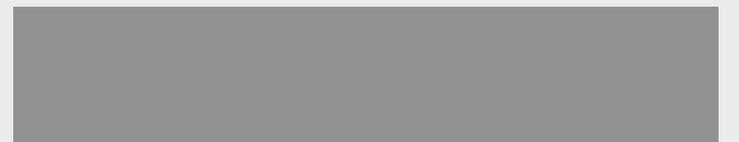
CAMPANA 12 (nota “si b”, peso kg 8.9, diametro cm 19.8)

La Banca Cremasca a San Pantaleone patrono della diocesi.

CAMPANA 13 (nota “si” – ottava inferiore – peso kg 17.5, diametro cm 27.1)

Neve Fascina a S. Teresa del bambin Gesù in memoria del fratello Lino disperso in Russia nel 1943.

Musica e Arte



Celesti Melodie Alcuni esempi di angeli musicanti nell'arte cremasca

L'autore, dopo una breve premessa di carattere generale, fornisce alcuni esempi legati all'iconografia degli angeli musicanti in dipinti e decorazioni su muro di Crema e del territorio cremasco.

La raffigurazione di angioletti cantori e suonatori fu avviata quando, con la "Legenda aurea", prevalsero storie di santi e a soggetto mariano, per poi diffondersi in tutte le epoche e produzioni artistiche.

Nell'arte pittorica il tema della percezione sensoriale è sempre stato di grande attualità. La musica, sin dagli albori, è entrata prepotentemente nelle immagini: dall'antichità artisti e pittori hanno raffigurato uomini e donne intenti nel suonare uno strumento o danzare e, in tempi più recenti, anche nature morte con protagonisti strumenti di ogni genere. Non mancano immagini allusive e allegoriche, ad esempio è possibile ricordare i cinque dipinti conservati al Museo del Prado di Madrid in cui Jan Bruegel ha raffigurato *La vista*, *L'Udito*, *L'Olfatto*, *Il Gusto* e *Il Tatto*. In questo lavoro, però, ci concentreremo sulla musica "più sublime" dell'arte, la musica degli angeli.

Pare necessario avanzare, inizialmente, alcune considerazioni generali sugli strumenti musicali e sulla loro celata simbologia. Molti sono associati a personaggi mitologici o biblici¹, altri nascondono a volte un'allegoria, anche se l'artista può averne scelto uno o l'altro in base alla pura estetica dell'oggetto e alla composizione dell'opera in cui esso è inserito.

Sin dalla Preistoria si faceva musica associandola a riti magici e sacrali. L'origine mitologica degli strumenti è stata addirittura considerata nelle storie della musica pubblicate fino al XVIII secolo. Largamente descritta è la natura dionisiaca degli strumenti a fiato e quella apollinea degli strumenti a corda. Nel Basso Medioevo alcuni temi delle Sacre Scritture (specie dell'Apocalisse e dei Salmi) sono stati illustrati con figure musicanti, non angeli, che preferivano strumenti a corda libera. A partire da Pitagora quest'ultimi sono stati gli strumenti privilegiati, rappresentativi di una compiuta proporzionalità matematica, della perfetta misura delle cose, di cui la musica sarebbe un riflesso. Il principale è il violino. Tra i più dipinti troviamo anche il mandolino che, in taluni casi, indica la caducità della vita: è un simbolo della "vanitas"², molto impiegato nella pittura rinascimentale e manierista, ma anche nel XVII secolo. In seguito, attraverso influenze provenienti dall'Oriente si introdussero, con la stessa simbologia, gli strumenti a tastiera.

Gli angeli musicanti fecero la loro comparsa quando, con la *Legenda aurea*³, prevalsero storie di santi e a soggetto mariano, specialmente l'Incoronazione e l'Assunzione della Vergine. Fatta questa premessa entriamo nel vivo del discorso.

Durante il lunghissimo periodo medioevale la figura angelica subisce importanti

-
- 1 Pensiamo ad esempio al flauto associato a Pan o anche ad Apollo, che rappresenta spesso l'ispirazione artistica e l'effetto che l'arte ha sui nostri sensi, oppure all'arpa del Re David.
 - 2 *Vanitas*, in pittura, è chiamata una natura morta con elementi simbolici allusivi al tema della caducità della vita. Il nome deriva dalla frase biblica *vanitas vanitatum et omnia vanitas* e, come il *memento mori*, è un ammonimento all'effimera condizione dell'esistenza.
 - 3 È la nota collezione di vite di santi scritta in latino da Jacopo da Varazze (Iacopo da Varagine), vescovo di Genova. Fu compilata a partire dagli anni sessanta del XIII secolo e l'autore continuò a lavorarci fino alla sua morte, avvenuta nel 1298.

evoluzioni e mutazioni che portano alla nascita di nuove iconografie, destinate a fare fortuna e a essere riproposte con insistenza nei secoli a venire. Tra le varianti iconografiche più significative va registrata proprio quella degli angeli musicanti e cantori, solitamente raffigurati in scene dove compare la Trinità, oppure in opere con iconografie come l'Incoronazione della Vergine, Ascensione di Cristo, Santi che adorano la Vergine, Padre Eterno in gloria ma, come vedremo, non solo queste.

Molte volte i pittori posero nelle mani degli angeli strumenti molto realistici, a volte in modo simbolico legati a più livelli d'interpretazione: è il caso di rappresentazioni che nascondono un concetto filosofico o religioso. Alcuni elementi immaginari, come strumenti non esistenti o situazioni musicali improbabili, non devono comunque sorprendere quando compaiono in dipinti e affreschi. Infatti buona parte degli artisti non aveva l'opportunità di dipingere uno strumentista dal vivo, ma si serviva di copie, di cartoni o della propria memoria. Sta di fatto che spesso l'inserimento di uno strumento piuttosto che un altro è da associare alla volontà di trasmettere un preciso significato. Anche la forma e l'eleganza di alcuni strumenti musicali, la disposizione dei suonatori e la corrispondenza tra il loro gesto e il suono prodotto hanno da sempre suggerito ai pittori rapporti precisi tra valori musicali e valori plastici. Le tante rappresentazioni di strumenti e strumentisti che compaiono in dipinti e affreschi non sono solo una convenzione iconografica. Per qualcuno era necessario che lo spettatore cogliesse anche la suggestione⁴.

Ma veniamo al nostro territorio cremasco, luogo ricco di storia e artisti, molti dei quali spesso alle prese con pitture con inseriti angeli musicanti o cantori. Non certo in ordine di importanza parterei nel mio excursus con Aurelio Gatti detto il Sojaro, artista al quale sono legato "da affetto" per averlo studiato nella mia tesi di laurea e per averlo incontrato più volte nella mia attività⁵.

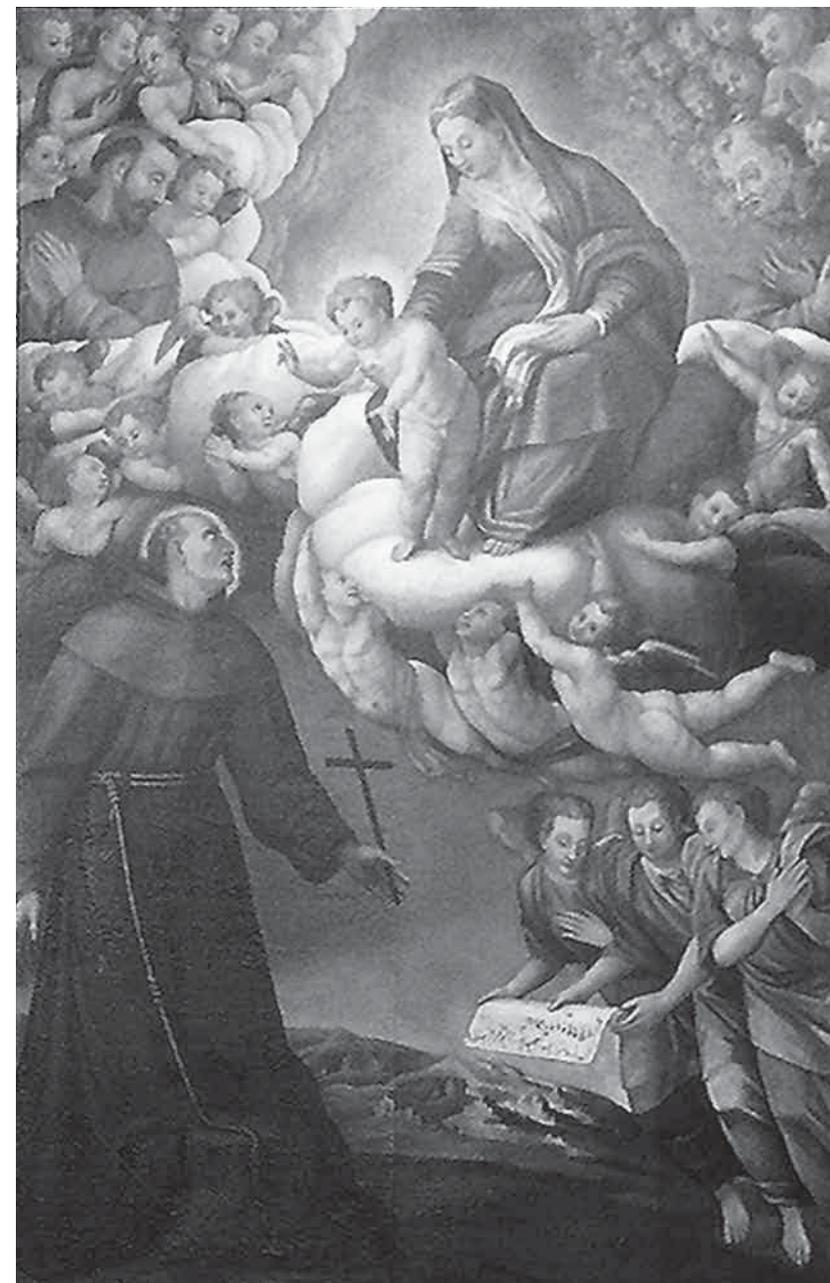
In un dipinto realizzato in San Bernardino degli Osservanti tra il 1591 e il 1593⁶,

4 Gli affreschi di Taddeo di Bartolo nella cappella del Palazzo Pubblico di Siena ci offrono un'immagine di tali ricchezze strumentali, ardimenti timbrici, pulsazioni ritmiche, estasi coreiche, che immediatamente si traducono "dentro" lo spettatore in musica.

5 Confronta "Aurelio Gatti detto il Sojaro (1556-1602)", Università degli studi di Milano, anno accademico 2001-2002, relatore Giulio Bora, correlatore Giovanni Agosti.

6 La cappella di San Diego in quegli anni passò ai Griffoni Sant'Angelo e a logica si può immaginare che dal momento dell'assegnazione ci si impegnasse per arredare e rendere decoroso il luogo di devozione del santo che, secondo la critica, riscosse grande venerazione in città e nel Cremasco.

1. Aurelio Gatti detto il Sojaro, *San Diego e due santi che adorano la Madonna*, chiesa di San Bernardino degli Osservanti, Crema.



la pala con *San Diego e due Santi che adorano la Madonna*⁷, il Gatti rappresenta San Diego, santo francescano, in adorazione della Vergine con in mano un crocifisso. La corda della sua tunica si stende curiosamente in basso e in primo piano su di un tronco d'albero.

La Madonna, nel registro superiore, tiene con una mano il Bambino in piedi, che si sporge dalla nube e benedice il santo spagnolo (eco di alcune soluzioni di Giulio Romano?). La nube è sorretta da tre angeli dai corpi molto allungati, uno dei quali compie una torsione davvero incredibile, affondando nella nuvola con parte del viso e delle braccia; una tipologia già vista nel padre Bernardino (Gatti), pittore ben più noto e abile.

Interessanti, soprattutto in questo nostro studio, i tre angeli a fianco di San Diego: quello centrale tiene uno spartito musicale che viene letto anche dagli altri due; uno porta una mano al cuore, l'altro è rappresentato orante. Si tratta forse di un inno alla Madonna. Un'analisi ravvicinata delle note dipinte, se non a un brano musicale preciso, dimostra che esse si rifanno più che sommariamente a un testo allora esistente. Un particolare che mostra l'attenzione dell'artista alla precisione del messaggio, forse perché lo spartito si trova in primo piano ed è visibile anche dagli spettatori vicini alla pala d'altare.

La Vergine è circondata da una schiera di angioletti per parte, ritratti in vari atteggiamenti e azioni. In particolare nei tre appena descritti, con lo spartito in mano, sono riscontrabili puntuali riprese delle tre figure dipinte dal Gatti senior nella celebre *Natività* di San Pietro a Cremona. Tra l'altro, aggiungo, già sfruttati da Aurelio in un'opera a Romano di Lombardia (*Incoronazione della Vergine*, cappella del Santissimo Crocifisso, San Defendente). Tra le nubi, in posizione celeste, compaiono anche due altri santi dello stesso ordine di San Diego in atteggiamento di preghiera e devozione. Un intenso cielo azzurro e rosa campeggia sullo sfondo e accompagna il canto angelico creando la giusta atmosfera insieme al solito paesaggio fantastico in lontananza, dipinto anche in altre opere del giovane Sojaro sia su tela sia su muro.

Anche Tomaso Pombioli si confrontò più volte con il tema degli angeli musicanti e, se vogliamo, della musica in generale: vanno ricordate le sue opere *Concerto e Musicisti di strada* (dipinti di genere) di proprietà privata⁸ o la *Madonna col Bambino e angeli musicanti*, sempre di collezione privata. Quest'ultima è una

7 Quadro collocato nell'altare della seconda cappella di sinistra, olio su tela, cm 185x290, senza alcuna iscrizione, restaurato nel 1997. L'altare dedicato a San Diego venne coinvolto nei cambi di dedizione avvenuti nel XVI secolo. Veniva assegnato dal notaio Aurelio Piosna negli 'istromenti' del 26 aprile 1591 (Archivio notarile di Lodi) ai conti Camillo, Mario e Federico Griffoni Sant'Angelo. Ciò fu poi confermato il 10 febbraio 1593 e tale assegnazione non sarebbe più variata almeno fino al XVIII secolo. La pala è stata giustamente ricondotta al Gatti da Cesare Alpini.

8 Cfr. LUCIA CARUBELLI, *Tomaso Pombioli*, Grafica GM editore, Spino d'Adda 1995, immagini alle pp. 238 e 239

delle opere più mature dell'artista, per cui la Carubelli giustamente sottolinea le qualità di equilibrio e raffinatezza che la caratterizzano. Gli angeli musicanti sono variamente atteggiati, "tesi in un'atmosfera meditativa e colti in un momento di intensa carica emotiva"⁹. È però a Calvenzano, nella chiesa dell'Assunta (o della Madonna dei Campi), che il Pombioli si apre totalmente alla tematica, dipingendo molti angeli che abbracciano diversi strumenti, violini, viole, trombe, flauti, arpe, organo e chitarre. Restando nel Cremasco, angeli suonatori compaiono pure nelle vele della Cappella della Madonna del Popolo a Ripalta Cremasca, in frazione Zappello. Nel ciclo di affreschi colpisce la volta, divisa in cinque spicchi in ciascuno dei quali compare un angelo musicante. Ancora una volta con linguaggio sobrio e buona padronanza espressiva il Pombioli propone figure allungate "manieristicamente", ma dipinte con disegno elegante ed equilibrato e con forte intensità negli sguardi.

Non lontano da Crema, a Quintano, esiste una piccola chiesetta isolata nella campagna: è Sant'Ippolito, ultima testimonianza di un antico villaggio chiamato nei documenti *Bordenacium*, centro scomparso in seguito a ignote vicende verso la metà del XII secolo. Sorto nel XVI secolo (si cominciò l'edificazione nel 1608 con il vescovo monsignor Diedo che persuase la popolazione a compiere uno sforzo viste le condizioni della chiesa esistente¹⁰) a fianco di una chiesa precedente¹¹, il piccolo tempio contiene affreschi dipinti intorno al 1610 con episodi delle leggende di Sant'Ippolito, San Lorenzo, Sant'Orsola e una galleria di finte nicchie con figure di altri santi "popolari". All'opera diversi artisti: l'affresco più antico dovrebbe essere quello dell'arcone con la *Cattura*, il *Martirio* e la *Sepoltura di Sant'Ippolito*, opera forse del Maestro del Binengo¹². Nel lavoro a più mani le parti più interessanti sono le pareti laterali e quella di controfacciata. A interessarci in questo ambito è proprio la controfacciata, dove nella parte alta troviamo una *Gloria di angeli musicanti*.

Per gli affreschi, specie quelli del presbiterio, eseguiti nel 1641, la critica ha spesso avanzato il nome di Gian Giacomo Barbelli. Grazie alla nuova pubblicazione sul miglior artista cremasco del periodo Barocco siamo, però, in grado di precisare

9 Id., *ibid.*, p. 122.

10 Il rettore, sacerdote Giacomo Barbatto e la popolazione accolsero prontamente l'invito del Vescovo e con grande slancio di generosità edificarono la bella chiesetta che oggi ammiriamo, interamente recuperata negli anni recenti dalla comunità parrocchiale, dalle coperture agli affreschi. Ogni anno per questo, d'estate, al santuario si organizza una festa.

11 Sorgeva poco distante da questa e doveva essere molto antica se già nel 1579 è ricordata come non sicura e a minaccia di rovina. La chiesetta, secondo le cronache, era affrescata dentro e fuori e venne demolita quando Sant'Ippolito era già terminata.

12 L'ipotesi è di Mario Marubbi, nel suo saggio, "Barbelli pittore barocco di Lombardia"; l'opera in cui è inserito lo studio è: GIUSEPPINA COLOMBO, MARIO MARUBBI E ANNUNZIATA MISCIOSCIA, *Gian Giacomo Barbelli*, Crema, ed. GrafIn per Scs Serizi Locali, 2010, p. 25.

meglio¹³. Scrive lo storico dell'arte Mario Marubbi: "Forse vale la pena di chiedersi se proprio a Quintano non possa avere esordito la società Barbelli e Barbò che ritroveremo attiva tra pochi anni a Dongo. Al momento non è possibile andare oltre a una proposizione che affina quanto enunciato in interventi precedenti, ma che certo necessita di ulteriori verifiche e attende sempre il giudizio risolutivo di un ritrovamento documentario".¹⁴ Indiscutibilmente la figura di San Michele è barbelliana e questo è per me sufficiente per assicurare un passaggio dell'artista a Quintano, per una collaborazione o almeno per seguire un artista della sua bottega. Secondo i nuovi studi, sarebbe un intervento, del Barbelli in società o meno, da collocarsi verso il 1625.

Il fondo della chiesetta è tagliato da un palco ligneo, che forma una piccola cantoria, con la controfacciata, come dicevamo, interamente affrescata. Mentre in basso troviamo dipinti un grande angelo custode, un inequivocabile simbolo della morte (scheletro con falce) e un frate francescano con le mani giunte, nella zona superiore ci sono angeli musicanti intorno alla maestà di Dio. Una finestra divide gli angeli cantori accompagnati all'organo, dagli angeli che recano in mano strumenti a corda, tra cui spiccano un grande e monumentale violoncello e un violino.

Monsignor Gabriele Lucchi, grande conoscitore e appassionato della pittura cremasca, passando in rassegna il ciclo pittorico di Sant'Ippolito, arriva a parlare della controfacciata evidenziando che "il fondo della chiesa è tagliato da un palco in legno, a mò di cantoria. Inutile dire che è tutto parlato, ma la parete che si alza come facciata interna e che si apre sopra la porta in un grande finestrone centinato è anch'essa tutta affrescata con grandi cori di angeli musicanti intorno alla maestà dell'Eterno che dardeggia luce nelle volute di candide nubi si cui posano i celesti orchestrali". Proseguendo nell'analisi mons. Lucchi è convinto che "si può dire che questa invenzione, che pare rubata a Gaudenzio Ferrari, è uno dei colpi di genio del pittore di Sant'Ippolito, degna di stare a fronte dell'arco trionfale. La finestra divide la composizione in due parti ben equilibrate". L'elemento strutturale, in effetti, nulla toglie all'affresco e l'ostacolo viene "aggirato" dall'esecutore in modo più che brillante. Come detto con l'inserimento a sinistra angeli cantori, dall'altra parte suonatori.

Il Lucchi non tralascia di sottolineare come questo grandioso e magnifico concerto sia "un *unicum* del genere nelle nostre chiese, ed anche per questo, oltre che per il valore intrinseco, dovrebbe essere assicurato alla sua integrità, tanto più che le sue condizioni sono ancora relativamente buone". Gli affreschi, si ricorda, sono stati restaurati a cura della Soprintendenza ai Beni storici e monumentali

13 Id., *ibid.*

14 MARUBBI, *op. cit.*, p. 25.

di Verona nell'anno 1972¹⁵, mentre il completamento dell'intervento globale di restauro delle pitture è di qualche anno fa, con all'opera i "Novali" di Bergamo. Oggi parte delle pitture della controfacciata sono solo intuibili e prive di particolari per il degrado dei secoli, ma nonostante tutto l'armonia e la raffinatezza della composizione sono apprezzabili.

Torniamo in città, di nuovo nella chiesa di San Bernardino degli Osservanti, nella cappella dell'ordine francescano (oggi vi è l'ingresso laterale), da sempre dedicata a San Francesco e San Gerolamo. L'accostamento tra i due santi non è molto comune: probabilmente Gerolamo fu molto venerato dai frati predicatori perché è stato il santo della Parola di Dio per eccellenza¹⁶, ma questa è un'altra storia. All'opera vediamo il Gian Giacomo Barbelli "più smalzato e libero della maturità"¹⁷. Nella volta, le nervature sono sostituite da angioletti-telamoni a tutto tondo che dividono lo spazio in quattro lunette e un tondo centrale, affrescati con angeli musicanti e un punto di vista dal sotto in su. Due impugnano un violino, uno un violoncello e l'ultimo un mandolino. Nell'esiguo spazio Barbelli imposta figure molto scorciate che a malapena stanno nel semicerchio contornato dagli stucchi. In un caso non si vede quasi il volto dell'angelo, intento a produrre il meraviglioso e celestiale suono.

Quando parliamo di angeli (e anche di angeli musicanti), nella nostra città, è impossibile non pensare al santuario di Santa Maria delle Grazie, con il suo straordinario ciclo pittorico e l'altrettanto stupenda volta affrescata, un vero e proprio "paradiso" in cui sempre Barbelli adotta la tecnica illusionistica, sfondando le chiese nei fianchi e nell'abside, ma soprattutto nella copertura.

L'incarico a Gian Giacomo fu affidato dal Consorzio del Santissimo Sacramento che decise ciò nel 1640. "Mettere la Chiesa tutta di pittura, et prospettiva et Architettura et facendo Bisogna di spendere di più della elemosina fatta di detta sig.a et Altre elemosine che Venirà alla sopra detta fabrica (...). Di poter far levar via la Cantoria e farne esito di venderla per Poder di quelli dinari Adoperar adietro a detta fabrica et spese et di più Ancho dio poter farli tutti quelli aconzi...". Tra gli "aconzi" l'allargamento del finestrone della facciata per ricavarne più luce, lo spostamento della cantoria, la chiusura delle lunette della volta", ecc.¹⁸

Il Barbelli all'atto della votazione del Consorzio per l'assegnazione dell'incarico, era già stato contattato e aveva già presentato il proprio progetto che prevedeva

15 Durante i lavori furono scoperti nuovi brani d'affresco.

16 L'intuizione è di DON GIORGIO ZUCHELLI, *Architetture dello Spirito - volume 2*, Crema, edizioni Pizzorni per il nuovo Torrazzo, 2004, p. 61.

17 L. CESERANI ERMENTINI, *La cappella dell'ordine francescano*, p. 169.

18 *Memoria Statuto e Parti prese della Confraternita di San Sebastiano e San Rocco (1630-1688)*, manoscritto, conservato nell'Archivio parrocchiale della Ss. Trinità, Crema. Il documento è in un italiano stentato e riguarda una seduta del 25 novembre 1640: la decisione fu approvata con nove membri favorevoli e uno solo contrario.



2. 3.

Gian Giacomo Barbelli, volta della chiesa delle Grazie, Crema.

adeguamenti strutturali alla chiesa. L'intervento pittorico partì nel 1641 e si sviluppò fino alla conclusione in soli due anni.

Nell'indiscusso capolavoro barbelliano spiccano, come anticipato, gli angeli. "Meraviglioso è l'infinito numero di angioletti che popola la chiesa, nessuno uguale all'altro"¹⁹. Li troviamo a monocromo sulle lesene a esprimere il moto ascensionale verso il cielo (in tutto 65), nel fregio del cornicione (altri 64) e sulle strutture della finta abside coperta dal drappo (12). Angeli sono chiaramente presenti anche nella volta, seduti sulle finte balaustre (in tutto 22) e all'interno delle stesse raffigurazioni mariane, undici nella pala d'altare, otto nella *Fuga in Egitto*, diciotto nell'*Assunzione*, ventiquattro nell'*Incoronazione*. E ancora, due in marmo sopra l'alzata dell'altare, un volto d'angioletto sotto la trave del crocifisso, sei in bassorilievo dorato sulla cantoria, sei nel mosaico della facciata. Complessivamente si tratta di 249 tra angeli, angioletti e volti d'angelo "che esprimono meravigliosamente il senso della festa e della gioia"²⁰. Quelli delle lesene e del fregio mostrano simboli mariani e non: un secchiello di acqua, il Rosario, un rametto di fiori (gigli?), un agnello, un'arpa, un cartiglio con la scritta "Gloria a Dio nell'alto dei cieli", una corona, un libro, una palma, una tavolozza, un cesto di frutta.

Gli otto di dimensioni maggiori, vicini, uno per parte, agli evangelisti San Giovanni, San Luca, San Marco e San Matteo, sono angeli musicanti: suonano un violoncello, un flauto, una chitarra, un mandolino dal lungo manico, una piccola tromba, un mandolino, un'arpa e un violino. Partecipano, in posizione privilegiata, alla festa dell'*Assunzione di Maria* e la accompagnano con melodiose note. Gruppetti di angioletti musicanti, sempre nella volta, compaiono pure nei fianchi della finta architettura, inquadrati dalle colonne binate: sotto l'arco dipinto, nel primo gruppetto si notano un suonatore di tamburello girato di schiena e due cantori, uno con in mano un libro musicale, l'altro uno spartito che sta srotolando; nell'altro concerto, composto anch'esso da tre angeli, ad accompagnare i due cantori (uno dei quali guarda verso l'alto, quasi intimidito da ciò che sta accadendo) è un flautista posto di tre quarti.

Giustamente anche monsignor Gabriele Lucchi²¹, parlando della decorazione delle Grazie commenta: "è la moltitudine dei putti alati che giocano, danzano, e ti offrono un fiore, un rosario, un aspersorio, qualche cosa insomma che giustifica

19 ZUCHELLI, op. cit. p. 142.

20 Id., ibid.

21 In *Crema Sacra*, edizioni Arti Grafiche Cremasche, Crema, dicembre 1986, p. 59.

il loro vario atteggiamento: questi putti, giustamente famosi, che illeggiadriscono tutte le lesene, fregiano tutto il cornicione, compaiono penduli sulle balastrate, roteano in ogni lembo di cielo: delizia dell'occhio e predilezione del pittore, che li ha disseminati a piene mani come fiori di una celeste primavera”.

“Espressi al vivo, coloriti nelle carni e nell'abbigliamento, sono gli angeli che, in folla, occupano i rilievi della finta architettura o i brevi spazi del cielo: sono gli artisti di una celeste sinfonia orchestrata in onore della Vergine che sale al cielo; angeli adulti con grossi strumenti a corda, angeli infanti con piccoli strumenti a fiato, angeli cantori col foglio delle laudi e le voci spiegate”²², prosegue poco dopo. Barbelli dà qui libero sfogo alla sue grandi capacità narrative e pittoriche, mettendo insieme la scena con grande freschezza di invenzione e con rapide e sicure pennellate. I colori sono lucenti, tutto è avvolto dalla luce dipinta e da quella reale carpita dalla grande finestra di facciata, proprio come il pittore aveva richiesto sin dai contatti preliminari con i committenti. Il soffitto celeste, così come le illusorie architetture, svolge molto bene la sua funzione primaria, quella di attrarre i fedeli osservatori verso il mistero che si sta celebrando. A proposito delle “quadrature” l'artista impiega qui il sistema quadraturistico bresciano con punto di fuga variabile. “Ne era valso al Barbelli disseminare qua e là su cornicioni e balaustre qualche manciata di angioletti volitanti e musicanti per condurre tutto a unità. L'effetto tuttavia è di grande suggestione e resta uno dei casi più riusciti del Barocco in Lombardia, forse l'episodio che più di tutti fece guadagnare al pittore l'elogio longhiano di unico pittore Barocco della regione”²³.

Facciamo un salto di un secolo e andiamo nella splendida basilica di Santa Maria della Croce (Crema) che custodisce decine e decine di immagini di angeli, molti dei quali musicanti, suonatori e cantori che reggono uno spartito.

Nel braccio sud²⁴ i fratelli di Lugano Giuseppe e Giovanni Torricelli nel 1762 hanno affrescato le *Storie di Davide* come attestano la firma e la data poste su un cartiglio sul lato destro dell'ingresso. I lunettoni mettono in rilievo due celebri vittorie di Davide, quella contro il gigante e quella contro il più pericoloso

22 Id., *ibid.*, p. 60.

23 Id., *ibid.*, p. 31.

24 Sono appena stati restaurati gli affreschi posti dietro i confessionali ed è ora di nuovo ben visibile la firma dei fratelli Giuseppe e Giovanni Antonio Torricelli. Il primo nacque a Lugano nel 1710 e morì a Vercelli nel 1808; il secondo nacque sempre nella città Svizzera nel 1760, ma si ignora la data di morte. Furono rispettivamente figurista e quadraturista.



6.
Angelo Bacchetta, Santa Maria della Croce, cupoletta del braccio sud.



tentativo di “golpe” all’interno del suo regno, perpetrato dal figlio Assalonne. La terza lo presenta come colui che, finalmente conquista Gerusalemme, vi introduce solennemente l’arca di Dio, cantando e suonando l’arpa, accompagnato da un popolo festante. L’iconografia del braccio meridionale, dunque, profetizza Cristo come re del nuovo popolo di Dio che, con la sua croce, morte e resurrezione ha vinto il “nemico” (Golia, Assalonne...) ed è entrato “nel santuario non fatto da mani d’uomo”²⁵. Si tratta di una teologia della redenzione e tutto porta, quasi con una spinta ascensionale, verso il trionfo regale della Croce affrescato nella grande cupola centrale.

25 Cfr. *la Lettera agli Ebrei*, 9,24.

La musica della festa è il giusto accompagnamento per gli eventi appena descritti e gli artisti al lavoro hanno per questo inserito angeli musicanti nelle vele che precedono la cupoletta. Molto belli, soprattutto due gruppi: nel primo un angioletto suona l’arpa e altri due ballano abbracciati; nell’altro il putto centrale suona la tromba ed è ritratto insieme a due angeli-lettori di spartito, uno concentrato sul pentagramma, l’altro con il braccio alzato e rivolto verso lo spettatore.

Come è avvenuto per la zona settentrionale, anche nella cupoletta del braccio meridionale è stato inserito, nel 1870, forse a causa dei danni provocati dal terremoto dell’anno 1802, un affresco che non ha connessioni con il ciclo illustrato nel Settecento, segno di una diversa sensibilità religiosa, ma anche di una scarsa comprensione del discorso teologico rappresentato nella basilica mariana e appena ricordato. Si tratta della ripetizione del tema dell’*Assunta* realizzata dal pittore cremasco Angelo Bacchetta (1841-1920), in cui è esaltato il movimento circolare impresso dagli angeli per mano e girati di spalle. Due stanno suonando la tromba rivolti verso la Vergine e la accompagnano in musica nel suo moto verso il cielo. Il gusto accademico prevale, ma la composizione è più che riuscita.

La parte figurativa della cupola principale spetta completamente a Giacomo Paravicino, artista valtellinese²⁶ che a Santa Maria della Croce realizzò, probabilmente, il suo più grande capolavoro, collaborando a più riprese con i fratelli Gerolamo e Giovan Battista Grandi. Sotto al fregio del vano centrale, nei pennacchi dei grandi arconi, è stata inserita una serie di angeli cantori e suonatori (il flauto di pan, il tamburello, il triangolo, il flauto traverso, piccole trombe, il violino, lo xilofono, ecc.), un vero e proprio concerto celeste. Più si scende verso il basso, più le pitture sono definite e accurate perché più vicine allo sguardo degli osservatori. In generale, però, “la padronanza della tecnica dell’affresco appare piena e sicura, la composizione è sempre facile, immediata, talvolta addirittura non completamente curata e rifinita. Si sono potuti rilevare la capacità e il grande mestiere di una squadra messa in piedi appositamente per una esecuzione veloce ed economica anche in ampie superfici”²⁷.

26 Nacque a Caspano nel 1660 e si formò all’Accademia Ambrosiana guidata allora da Antonio Busca.

27 Cfr. Aa. Vv., *La Basilica di S. Maria della Croce a Crema*, Amilcare Pizzi edizioni, Cinisello Balsamo (Milano), agosto 1990, p. 169.

Il progetto del monumento all'Arte Organaria per la città di Crema

I vincitori del concorso per il nuovo monumento dedicato all'arte organaria cremasca presentano le caratteristiche tecniche, artistiche e simboliche dell'opera che verrà prossimamente realizzata.

Alla base della progettazione di qualsiasi oggetto complesso, vanno prese in considerazione tutte le varianti che intervengono e influiscono nello sviluppo del progetto in particolare quando si interviene con un'opera pubblica.

Il monumento e la città

Alcuni veloci appunti per una futura discussione nella ricerca della definizione dell'evoluzione del monumento e dei suoi spazi a causa di una globalizzazione culturale che cancella la storia. Nella realizzazione della città, in particolare nelle aree metropolitane, da alcuni decenni si assiste ad una tendenza al gigantismo dei progetti che da architettonici si tramutano in urbanistici, intervenendo e riprogettando intere parti urbane. A questa tendenza consegue il restringimento delle progettazioni propriamente urbanistiche, cioè la città è governata dal mosaico dei progetti anche a scala urbana, ma mai in una narrazione complessiva, questo sia perché si sono ridotti gli attori che possono realizzare intere parti di città, sia perché nel governo del territorio la riduzione del disegno complessivo spezza la conflittualità delle progettazioni globali. In questo scenario di base il monumento, oggetto d'arte o meno, ma comunque oggetto che "mementa" cioè ci ricorda qualche cosa o qualcuno, non ha quasi più spazio inteso nella sua matrice otto-novencentesca, cioè come celebrazione ed arredo urbano, con cui ha invaso e presidiato le nostre piazze, slarghi e giardini arricchendoli e rendendo il luogo riconoscibile al cittadino. Ne sono esempi le spoglie rotatorie della viabilità o i parchi, parchetti e giardini che frequentiamo quotidianamente. Così nel filone del gigantismo il monumento è cresciuto ed è diventato per esempio edificio o centro commerciale o parco divertimenti in cui incanalare le socialità e la necessità di riconoscimento urbano, infatti oggi le vie commerciali sono un indicatore nella nostra geografia urbana e non l'arco di trionfo. In questa logica intere città si affidano ad architetti famosi le cui realizzazioni testimonieranno dell'esistenza della città stessa all'interno del mondo. Anche dal punto di vista puramente artistico, l'intervento attuale di tipo monumentale è difficilmente un solo oggetto, anche di varie dimensioni, figurativo o meno, che si installa in un contesto più o meno appropriato, ma è spesso un'opera in cui l'artista si impossessa del luogo con una narrazione allargata che ridefinisce il luogo stesso come parte del proprio progetto artistico; un intervento in fondo architettonico basato sulla trasformazione di volumi e superfici e non sull'arredo; un intervento molte volte di puro landscape design. Una continua contaminazione e rimbalzo tra architetti che "fanno" gli artisti e gli artisti che "fanno" gli architetti che crea interessanti e affascinanti ibridi ma anche altre cose. È chiaro che non si intende parlare qui di poetica, di bellezza, di artisticità, che possono esistere in ogni dimensione ed opera, ma di una traslazione che è oggi molto presente, del concetto di monumento come opera d'arte, in un campo popolato da differenti visioni e dimensioni e da una crescente necessità di spettacolarità e stupore. Infatti l'opera d'arte intesa come opera plastica, scultura, si è ridotta e rientra sempre più nelle aree personali, vive nelle gallerie, nelle case ed appartamenti a scala adeguata e sempre meno negli spazi pubblici se non in modo temporaneo e casuale.

di Mauro Afro Borella, in pubblicazione presso Accademia di Brera, Milano.

A. B. C.

Progetto per la collocazione urbanistica
del nuovo monumento all'arte organaria



Con questi presupposti è cominciata la progettazione del “Monumento all’ Arte Organaria”.

Abbiamo scelto di prendere in considerazione un Organo classico di scuola Italiana. L’organo è uno strumento complesso formato da più componenti, abbiamo quindi deciso di applicare questa sua metodologia costruttiva anche nel nostro progetto. Il *Mantice* nell’organo antico era il propulsore che creava, grazie all’apporto di energia, il vento necessario per produrre la vibrazione delle canne e quindi il suono. Nel caso del monumento il *Mantice* assume la funzione di basamento. Grazie alla sua forma a cuneo creata da piani inclinati rende percettivamente l’idea di movimento polmonare di un vero mantice in funzione. La sua dimensione importante serve da contrappeso fisico e visivo alla struttura sovrastante, ancorata in un solo punto attraverso un pilastro passante di sostegno. A questo elemento che si eleva verticalmente dalla base per circa sei metri sono concatenate tre ellissi, di dimensioni decrescenti, disposte ritmicamente a ricreare una sorta di espansione d’onda. L’insieme di queste parti serve da sostegno e distribuzione per le *Canne* e il tubo luminoso creando nello spazio un senso di sospensione vibrante; potremmo assimilare questa parte importantissima che fa da collegamento tra basamento e *Canne* ai *Somieri* di un organo. La parte più riconoscibile di questo strumento sono le *Canne*, che attraverso la propria voce creano un timbro sonoro unico e inconfondibile. Abbiamo avuto la possibilità incredibile di inserire nell’opera una ventina di *Canne* vere di diverse dimensioni. Nel progetto risultano elemento reale, evocativo e caratterizzante, anche se al di fuori degli abituali contesti in cui possiamo incontrarle. Le *Canne* risultano sempre organizzate e ben disposte tra loro per avere la miglior resa sonora e scenica possibile, determinando così lo stile della *Facciata* a seconda delle influenze artistiche e delle varie aree geografiche. Nel monumento abbiamo utilizzato lo stesso tipo di logica, ordinando le *Canne* secondo i quattro fronti del basamento, utilizzando un sistema di allineamento ottico percettivo e non spaziale. Il nostro intento era quello di creare una “*Mostra*” di facciata che risultasse dinamica. La possibilità di girare attorno al monumento ci permette di cambiare visivamente gli allineamenti delle *Canne* creando diverse combinazioni, in un organo reale i diversi gruppi di *Canne* sono raggruppati in *Registri* che ne comandano l’attivazione. L’ultimo elemento che compone il monumento è la *Distribuzione* che collega la *Consolle* ai *Somieri*. Essa è rappresentata dall’elemento luminoso che, con i suoi quattro metri in verticale, svetta al centro della composizione. Nell’organo la parte che consente l’interazione con il musicista è la *Consolle*, mentre nel monumento sono il tempo e lo spazio in cui lo viviamo a permetterci di interagire con esso. Lo spettatore come il musicista diviene quindi parte attiva dell’opera, connettendosi ad essa con il proprio apparato sensoriale.

Nella nostra relazione, abbiamo pensato al monumento come una installazione



ambientale inserita in un contesto urbano. “Arte- ambientale: uno spazio interno o esterno interamente costruito dall’artista che inserisce lo spettatore nell’avvenimento estetico”. Quindi c’è una componente interattiva, dove lo spettatore visivamente può dialogare con gli elementi compositivi del nostro monumento. Il concetto percettivo del nostro lavoro, si basa principalmente sulla struttura compositiva delle canne d’organo sospese in equilibrio dal ritmo concentrico delle tre ellissi.

Non si può prescindere nella poetica di un elemento non considerando il materiale di cui è composto.

Un’installazione è caratterizzata da varie sinergie che si fondono, che dialogano fra loro..unendosi in un poliedrico coro che narra a più voci una storia.

La storia che ci è stato chiesto di narrare è quella rappresentata dall’eccellenza riconosciuta a livello internazionale delle fabbriche originarie della nostra città, Crema. È importante ricordare che alcuni nostri concittadini si sono distinti nella produzione organaria, e hanno rappresentato l’eccellenza in questo settore.

Il processo progettuale partito dal concetto e proseguito nella realizzazione di alcune bozze grafiche ha toccato varie voci, una delle più rilevanti costituita dai materiali che sarebbero stati utilizzati per la realizzazione effettiva della struttura. Sinergia di forme e materiali, l’uno che si integra all’altro.



Il basamento, che attingendo al ricordo collettivo dell’organo, è stato pensato come un solido costituito da diversi blocchi in marmo di Carrara ad effetto lucido. Questa finitura non costituisce una scelta casuale, al contrario contribuisce alla rifrazione degli elementi costitutivi dell’installazione, creando un dialogo tra realtà ed immagine riflessa.

Nel basamento si ancora un pilastro di sostegno che porta i colori bianco e rosso dello stemma del Comune di Crema come connotazione storica della città, oltre a rappresentare un segnale semantico di riconoscibilità d’ingresso nord-est della nostra città.

Risalendo si incontrano 2 elementi dall’aspetto volutamente contrastato.

Grazie al contributo della manifattura Tamburini, tutti potremo osservare delle autentiche canne d’organo, non una replica o un elemento che le ricordi.

Una lega di piombo e zinco che, soggetta al variare delle condizioni atmosferiche, subirà modifiche di colorazione, lucentezza e ossidazione, iniziando a narrare un vissuto differente rispetto a quello attuale.

Le canne verranno poi ancorate a degli ellissi realizzati in acciaio inox lucidato a specchio.

Un effetto volutamente contrastante, che con questa finitura vuole rappresentare il momento attuale, che interagendo con l’elemento del passato, si fa portavoce di

una storia da ricordare.

Per finire, ma certo non in termine ultimo, la luce.

Il progetto prevede la realizzazione di una “forma luminosa”, un cilindro di led posto al centro della struttura. In questo caso si può dire che la luce verrà declinata a vero e proprio “materiale da costruzione”, per conferire all’installazione una visibilità importante anche durante le fasce serali e notturne, relazionandosi con il contesto che cambia al variare delle ore. Luce naturale e luce artificiale si alterneranno così durante la giornata, per permettere una lettura costante ma dinamico dell’opera architettonica. Si è scelto di non tonalizzzare la luce con colori vari, piuttosto di optare per un bianco caldo che permetta ai materiali di riflettere la loro essenza più fedele, contribuendo alla creazione di una scenografia.

Nell’insieme un progetto che dichiara in modo ben definito i suoi intenti, senza però dimenticare di interagire con lo spazio circostante.

L’elemento importante della struttura è il tubo di luce a led inserito al centro dell’opera, dove svetta come spinta massima del ritmo compositivo delle canne d’organo. Il concetto della nostra opera è sviluppato sulla sinestesi della percezione della forma, oltre a porsi l’interrogazione del ruolo dell’Arte nello spazio urbano.

“Sinestesia... nell’osservazione di un’immagine, capita a volte che una sensazione visiva ne evochi un’altra, attinente a una diversa area sensoriale. Benché ogni organo di senso sia specializzato a reagire a un solo tipo di stimoli, tra i vari sensi c’è infatti una comunicazione ininterrotta: non diciamo per esempio che un colore è “squillante,” come se si trattasse di un suono, oppure che è “caldo” o “freddo” come se invece di fornirci uno stimolo visivo, ci desse una sensazione termica? Non sentiamo parlare di note “alte” o “basse” come se, invece che di suoni, si trattasse di sensazioni spaziali? Alla base di questi accostamenti c’è quella facoltà, definita dagli psicologi “Sinestesia” (o “percezione simultanea”) che ci permette di riconoscere le qualità comuni a sensazioni di diverso tipo e, conseguentemente, di arricchire la nostra capacità di cogliere, interpretare e valutare gli stimoli percettivi.”

L’Arte Pubblica interagisce con la struttura del territorio, determinando una modalità di relazione fra opera e fruitore. Per noi questa installazione essendo un simbolo di identità, come monumento vuole confrontarsi culturalmente con un pubblico eterogeneo, contestualizzando l’Arte Contemporanea nella nostra città. Il monumento è una idea di valorizzazione culturale degli spazi urbani, da condividere come espressione della società dei nostri tempi, capace di stabilire relazioni con il radicamento della creatività nel territorio, ma soprattutto superare il concetto effimero dell’arredo urbano. La leggerezza, (come elevazione della musica), l’equilibrio sospeso statico, (come sinestesia della forma), la relazione tra i ma-

Gli autori del progetto



teriali, (come valore aggiunto nella durata) e l’interazione con lo spazio urbano, (come fruizione interattiva), sono le componenti essenziali per la configurazione di questo progetto.

Personaggi



“... e quel suon che nell’anima si sente”¹

Elogi e sonetti ispirati dalla musica
del grande mandolinista Giovanni Vailati:
“detto per gloria il cieco di Crema”
o “il Paganini del mandolino”

Sono trascorsi oltre 120 anni dalla morte di questo figlio celebre della Crema musicale ed il suo nome, ricordato sempre anche per la sua cecità, viene oggi rammentato sempre meno anche se a richiamare alla memoria il personaggio è stata posta una piccola lapide sulla parete della cascina Torchio, sua casa natale, nella frazione di Vairano.

L'occasione per riscoprirlo è sorta dall'idea della redazione dell'Insula Fulcheria di dedicare l'edizione 2011 a “Crema città della musica”.

Con le notizie ancora oggi reperibili, si è cercato in questo saggio di ricostruire la carriera di questo celebre mandolinista acclamato per parecchi decenni del secolo XIX, in moltissimi teatri nazionali ed europei.

Introduzione

Con questo lavoro si vuole rendere omaggio ad un grande musicista della nostra terra che nonostante il grave handicap fisico riportato, riuscì in vita a deliziare le genti di molte nazioni, attraverso le armonie vibranti di quello strumento che sarà il compagno fedele per tutta la sua vita, il *mandolino*, donando così a coloro che ebbero la fortuna di ascoltare le sue acclamate esibizioni, attimi di vera arte e di gioia.

*«Col suono or dolce or tetro egli volgea
A sua gli affetti della gente:
Povero cieco ispirato pareva
Mentre ispirava ognun soavemente»².*

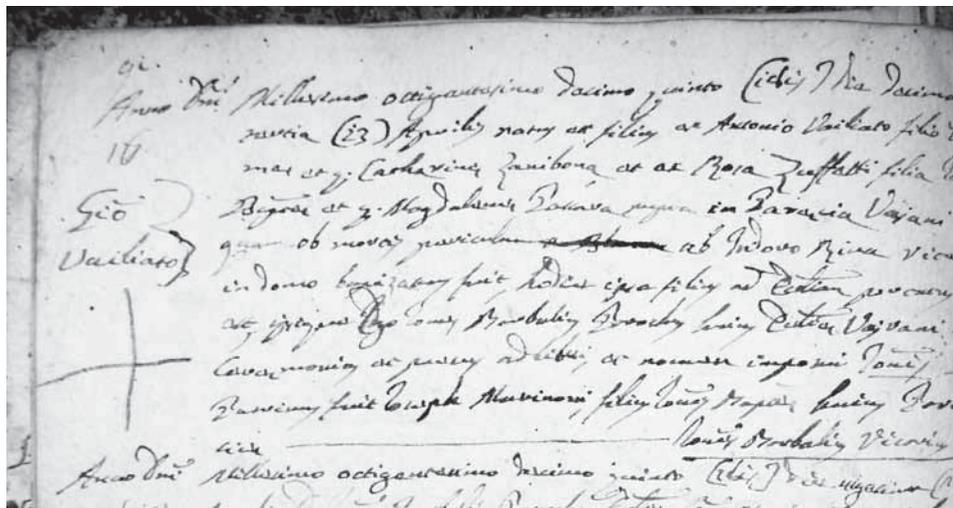
Nota biografica

Nel villaggio di Vairano³ posto all'estrema periferia nord-est di Crema sulla direttrice che porta a Campagnola Cremasca e prosegue per Capralba nasce il 13 aprile 1815 Giovanni Vailati. Il padre Antonio e la madre Rosa Zuffetti abitavano alla cascina denominata Torchio, allora di proprietà del nobile Giacomo Guerini, posta in via Caravaggio al civico n. 10 e costeggiante la roggia Rino. L'infante veniva battezzato lo stesso giorno della nascita nella chiesa del luogo, dedicata a Santo Stefano, dall'allora vicario perpetuo don Giovanni Barboglio⁴.

Anche se fonti storiche ci informano che il bimbo sia rimasto cieco sin dalla prima infanzia⁵, ancora oggi non si sa con esattezza l'origine di questa invalidità. Molte sono le discordanze riguardanti questa sua menomazione alcune fonti af-

- 1 Dal sonetto dedicato da mons. Filippo Parlatore arciprete di Orsogna a Giovanni Vailati. «Onde quell'armonia che l'alme scuote, | Ed ai cuori favella arcanamente, | Che soave si effonde e ripercuote | Ed a nobili idee leva la mente? | Certo, Vailati, nell'eterne rote | S'informava il tuo spirito possente; | Ivi apprendesti le angeliche note, | E quel suon, che nell'anima si sente. | Segui a temprar la lira, e n'esca fuore | Arcani suon che scuota i nostri petti; | Tocca tre corde: Fede, Speme e Amore; | Ed all'incanto allor dei suoni tui (sic) | Ritorneranno gl'Itali intelletti | “D'ogni altra cosa insegnatori altrui”». Orsogna 26 giugno 1881. Vedi: *Articoli Giornali da Giovanni Vailati – dal 1879 al 1889*, conservata presso il Museo Civico di Crema, foglio 25r.
- 2 Arcevia, 16 ottobre 1881, Sonetto, foglio 29r della raccolta: *Articoli Giornali da Giovanni Vailati – dal 1879 al 1889*, conservata presso il Museo Civico di Crema.
- 3 Vairano comune indipendente sino al 1° luglio 1875 quando in ottemperanza al Decreto Reale emanato il 1° aprile dello stesso anno viene assegnato a Crema. Cfr. M. PEROLINI, *Compendio Cronologico della Storia di Crema*, Crema 1978, p. 148.
- 4 Don Giovanni Barboglio era stato nominato vicario perpetuo a Santo Stefano in Vairano dal 1792 (e lo fu sino al 18 maggio 1836). Cfr. *Sacerdoti della Diocesi di Crema*, ARCHIVIO STORICO CREMASCO, 2004, p. 11.
- 5 L. BARBIERI, *Gli Illustri Cremaschi, specialmente usciti dal popolo*, Crema 1891, p. 63.

1.
Atto di nascita e di battesimo di Giovanni Vailati.
Archivio Parrocchiale di Santo Stefano in Vairano
– Liber Baptizatorum, Octavos, dal 1802 al 1836



2.
Vairano (Crema): Cascina Torchio,
casa natale di Giovanni Vailati



fermano con sicurezza che perse la vista a soli due mesi⁶ senza però specificarne la causa, mentre un'altra voce attesta che la causa della sua cecità sia stato il vaiolo che lo aveva colpito all'incirca attorno al settimo anno di vita⁷.

Della sua infanzia e della sua passione per il mandolino ci informa l'avv. Augusto Meneghezzi attraverso un brano del suo discorso letto ai funerali del Vailati. Egli ci dice che Giovanni: «... figlio della povertà che vive contenta e serena, ignara dalle macerazioni dell'invidia,... trascorse i suoi primi anni nella campestre semplicità del nativo villaggio strimpellando ad orecchio sul mandolino le note delle canzoni popolari»⁸. Da questo intervento si viene a sapere che il Vailati inizia a suonare il mandolino strimpellandolo senza avere una vera e propria conoscenza musicale riproducendo i suoni ad orecchio. Questa abitudine era abbastanza comune a

6 Discorso dell'avvocato Augusto Meneghezzi letto in onore di Giovanni Vailati durante la cerimonia funebre, in: *Il Paese – Giornale di Crema e circondario*, 6 dicembre 1890, pp. 2,3. - *CREMETE – Gazzetta Popolare*. Crema, 29 novembre 1890, num. 74, Anno II, pp. 2, 3.

7 *Almanacco Cremasco per l'anno 1853* (pubblicato il 17 febbraio), anno XX. Sull'almanacco questa notizia viene attribuita ad un anonimo "Compilatore". L'infezione corneale di vaiolo portava molte volte alla cecità.

8 Discorso dell'avvocato Augusto Meneghezzi letto in onore di Giovanni Vailati durante la cerimonia funebre, in: *Il Paese – Giornale di Crema e circondario*, 6 dicembre 1890, pp. 2,3.

quei tempi; molte persone colpite da cecità o da altre invalidità si ingegnavano a suonare uno strumento musicale o un organetto, perché questo supporto era loro di aiuto a mendicare ed ottenere quindi una fonte, anche se misera, per il loro sostentamento.

Il nostro mandolinista ebbe però più fortuna perché grazie all'interessamento di Pietro Bottesini, professore di clarinetto e padre del celebre Giovanni suonatore di contrabbasso, fu da quello preso con sé, e dallo stesso ricevette i principi musicali necessari a perfezionare la sua primitiva formazione contribuendo così alla sua crescita artistica. La conferma di quanto sia stato indispensabile l'insegnamento di Pietro Bottesini l'abbiamo ancora una volta attraverso le parole dell'avv. Meneghezzi: «... so che il Bottesini padre lo condusse nei suoi studi a tale perfezione che il giovane suonatore di mandolino trasportava sul proprio strumento qualunque composizione che gli venisse eseguita una o due volte sopra un clavicembalo od un violino. Con raccolte musicali svariatissime affidate alla sua portentosa memoria»⁹.

Gli insegnamenti del Bottesini vennero recepiti appieno dal Vailati che da artista geniale quale era, andava oltre le lezioni impartite dal maestro dando prova di essere un vero talento come ebbe a scrivere una giornalista alcuni anni più tardi:

9 *Ibidem*.

«... è un prodigio e lo avea predetto il celebre Bottesini che ne comprese l'anima»¹⁰.

Da quel momento con l'inseparabile suo strumento, il mandolino¹¹, cominciò a guadagnarsi da vivere suonando dapprima nei caffè di Crema e poi spostandosi nelle principali città e paesi della Lombardia. Ma quel geniale musicista non poteva esprimersi solamente per i clienti di quei locali, egli era già pronto per affrontare un pubblico più esperto e preparato.

Iniziarono le sue esibizioni in tutti i teatri della Penisola e quando la sua fama crebbe venne invitato ad esibirsi nei maggiori teatri d'Europa dall'Inghilterra al Portogallo, dalla Svezia alla Norvegia, dalla Germania ai Principati Danubiani¹², lasciando di sé un ricordo indelebile¹³.

Concerti e lodi e ovazioni

Le prime notizie supportate da documentazione riguardanti la sua carriera, le abbiamo a partire dal 1852 quando trentasettenne, il 2 dicembre si esibisce al Teatro Reale (Regio) di Parma.

«Merita di non passare in silenzio un concerto che giovedì sera, 2 dicembre, negli intervalli fra gli atti della commedia, fu dato nel R. Teatro dal sig. Vailati Giovanni cieco, suonatore di mandolino. Egli seppe mostrare quanto può agilmente e non superabile maestria nell'eseguire sopra uno strumento di così limitati mezzi una infinità di note, senza che insieme confondasi, ma possano invece spiccar distinte, per modo e per ritmo ed il tema giungano chiari e perfetti all'orecchio dell'ascoltatore. Oltre a ciò possiede un pregio singolarissimo, il quale, se non parlasse il fatto, parrebbe non credibile; e consiste nel dare a' suoni un accento così espressivo, e, quando richieggasi, una inflessione così lena e patetica, che non ti sembra udir il vibrar d'una corda, ma sì una voce umana ben modulata, che si fa strada al cuore, e lo commuove soavemente»¹⁴.

Durante quel concerto il Vailati eseguì tre pezzi di cui due tratti da *La Sonnamb-*

10 *Gazzetta della Capitanata*, Lucera, Sabato 2 ottobre 1880.

11 Il Vailati, dopo essersi esibito in un primo tempo con un mandolino modello lombardo (risalente al 1500, come un piccolo liuto soprano a forma di mezzo uovo e panciuto), adottava in seguito un modello spagnolo tipo la "bandurria" che gli era stata regalato da una nobildonna. Utilizzava però questo strumento con l'accordatura del modello lombardo, montandolo con cori singoli come per il mandolino milanese. Il mandolino napoletano, invece è a forma di pera a metà e più panciuto, ed è ancora oggi il più diffuso nelle più prestigiose botteghe di liutai napoletani e meridionali a partire dalla metà del 1600. Vedi: S. BONI (a cura), *Romolo Ferrari e la chitarra in Italia nella prima metà del Novecento*, Modena 2009, p. 233, n. 1. - P. Germa, *Da quando? Le origini degli oggetti della vita quotidiana*, Bari 1983, p. 166. - AA. VV., *Gli strumenti musicali di ogni epoca e paese*, Milano 1978, pp. 188, 189.

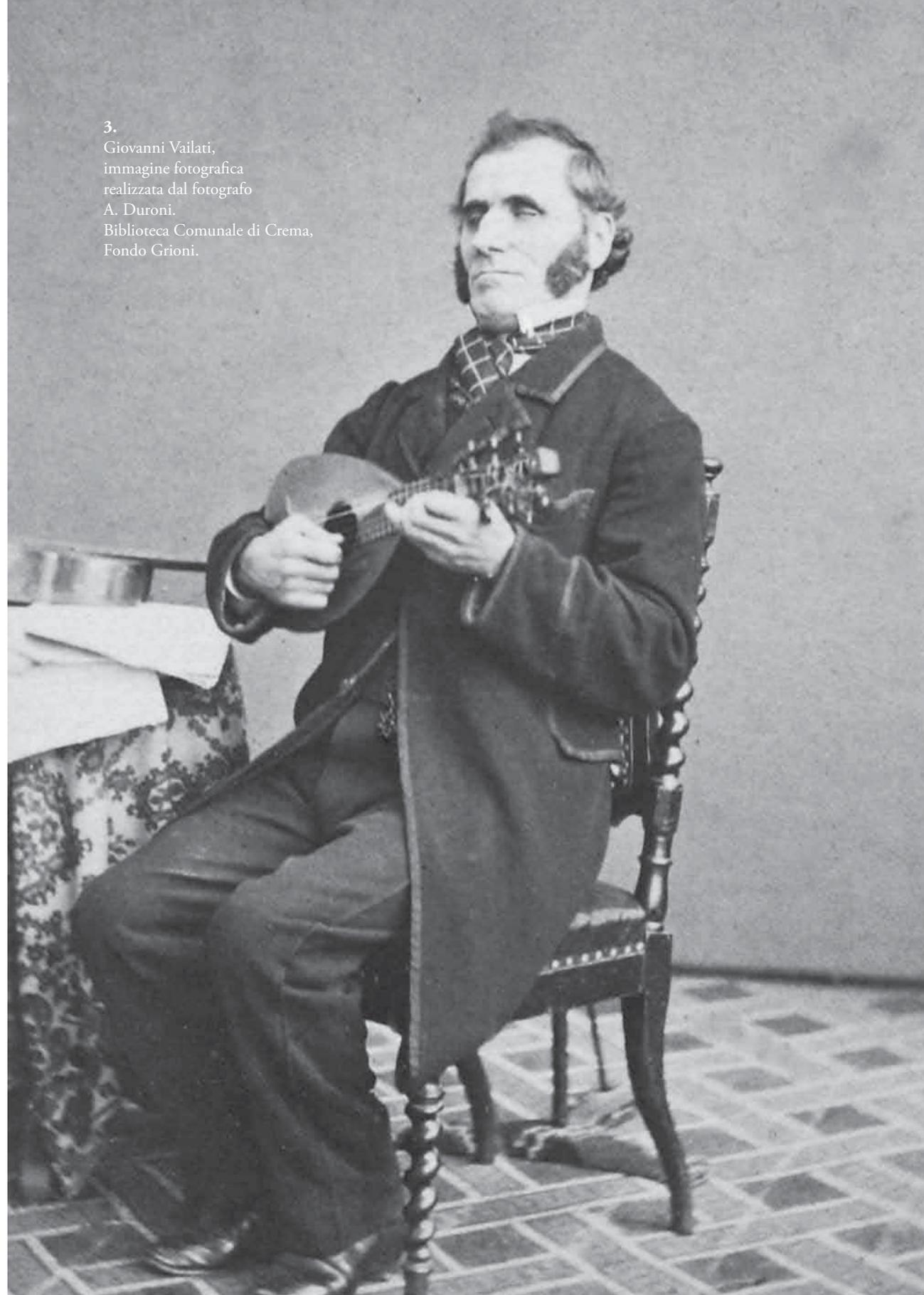
12 Nome convenzionale dato ai Principati di Moldavia e Valacchia.

13 *La Saison Ligurienne*, Jeudi 13 Mars 1879, Sanremo. Foglio 3v della raccolta: *Articoli Giornali da Giovanni Vailati - dal 1879 al 1889*, conservata presso il Museo Civico di Crema.

14 Da: *La Gazzetta di Parma*, 6 dicembre 1852, N. 278, in: *Almanacco Cremasco per l'anno 1853*, Anno XX, pubblicato il 17 febbraio 1854, pp. 132,133.

3.

Giovanni Vailati,
immagine fotografica
realizzata dal fotografo
A. Duroni.
Biblioteca Comunale di Crema,
Fondo Griani.



bula di Vincenzo Bellini ed uno dal *Nabucco* di Giuseppe Verdi. Il cronista scrive che per il secondo pezzo, tratto da *La Sonnambula*, l'artista: «... usò una corda sola, e con sì prodigiosa abilità, che taluno il quale non sapeva, e, cagione della distanza, non poteva vederlo, credette che il Vailati continuasse a valersi di tutte le corde»¹⁵.

Tre anni più tardi, nel 1855, lo troviamo a Bologna in casa di Agostino Marchesi, proprietario di un negozio di musica, editore e corrispondente teatrale, il quale aveva trasformato la sua dimora in un ritrovo abituale di cultori della buona musica. Quella sera il Marchesi aveva radunato un «...elettissimo circolo di persone, cui procacciava il nobile diletto di udire un celebrato professore di Mandolino, il cieco signor Giovanni Vailati»¹⁶. Nel corso di quella piccola "Accademia" il Vailati aveva allietato gli ospiti con una piccola fantasia da *L'Elisir d'amore* di Gaetano Donizetti ed altre fantasie su temi tratti dalle opere di Bellini: *La Sonnambula*, *la Norma* e *la Beatrice di Tenda*. Scrive ancora l'autore del pezzo, che porta la firma G. F.: «E se ad ogni pezzo grandi furono gli applausi, somma meraviglia, non è esprimibile a quale segno si spingessero al terzo pezzo, che il Vailati suonava su di una sola corda potesse dare, e con tanta grazia, l'immensa farragine di note, che dal suo strumento andava piovendo»¹⁷.

È il suo momento di gloria e molti sono i riconoscimenti che riceverà in quel periodo. Nell'anno 1858 gli verranno conferiti i titoli di Socio Onorario da tre importanti istituzioni quali l'Istituto Filarmonico di Adria, il 23 maggio; l'Accademia Filarmonica di Ravenna, il 14 novembre e l'Accademia Filarmonica di Faenza, il 21 novembre¹⁸.

Nel marzo del 1861 viene invitato a Torino al teatro Vittorio Emanuele dove il Vailati si esibisce durante l'intervallo tra gli atti della *Cenerentola* di Gioacchino Rossini¹⁹.

Un altro importante riconoscimento giunge il 2 gennaio 1862 dal Regio Istituto Musicale di Firenze con la sua iscrizione nell'Albo Accademico²⁰. Sempre nello stesso anno il 7 dicembre nella sala del Ridotto del Regio Teatro della Scala di Milano è stato programmato un "Grande Concerto" vocale e strumentale «... che

darà il rinomato concertista di mandolino Giovanni Vailati (cieco) di Crema Professore Accademico corrispondente del R. Istituto Musicale di Firenze, e Socio Onorario di molte altre Accademie d'Italia e Francia». L'incasso di quel concerto veniva devoluto per metà a favore delle famiglie di emigranti veneti.

Il Vailati in quel concerto, che prevedeva anche la partecipazione di altri artisti, eseguiva i seguenti brani di sua composizione:

« - FANTASIA per Mandolino, nell'Opera LUCIA DI LAMMERMOOR; - TEMA con Variazioni per Mandolino, nell'Opera LA SONNAMBULA, composta ed eseguita sopra una sola corda; - CONCERTO per Mandolino, nell'Opera CRISTOFORO COLOMBO»²¹.

La presenza del Vailati nella sua Crema è documentata nel volume de' *l'Almanacco Cremasco del 1863*. L'autore del pezzo lamenta il poco interessamento dei concittadini verso questo artista che ha raggiunto una grande notorietà in tutta Europa: «Il cieco Giovanni Vailati commuove ed incanta; né vi fu mai chi di più soavemente strimpellasse il mandolino. | Ci reca meraviglia come nel suo paese tanto poco si apprezzino i rari suoi meriti, e che a nessuno sia caduto in pensiero di sentirlo nella scorsa estate, mentre quivi si trattenne circa due mesi, ma non occupiamoci di quanto torna disdicevole a questa povera Crema; alla fine dei conti poco deve importare al signor Vailati che non si prendano interesse al suo mandolino i di lui concittadini, giacché egli trova costantemente in altri paesi che sa ammirarlo e degnamente rimeritarlo d'aver portato ad alto grado di perfezione quell'umile strumento, e che nessuno senza averlo sentito può concepire qual punto seppa raggiungere. – Allorché egli esprime le bizzarre melodie di Rossini, le più dolci cantilene di Bellini, i nuovi canti del Verdi ecc. non si può esitare dall'annoverarlo fra i più celebri concertisti del giorno. – Noi non staremo contenti del nostro giudizio e ne facciamo appello a quanti l'udirono. | – Una serie poi di periodici italiani, francesi, svizzeri e tedeschi convengono con noi, e più disegnano il Cieco da Crema per un vero portento»²².

Nel 1872 la sua presenza è attestata in Romagna. Con due Accademie musicali il Vailati, «definito il Paganini del mandolino»²³, si esibisce a Meldola (oggi prov. Forlì-Cesena) al Teatro Gian Andrea Dragoni, uno dei teatri storici più belli della Romagna. Per ricordare tale avvenimento ed anche la bravura del musicista la direzione del Teatro fece posare su di una parete all'ingresso una lapide, tuttora esistente, sulla quale vi è scritto «A Giovanni Vailati suonatore di mandolino

15 *Ibidem*.

16 Da: *Teatri Arti e Letteratura*, N. 1590, Anno 33, Tomo 63, Bologna, sabato 9 giugno 1855, pp. 119, 120.

17 *Ibidem*.

18 Le lettere con la notizia dei conferimenti sono conservate nel Fondo Grioni N. 214, presso la Biblioteca Comunale di Crema.

19 *Il Mondo Illustrato*, 23 marzo 1861.

20 Fondo Grioni N. 214, Biblioteca Comunale di Crema.

21 Museo del Teatro alla Scala di Milano.

22 *Almanacco Cremasco per l'anno 1863*, Crema 1863.

23 Il Vailati si era guadagnato il titolo di "Il Paganini del mandolino" perché pari al grande violinista genovese amava eseguire dei virtuosismi su una sola corda. "Il Carnevale di Venezia" era uno dei tanti brani da lui eseguiti completamente su di una corda sola, come talune "fantasie" di brani operistici venivano dal maestro eseguite in tal modo.

impareggiabile»²⁴.

Il 1° dicembre 1872 il Vailati è sempre in Romagna dove si esibisce al Teatro Alessandro Bonci di Cesena con una serie di brani. Tra questi un duetto per violino e mandolino composto da un altro famoso artista e compositore di Crema, Giovanni Bottesini, duetto che il Vailati eseguì assieme al violinista Ugo Pizzi. Eseguì poi altri due brani composti dallo stesso Vailati. Il primo brano è una *Fantasia* con *Miserere* da *Il Trovatore* di Giuseppe Verdi; il secondo brano (pezzo cui rimase molto legato) è *Il Carnevale di Venezia* che vede il mandolinista, abitualmente, eseguirlo utilizzando una sola corda²⁵.

Tra gli estimatori del Vailati vi sono anche i più grandi compositori dell'epoca quali Gioacchino Rossini, Giuseppe Verdi e Charles Gounod questi ultimi due lo accompagnarono più volte durante i concerti tenuti a Busseto ed a Parigi²⁶. Sempre dalla stessa fonte ricaviamo che ebbe anche rapporti di amicizia con Victor Hugo, Giuseppe Garibaldi e Giuseppe Mazzini dei quali custodì *gelosamente* sino alla sua morte, alcune loro lettere autografe.

A proposito del suo incontro con il grande maestro Giuseppe Verdi, il Vailati amava di frequente raccontare un simpatico aneddoto. La fonte dalla quale estraiamo questa notizia non riporta la data in cui questo incontro avvenne, ma nonostante questa lacuna vale la pena di riportarla: «... trovandosi (il Vailati) a Busseto, patria dell'illustre Verdi, e non potendo il grande maestro onorarlo di presenza nel primo concerto si scusasse coll'invio di una moneta. Ma egli facendo pure esternare a Verdi la sua gratitudine, gli fece riferire che assai più del dono sarebbe stata lusinghiera la sua presenza. Il grande maestro al secondo concerto fece pago il desiderio vivissimo del povero Cieco, il quale ricordava con gioia come Verdi non solo lo udì attentamente ed ammirato, ma volle accompagnarlo sul pianoforte in diverse suonate»²⁷.

Probabilmente questo avvenne attorno al 1875-76. Il Vailati in quel periodo si trovava a Parma, per delle esibizioni al Teatro Regio. Durante la Stagione lirica 1875-76 il 20 febbraio intrattiene il pubblico durante l'intervallo tra gli atti della *Dolores* di Salvatore Auteri Manzocchi²⁸ e nei giorni seguenti il 22 e 24 febbraio torna ad esibirsi durante gli intervalli della *Lucia di Lammermoor* di Gaetano Donizetti²⁹.

24 S. VAN RIEL (a cura), *Il Teatro di Meldola: Storia e Restauro*, Firenze 1985, p. 20. Materiale inviatomi gentilmente dalla Biblioteca di Meldola.

25 www.teatrobonci.it.

26 *Il Nuovo Corriere di Crema* – Giornale Popolare-Politico-Amministrativo- Agricolo. Sabato 6 Dicembre 1890, num. 48, Anno VI, p. 3.

27 Dal discorso dell'avvocato Augusto Meneghezzi letto in onore di Giovanni Vailati durante la cerimonia funebre, in: *Il Paese – Giornale di Crema e circondario*, 6 dicembre 1890, pp. 2,3.

28 Salvatore Auteri Manzocchi – Palermo 24-12-1845 / Parma 21-2-1924. Figlio della famosa cantante preferita da Vincenzo Bellini Almerinda Manzocchi.

29 www.biblioteche.comune.parma.it/archivio/cronologia/1875-1876_carnevale.htm.

In un altro aneddoto riguardante sempre il Vailati viene coinvolta la Regina d'Italia Margherita di Savoia. Si racconta che ella si dilettasse nel suonare il mandolino e che ne possedesse una importante collezione: gli strumenti erano stati costruiti dai maggiori liutai dell'epoca quali i Vinaccia³⁰ ed i Calace di Napoli. Ma oltre questa sua passione per il mandolino la regina suonava pure egregiamente il pianoforte; Giovanni Vailati raccontava di aver suonato il suo mandolino accompagnato da lei al pianoforte in un concerto tenuto in una villa sul lago Maggiore³¹.

Seguendo la serie dei suoi concerti si scopre che l'11 febbraio 1877 l'artista è al Teatro Sociale di Como. Quella serata vedeva rappresentata per la quinta volta *La Favorita* di Donizetti. Il Vailati delizierà il pubblico come testimoniato: «*Il celebre professore di mandolino Giovanni Vailati (cieco di Crema) dopo il primo atto eseguirà: Fantasia sull'opera Il Trovatore. Dopo il secondo atto replicherà: Il Carnevale (sic) di Venezia su una sola corda*»³².

A partire dalla fine degli anni Settanta del secolo XIX è un valido aiuto a questa ricerca e vi contribuisce il prezioso volume che raccoglie i ritagli di giornale, messaggi e poemi a lui dedicati, raccolti dallo stesso Vailati durante le sue tournées e oggi conservato presso il Museo Civico di Crema. In esso vi troviamo buona parte delle notizie riguardanti il periodo che va dal 1879 al 1890³³.

Dal marzo 1879 riscontriamo la presenza del musicista a Sanremo, a Mentone, Torino, Pontevico, Lecco e Calcio. Si presume che la raccolta delle notizie sia incompleta se prendiamo come paragone il numero dei concerti degli anni seguenti.

Il 18 maggio 1879 il maestro era a Torino al Teatro Alfieri. La cronaca tratta dal

30 I Vinaccia sono una famosa ed importante famiglia di liutai costruttori di chitarre a mandolini nel quartiere della Rua Catalana, al n. 53 a Napoli, famoso per le numerose botteghe di liuteria. Sulla etichetta applicata all'interno dei loro strumenti è riportato "Fabbricanti di strumenti armonici di S. M. la Regina d'Italia". Vedi: www.liutaiomagico.com. La collezione di mandolini della Regina Margherita oggi è conservata presso il Museo dell'Accademia di Santa Cecilia a Roma.

31 *La Repubblica*, 04 maggio 2011, pagina 13, sezione: Torino. Articolo scritto da Susanna Franchi.

32 C. TARABOTTI, *Le beneficiate nel teatro ottocentesco: esempi dall'archivio storico del Teatro Sociale di Como*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Milano – Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea in Scienze dei Beni Culturali, Anno Accademico 2003-2004. Relatore: Chiar.mo prof. Claudio Toscani, Correlatore: Chiar.mo prof. Alberto Bentoglio, pp. 57, 72, 83.

33 *Articoli Giornali da Giovanni Vailati – dal 1879 al 1889*, conservato presso il Museo Civico di Crema. Il volume in passato apparteneva alla Biblioteca dell'Istituto Folcioni di Crema. Purtroppo è arrivato a noi solo questo album di articoli mentre si sa con certezza, attraverso un ritaglio di giornale del 1881 che già esistevano a quella data: «*due grossi albums pienissimi di articoli di giornali di ogni paese e poesie in suo onore*». Cfr. *L'Appennino*, 15 Dicembre 1881, Camerino. Vedi: *Articoli Giornali da ..., ecc.*, foglio 31v.

4.

Giovanni Vailati, ritratto a penna con inchiostro blu realizzato da un suo ammiratore di Cento il 10 luglio 1885. Museo Civico di Crema, volume segnato in etichetta come "Articoli Giornali da Giovanni Vailati - dal 1879 al 1889", foglio 69r.



quotidiano "Il Torino" ci racconta quale entusiasmo abbia egli suscitato in chi ebbe la fortuna di ascoltarlo durante quella esibizione: «Ieri sera abbiamo assistito al concerto di mandolino del celebre prof. Vailati, questo venerando cieco che va dispensando di città in città le più soavi armonie tolte con divino tocco alle fila d'oro del suo magico strumento. | Mentre lo guardavamo meravigliati, la sua figura ci si ingrandiva e ci pareva di vedere Omero e di udire l'ultima voce di colui che ha trattato armonie da un mondo preistorico. Quelle smorzature lontane, quelle variazioni rapide, balzanti, piene di freschezza e di una vita subitanea ed improvvisa, quei ritorni ad un suono interno dell'anima arcanamente remoto e la cui potenza non si potrebbe definire colle parole, avevano tale fascino da rapire anche il più rozzo degli spettatori in un grato oblio di se stesso»³⁴.

La cronaca del concerto di Pontevico riporta le seguenti impressioni: «Come descrivere infatti tutta la magica arcana potenza dei flebili suoni, delle dolcissime note, che questo grande artista sa trarre magistralmente dal suo piccolo medioevale istrumento? Come descrivere il profondo silenzio con cui erano dal pubblico accolte le commoventi e soavi melodie di quel genio ispirato? Con quali parole ritrar lo scoppio d'entusiasmo, l'uragano d'applausi con cui ad ogni cadenza era salutato l'artista?»³⁵. Il concerto era stato programmato per il 22 giugno ed era a favore dei "poveri danneggiati dall'inondazione (sic)".

L'itinerario concertistico programmato per il 1880 va a toccare le maggiori città del centro e sud Italia quali Ancona, Osimo, Chieti, Reggio Calabria, Taranto, Catanzaro, Palermo, Messina, Barletta, Bari, Ostuni ed altri piccoli ma importanti luoghi.

Il tour inizia da Ancona con un concerto al Club dei Canottieri di mercoledì 7 gennaio nel quale il Vailati stupirà i presenti con la sua bravura: «... Ricorderemo con compiacenza la bella serata che ci ha fatto godere augurando ben di cuore che continui per altri lunghi anni a mostrare che l'Italia nelle arti belle ancora non è seconda ad altre nazioni»³⁶.

Ogni dove va egli lascia un entusiasmante ricordo della sua esibizione; così avviene anche a Chieti dove transita mercoledì 27 gennaio per un concerto al Teatro Marruccino. Sul giornale di quella città "La Gazzettina di Chieti" apparve il lunedì successivo un articolo che occupava quasi per intero una pagina. La giornalista che si firmava "la Gazzettina" non finiva mai nel suo articolo di elogiare il nostro "Cieco di Crema" descrivendone anche il suo atteggiamento sul palcoscenico:

34 *Il Torino*, Domenica-Lunedì, 18-19 Maggio 1879. Da: *Articoli Giornali da Giovanni Vailati*, cit., f. 4r.

35 *Corriere della Provincia*, Brescia 23 giugno 1879. Da: *Articoli Giornali da Giovanni Vailati*, cit., f. 4r.

36 Dedicata scritta al foglio 5v. della raccolta e firmata da molti personaggi importanti di quella città. Vedi: *Articoli Giornali da Giovanni Vailati*.

«... entrai mi confusi con gente che non fiatava stando con le orecchie e con gli occhi intenti in faccia ad un uomo, ad un professore, dai capelli canuti, dalla fronte alta, il quale era lì in piè, diritto, abito nero e cravatta bianca, veduto da tutti, non vedendo nessuno: e traduceva col suo mandolino quella casa musica di Bellini, che sempre piace a dispetto de' tromboni, contro bassi, timpani, grancasse e bombardoni presenti e futuri [...]. | Quel vecchio era il prof. Giovanni Vailati, il celebre (sic) Cieco di Crema. In ogni città, preceduto da bella fama, riporta le stessa lode: - il tocco del suo mandolino è stupendo; egli possiede le doti più disparate e più difficili a riunirsi in un suonatore. Dalle vibrazioni gravi e potenti delle corde di quel caro strumento, egli passa con ammirabile maestria a certi pianissimi così delicati, espressivi, toccanti da far credere che quel mandolino siasi convertito in una esilissima voce umana o in un dolcissimo lamento che ricerca ogni più riposta fibra del cuore [...]. Nel mirare ed ammirare quell'uomo, d'occhi cieco e che rivelava sul volto l'estasi dell'anima, io era presa da un non so quale novello affetto, che avea del malinconico. Ma egli sorrideva, sorrideva contento ... Il cieco è felice? - credo di sì, perché dentro di sé crea e porta un mondo migliore dell'esterno che lo circonda. - Ardii di pensare che: meno vede meglio fa!»³⁷. Questo articolo raccoglie in sé molte delle emozioni che laddove apparve, seppe suscitare, il Vailati, ad ogni sua esibizione.

Lasciata Chieti per una breve tappa in Puglia dove era atteso il 22 marzo per un concerto nella città di Taranto, Vailati, il 10 aprile è a Reggio Calabria dove è stato programmato un concerto nel Teatro di quella città. Il cronista del "Ferruccio" Vincenzo Melissari, scriveva: «Da vari giorni si parlava di una serata al nostro Teatro, che dovea dare il Paganini del Mandolino, Giovanni Vailati, col concorso dell'egregio pianista sig. Rossi, del distinto maestro sig. De Lorenzo, del dilettante sig. Accoranti, non che dell'Orchestra. Immaginate quanto fossero vivi i desideri, quanto grande l'aspettazione»³⁸. Prosegue poi il cronista elogiando le doti del Vailati affermando quanto gli si addica il soprannome di "Paganini del mandolino" e nella sua relazione della serata egli scrive: «Quantunque vecchio. Pure mostrò di avere giovanissimo il cuore, e l'anima piena di fuoco per l'arte della musica. | la sua destrezza nel modulare le corde, non è fatica senza luce per assenza di ideale, senza calore per ottusità di sentimento, senza entusiasmo per mancanza di vita. Sotto la sua mano il mandolino subisce una metamorfosi, il suono si trasforma in canto. Seguace della scuola di Rossini, ama il gruppetto, l'appoggiatura che esegue con grazia: potentemente affascina, tenendo desta l'attenzione; poiché alla grafica nota, vaga ed indeterminata per se stessa, sa dare un valore che ritrova il suo riscontro nell'anima di chi l'ascolta»³⁹.

37 *La Gazzettina di Chieti*, giornale letterario scientifico artistico, Chieti 1 Febbraio 1880, Anno III, Num. 5. Da: *Articoli Giornali da Giovanni Vailati*, cit., f. 7r.

38 *Ferruccio*, Reggio Calabria, 18 aprile 1880, Da: *Articoli Giornali da Giovanni Vailati*, cit., f. 7v.

39 *Ibidem*.

Instancabile, lasciata la Calabria, il Vailati approda in Sicilia dove l'aspettano Palermo, Caltanissetta e Messina. A Caltanissetta il concerto si svolse nel Palazzo Municipale il 6 maggio 1880, mentre a Palermo nella sala della Filarmonica Bellini il mercoledì 9 Giugno: «Comincia il concerto con una Fantasia sulla Norma ... il cieco di Crema tocca le prime corde ... gli orecchi sono intenti a sentire ... non si ascolta uno zitto ... il valente suonatore seguita a toccare le corde ... ad un tratto un immenso Bravo echeggia nella Sala, tutti applaudiscono, il Vailati resta confuso dagli applausi. - Il Vailati è artista nato ... si vede chiaro dal suo modo di suonare, come vi ha in lui la scintilla del genio; egli si immedesima nelle corde che tocca, per lui l'arte non è mero esercizio, è vita, è anima, è tutto»⁴⁰.

Ma è nell'Accademia tenutasi a Messina che il mandolinista ancora una volta manda in visibilio gli spettatori «...vorremmo intrattenerci sullo strumento del Vailati e sulle trasformazioni ch'esso subisce sotto le sue dita; ma non siamo competenti, e dopo quanto ànno (sic) scritto in proposito i più noti critici d'Europa, sarebbe superfluo ogni nostro dire, fiacca ogni nostra parola di ammirazione. [...] Non sono le difficoltà ch'egli supera, che ci sorprendono; ci sorprende la dolcezza del tocco, e la maniera con la quale egli lega i suoni - si da convertire il mandolino in violoncello, in viola, in violino, dopo averlo fatto parere una mandola, o un liuto. Fu detto ch'egli ha la vista nelle dita; io direi ch'egli à (sic) pur nelle dita il cuore; ed è ciò che v'è di meraviglioso nel Vailati»⁴¹.

Terminato il suo giro della Sicilia l'instancabile mandolinista attraversa nuovamente lo Stretto per approdare nuovamente in Calabria con prima tappa a Radicena⁴² proseguendo poi per Palmi e Polistena. Nell'agosto è in Puglia per continuare il giro iniziato con il concerto di maggio nella città di Taranto e vi rimarrà sino al dicembre di quell'anno toccando le città di Barletta, Lucera, Bitetto, Bari, Ostuni, Ceglie e Francavilla Fontana.

Un ammiratore di Lucera riportava in calce sul libro del Vailati la seguente dedica: «Son felice d'aver conosciuto in Lei, Illustre Vailati, uno di quegli Artisti che onorano l'Italia nostra. | Ella sa trarre dal Suo Mandolino suoni meravigliosamente delicati ed affettuosi che sanno tanto bene trovare la via dei cuori»⁴³.

A Bitetto incontra una sua concittadina Isabella appartenente ad una celebre famiglia cremasca i Racchetti, la quale lascerà per iscritto sul libro-diario del Vailati

40 *Gazzettino Rosso*, Palermo 13 giugno 1880, Sala Filarmonica Bellini. Da: *Articoli Giornali da Giovanni Vailati*, cit., f. 9v. Altri giornali scrissero di quel concerto, quali: *Giornale di Sicilia*, *Piff! Paff!* (sic), *Il Commercio di Sicilia*, *La voce del Popolo*.

41 *Gazzetta di Messina*, 1° luglio 1880, L'Accademia Vailati. Da: *Articoli Giornali da Giovanni Vailati*, cit., f. 10r.

42 Oggi Taurianova, città formata nel 1926 dall'unione dei comuni di Radicena e Jatrinioli.

43 Da: *Articoli Giornali da Giovanni Vailati*, cit., f. 12r.

la seguente affettuosa dedica: «*Al più gentil fiore cresciuto sulle sponde del Serio. | Superba d'essere tua concittadina ardisco io pure scrivere in queste pagine alcune parole le quali se non varranno ad aggiungere grandezza al tuo nome, potranno almeno manifestarti con quale devozione io ti ammiri e, perdona o gentil Vailati, con quale cuore io ti ami. | Credimi che questo santo amore diventa delirio, adorazione allorché tu colle angeliche tue note mi trasformi la terra in paradiso. | Addio, mio illustre concittadino, ricorda talvolta l'amica Isabella e la sua famiglia. | Bitetto il 5 Novembre 1880. | Racchetti*»⁴⁴.

Il 1881 inizia con tre concerti nuovamente in Puglia, ad Andria, due nel Teatro Comunale ed un terzo all'Istituto Calasanzio. Per tutto il 1881 rimarrà sempre nel Sud e Centro Italia. Toccando le regioni Puglia, Campania, Molise, Abruzzo e le Marche.

Dopo il concerto di Lanciano il patriota e poeta abruzzese Carlo Madonna gli dedicò la seguente poesia:

«*De' tuoi concenteri al subito levarsi
Ne la virtù di rapimenti arcani,
Sembrano gli occhi tuoi distenebrarsi,
E in te centuplicate esser le mani.
O veggente di Crema, a te chinarsi
Veggio d'innanzi popoli e Sovrani,
E render ambo a gara e plausi e onori
A la divina poesia de' cori.
O veggente di Crema, inorgoglisci
De le tue note arcanamente belle:
Tocca le corde, e i sensi a noi rapisci
Con l'eloquio, che in ciel usan le stelle.
In tue corde il sublime or tu scolpisci,
I delicati affetti or pingi in quelle;
E, quanto posa di tue corde l'eco,
Torni allora contento ad esser cieco*»⁴⁵.

Dopo una serie così numerosa di concerti nel 1882 l'artista dirada di molto le sue apparizioni, in particolare quelle programmate per i mesi estivi. Dopo l'ultimo concerto, quello di Arezzo del 25 marzo non si trovano sino ad ottobre nella sua raccolta articoli di giornali che parlino di sue esibizioni.

La stagione autunnale inizia con un concerto a Pozzolengo una località posta

44 Da: *Articoli Giornali da Giovanni Vailati*, cit., f. 13r.

45 Carlo Madonna, Lanciano (1809-1890), patriota e giurista. Lode datata 2 maggio 1881 riportata al foglio 21v. e 22r. della raccolta *Articoli Giornali da Giovanni Vailati*, cit.

tra la riviera gardesana e l'inizio dei colli morenici mantovani. Il 24 settembre nella sala municipale il Vailati ebbe modo di entusiasmare gli invitati al concerto: «*Tutti le lodi e gli onori fino ad ora prodigati al Gran Genio sono nulla in confronto al merito. | Benché profani dell'arte musicale, i sottoscritti furono entusiasti dalla maestria e dolcezza di suono, e nessuna parola, in quanto sublime, potrebbe descrivere la centesima parte della realtà*»⁴⁶.

Finalmente nel 1883, dopo anni di lontananza ritorna nella sua Crema. Il 14 febbraio il Vailati chiede alla Direzione del Teatro Sociale la concessione all'uso dello stesso la domenica 18 febbraio per un concerto vocale e strumentale, richiedendo che anche le spese di illuminazione rimanessero a carico loro. La Direzione gli concederà entrambe le richieste⁴⁷.

Di questo concerto ne è rimasta la cronaca sul quotidiano "*Gli Interessi Cremaschi*" che si riporta in sintesi: «*Dopo molti anni, la sera 18 scorsa, abbiamo udito il nostro concittadino Vailati, il famoso Mandolinista. | Non voglio trattenermi sul valore dell'infelice cieco perché tutti oramai conoscono la capacità più unica che rara del Vailati. Egli suonò benissimo la Lucrezia Borgia e la Sonnambula. Il pezzo che destò entusiasmo nel pubblico fu il Carnevale di Venezia ed ho pure rilevato che sebbene vecchio pure suona ancora con quella potenza di una volta, potenza che gli fece guadagnare moltissimo danaro ma che luridi parassiti gli hanno rubato. | Da quell'unica corda sortivano note vellutate e così leggere da sembrare un sospiro, un'eco*»⁴⁸.

Dopo i concerti di Bergamo, Crema, Piacenza, Novara e Vercelli programmati per i primi mesi dell'anno a settembre il Vailati è a Stresa dove il giorno 9 si esibirà nel palazzo ducale alla presenza delle Altezze Reali la Duchessa madre Maria Elisabetta di Sassonia, il principe Tomaso Alberto Vittorio di Savoia duca di Genova e la Principessa Isabella di Baviera⁴⁹.

Dopo questo concerto sarà a Monza, Brescia, Toscolano e poi a Trento e Merano.

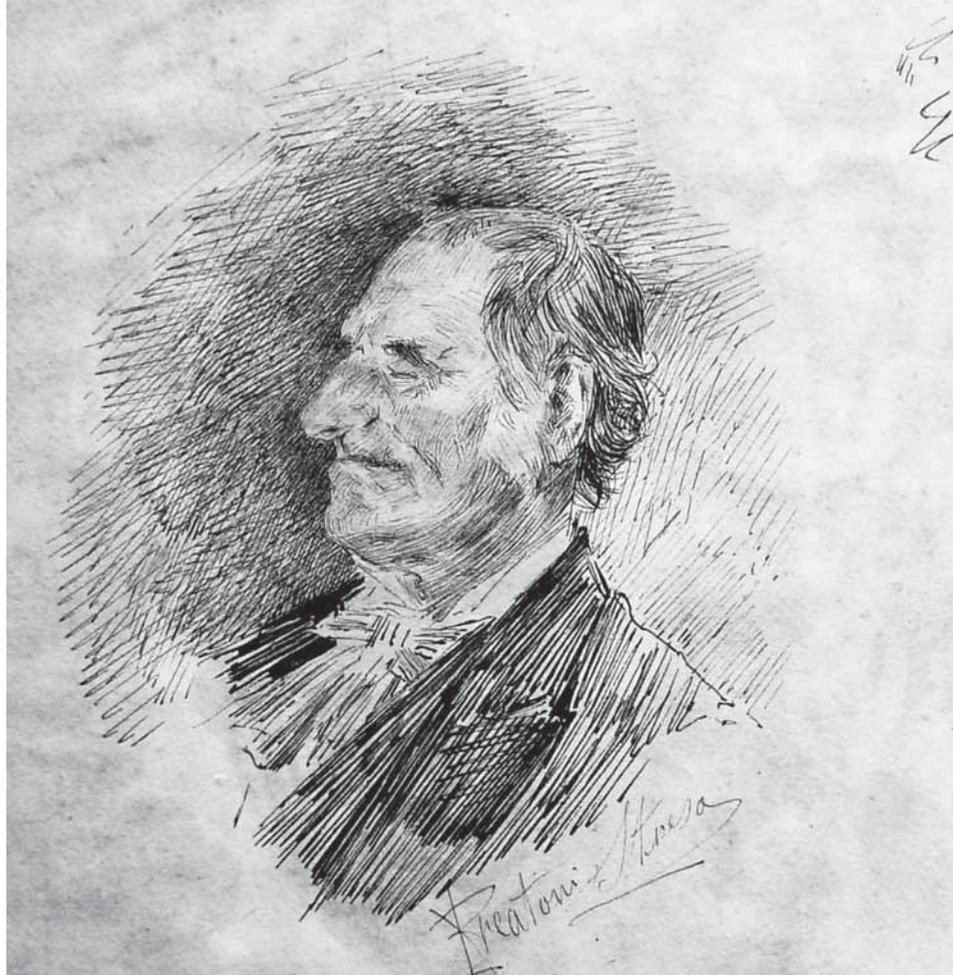
I due anni successivi saranno nuovamente, per il Vailati, stracolmi di impegni tra cui sedici concerti programmati nel Veneto e nel Friuli nel 1884 e venticinque

46 Da: *Articoli Giornali da Giovanni Vailati*, cit., f. 39r.

47 Biblioteca di Crema, Fondo Teatro Sociale, Unità 1401, class. 2,4, fasc. 1, cc. 2. «*Il concittadino Vailati Giovanni | Professore di Mandolino, fa domanda | perché gli venga concesso il Teatro il | giorno di Domenica 18 andante onde dare | un Concerto vocale ed Istrumentale. | Siccome poi le spese della | serata sarebbero molto gravi, così spera | che l'onorevole Direzione vorrà assume = | re a proprio carico la spesa dell'il= | luminazione. | Con tutta stima | Dev.mo per Vailati Gio= | Segretario Luzzani Giacomo | Crema li 14 Febbraio 1883*».

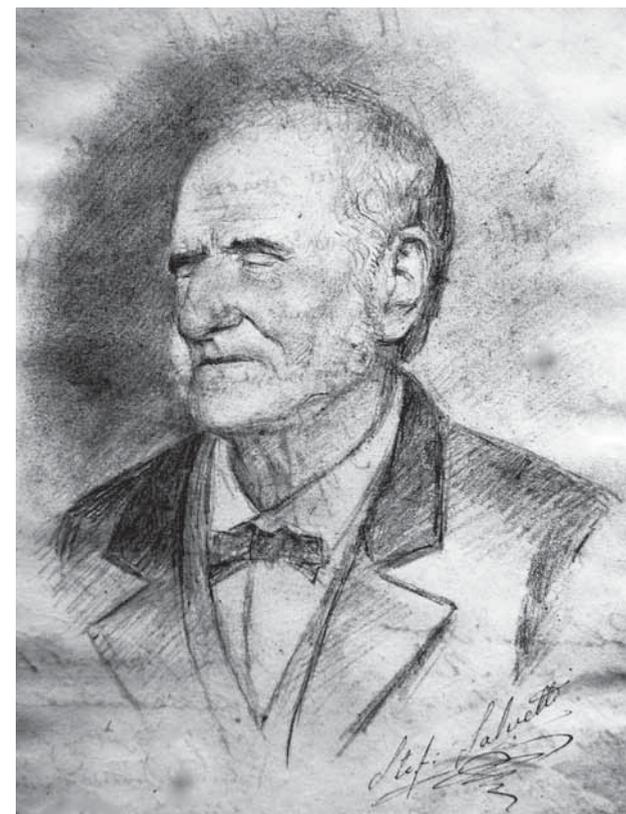
48 *Gli Interessi Cremaschi*, Sabato 24 Febbraio 1883, Anni IV, n. 8, Concerto Vailati, p. 32. Vedi: www.emeroteca.braidense.it.

49 Da: *Articoli Giornali da Giovanni Vailati*, cit., f. 46r.



altri concerti nel 1885 che toccheranno le città dell'Istria (oggi Croazia), dell'Austria (città di Graz), per poi scendere nuovamente nel Centro Italia esibendosi nelle città di Cento, Senigallia, Vasto, Sulmona, Chieti ed altri centri minori. Da un ritaglio di giornale datato 20 maggio 1885 si può leggere che il maestro in quei giorni si trovava a Graz per due concerti⁵⁰. Alcuni studenti italiani ed altri di origine dalmata, istriana, triestina e trentina, che risiedevano per motivi di studio nella città di Graz, ebbero la fortuna di assistere ad un concerto tenuto in forma privata proprio per loro. Felici per quella magnifica sorpresa scrissero al giornale di Trieste una dettagliata relazione della serata: «... *Gli studenti italiani residenti a Graz non passarono certamente da anni una così bella e lieta serata come quella di ieri sera. Il professore di mandolino, Giov. Vailati, essendo di passaggio per questa città, con gentile pensiero volle dare un concerto di mandolino in forma del tutto privata*

50 *Grazer Morgenpost*, Wittwoch (mercoledì), den 20 Mai 1885, Da: *Articoli Giornali da Giovanni Vailati*, cit., f. 67r.



5. Giovanni Vailati, ritratto a penna e inchiostro blu firmato Preatoni, suo ammiratore di Stresa. Museo Civico di Crema, volume segnato in etichetta come “*Articoli Giornali da Giovanni Vailati – dal 1879 al 1889*”, foglio 45v.

6. Giovanni Vailati, ritratto a matita firmato Stefano Salveti, suo ammiratore di Benevento, il 15 aprile 1887. Museo Civico di Crema, volume segnato in etichetta come “*Articoli Giornali da Giovanni Vailati – dal 1879 al 1889*”, foglio 79r.

*agli studenti italiani, cosicché tutta la gioventù della Dalmazia, dell'Istria, di Trieste e di Trento accorse all'invito. | Già mezz'ora prima del concerto nella sala trovavansi circa 100 studenti, e, quando comparve il professore questi fu salutato da unanimi applausi*⁵¹.

Dell'anno 1886 ci giungono tracce di tre soli concerti. Il primo a Bari, poi a Noci ed Avellino. Lo stesso vale anche per il 1887 nel suo viaggio a ritroso; avvicinandosi al Nord egli sosterrà in alcune località molisane tra cui Orsogna, Guardagliele, Chieti e dell'Abruzzo a Penne. Altre soste le fece nelle Marche a Fermo e Loreto.

Il numero delle sue esibizioni si stava oramai di anno in anno riducendo. Il ma-

51 Da: *Articoli Giornali da Giovanni Vailati*, cit., f. 68r. In quella serata lo studente Spadoni nel suo discorso ebbe a dire che: «... *il prof. Vailati, degno e vero interprete della musica italiana, venne a Graz per dare nel teatro due concerti, ma, poco compreso dalla popolazione di Graz, assuefatta alla musica delle operette leggere, si trovò deluso dallo scarso concorso di pubblico*».

estro è stanco e questo viene sottolineato anche in alcuni articoli che riportano la cronaca dei suoi concerti: «*Il simpatico vecchio commuove anche prima che lo si oda a suonare. Commuove il quadro pietoso del vecchio canuto che si avvanza accompagnato*»⁵², e questo ciò nonostante, quando egli si ritrova ad abbracciare il suo strumento riprende vigoria ed espressione: «... *commuove coll'espressione mirabile delle note che sa trarre dal suo strumento, note ora placide, ora serene, ora tempestose e strazianti, eco forse della sua povera anima così travagliata*»⁵³. Si sta avvicinando ormai alla sua terra natale: nel gennaio del 1888 è a Carrara, poi a La Spezia in febbraio e dopo a Genova nel mese di maggio. Le sue soste nelle località concertistiche sono sempre più lunghe. A settembre si trova notizia della sua presenza a Trezzo sull'Adda attraverso una dedica di un ammiratore, mentre di un suo concerto nella città Lodi nella sala di palazzo Premoli lo si apprende dalle pagine del settimanale "Il Fanfulla di Lodi": «*Si è con sentimento di venerazione che abbiamo riudito il vecchio artista, a noi noto fino dal 1871, allora quando nella pienezza dei suoi mezzi correva l'Italia, riscuotendo applausi e quattrini. Ieri sera, dopo diciassette anni riapplaudito all'esecutore eccezionale, all'artista in cui gli anni non hanno estinto il profondo sentimento della melodia, la passione per la divina arte dei suoni*»⁵⁴.

1889 – 1890 gli ultimi concerti

Negli ultimi anni di vita Giovanni Vailati si limita a brevi apparizioni; nei primi quattro mesi dell'anno 1889, le sue esibizioni musicali si svolgono in alcune località distanti solo pochi chilometri da Crema, sua città natale divenuta ormai anche sua dimora stabile.

Il 24 gennaio è in provincia di Bergamo nel Collegio Vescovile di Celana dove tiene alcuni concerti accompagnato al pianoforte dal maestro Francesco Manetta⁵⁵.

Il maestro Manetta al termine dei concerti scrisse sull'album dove il Vailati raccoglieva le dediche e gli articoli di giornali il seguente ringraziamento: «*Un saluto a te Chiarissimo Prof. Vailati. Ho avuto l'alto onore d'accompagnarti col pianoforte, e ne porterò imperitura memoria. | M.° Manetta Francesco - Celana, 24 gennaio '89*»⁵⁶.

Nell'album del Vailati vi sono dello stesso anno due dediche: la prima scritta a Romano di Lombardia il 21 marzo 1889 (porta la firma della signora Lina

Manara Ponzetti ed è sottoscritta da altre quattro persone), la seconda invece è compilata in Rivolta d'Adda e porta la data del 2 aprile 1889; lo scrivente dice che ha avuto la fortuna di conoscerlo personalmente e lo ha ammirato. In entrambe le dediche non si accenna ad un concerto in quei luoghi⁵⁷.

L'artista nell'aprile 1889 organizza un concerto musicale a Crema con la collaborazione di artisti dilettanti. Per questo motivo il giorno 13 aprile scrive una lettera indirizzandola alla Direzione del Teatro Sociale chiedendo l'utilizzo del teatro. La richiesta viene accordata con l'obbligo, agli organizzatori, ancora una volta di garantire le spese di tale serata⁵⁸.

Il concerto a beneficio di Giovanni Vailati tanto atteso dai cremaschi ebbe luogo la domenica 5 maggio. Ma sul palcoscenico apparve un artista affaticato e forse anche moralmente a pezzi come emerge dalla cronaca di quella serata: «*L'accademia cominciò colla sinfonia famosa dell'opera Zampa di Herold, eseguita dall'Orchestra. Fu applauditissima. Poi ecco il Cieco di Crema, accompagnato dal Maestro Coloni. Il pubblico lo riceve con applausi frenetici, prolungati. Il povero Cieco si commuove, il pubblico pure; tanto più che sanno da tutti le disgrazie che colpiscono il nostro concittadino e le tristi condizioni finanziarie in cui versa. Passati alcuni istanti cominciò. Ma ah! Quantum mutetum ad illo. Povero Vailati! Noi abbiamo sentito questa nostra celebrità paesana circa 10 anni or sono e ci ricordiamo benissimo ancora le emozioni potenti che col suo mandolino produceva negli spettatori: una specie di fremito correva allora nella platea; suoni arcani, misteriosi uscivano da quell'istrumento che sommovevano tutta l'anima! Or nulla di tutto ciò, sia perché il Cieco di Crema è vicino agli 80 anni (per la precisione 74), e non è più quello di una volta, sia anche perché il pubblico oggidì come in tutto il resto è apata anche alla musica*»⁵⁹.

Arriviamo così al 1890 il vecchio artista è ormai avviato verso il suo triste declino, e pure le sue condizioni finanziarie si fanno sempre più drammatiche. Quelli che un tempo lo seguivano nel suo peregrinare conducendo una bella vita approfittando dei suoi guadagni, oggi sono scomparsi: «... *E pure si narra di lui che raccogliesse non pochi tesori dalla propria maestria nel suono dell'istrumento prescelto. Senonchè non amici, ma parassiti ingordi e dilapidatori, dai quali il Vailati ebbe a circondarsi*

52 Da: *Articoli Giornali da Giovanni Vailati*, cit., f. 84v.

53 *Ibidem*.

54 *Fanfulla da Lodi* – Giornale settimanale, n. 49, anno XV, Venerdì 7 dicembre 1888, p. 3.

55 Francesco Manetta (Bergamo 1857-1897), pianista e organista, figlio di Alessandro cantante lirico alla corte degli Zar di Russia. Cfr. www.bibliotecamai.org. Il Collegio Vescovile di Celana (oggi Collegio Celana) era sorto nel 1579 per volere del card. San Carlo Borromeo. Celana è frazione di Caprino Bergamasco una località della Val San Martino.

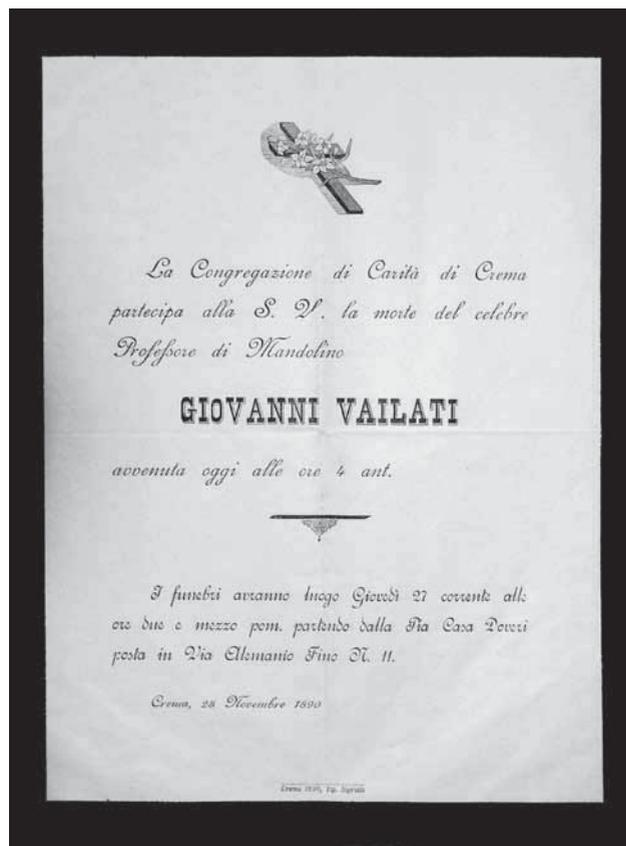
56 Da: *Articoli Giornali da Giovanni Vailati*, cit., f. 87v.

57 *Ibidem*, f. 88r.

58 Biblioteca di Crema, Archivio Teatro Sociale, Unità 1418 - classe 2.4, Lettere datate 13 e 14 aprile, Concessione del teatro a Vailati Giovanni per un concerto musicale dilettantistico: istanza e nulla osta della direzione.

59 *Gli Interessi Cremaschi*, L'Accademia di domenica scorsa al Teatro Sociale, p.71. Cfr: www.emeroteca.braidense.it. Il Programma della serata, estratto da: *Il Nuovo Corriere di Crema* del 4 maggio 1889 è riportato in copia nell'Appendice A.

7.
Partecipazione funebre a stampa dalla Congregazione di Carità. Biblioteca Comunale di Crema, Fondo Teatro Sociale.



nella sua carriera professionale, lo lasciarono poi al nudo dei propri guadagni»⁶⁰. La cattiva sorte che negli ultimi tempi lo accompagnava non lo aveva abbandonato anche nella povertà, tanto che un maldestro ladruncolo gli rubava i pochi averi ed il suo inseparabile mandolino. Fatto questo che viene ricordato da Francesco Pesadori nella sua poesia “L’òrbo Vailat”: «L’era ‘n mandulinista da valur | sebé òrbo, töt al mund l’á fat stüpi: | quand, za vècc e imputent, an traditur | al gh’á rubat i solt e ‘l mandulì. | Ridót a la miseria, töt strassat, | pore òrbo! Al so paés l’è riturnat»⁶¹.

Ridotto in povertà e ammalato, grazie alla solidarietà cremasca, viene ricoverato presso la Pia Casa dei Poveri della città posta in via Alemannio Fino, al civico 11 amministrata dalla Congregazione di Carità⁶².

60 L. BARBIERI, *Gli Illustri Cremaschi...*, op. cit., Crema 1891, p. 63.

61 F. PESADORI, *Poesie dialettali cremasche*, Crema 1974, pp. 48, 49. Vedi appendice B.

62 La “Pia Casa dei Poveri” era nata per Reale Decreto Italiano nel 1809 con lo scopo di togliere la men-



8.
Lapide posta sulla parete della Cascina Torchio a ricordare i natali di Giovanni Vailati.

In questa struttura il Vailati si trovava abbastanza bene purtroppo, dopo poco tempo, il 25 novembre 1890 veniva stroncato da un colpo apoplettico (ictus). Le spese dei funerali vennero sostenute dal Comune che fornì il carro funebre di 1^a classe ed il colombario al cimitero e dalla Congregazione di Carità che fece stampare le partecipazioni funebri, pagare il rito religioso ed una corona di fiori da mettere sul carro.

dicità questuante dando loro un alimento e se possibile anche un lavoro. Con la riforma del 1863 le finalità di questa istituzione cambiavano. Le nuove disposizioni stabilivano che l’aiuto venisse dato ai poveri di ambo i sessi che dopo una vita laboriosa a causa di difetti fisici o per età avanzata divenissero incapaci di lavorare. Sino a quel momento l’istituzione “La Pia Casa” era amministrata dagli Istituti Educativi e gestita da laici. Per Decreto Reale del 1883 passava sotto la gestione della Congregazione di Carità. Oggi percorrendo via Alemannio Fino si nota che il numero 11 non esiste più: si passa dal numero 9 all’13. Cfr. M. Zanotti, *Opere Pie a Crema. Strutture educative ed essenziali dall’Unità d’Italia ai primi del ‘900*, Crema 1994, pp. 16, 17.

La partecipazione fu notevole nonostante il “tempo perverso”. L’orchestra diretta dal maestro Carlo Meletti, la Banda dei Lavoratori ed il Corpo Corale prestarono servizio gratuitamente.

Il corteo funebre seguito dai rappresentanti Municipali, della Congregazione di Carità e da altre Opere Pie, dalla Società dei Lavoratori con bandiera, dalla Società Operaia rappresentata dal Presidente. I cordoni del carro erano tenuti dai Rappresentanti della Congregazione di Carità, dai Maestri di musica Coloni e Samarani, dai Rappresentanti i Sodalizi Operai e dal portiere del Teatro Sociale in divisa e con torcia⁶³ Partendo da via Alemannio Fino, per ordine della Giunta Municipale, si fece un lungo giro per la città percorrendo corso Vittorio Emanuele, la piazza Maggiore e la via XX Settembre sino a raggiungere la chiesa della SS. Trinità dove il prevosto don Cesare Franceschini celebrò l’ufficio funebre⁶⁴.

L’avvocato Augusto Meneghezzi lesse il discorso commemorativo riassumendo la vita di questo artista.

«... Ognuno stupiva che da un istrumento così semplice, come il mandolino, il Vailati sapesse trarre tanta potenza di suono e tanta dolcezza di melodie, da gareggiare colle armonie dell’arpa e colle variazioni più estese e fantastiche del violino.

Il magistero della sua mano era tale da imitare il linguaggio dolce dell’amore da ripetere le ambascie dell’affanno, fare eco ai sospiri del dolore, esprimendo sempre le commozioni tutte dell’animo ora mesto, ora giulivo e le passioni più violente ed i sentimenti più sublimi, con rapidità di mano, delicatezza di tocco, gentilezza e sfumature di suoni, superando le più astruse difficoltà con passaggi arditissimi.

Giovanni Vailati fu anche compositore⁶⁵ e persone intelligenti che udirono alcune sue

composizioni assicurano che vanno i suoi lavori distinti per finezza di gusto per genialità d’immaginazione e chiarezza di frase. [...].

Ciò che formava l’ammirazione particolare della sua maestria erano le variazioni di sua composizione sulla quinta corda. In queste rivelava tanta potenza di fantasia e sicurezza di tocco congiunte a delicatezza di note da rimanerne meravigliati.

Nei cantabili dolci e patetici delle sue arie era a tratti affettuoso, a tratti affannoso, a tratti cogitabondo, esprimendo, nell’estro della sua immaginativa, la vita tormentata da momenti di melanconia sublime o l’animo in preda a sconforto infinito.

Negli andanti e negli allegri avea invece un’espansiva e vivacità grandiosa sì che la gioia raggiungeva talvolta il colmo di un tripudio che sovrabbonda. [...]

Ora quel cuore è spento, le corde della musica dolce e paradisiaca del Cieco sono spezzate, la sua mano portentosa che avea tocchi di note tanto soavi è rigida. Del povero Cieco non ci rimane che la memoria; memoria sacra all’arte, sacra a Crema che colla perdita dei suoi più grandi musicisti ha il debito di custodire gelosamente le memorie di un passato glorioso⁶⁶.

Giovanni Vailati venne sepolto al Cimitero di Crema e sulla lapide del colombario venne posto il seguente epitaffio: «A Giovanni Vailati – che cieco professando la musica – alto portò per l’Europa – il nome della patria – Crema riconoscente⁶⁷. Da un sopralluogo al Cimitero e dalla consultazione dei sistemi informatici, molto efficienti e precisi, non risultano più esistenti sia la tomba che la lapide funeraria.

Oggi a ricordare questo grande personaggio rimane una piccola lapide posta sulla facciata della cascina Torchio, ormai ridotta in stato di abbandono, sulla quale vi è scritto:

«In questa casa | il 13 Aprile 1815 | nacque | GIOVANNI VAILATI | Celebre Liutista | e Mandolinista».

Si ringraziano: la dott.ssa Carmen Maccherozzi della Biblioteca di Meldola, il rag. Walter Venchiarutti del Gruppo Antropologico Cremasco, don Francesco Gipponi della Parrocchia di Santo Stefano in Vairano, la dott.ssa Cinzia Faienza della Biblioteca Comunale di Crema e la dott.ssa Franca Fantaguzzi del Museo Civico di Crema.

63 Sul retro della partecipazione funebre del Vailati, conservata presso la Biblioteca di Crema, è riportata, per iscritto, la delibera della direzione del Teatro Sociale con la quale si interveniva ai funerali con una sua rappresentanza: «26 9bre [novembre] 1890 | Ritenuto che il defunto prof. | Giovanni Vailati è una illustrazione ! dell’arte, il cui nome suonò | celebre in tutta Europa pel | cieco di Crema, e quindi pure | non appartenendo all’amm.[inistrazio]ne | teatrale è però doveroso ricor- | darsi che anche in questo teatro | ebbe in varie occasioni a dar | prova della sua valentia. | di deliberare | che ai funerali del prof. Vailati | intervenga pure il portiere | del teatro in divisa e con | torcia. | La Direzione | [seguono firme illeggibili]. Biblioteca di Crema, Fondo Teatro Sociale, Unità 2905, classe 2.11, Carteggio amministrativo dell’anno 1890.

64 *Cremete – Gazzetta Popolare*. Crema, 29 Novembre 1890, num. 74, Anno II, pp. 2-3. - *Il Nuovo Corriere di Crema*. Giornale Popolare-Politico-Amministrativo- Agricolo. Sabato 6 Dicembre 1890, num. 48, Anno VI, p. 3. - *Gli Interessi Cremaschi*, Sabato 29 Novembre 1890, Anno XIV, Num. 48, pp.190,191. - *Giornale di Crema e Circondario*, 6 Dicembre 1890, pp. 2,3. La piazza Maggiore è l’attuale piazza Duomo, mentre il corso Vittorio Emanuele II è l’attuale via Giacomo Matteotti. Cfr. M. Perolini, *Origine dei nomi delle strade di Crema*, Crema 1976.

65 Le più famose composizioni del Vailati sono: Fantasia sull’opera i “Due Foscari” di Giuseppe Verdi; “Il Carnevale di Venezia” da eseguire sopra una sola corda; Fantasia sull’opera “Lucia di Lammermoor” di Gaetano Donizetti; Fantasia sull’opera “La Sonnambula” di Vincenzo Bellini e “Il Fiore” romanza per baritono.

66 *Il Paese – Giornale di Crema e circondario*, 6 dicembre 1890, pp. 2,3.

67 A. GALANTE, *Il Mandolino ed strumenti affini*, conferenza tenuta al Circolo dilettanti mandolinisti e chitarristi di Milano il 27 marzo 1891, Milano 1891, pp. 29-30. In: A. Galante, G. Accorretti, A. Pisani, *Il periodo d’oro del mandolino*, Studi conferenze e trattati dell’Ottocento italiano a cura di Ugo Orlandi, ristampa anastatica degli originali, Cremona 1996.

TEATRO SOCIALE DI CREMA

PROGRAMMA

dell'accademia vocale e instrumentale che avrà luogo la sera di domenica (5 Maggio) alle ore 8 1/2 a beneficio del celebre prof. di mandolino

GIOVANNI VAILATI

Piccolo di Crema.

PARTE I.

- 1.° **HEROLD** = Sinfonia dell'opera *Zampa* - per orchestra.
- 2.° **VAILATI** = Fantasia su motivi dell'opera *Favorita* - per mandolino, eseguita dal prof. sig. Giovanni Vailati.
- 3.° **WAGNER** = Marcia nell'opera *Tannhäuser* per piano-forte a 16 mani; esecutori: le signore Giuseppina De-Conti Donati Albasini, Adelia Basevi, Ida Bianchessi, Vittoria Fedeli ed i signori Avv. A. Carniti, Conte Premoli Dott. Orazio, Foglia Dott. Giulio e maestro A. Coloni.
- 4.° **N. N.** = *Amo io sola* - Romanza per cornetta, pel sig. prof. Michele D' Alessandro con accompagnamento di piano.
- 5.° **ARDITI** = *Estasi* - Waltzer per soprano con accompagnamento d'orchestra, cantato dalla sig. Amalia Nicelli.

PARTE II.

- 6.° **Händel** = *Olson* - Largo - per orchestra.
- 7.° **COLONI** = *Mesto ricordo* - Andantino - per archi.
- 7.° **VAILATI** = Fantasia su motivi dell'opera *Sonnambula* per mandolino con una corda sola, eseguita dal sig. prof. Vailati.
- 8.° **VERDI** = Romanza per basso nell'opera *Don Carlos*, cantata dal sig. Dott. A. Maffi.
- 9.° **DUET** = *Fuite d'hirondelles* - Scherzo per violino e piano (sig. lug. Giulio Basevi e sig. Enrichetta Albasini).
- 10.° **GOTTSCHALK** = *Temolo* - Concerto per piano-forte (sig. Enrichetta Albasini).
- 11.° **GONNOB** = *Ace Maria* per soprano con piano, violino e armonium, cantato dal sig. A. Nicelli.

PARTE III.

- 12.° **PEDROTTI** = Sinfonia dell'opera *Tutti in maschera* - per orchestra.
- 13.° **N. N.** = *Stella* - Romanza per basso, con piano-forte (sig. Dott. Maffi e Giuseppe De-Conti Donati Albasini).
- 14.° **ROSSINI** = Sinfonia dell'opera *Semiramide* per piano-forte a 16 mani; esecutori: le signore Giuseppina De-Conti Donati-Albasini, Enrichetta Albasini, Vittoria Fedeli, Ida Bianchessi ed i signori Avv. A. Carniti, Conte Premoli Dott. Orazio, Foglia Dott. Giulio e maestro A. Coloni.
- 15.° **BRAGA** = *Leggenda valacca* - Romanza per soprano con piano e violino, (sig. A. Nicelli).
- 16.° **VAILATI** = *Souvenir d'Allemagne* su motivi di Schubert per mandolino, (sig. prof. Vailati)

Dirigerà l'orchestra il maestro A. COLONI.

Tutti i sigg. dilettanti, professori d'orchestra ed artisti si prestano per grazia e gentilezza. — La spett. Ditta C. Ricordi e C. concede gratuite le partiture per orchestra; la stessa Ditta e la onor. Società degli autori con pari gentilezza acconsentono l'esecuzione dell'intero programma. — Il Cav. Pacifico Inzoli fornisce gratuitamente 5 Piano-forti ed 1 armonium; e così pure offrono l'illuminazione gratuita la Società della luce elettrica e la spettacolare Ditta Vogel pel gaz.

PREZZI D'INGRESSO - Platea e Palehi L. 4 - Loggione C. 30. - Sedie Chiuse (oltre l'ingr.) L. 1,50.

Si pregano i signori possessori dei palchi, se non possono intervenire al concerto, di consegnare alla onor. Direzione teatrale o al Camerino del teatro le chiavi dei rispettivi palchi. — Per l'affitto dei palchi dirigersi al Camerino del teatro. —

Locandina della serata a beneficio di Giovanni Vailati che si è svolta presso il Teatro Sociale di Crema il 5 maggio 1889, pubblicata su "Il Nuovo Corriere di Crema" il 4 maggio 1889. Biblioteca di Crema, Microfilm-giornali.

L'òrbo Vailat

L'era 'n mandulinista da valur
 sebé òrbo, töt al mund l'á fat stüpi:
 quand, za vècc e impudent, an traditur
 al gh'á rubat i solt e 'l mandulí.
 Ridót a la miseria, töt strassat,
 pore òrbo! Al so paés l'è riturnát.

Ché l'á truát gna 'n mandulí da scart
 fra tanc amis ansèm con 'na culeta,
 fra i' amis che di solt i n'ia fat part
 quand che lü l'era siur, lur an bulèta.
 Adès al ciama e 'l palpa se gh'è argü;
 ma l'è inòtel, l'è sul, gh'è pö nissü.

Chi gh'á vest che 'l pore òm an chèi mument,
 sens'òcc e par che 'l varde da luntá,
 che nu 'l pol pians, che an töt lü l'è impudent,
 i'á det che 'l maledía l'umanità...
 Nò, nò, 'na meludéa anche la ment
 la 'l cunfòrta, i sò dit i'è 'n muiment.

L'è mort dopo poch dé nei Mendicant,
 sit pròpre indègn d'un òm da chèl talent;
 ma lü 'l sa cunsuláa, da tant an tant,
 col suná 'l mandulí senza instrüment.

Per lü l'è stata l'última armunéa
 À 'nciudál an la cassa e purtál véa.

Da: FRANCESCO PESADORI, *Poesie dialettali cremasche: Crema e i Cremaschi*, Crema 1974, pp. 48,49.

Omaggio a Stefano Pavesi

Il saggio ha lo scopo di portare a conoscenza del lettore la vita, la produzione di uno dei più importanti compositori italiani vissuto fra il 1700 e l'800; quindi in un periodo di importante cambiamento della musica in senso lato e del melodramma inteso come prodotto musicale di successo in quei secoli.

Oltre alla vita si è voluto analizzare il momento storico e culturale nel quale operò il Maestro, ponendo l'accento su alcune produzioni operistiche e sacre.

La storia della musica non è assolutamente quella che leggiamo nei libri immessi ufficialmente sul mercato; poiché è soltanto attraverso una continua opera di ricerca e di documentazione che si arriva ad arricchire il panorama storico della musica stessa.

La mia non vuole essere assolutamente una provocazione ma soltanto una constatazione dettata da anni di ricerca sul campo e quindi sensibile alle modifiche che avvengono quotidianamente nel settore specifico della storiografia musicale. È questo il caso della riscoperta di un nome illustre della musica del 1700 italiano e cioè di Stefano Pavesi, compositore e operista italiano, nato a Casale Vaprio il 22 gennaio 1779 e morto a Crema il 28 luglio 1850.

Figlio di Giambattista Pavesi e di Rosa Bonizzoli, fin da piccolo mostrò spiccate doti musicali e per questo motivo fu mandato dal padre a Crema a studiare, anche musica, e nello specifico il violino; ma, ahimè l'insegnante (se così lo si poteva nominare) non fu in grado di coltivare nel migliore dei modi le innate doti del giovane e quindi, soltanto per l'interessamento di alcuni mecenati cremaschi, egli partì per Napoli dove si iscrisse, nel 1795, al Conservatorio di S. Onofrio studiando con N. Piccini.

Non a caso fu scelta la città partenopea, perché proprio in quegli anni la scuola musicale del capoluogo era all'apogeo della sua gloria. Lo stesso Rousseau testimoniava questa larga fama con una frase sintomatica: "Vuoi tu sapere se veramente possiedi la scintilla di quel fuoco divoratore, che si chiama genio? Va, corri, vola a Napoli ad ascoltare i capolavori di Leo, di Durante, di Jommelli, di Pergolesi. Se i tuoi occhi si riempiono di lagrime, se il tuo cuore batte fortemente, se un involontario fremito ti assale, se in mezzo alla tua ammirazione ti senti quasi soffocare, allora pigli Metastasio e scrivi".

Frase significativa che sottolinea l'alto livello qualitativo raggiunto dall'Italia musicale, non trascurando le altre due città nelle quali si produceva e si studiava musica e cioè Roma e Venezia. Il "giovine musicista" vi studiò con largo profitto, addentrandosi con perizia nell'apprendimento del contrappunto, delle forme musicali e già alcune sue composizioni si eseguivano nelle chiese di Napoli. Iniziava lentamente a farsi conoscere, cogliendo lusinghieri successi.

Il primo passo sarebbe stato il melodramma, poiché il periodo era propizio al teatro in musica e quindi per ottenere la totale attenzione della critica e del pubblico, si sarebbe dovuto cimentare con l'opera. La sorte gli fu contraria, gli avvenimenti politici lo obbligarono a lasciare la capitale borbonica, rifugiandosi in Francia, dove si arruolò come musicante nella Banda dell'esercito subalpino agli ordini di Napoleone, nella quale suonava il *Serpentone*.

Nella sua improvvisata carriera militare, si cimentò ugualmente nella composizione, non trascurando il suo profondo amore per la musica ed a tal riguardo riporto una parte dello scritto di F. Sanseverino presente in un volumetto, del 1851, riguardante la vita del compositore: "Pavesi con alcuni suoi colleghi volse

i suoi passi verso Digione, ove incontrò un italiano, che egli aveva già conosciuto in Napoli [...]. Questi lo fece accettare nella banda[...]. Fra que' suonatori, per la maggior parte improvvisati come lui, trovandosene alcuni che avevano dedicato i loro studi musicali al canto, egli tosto si accinse a far loro eseguire dei pezzi vocali, che sceglieva fra i migliori, e i più adatti alle loro voci, e ne componeva anche egli stesso appositamente”¹

Tornato, poi, in Italia, durante la fortunata campagna d'Italia, continuò gli studi questa volta a Crema, città nella quale, nel frattempo, la sua famiglia si era trasferita. Diventò allievo del veronese Giuseppe Gazzaniga, maestro di cappella della Cattedrale, nonché già allievo di N. Porpora e di Sacchini, nomi illustri della musica.

Il carattere scalpitante di Pavesi ben presto prese il sopravvento e decise di recarsi nel 1802 a Venezia, nella quale l'attività musicale era frenetica e ben organizzata. Nella città lagunare vari teatri ospitavano nuove opere di giovani musicisti ed in particolare il piccolo teatro di S. Moisè, consacrato quasi all'opera buffa, era diventato una specie di palestra per nuovi aspiranti compositori, dato che ogni settimana andava in scena un nuovo lavoro. Anche G. Rossini iniziò in questo teatro la sua grande ed immortale carriera facendo rappresentare nel 1810 “La cambiale di matrimonio”.

Frequentando i salotti musicali del tempo, riuscì a creare un iniziale interesse da parte degli impresari e dei librettisti; fra questi conobbe il poeta G. Foppa, che già aveva aiutato, con successo, S. Mayr nella sua iniziale carriera.

Foppa, avendo avuto modo di ascoltare alcune composizioni di Pavesi, capì perfettamente di avere di fronte un giovane d'ingegno ed in grado di creare opere di successo.

Fu Foppa stesso che sottopose al musicista la possibilità di scrivere insieme una nuova opera e fu sempre il Poeta che trovò il teatro S. Benedetto che accettò di rappresentare nell'estate del 1803 l'opera in un atto: “Un avvertimento ai gelosi” ottenendo un importante successo.

La sua carriera ormai era iniziata nel migliore dei modi ed anche gli impresari del Teatro S. Moisè lo contattarono, proponendogli di scrivere, per il seguente autunno, un'altra Farsa, mentre contemporaneamente fu chiamato a comporre un lavoro teatrale per il Teatro di Verona, che ebbe un esito fortunato.

Come sempre accade Pavesi entrò ufficialmente nella cerchia dei compositori più accreditati, ottenendo continue scritture.

Genova gli commissionò l'opera seria “Andromaca”, mentre altre due opere buffe furono realizzate a Venezia e a Padova.

Il suo destino aveva in serbo un altro momento favorevole, testimoniato dalla

messa in scena al Teatro La Fenice, sempre a Venezia, del suo “Fingallo e Comala” opera seria, nella quale dimostrò di essere entrato in una fase di grande maturità e grandiosità di stile.

Tutto ciò gli procurò una profonda soddisfazione, testimoniata dal fatto di essere giudicato come un degno emulo di Cimarosa, Paisiello.

Per completare questa inarrestabile ascesa non poteva mancare il Teatro alla Scala di Milano e puntualmente arrivò l'opera “Il trionfo d'Emilia” su libretto di Rossi rappresentata il 9 febbraio del 1805.

L'esplosione della sua fama lo portò a scrivere con entusiasmo nuovi lavori scalligeri, fra i quali “L'incognito” eseguito il 27 settembre dello stesso anno, non dimenticando di sottolineare che anche altri teatri importanti di Torino, Napoli, Roma continuavano con insistenza a richiedergli nuovi sforzi creativi.

Ben presto e specialmente alla Scala il pubblico stesso reclamò a gran voce le sue opere e se si scorrono i dati cronologici delle rappresentazioni scalligere si nota l'assidua frequenza della rappresentazioni a firma di Pavesi.

Il 26 settembre del 1810 “Ser Marcantonio”- 18 gennaio 1812 “Tancredi”- 24 ottobre stesso anno nuovamente “Ser Marcantonio”- 12 giugno 1813 “La festa della rosa”- 6 novembre stesso anno “un avvertimento ai gelosi”- il 10 aprile 1814 “Agatina o la virtù premiata”.

Nel 1818 morì il Maestro Gazzaniga, e Pavesi gli succedette nella cappella della Cattedrale, continuando per ben 32 anni a conservare il suo posto, aggiungendo alla sua mansione anche quella riguardante la direzione del teatro di Vienna.

I successi continuavano nel settore operistico, anche se il Maestro si cimentò come compositore di musica sacra, scrivendo oltre settanta brani, per la maggior parte di pregevole fattura.

Riporto uno stralcio del già citato libro di Sanseverino, nel quale viene ricordato un aneddoto molto importante per ricostruire parte della vita del compositore e per mettere in evidenza il suo carattere determinato:” Nel 1824 venne di Francia a Milano la signora Enrichetta Marie Lalande, che desiderava prodursi sulle scene in Italia. L'impresario del teatro La Fenice di Venezia era in trattative per scritturarla, ma volle prima avere il giudizio di alcuni maestri di musica, fra' quali quello del Pavesi, che doveva scrivere per quel teatro la prima opera del carnevale.

Egli, quando l'ebbe udita, scorse tosto di quali potenti mezzi essa fosse dotata, e sollecitò l'impresario a non lasciarsela sfuggire; ma questi esitava, giacchè altri maestri pretendevano, che quella giovine non avrebbe potuto riescire nulla di meglio di una mediocre seconda donna. Ma Pavesi non si stancò di insistere, sino a guarentirne sul proprio onore la riuscita, per cui l'impresario a tale giudizio si arrese. Si presentò essa sulle scene del teatro la Fenice colla *Egilda di Provenza*, opera appositamente scritta da Pavesi, e la Lalande riscuoteva continui applausi; come pure si applaudivano l'altra donna contralto, Brigida Lorenzani, ed il tenore

1 F. SANSEVERINO, *Notizie intorno la vita e le opere del maestro di musica Stefano Pavesi* R.Stabilimento Ricordi Milano p. 15 1851

Crivelli”².

Tutto ciò dimostra la tempra del Maestro, un combattente nato che non si arrendeva facilmente quando era convinto di un interprete o di una composizione. Non possiamo trascurare il fatto che anche V. Bellini collaborò con la Lalande e per questa ragione la cantante fu sempre grata al compositore cremasco.

Come già detto dal 1826 al 1830 il compositore si divise anche con il teatro di Vienna, dove si tratteneva sei mesi all’anno, ed in questo periodo egli calò radicalmente la produzione operistica, a causa degli impegni che andavano oltre la creazione di opere o di musica sacra.

Inoltre non perdeva occasione di criticare la decadenza del bel canto italiano e più volte sottolineò che i giovani compositori che si affacciavano sulla scena non avevano quella giusta “grinta” e quella “genialità” che le scuole passate avevano creato. Una delle critiche più ricorrenti da lui esternate più volte riguardava l’esagerazione nell’aumentare la potenza dell’orchestra, come sonorità, aggiungendo in modo gratuito le campane e addirittura le bande militari creando non più un suono ma uno strepito inascoltabile. In questo modo la bellezza del canto andava perduta in un frastuono assordante.

Inoltre sottolineava che dopo l’arricchimento orchestrale elegante e raffinato operato da D. Cimarosa e W.A.Mozart, gli altri compositori avevano esagerato, danneggiando il prodotto operistico.

Anche Pavesi non disdegnava di ampliare le possibilità strumentali, ma rimaneva nei canoni di un’eleganza formale e per dimostrare questa sua peculiarità, possiamo citare l’episodio della nuova strumentazione che fece per rappresentare “La festa della Rosa” già data alla Scala il 12 giugno 1813, e riproposta a Vienna nella nuova versione ampliata e più vicina ai canoni del tempo.

Il suo pensiero è sintetizzato nel volume di Sanseverino che leggiamo:” Il canto è l’espressione delle parole e dei sentimenti, assoggettata al ritmo musicale, laonde non può esservi buon canto, ossia buona musica vocale, senza buona poesia.

Come è mai possibile che cattivi versi, vuoti di senso possano ispirare un compositore?

Metastasio infuse tanta espressione nelle sue arie, scelse e dispose si acconciamente le parole nei suoi versi, che al primo leggerli si sente il desiderio di cantarli, e quasi creano da sé stessi le cantilene”³.

Nella vita di società era vivace ed alcune volte caustico, dava sempre giudizi importanti, ma non amava parlare di sé, o meglio, non disdegnava di mettere in evidenza i momenti negativi della sua carriera, scrivendo anche a Fétis una lettera significativa:” Poeta, maestro, cantanti, ci mostrammo tutti veri cani, e fummo ben secondati dal pittore delle scene e del sarto, il quale aveva fatto i vestiti delle

comparse di carta dipinta”⁴.

Fu piuttosto disordinato nel creare un preciso percorso, anche cronologico, delle sue composizioni e quando Fétis gli chiese l’elenco delle sue opere si trovò in grave difficoltà, non riuscendo a spedire allo studioso un elenco esatto ed affidabile, creando un grave danno a sé ma anche agli studiosi che, nel tempo si sarebbero avvicinati alla sua produzione.

Egli, pur viaggiando incessantemente a causa degli impegni musicali, fu molto legato alla propria terra e prevalentemente alla famiglia. Nel 1804 morì il padre e nel 1819 anche la madre, che tanta parte ebbe nella sua educazione. Rimase con la sorella Cecilia, di due anni maggiore, da lui profondamente amata.

Nel frattempo la sua salute cominciò a vacillare e già nel 1832, il suo stato si aggravò lentamente ma costantemente.

Decise di rallentare l’attività, dedicandosi, in particolar modo alla musica sacra, componendo brani per la cappella della Cattedrale, muovendosi costantemente nel circondario, chiamato per espletare funzioni ecclesiastiche.

Nel 1847 si ammalò gravemente, continuando, saltuariamente, a comporre nuova musica sacra, ma nel novembre del 1849 morì l’amata sorella e questo ulteriore lutto lo portò otto mesi dopo alla morte che avvenne il 28 luglio 1850.

Nella sua parrocchia il 29 agosto venne celebrato un ufficio funebre nella Cattedrale con la presenza del Vescovo, il Sindaco ed una immensa folla; eseguendo per l’occasione brani dal suo “Dies irae”, una delle più belle e geniali composizioni tratte dalla sua ricca produzione.

Nella Cattedrale venne eretto un busto in marmo del Maestro voluto dall’esecutore testamentario Don Vincenzo Barbati, il quale promosse tra gli amici una sottoscrizione.

Il busto, opera dello scultore milanese Micotti, ha incisa nel piedistallo la seguente iscrizione: “A Stefano Pavesi di profane e sacre melodie inventore chiarissimo modesto nei plausi scevro d’invidie in questo tempio che a sue devote ispirazioni per più lustri echeggiava memori concittadini posero l’anno MDCCCLXII”.

Analisi estetica

Pavesi appartenne alla schiera di quei compositori che agirono in un importante momento di transizione fra la vecchiaia di Paisiello e l’avvento di Rossini; preparando il terreno a quella rivoluzione teatrale che si basava sull’arricchimento, a volte eccessivo, di un’orchestrazione roboante insieme al cambiamento della librettistica che prendeva in considerazione non solo la farsa, ma si spingeva verso la parte psicologica nella lettura dei personaggi che davano vita alla trama.

Nel Dizionario cremasco, l’autore, Sforza Benvenuti, identifica con precisione le

2 F. SANSEVERINO, op. cit. pp. 19-20

3 F.SANSEVERINO, op. cit. pp. 26-27

4 F. SANSEVERINO. Op.cit. pp.35-36



caratteristiche musicali del Maestro:” Una volta in Italia riputavasi musica buona quella in cui signoreggiava la melodia, e il canto non veniva sopraffatto dal rumoroso cicaliccio di una calda ed elaborata strumentazione.

Allora l’orchestra, deboluccia assai e quasi negletta, serviva come di accessorio al canto, e il segreto dei compositori stava tutto nel saper conseguire grandi effetti con piccoli mezzi, non a colpi di gran cassa, non col soccorso di un’orchestra numerosa e strepitante. E grandi effetti ottennero sull’animo del pubblico maestri distinti, fra questi il Pavesi, con la leggiadria e semplicità dei motivi largamente sviluppati, con la ispirazione di melodie e di pezzi abilmente concertati.

Indi l’orchestra venne ingagliardita introducendovi copia maggiore ed ogni sorta di strumenti, valendosene i maestri per meglio solleticarci l’orecchio con lenocinio di un’istrumentazione più elegante, più animata. Oggidì se ne valgono fino ad abusarne, affaticandola con un movimento perenne, sfruttandone studiate armonie, e così rendendo i cantanti un accessorio dell’orchestra.

Iniziatore di una rivoluzione nell’arte musicale fu Gioachino Rossini: genio potentissimo, egli collo splendore de’ suoi concetti divini e col prestigio di una calorosa strumentazione condannò al bando dalle nostre scene le opere de’ suoi illustri predecessori, di Cimarosa, di Jomelli, di Paisiello, di Piccinni e di Pavesi, che ne aveva seguito la scuola”⁵

Indubbiamente una dura condanna di Sforza Benvenuti, nei confronti di Rossini, ma una strenua difesa dei compositori che avevano fatto grande il melodramma. Come si è potuto notare il centro nevralgico del problema si snodava dall’uso eccessivo dell’orchestra nei termini della sonorità.

Il gusto musicale e l’orecchio stavano cambiando, andando verso la conquista del melodramma ottocentesco, dove avrebbero messo le radici nomi altisonanti quali Bellini, Donizetti e poi il grande Verdi fino a Puccini e oltre.

Comunque, specie nel genere comico, Pavesi lasciò una traccia indelebile, dimostrando una facilità di inventiva abbinata ad un gusto del virtuosismo vocale non eccessivo, ma fresco e di grazia.

Una prova tangibile di quanto detto è l’opera buffa “Ser Marcantonio”, che piacque anche a Stendhal nell’interpretazione del famoso cantante Nicola Bassi e rappresentata per ben 54 sere consecutive alla Scala nel 1810 (la prima il 26 settembre), ma passata poi inosservata due anni dopo, surclassata dall’opera rossiniana “La Pietra di paragone” che venne rappresentata il 26 settembre del 1812, con ben 53 repliche, mentre l’opera di Pavesi venne eseguita, sempre nel 1812, ma il 24 ottobre, con 6 repliche.

Il cambio era ormai avvenuto e le opere di Pavesi vennero eseguite sempre meno, entrando in un oblio ingiusto e non meritato.

5 F.SFORZA BENVENUTI, *Dizionario biografico cremasco*, Forni Editore Bologna pp.217-218, 1888

Analisi stilistica

Possiamo cimentarci nell'analisi riguardante l'Ouverture dall'opera "Un avvertimento ai gelosi", farsa buffa in un Atto, datata 1803, rappresentata al Teatro S. Benedetto e poi al Teatro alla Scala nel 1817.

Con questa partitura siamo di fronte ad un compositore elegante, ricco di una vena melodica, con una scelta molto equilibrata dell'orchestrazione. L'organico usato in questo contesto prevede la presenza del Flauto, due Oboi, due Corni e gli archi.

Un'orchestra contenuta, come prevedeva l'uso del tempo, in una sonorità forte, densa, ma senza esagerare in suoni cacofonici, o in grado di ostacolare lo sviluppo armonico della melodia e della voce solista, nell'evolversi della trama.

Risulta interessante e significativo della personalità del Maestro l'uso del flauto che diventa all'improvviso il punto di riferimento nel fluire del discorso musicale, non usando una melodia nuova, bensì una specie di "ponte" fra l'evoluzione degli archi e degli strumenti a fiato.

L'inizio tranquillo e morbido, sfocia in un *Allegro assai* dove gli archi prendono il sopravvento, lasciando agli archi stessi solo un'idea di accompagnamento con note lunghe e continue.

È il dialogo fra le parti strumentali ben costruito che dimostra la qualità e la genialità del Nostro, poiché non concede quasi mai la scelta musicale al virtuosismo *tout court*, cercando soltanto brevi passaggi solistici affidati ai vari strumenti.

Per esempio la scelta di un motivo affidato al solo violoncello offre all'ascoltatore un inedito ed improvviso istante tranquillo e rarefatto, passando, in un secondo tempo il *testimone* agli altri archi e precisamente ai violini primi che sviluppano con naturalezza il tema centrale.

Tutto procede in modo estremamente fluido, ricordando lo stile tipico della scuola settecentesca napoletana, dove ogni parte pur avendo un proprio ruolo di sviluppo differente va a completarsi con gli altri strumenti, generando un quadro sonoro di profondo impatto emozionale.

Siamo di fronte ad un nuovo modo di *far musica*, dove la Sinfonia iniziale riassume i colori, le tensioni e le varie situazioni che si dipanano nella trama. Una sintesi che diventa un inno al buongusto che caratterizza il ruolo di Pavesi di maestro di collegamento fra la musica di fine settecento e inizio ottocento, dove l'orchestra diventando più corposa si indirizzava, anche, verso il mondo rutilante della Sinfonia.

La freschezza, il brio che i critici del tempo sottolineano nella sua musica è presente in modo evidente in questa pagina, che, nel tempo, è diventata un punto di riferimento per i compositori italiani dediti alla creazione operistica.

Il secondo brano che merita una riflessione, riguarda la Sinfonia dall'opera "Ser Marcantonio", rappresentata alla Scala nell'autunno del 1810.

L'organico orchestrale è analogo alla precedente opera, solo con l'eliminazione

del flauto, privando così l'idea generale di sonorità di un timbro agile e fluido che alleggeriva la potenza sonora.

Il brano si apre con un *Andante sostenuto*, affidando il tema principale all'oboe, che rende agile l'impianto base della struttura orchestrale.

Una peculiarità di Pavesi riguarda la frequenza dei cambi ritmici, che hanno la finalità di non rendere statico l'ascolto; infatti dopo poche battute si passa ad un *Allegro assai*, dove il corno svolge un'azione ritmica notevole, preparando l'entrata del bellissimo tema affidato ai violini.

Pavesi continua in un gioco elegante, contrappuntando con tutti gli strumenti dell'orchestra, in modo incisivo, senza lasciare spazio alla pericolosa staticità.

Siamo di fronte ad un sapiente *puzzle* ad incastro, generando un prodotto musicale di effetto e gradevole all'ascolto.

Anche la parte virtuosistica, che nel Maestro non ha mai preso il sopravvento, non può mancare, dati i gusti del pubblico settecentesco, ma il tutto viene plasmato con l'utilizzo della melodia, sostenuta, per l'appunto, da un arabesco musicale dettato dai violini.

Come già detto Pavesi riesce a sintetizzare nella Sinfonia tutti gli elementi che fanno parte della vicenda, gioie, ansie, amori, dolori, passando con naturalezza da una dimensione musicale all'altra senza creare fratture stilistiche fastidiose.

Nel compositore si scopre una duttilità, una vena creativa che si accosta a Rossini, in quanto a freschezza, incisività dei temi e genialità evidente nell'affidare queste parti melodiche a strumenti differenti, senza appesantire l'insieme del gioco strumentale.

Sempre nell'Ouverture "Ser Marcantonio" si nota lo stile pavesiano attento ad affidare i temi principali a strumenti solisti; in questo caso è il Corno che la fa da padrone, utilizzando un tema molto ritmico e quasi da Marcia. Tutto ciò offre l'opportunità di creare un dialogo fra tutti gli strumenti a fiato, intessendo un discorso raffinato e originale.

Insomma l'eleganza fa parte integrante della sua personalità, contraddistinta nel finale del lavoro da una *stretta* ritmica con un *Più mosso*, che imprime alla pagina una spettacolare accelerazione, dove tutti gli strumenti intervengono in egual misura, concludendo nel classico modo operistico e cioè in velocità, aprendo così la possibilità agli spettatori di applaudire e di attendere, finalmente, l'entrata dei cantanti.

Lo stile del compositore è sintetizzato in modo pressoché perfetto da Cristina Santarelli, la quale ne tratteggia così la figura artistica: "Nella generazione di compositori d'opera fiorita in Italia fra la scomparsa dei grandi maestri del Settecento e l'avvento di Rossini, la figura di P. si distingue per spiccata personalità musicale, sostenuta da un ineguagliabile magistero tecnico soprattutto per quanto attiene alla condotta dell'orchestra.

Le sue opere comiche, che in taluni aspetti fanno presagire Rossini, godettero

di notevole popolarità grazie all'originalità e alla scorrevolezza dell'invenzione melodica"⁶

Eppure in tutto questo tempo il nome di Pavesi è caduto in un triste oblio, dimenticando le sue composizioni e trascurando, da parte dei musicologi, il fatto di ripristinare un'attenzione doverosa per un musicista che, in vita, raccolse successi e entusiastici consensi da parte della critica più accreditata.

Risulta, quindi, strano che nei cartelloni operistici non sia presente, ogni tanto, una sua opera, a dimostrazione che il suo nome e il suo operato non è stato dimenticato.

Musica sacra

E che dire della produzione sacra?

Indubbiamente una presenza massiccia determinata dal suo ruolo di maestro di cappella della Cattedrale di Crema.

Nello scritto del già citato Sanseverino notiamo un'analisi precisa, determinata dalla conoscenza diretta, di persona con Pavesi e perciò preziosa: "Il *Dies irae* viene comunemente reputato un capolavoro dell'arte.

Il compositore sembra abbia voluto emulare Haydn, nell'esprimere con la musica, non solo le parole, ma gli alti sensi che si racchiudono in quel sublime inno cristiano.

L'introduzione è di un effetto grandioso, ed il versetto *Oro supplex*, a basso solo con obbligazione di viola, è sì commovente, che ogni qualvolta venne bene eseguito sempre trasse molte lacrime agli occhi.

Altro capolavoro può chiamarsi la *Salve Regina*, divisa in quattro versetti. Nella introduzione in pieno, le parole *Gementes et flentes in hac lacrimarum valle*, cantate dal basso, e ripetute più volte in mezzo ad una musica che riproduce tutta la soavità espressa nelle parole che precedono, egli le vesti di sì pietose note, che producono un effetto veramente mirabile. Questa *Salve Regina* fu eseguita in una accademia a Vienna, nel tempo della dimora del maestro Pavesi in quella città, e venne assai ammirata ed applaudita⁷

Altri brani fanno parte della sua ricca produzione e si può citare l'*Ave maris stella*, dove la melodia vivace non vuol assolutamente seguire i canoni delle musiche sacre lente e lamentose.

E che dire di un suo *Gloria in excelsis*, dove l'introduzione orchestrale è affidata alle trombe e ai corni obbligati, creando un effetto nuovo e di grande impatto emozionale.

Alla musica sacra appartengono anche i *Salmi*, *Cantici* ed *Inni Cristiani*, del Conte

6 C. SANTARELLI, *Dizionario della musica e dei musicisti diretto da A. Basso*, Vol. V Le Biografie p. 604 Ed. UTET, Torino

7 F. SANSEVERINO, op.cit. p.29

Luigi Tadini, che musicò insieme al Maestro Gazzaniga, pubblicandoli nel 1818. Da come si può notare ancora innumerevoli brani attendono di essere scoperti ed eseguiti, dimostrando così che tutti noi conosciamo una piccola parte del repertorio musicale del Settecento ed Ottocento.

La sua musica sacra sebbene ammirabile per spontaneità, ha in sé i caratteri peculiari dell'opera, specialmente nell'uso, a volte, esagerato delle sonorità che tolgono quel senso mistico e riflessivo della preghiera.

Nelle cronache relative all'attività musicale della Cattedrale di Crema al tempo di Pavesi è scritto che nell'orchestra vi figuravano personaggi quali Bottesini, ma anche nel Coro vi erano validi artisti, la maggior parte allievi di Don Carlo Cogliati, esimio violinista, che si dedicò a migliorare la qualità degli orchestrali e dei coristi. Momenti gloriosi che Pavesi seppe sfruttare abilmente.

Nell'analisi che si sta facendo sulla personalità e sullo stile del Maestro, si evince un ruolo profondo e centrale come sua statura professionale, facendo capire a chi si avvicina alla sua musica, quanto egli è stato importante e vitale per lo sviluppo non solo dell'opera ma anche della musica sacra, che tanta parte aveva in quel periodo.

Non basta soltanto parlare di Pavesi e della sua presenza, ma bisognerebbe iniziare un'opera capillare di recupero per completare una visione più approfondita di quanto il Maestro ha dato alla musica ed alla sua nazione.

Musica d'occasione

Andando oltre la produzione operistica e sacra, possiamo citare anche la produzione d'occasione e cioè brani riguardanti commemorazioni, inaugurazioni nei quali Pavesi dette del suo in modo geniale.

A tal riguardo possiamo citare una Cantata, con musica di Pavesi e testo di G.B. De Cristoforis, scritta per l'inaugurazione del monumento dedicato alla memoria di Giuseppe Bossi Pittore ed eseguita a Milano il 16 Maggio 1818 dalla cantante A. Schiassetti e dal cantante D. Banderali.

Si tratta di una parte con accompagnamento pianistico e che vede una scrittura tipicamente orchestrale, pur se scritta per piano.

Rimane nel Maestro quella mano orchestrale che diventa un valore aggiunto nello sviluppo della partitura.

Il metodo compositivo riguarda la scelta di una melodia quasi stentorea, offrendo all'ascoltatore l'idea della Cantata che si avvicina all'Inno, senza essere tale.

Esiste nel brano un'alternanza fra le due voci, ben distribuite fra di loro, con un testo che rende, logicamente, omaggio alla dipartita del personaggio sopracitato. Anche le parole sono stese con una logica musicale ed in questo la memoria ci aiuta a capire il pensiero del Compositore, quando egli sottolineava il fatto che non esistevano più librettisti attenti alla musica, creando automaticamente problemi ai compositori stessi che *vestivano* le parole.

Dò solo un esempio per capire quanto detto: “Al lento suon della funerea squilla noi nel tempo raccolti con meste faci intorno al caro estinto riposo e luce gli pregammo eterna. Quando poi giunti al campo della morte composto il suo cadavere fu nell’oscuro letto, più forte in ogni petto parlò l’antico amor. Immota ogni pupilla sgorgò sui volti pallidi la stilla del dolor...”.

Frase non certo allegra, ma in tema con il momento. Eppure in questo testo funebre notiamo già una insita musicalità che aiutò Pavesi in questo sforzo creativo. Tutto ciò per dire che P. anche al di fuori dai circuiti operistici e sacri, riusciva ad essere vitale ed originale; anche se la funzione creativa non era certo stimolata dalla ricerca del successo *tout court*.

Musica strumentale

Una parola a parte la merita la produzione strumentale e precisamente il mondo sinfonico. Dobbiamo ringraziare i musicologi americani se possiamo avere a disposizione la splendida Sinfonia in Si b maggiore edita da Rey M. Longyear.

Nella partitura per grande orchestra troviamo Pavesi che si può allargare a ricercare nuove sonorità, iniziando con un *incipit* di notevole spunto ritmico.

Indubbiamente rimane pur sempre la vena operistica ed infatti l’idea di base usata nella Sinfonia è di Prologo ad un ideale inizio operistico.

La data di creazione risale al 1818, con una revisione del 1828 c.a.

Come già detto l’organico è ampio, ma val la pena di citare esattamente gli strumenti: Archi, flauto, 2 oboi, 2 clarinetti, fagotto, 2 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani.

Lo sviluppo della Sinfonia è tipico della mano stilistica del compositore italiano, il quale utilizza un giusto peso orchestrale, lavorando con perfetta equità il trattamento degli strumenti, calibrando gli interventi dei fiati con gli archi.

Un’altra Sinfonia in Re maggiore, rimasta inedita ed in mio possesso, utilizza pressoché lo stesso organico, con il medesimo *incipit* ritmico e tutto ciò fa pensare ad una serie di Sinfonie oppure ad una sua firma musicale.

Del resto dobbiamo comprendere un fatto importante che ritorna puntuale nella storia della musica e cioè che ciascun compositore ha avuto sempre un *debole* o meglio una preferenza per una precisa tonalità o per una cellula ritmica.

Ebbene nella presente Sinfonia troviamo momenti molto intensi nell’elaborazione orchestrale, uniti a rarefazioni sonore di grande impatto emozionale.

Una costante ricerca che ha sempre visto Pavesi impegnato in prima fila nella sua intensa vita di compositore e di musicista a tutto tondo.

Rimane l’amaro in bocca quando si scopre che nella letteratura ufficiale il suo nome vien citato in modo frettoloso e senza porre l’accento su un suo percorso stilistico ben preciso.

Tutto viene trascurato e risolto con poche parole di circostanza, mancando così una precisa volontà di approfondire l’attività e la produzione di un compositore

che, come già detto, fu amato e celebrato nei maggiori teatri internazionali.

La Scala stessa ospitò numerose opere sempre con successo. Eppure il suo nome passa in velocità affiancandolo a G. Donizetti per l’opera “Don Pasquale” poiché la trama ricordava il libretto di A. Anelli per l’appunto orchestrato da Pavesi con il titolo di “Ser Marcantonio” oppure l’Opera “Edoardo e Cristina” di Rossini, il quale fece elaborare dai suoi autori un libretto di G. Schmidt musicato da Pavesi con il medesimo titolo o ancora “Elisabetta, regina d’Inghilterra” di G. Rossini, ma musicata già nel 1810 dal Nostro.

L’elenco continua con “La straniera” di V. Bellini, tratto dal romanzo *L’étrangère* di C.V.Prévoist, già ridotto al libretto da Tottola per l’opera “Il solitario ed Elodia” data a Napoli nel 1826; per terminare con l’opera “Tancredi” di G. Rossini, dove già L. Romani aveva steso un libretto per Pavesi.

Insomma un lungo elenco non certo di imitazioni, ma solo anticipazioni che vengono sottolineate con fretta e superficialità.

Possiamo concludere questo nostro *excursus* riguardante la conoscenza del Maestro, sottolineando che ben 55 furono le opere da lui scritte, nonché 75 composizioni di musica sacra, Sinfonie, Cantate quali “Napoleone a Venezia” del 1807, “La Gloria per l’inaugurazione del monumento al pittore G. Bossi” del 1818, “Il Parnaso Italiano” album di arie, duetti e terzetti su testi di P. Metastasio.

Ci si augura che l’interesse su Pavesi possa nascere intenso e determinato, scoprendo così una pagina storica ricca di spunti e di risposte per la ricostruzione sempre più dettagliata del nostro passato musicale.

Un ricordo di Ennio Gerelli

*Il ricordo di un musicista tanto colto e grande
nella musica quanto riservato e schivo nella vita,
tratteggiato da chi ha l'onore e l'onere
di continuarne l'opera.*

Ci sono due grandi categorie, nei musicisti: chi *si serve* della Musica e chi *serve* la Musica. Degli appartenenti alla prima, solitamente, non è difficile parlare, tanto sono efficienti nel promuoversi, nel lasciare tracce evidenti sui *media*, nel curare la propria immagine.

Ennio Gerelli (1907 –1970) apparteneva alla seconda.

Perciò, questo scritto, senz'altro lacunoso ed incompleto, nasce da qualche ricordo personale, da affettuosi racconti di coristi che crebbero sotto la sua disciplina e dagli articoli di Elia Santoro, giornalista cremonese che ebbe modo di seguire e di commentare la carriera di Gerelli.

La sua riservatezza, che arrivava fino alla riluttanza nel comunicare, nasceva da una profonda consapevolezza del dovere: un credo incrollabile nella diffusione della cultura che metteva il risultato musicale, e non il divismo personale, al centro della tensione ideale.

Allievo a Cremona del violinista Salamini, si diplomò in Violino al Conservatorio di Bologna e successivamente in Composizione e Polifonia vocale al Conservatorio di Milano. Attorno al 1925 cominciò a partecipare attivamente alla vita musicale della città, partecipando ad esibizioni tenute al Teatro Ponchielli, al Politeama Verdi e in varie Associazioni.

Nel 1932, durante una serata benefica tenuta il 30 gennaio, diresse l'orchestra nell'esecuzione di una sua composizione : *La scelta del dono*.

In quegli anni di "apprendistato" fu sempre molto presente al Ponchielli come maestro sostituto nelle stagioni liriche.

In particolare, nel 1935 lo troviamo a fianco dei maestri Giacomo Armani ed Enrico Piazza nella preparazione dell'impegnativa stagione che comprendeva *Loreley* di Alfredo Catalani, *Madama Butterfly* di Giacomo Puccini, *I pescatori di perle* di Georges Bizet e *La traviata* di Giuseppe Verdi.

Erano momenti musicalmente fecondi a Cremona: il maestro Federico Caudana - compositore, organista e didatta – aveva rifondato la corale "Ponchielli" che si presentava ufficialmente al pubblico con un concerto tenuto nel maggio del 1935, al quale parteciparono anche solisti del calibro di Augusta Oltrabella, Maria Bramon, Mario Basiola e Alfredo Lattaro.

E nello stesso anno, fruendo anche dell'appoggio del maestro pavese Franco Vittadini che lo stimava molto, Gerelli divenne maestro sostituto alla Scala di Milano, incarico che tenne fino al 1940. Il suo rapporto con il massimo teatro milanese continuò anche in anni successivi, tant'è vero che alcune sue composizioni accompagnarono, tra il 1937 e il 1946, il "passo d'addio" delle allieve dell'accademia di danza della Scala. Nel 1942 il suo balletto *Il gioco dei grandi* ebbe alla Scala la prima rappresentazione, nell'ambito di una serata intitolata *Balletti sinfonici*, insieme a *Tutù sotto il ciliegio* di Vittadini, *Le fontane di Roma* di Respighi e *Capriccio spagnolo* di Rimskij Korsakov. La direzione dell'orchestra fu

di Nino Sanzogno con coreografie di Nives Poli. *Il gioco dei grandi* era basato su canzoni e danze tirolesi che furono recensite come “*garziose e ben strumentate*” (Carlo Gatti).

Nonostante lo scoppio della guerra, Gerelli si adoperava strenuamente perché a Cremona il Ponchielli programmasse accanto alla lirica anche dei concerti sinfonici. Nel 1940 riuscì ad organizzare con l'Unione provinciale dei professionisti e degli artisti una rassegna di musicisti cremonesi, e con l'Unione provinciale dei commercianti un concerto sinfonico. Sotto la sua direzione si produssero l'orchestra – con il giovane Marco Brasi di spalla - e la corale Ponchielli diretta da Ottorino Vertova, che da qualche anno si era allontanato dalle scene cittadine.

Il programma scelto per l'occasione è sintomatico dell'approccio musicale di Gerelli, costruito sull'amore profondo (e pionieristico, per l'epoca) nei confronti del patrimonio antico, ma anche apertura a tutto campo senza pregiudiziali: Monteverdi, Bianchi, Ponchielli, Riva, Robbiani, Torri e due sue composizioni inedite (*Andante mistico e Quadretti infantili*). Era il 12 ottobre 1940, ed il concerto coincise praticamente con la nomina del Nostro a vice Sovrintendente alla Scala.

Nel giugno dell'anno successivo fu nuovamente protagonista al Ponchielli con un concerto dedicato a Giuseppe Verdi, ed anche in questa occasione mostrò la sua indole di ricercatore: infatti inserì nel programma due Sinfonie di Ferdinando Provesi, compositore che fu anche organista a Soresina e a Cremona, che aveva a Busseto avviato il giovane Verdi allo studio della musica.

Lo scavo storico, filologico e musicologico hanno sempre caratterizzato Gerelli che, insieme a Gaetano Cesari, è senz'altro da ritenere un grande precursore dell'attenzione che oggi si dedica al recupero, allo studio ed alla programmazione della musica antica, monteverdiana in particolare.

Nel frattempo la sua consacrazione all'attività direttoriale divenne definitiva e nel 1941 fondò a Milano l'orchestra dell'Angelicum, formazione pressoché totalmente femminile, che diresse fino al 1953.

In poco tempo portò il complesso a notorietà internazionale, con concerti ed incisioni discografiche ancor oggi ricordate.

Nel settembre del 1946 portò questa sua creatura a Cremona, dirigendo al Ponchielli un concerto con musiche di Monteverdi, Boccherini, Beethoven, Sibelius, Martucci, Kodaly e Ponchielli.

La critica dell'epoca è unanime nel giudicare ottima la qualità dell'orchestra preparata con *lena giovanile ed esemplare dedizione*. Nel 1949 la presenza al Festival di Ostenda e a Cremona, nel 1951 a S. Paolo del Brasile, dove il giornale “Diario de S. Paulo” commentava così l'esecuzione: “*La venuta in Brasile dell'Angelicum costituisce uno dei più importanti avvenimenti artistici nella vita culturale del nostro Paese negli ultimi 25 anni, caratterizzato da una disciplina artistica impressionante... Ennio Gerelli è un direttore dal merito straordinario...*”



1.
Ennio Gerelli

Nel 1953 alla X Settimana dell'Accademia Chigiana di Siena con musiche della Scuola romana (Palestrina, Marazzoli, Carissimi, Del Cavaliere). Nel 1954 alla XI Settimana della Chigiana con musiche di Cherubini.

Sempre nel '54, la sua incisione de *Il signor Bruschino* con l'Opera da camera di Milano viene segnalata tra i dodici migliori dischi dell'anno dal “Time”.

Nel 1955 dirige l'orchestra di Wiesbaden nel Festival di quella città ne *L'italiana in Londra* di Cimarosa e ne *Il signor Bruschino* di Rossini.

Tra il '52 ed il '57, numerosissimi furono i suoi impegni a Losanna, Milano, Verona, Roma (Basilica di Massenzio), Como (Villa Olmo), Bologna, Vicenza (Teatro Olimpico), Trieste.

Alla testa dell'Opera da Camera di Milano, nel '57 Gerelli intraprendeva una entusiasmante tournée in Sud America, portano cinque opere settecentesche al teatro *Colon* di Buenos Aires, al *Sodre* di Montevideo ed al *Municipal* di Santiago del Cile.

La stampa non lesinava gli elogi, definendolo “*un grande musicista, che unisce profonda cultura e grande entusiasmo*”.

Tra il '59 ed il '60 diresse con successo alla Nederlandsche Opera di Amsterdam *Andrea Chénier*, *Aida*, *Un ballo in maschera*, *Tosca*, *Rigoletto*.

Anche se gli impegni all'estero erano gravosi, il Maestro aveva sempre un occhio di riguardo per Cremona: nel '56, nell'ambito delle celebrazioni mozartiane, diresse nella Basilica di S. Sigismondo l'Orchestra Sinfonica di Milano con Bruno Canino solista al pianoforte. Nel '59 diresse al cembalo il concerto commemorativo dello scomparso Marco Brasi, accettando per qualche tempo la direzione

dell'Accademia musicale cremonese, fondata dallo stesso Brasi.

Il 1961 segna una tappa importantissima: infatti, ritenendo superato l'assetto dell'*Accademia* di Brasi, Gerelli riesce a coinvolgere Enti pubblici e sostenitori privati nella fondazione di un nuovo complesso. Nasce così *La Camerata di Cremona*, complesso strumentale di archi a geometria variabile, che, a seconda del repertorio affrontato, si arricchiva anche dei fiati.

Parallelamente, veniva istituito all'interno della Camerata un *Centro di specializzazione per musica d'insieme*, finalizzato al perfezionamento di giovani strumentisti che sarebbero stati man mano inseriti nei ranghi dei cameristi.

Il teatro Ponchielli, esaurito, tenne a battesimo la Camerata il 16 aprile 1961, con un applaudito concerto dedicato a musiche di Vivaldi, Cimarosa, Haydn, Locatelli e De Falla.

Un paio di settimane più tardi, il 2 maggio ancora al Ponchielli veniva rappresentato *Lo frate 'nnamorato* di Pergolesi, spettacolo realizzato con grande qualità, tanto da meritare subito l'ingaggio per una tournée di nove recite in Germania, nello stesso mese di maggio.

Terminata la tournée, Gerelli alla guida della Camerata diresse un concerto l'11 giugno nella chiesa di S. Omobono, presentando musiche sacre di Pergolesi. Punta di diamante della serata fu il celeberrimo *Stabat Mater* mirabilmente interpretato da Irma Bozzi Lucca e Rena Garazioti. All'organo sedeva Gianfranco Spinelli, che sarà fraterno collaboratore di Gerelli negli anni a venire.

Nell'agosto dello stesso anno, sull'onda di un successo immediato, la Camerata viene invitata a rappresentare *L'incoronazione di Poppea* di Monteverdi al Festival internazionale di Baalbeck, in Libano, e ad Atene, nel teatro di Erode Attico presso l'Acropoli.

Non si risparmiarono elogi al complesso, che aveva rapidamente raggiunto, sotto la rigorosa disciplina gerelliana, un elevatissimo grado di raffinatezza esecutiva e di approfondimento stilistico.

In quell'epoca le Istituzioni locali erano forse più vicine che in altre alla consapevolezza che la diffusione della cultura è pilastro portante della società civile, se la relazione al Comitato promotore così suonava: *"Assistere a tali esecuzioni in terra straniera, di fronte a pubblici imponenti, del Complesso che porta il nome di Cremona, con le giacche grigie-argento illuminate dai nastri con i colori di Cremona, diretto da un insigne musicista cremonese, con una esecuzione di musiche monteverdiane e vedere l'orchestra in piedi fatta oggetto di minuti e minuti delle più deliranti manifestazioni di entusiasmo, è stata un'emozione che i cremonesi possono e debbono altamente apprezzare e condividere.*

A seguire, per completare questo primo anno di attività senza sosta, Gerelli diresse La Camerata all'Olimpico di Vicenza (*Il Pastor fido* di Haendel) e due volte al

Ponchielli.

L'ascesa costante del complesso era fondata sulla profonda personalità del direttore, ma anche sui meriti degli eccellenti strumentisti ch'egli aveva sapientemente coinvolto nel progetto: basti citare i nomi di Giulio Franzetti ed Enzo Porta (violini), dei fratelli Tito (viola) ed Alfredo (violoncello) Riccardi, di Gastone Tassinari (flauto), di Renato Zanfini (flauto), di Christiane Jacottet (cembalo), di Gianfranco Spinelli (organo)

Il Comitato promotore, sostenuto da Enti pubblici e da privati, era sempre molto vicino alle istanze del Maestro, e si adoperava con impegno ed entusiasmo nel reperimento di nuove occasioni concertistiche.

Nel 1962 venne eseguito a Villa Olmo di Como un raffinato oratorio di raro ascolto: il *Gioaz* di Benedetto Marcello, lodato da Franco Abbiati nella recensione apparsa sul *Corriere della sera* del 9 settembre.

In quello stesso '62, che vedrà ancora Gerelli alla Settimana senese con il coraggioso programma *"Musiche rare e vive da Giovanni Gabrieli a Giuseppe Verdi"*, il nome del Nostro rimarrà legato ad un importantissimo avvenimento culturale e civico, che sarà fondativo per il recupero di quel forte radicamento liutario che caratterizza a tutt'oggi la nostra città.

Infatti, il 5 febbraio in Palazzo Comunale venne ufficialmente battezzato lo Stradivari *"Cremonese 1715"* appena acquistato: Franzetti lo suonò accompagnato al pianoforte da Gerelli, che alla sera diresse in teatro il concerto di presentazione alla cittadinanza.

L'anno seguente Gerelli fu chiamato ad inaugurare il Maggio musicale di Versailles, con la messa in scena di quattro recite del *Pastor fido* di Haendel sostenute dalla compagnia del Teatro Olimpico di Vicenza.

Nello stesso mese al Teatro dei Champs Elisées di Parigi portò la monteverdiana *Incoronazione di Poppea*, salutata dalla critica come "capolavoro assoluto".

In settembre tornò a Vicenza con *Lo frate 'nnamorato* ed ebbe come regista Filippo Crivelli e come costumista Pier Luigi Pizzi.

Oltre agli impegni con la Società del quartetto e con i Pomeriggi musicali a Milano, degna di ricordo fu l'importante tournée in Giappone, dove nel *Festival* di Osaka dell'aprile 1965 Gerelli diresse *Orfeo* di Monteverdi e *Don Pasquale* di Donizetti, dimostrando ancora una volta la sua versatilità su repertori apparentemente distanti.

Si avvicinava intanto il '67, anno del quarto centenario della nascita del "divin Claudio". Gerelli aveva a lungo lavorato a questo progetto, e sfoderò una serie di memorabili concerti e messe in scena: *Il ballo delle ingrate*, *Introduzione al ballo*, *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*, *L'incoronazione di Poppea*, e poi madrigali e musica sacra anche di Ingegneri e Cavalli, il "prima" ed il "dopo" Monteverdi.

Orchestra e direttore erano spesso in scena in costume d'epoca.

Nel '68 gli impegni della Camerata furono ingenti ed il nuovo presidente, ing. Gianni Carutti, sollecitato da Gerelli, volle dare al complesso una importante dotazione strumentale filologica, che comprendeva la famiglia completa delle viole da gamba, un liuto, viole da braccio ed un organo positivo.

Spero che il lettore mi perdonerà a questo punto una parentesi personale, poiché fu questa l'occasione della mia conoscenza con il Maestro.

Ero, a quei tempi, un ragazzino che "pigiava tasti" e che sgattaiolava appena possibile nel laboratorio del nonno organaro, luogo che mi appariva come una magica fucina di suoni.

Ed in quella "armoniosa officina" si presentarono Gerelli e Spinelli, organista milanese che con lui collaborava. Gerelli arrivò pilotando la sua Primula Coupé: all'epoca ero appassionato di auto e collezionista di modelli, e quell'auto mi parve buffa, resa ancor più buffa dal suo colore tuorlo d'uovo.

Gerelli, Spinelli e mio nonno (Arturo Pedrini) conversarono di stili, misure e disposizione fonica per un paio d'ore. Il risultato si vide dopo qualche mese: un organo positivo di sette registri con circa 350 canne sonore, plasmato sulla tradizione del barocco italiano.

Gli anni '68, '69 e '70 furono ancora ricchi di impegni per Gerelli, che fu alla testa dell' ORTF (Orchestra della Radio francese) e della "sua" Camerata, alla Piccola Scala, al Nuovo di Milano, a Locarno, all'*Autunno musicale* di Como, alla *Settimana senese*, al Regio di Parma con *Didone ed Enea* di Purcell e *La voce umana* di Poulenc. Fino al successo, nel settembre '70, con la Camerata al *Festival international* di Aix en Provence.

Poi, il palesarsi di un male senza scampo interruppe brutalmente ogni progetto, e, all'inizio di ottobre, la dipartita.

Franco Abbiati, sul *Corriere della sera*, lo salutò con parole di alta ed affettuosa stima: *"Ennio non era monumentabile. Lo escludevano la sua semplicità di vita, il manto di trascuratezza perfino dialettale che nascondeva ogni suo gesto, insegnamento, raggiungimento. La dimensione umana della sua socialità, aliena dalle tipiche nevrosi del capo d'orchestra e invece portata ad una concretezza tutta lombarda d'affabili e domestici itinerari d'arte, lo faceva solitamente appartato e pacificante. Anche perciò, per questo suo non impancarsi a depositario di verità sublimi e incontrovertibili, gli si è voluto bene..."*

A chi continua la sua opera queste parole sono costante monito alla ricerca della qualità coniugata alla sobrietà degli atteggiamenti.

Angelo Maccalli: una vita al servizio della musica

La biografia di Angelo Maccalli è stata ricostruita con l'intento di presentare non solo il musicista compositore ed organista assai noto in Crema e nel circondario, ma anche come uno dei precursori della didattica della musica quale era richiesta dai nuovi ordinamenti scolastici del 1962. La figura poi di docente, esaltata dai vari riconoscimenti e attestazioni di stima, ne danno un'immagine significativa nel panorama dei musicisti cremaschi a cavallo fra la prima e la seconda metà del Novecento.

Angelo Maccalli nasce a Madignano (CR) il 3 maggio 1910, ultimo di quattro figli, da Lorenzo e Rosa Ferrari.

Il padre è un ottimo artigiano del ferro, un lavoratore instancabile che la comunità del piccolo paese conosce bene e che apprezza per la sua professionalità e per la sua dedizione alla famiglia. A Madignano a quell'epoca quasi tutti lavorano in campagna e il lavoro di Lorenzo, mastro Luréns come tutti lo chiamavano, era apprezzato ed indispensabile per l'efficienza delle attrezzature e delle macchine agricole.

Il sorriso stampato sul suo volto è l'immagine che noi, figli di Angelo, più ricordiamo con affetto. Ancora bambino amavo stare ad ascoltare le lunghe storie aneddotiche che nonno Lorenzo era solito raccontarci e che noi nipoti non ci stancavamo mai di sentirci ripetere. Quando poi venne ad abitare a Crema presso di noi, sentivamo il piacere tutto infantile di essere i nipoti prediletti che con orgoglio egli presentava ai numerosi amici che incontrava per la strada.

Aveva una sua stanza privata che era assolutamente vietata a noi bambini dai nostri genitori, ma era proprio lui che, di nascosto, ci portava in quel suo regno per noi tanto misterioso. Insomma c'era una complicità di affetti che ancora oggi ci commuove.

Non ho avuto la fortuna di conoscere nonna Rosa. La morte l'ha colta ancor prima che noi nascessimo. E tuttavia il racconto di chi l'ha conosciuta ci consente un'immagine credo abbastanza realistica.

Le poche fotografie che ci sono rimaste ce la presentano come una donna d'altri tempi, una figura esile nel suo vestito lungo nero che le conferiva una dignità di persona attenta e volitiva e dall'aspetto sempre serio e al tempo stesso schivo. Nostra cugina Cleofe, che ha avuto la fortuna di conoscerla, ce ne ha sempre parlato come di una donna mite, ma integerrima, tutta dedicata alla famiglia, alla casa e alle pratiche religiose nella chiesa parrocchiale di Madignano prima e delle altre comunità in cui la famiglia si trasferì poi.

Il matrimonio con Lorenzo ha visto la nascita di Bortolo, di Maria, di Antonietta e di Angelo. È lecito supporre, date le premesse, che i quattro figli conducessero una vita serena in un clima di armonia non priva di stimoli fra l'attività di casalinga della madre e il lavoro nell'officina di fabbro del padre.

Ci ha sempre stupito l'affetto che legava il papà con i suoi fratelli. Bortolo morirà per aver contratto una grave malattia polmonare assai giovane, mentre il sodalizio con le sorelle continuerà fino alla fine. Crediamo tuttavia che Maria fosse la sorella più vicina ad Angelo. È con lei soprattutto che Angelo confiderà i suoi più intimi affetti, le sue aspettative, i suoi progetti, le sue speranze. Forse la sensibilità emozionale che li caratterizzava ne faceva veicolo di un legame privilegiato. Mai esplicitamente dichiarato, noi figli lo avvertivamo in tanti piccoli segnali che certo non ci sfuggivano.

In casa arrivavano sempre giornali e bollettini parrocchiali che davano l'occa-

sione di discussione in famiglia. Angelo frequenta la parrocchia, è attivo e gioca nell'officina del padre. Si diverte a saldare col ferro piccoli manufatti scultorei di cui ci è rimasto un cavallino dalle forme armoniose non più alto di una decina di centimetri. La vita scorre serena, ma non tarderanno le prime difficoltà.

Sono anni difficili quelli che seguono il primo decennio del '900, e certo la famiglia non vive una condizione agiata. Siamo allo scoppio della prima guerra mondiale e da poco si è conclusa l'impresa libica. Una crisi diffusa sembra serpeggiare anche nelle nostre campagne. La diminuzione delle commesse, anche per un piccolo artigiano, si fanno sentire nella officina di mastro Lorenzo. Sembra perciò inevitabile il trasferimento in un nuovo paese che assicuri un po' più di lavoro alla famiglia.

Siamo nel primo dopoguerra quando, nel 1919 poco dopo San Martino, la famiglia si trasferisce a Villa Le Valli, un piccolo borgo frazione di Castelleone. Ed è proprio qui che una grave malattia si abbatte sul piccolo Angelo. Una seria patologia preceduta da stati febbrili prolungati colpiranno Angelo e ne mineranno lo stato di salute a lungo. L'esito di una progressiva scoliosi acuiranno in lui un'alta sensibilità sia nel rapporto relazionale parentale che verso estranei. Pur circondato dall'affetto e dalle cure assidue, ma assai poco efficaci a quel tempo, di genitori, conoscenti ed amici, sente il disagio di una condizione difficile e si chiude in letture assidue sviluppando, pur giovanissimo, una profonda e direi quasi pressante curiosità verso tutto ciò che può sollecitare la sua giovane fantasia.

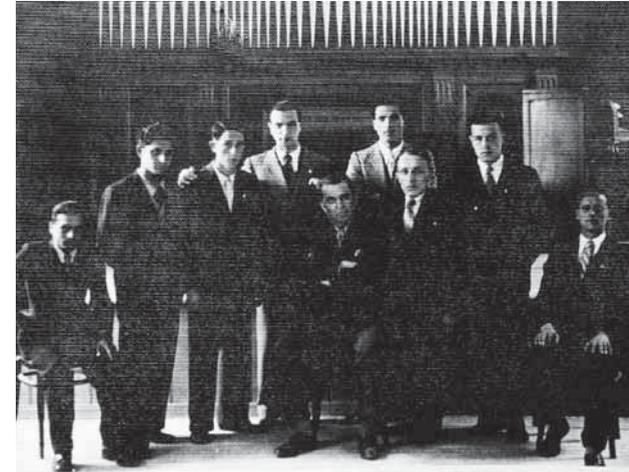
È anche questo il periodo della prima adolescenza con tutti i dubbi, le aspettative, i progetti, le pulsioni propri dell'età, che lo spingeranno a cercare qualcuno che, al di fuori della famiglia, lo possa sostenere e stargli vicino. Da alcuni anni ormai un grande fermento di rinnovamento in tutte le arti gioca un ruolo significativo nell'attenzione che alcuni giovani sensibili captano dalle città e dai centri di maggior diffusione della cultura. In questo clima anche il giovanissimo Angelo subisce l'influenza degli educatori di cui si circonda.

È, fra gli altri, il caso di don Portesani, che svolge la sua attività pastorale come mandato dalla parrocchia di Castelleone proprio a Villa Le Valli dove abita. Ama la musica e da subito riesce a coinvolgere alcuni giovani del paese in un suo progetto di musica d'insieme. È consapevole che ha fra le mani piccoli musicisti dilettanti, ma non demorde. Pochi strumentisti gli bastano per costruire dal nulla brevi concerti che accompagneranno le più importanti funzioni religiose nella stupenda chiesa di Santa Maria in Bressanoro.

Il nostro Angelo non perde l'occasione di assistere a quella musica che lo affascina. Non passa molto tempo e già egli farà parte come *puer cantor* di quel coro che Don Portesani in tempi assai brevi era riuscito ad organizzare e preparare. L'entusiasmo, la passione e l'assiduità con cui Angelo frequenta il coro, convincono Don Portesani che quel bambino ha doti musicali innate che meriterebbero ben altro sviluppo. Decide perciò di parlarne con i genitori proponendo loro di

1.

Angelo Maccalli, il terzo da destra, fra i compagni del corso di organo all'Istituto Musicale "L.Folcioni" di Crema.



2.

Il M° Angelo Maccalli all'età di 36 anni.



consentirgli uno studio più sistematico e costante presso un maestro di musica più qualificato. I genitori approvano di buon grado, vedendo in ciò una prospettiva di vita futura per il giovane figlio.

A quel tempo viveva a Castelleone il M° Cesare Borsieri, un giovane musicista diplomato in composizione e direzione orchestrale e valente pianista che, dopo una breve audizione, accetta subito di avviare allo studio della musica l'adolescente che gli è stato presentato.

Siamo ormai nella seconda metà degli anni Venti ed è allora che Angelo è seriamente avvicinato alla musica cui dedicherà ogni sua energia.

Ancora una volta però il lavoro d'officina è scarso, anche perché ora deve soddisfare le esigenze economiche di due famiglie, quella di Lorenzo e quella del figlio Bortolo, ora sposato, che lavora con lui. Vengono a sapere che nell'area sud di Crema c'è una maggior richiesta di artigiani fabbro-ferrai, perciò nel 1932 decidono di trasferirsi in un nuovo trasloco a Ripalta Guerrina, allora frazione del comune di Ripalta Nuova.

Decisamente le condizioni economiche della famiglia migliorano e assicurano al giovane musicista la continuazione degli studi ora presso l'Istituto Musicale L. Folcioni a Crema. D'altra parte il M° C. Borsieri ha ambiziosi progetti per la sua carriera che lo porteranno negli Stati Uniti d'America come insegnante di "musica d'insieme" nelle High School americane.

I secondi anni Trenta perciò vedono Angelo come studente modello di pianoforte e di organo. In questa fase saranno suoi insegnanti illustri docenti quali il M° Ettore Rancati, il cav. M° Carlo Lonati (uno dei primi maestri del grande Maurizio Pollini) e ancora il M° Federico Caudana, organista titolare della Cattedrale di Cremona.

Non gli mancheranno certo gli stimoli per uno studio attento e molto proficuo. Ne sono testimonianza i diversi riconoscimenti che i suoi maestri gli documenteranno. Così, ad esempio, sia Caudana che Lonati gli fanno omaggio di alcune opere con dedica e, in *Scene Pittoresche*, il M° Lonati sulla copertina scrive “Al caro allievo Angelo Maccalli devotissimo allo studio ed esempio di diligenza ed applicazione”.

Intanto presta servizio come organista ad alcune funzioni religiose della sua parrocchia e si cimenta in brevi composizioni, arrangiamenti e trascrizioni che denotano la sua naturale creatività musicale. Si tratta di Inni, Cadenze, Mottetti, Canoni quasi sempre legati a temi religiosi che ben dicono della sua intima religiosità e della sua sensibilità spirituale.

I quaderni di musica che ci sono rimasti sono pieni di annotazioni, di correzioni, di aggiunte e di innumerevoli proposte tematiche continuamente rivisitate. La sua grafia musicale, minuta e chiara, ci dà l'immagine di uomo e studioso preciso ed attento, mai superficiale.

Angelo conseguirà il diploma in Organo e Composizione Organistica nel 1943 presso il Conservatorio “A. Boito” di Parma. L'anno dopo egli assumerà la cattedra di pianoforte presso quella scuola che lo ha formato, incarico che l'Istituto Musicale Folcioni gli confermerà in tutti gli anni a seguire.

Continua la sua attività di compositore in opere di musica strumentale e musica sacra che ha l'occasione di suonare o dirigere in varie occasioni. Si tratta di opere che *Il Nuovo Torrazzo* definisce “pregevoli”, non prive di originalità ed estro compositivo.

La sua attività di organista prima a Ripalta Guerrina, poi in varie parrocchie della Diocesi di Crema, lo fanno conoscere come valente musicista, tanto da meritare la funzione di organista titolare della chiesa di Trescore Cremasco, incarico che si protrarrà per una decina d'anni.

Proprio in una delle sue apparizioni come organista estemporaneo al Santuario di Santa Maria della Croce, incontra colei che diverrà la sua amatissima moglie, Angela Domitilla Pezzetti. Tilde, come le amiche la chiamano, è a servizio della Cancelleria del Santuario, ma presta occasionalmente anche la sua opera di organista nell'accompagnare i canti di alcune celebrazioni meno impegnative.

La storia della mamma è stata costellata da mille difficoltà. Orfana ancora bambina di entrambi i genitori, ha trascorso l'adolescenza e la giovinezza ospite delle Suore Ancelle della Carità. Qui ha imparato l'arte del cucito e del ricamo, ma è stata anche avviata agli studi musicali che ha sempre coltivato con passione anche

se in termini dilettonistici.

Sta di fatto, così ci è stato raccontato, che un giorno nel 1945 chiede un incontro col M° Maccalli per delucidazioni su alcuni passaggi musicali che le sono un po' ostici. È stata questa l'occasione per conoscere la comune sensibilità artistico-musicale e per l'avvio di una frequentazione che si concretizzerà nel matrimonio celebrato nella chiesa di Ripalta Cremasca il 5 gennaio del 1946.

Alcuni mesi prima il M° Angelo si è trasferito a Crema. La sua stanza di Ripalta Guerrina gli è ormai un po' stretta e i continui viaggi in città e i necessari contatti con l'ambiente cremasco lo convincono per quella soluzione. Il M° Marinelli, allora direttore del Folcioni, gli offre un suo appartamento sfitto in via Carrera che altrimenti gli sarebbe stato requisito dai tedeschi. Ed è qui che la nuova famiglia inizia il proprio cammino.

La nascita nel dicembre di quello stesso anno del primo figlio, Gian Lorenzo, coronerà una condizione di vita serena e felice. Un aneddoto: la mamma amava raccontarci che la gioia di quella nascita spinse il papà ad offrire tutte le esecuzioni organistiche di quella giornata in modo gratuito, quasi un ringraziamento al Signore di quell'evento così atteso.

La nascita due anni dopo della seconda figlia, Rosaugusta, coincide con il suo primo anno di insegnamento nella scuola pubblica come docente di educazione musicale.

Certo gli impegni si sommano e accetta di buon grado di diventare l'organista e il maestro di musica della *schola cantorum* di Ripalta Cremasca, diretta da don Renzo Mondini.

Molte sono anche le lezioni di pianoforte che impartisce con entusiasmo e dedizione. I suoi allievi ancora oggi lo ricordano, apprezzando la sua pazienza e la sua grande competenza didattica nell'insegnamento del pianoforte e dell'organo. Il 1951 è un anno di nuove soddisfazioni. Gli studi, mai terminati, lo porteranno ad un altro diploma musicale. Presso il Conservatorio “G. Verdi” di Milano consegue il diploma in Musica e Canto Corale sotto la supervisione dell'allora direttore del conservatorio M° Federico Ghedini. Due anni dopo, nel 1953, si reca a Roma per partecipare all'Esame di Stato per l'Abilitazione nell'insegnamento della musica in tutte le scuole pubbliche.

Anche qui ci piace ricordare un altro curioso aneddoto: una delle prove d'esame richiedeva la direzione di un coro a seguito di una veloce lettura dello spartito per qualche minuto. Dopo aver diretto l'inizio del brano, ferma il coro convinto che qualcosa non vada. Alla ripresa della prova chiede, scusandosi, che un certo cantore abbia a tacere. Era l'unico cantore non intonato che la commissione aveva deciso di inserire nel coro. La prova viene subito interrotta con i complimenti entusiasti dell'intera commissione d'esame.

Il suo impegno nella scuola gli meritano encomi continui e lo convincono che la didattica è la strada privilegiata del suo lavoro di musicista. Compone brevi brani

3.
Copertina del "CORSO
DI MUSICA E CANTO
CORALE" pubblicato
nel 1954



di facile lettura e cantabilità per gli alunni della scuola e si impegna in un progetto che da tempo gli sta a cuore: la stesura di un testo di musica e canto per le scuole.

Nel 1954 per le officine grafiche Ricordi il nostro M° Angelo pubblica un'opera di didattica musicale dal titolo "CORSO DI MUSICA E CANTO CORALE ad uso delle scuole medie inferiori e superiori, delle scuole di avviamento professionale e delle scuole corali".

L'opera, dedicata "ai miei Maestri Federico Caudana e Carlo Lonati con affetto riconoscente", è suddivisa in lezioni teoriche di primo, secondo e terzo corso, e da una trentina di solfeggi melodici ad una e due voci di difficoltà progressiva. Segue poi un cospicuo numero di canti, molti dei quali composti dall'autore stesso. A conclusione dell'opera infine compare un breve compendio di storia della Musica. Nella premessa a questa sezione, afferma: "In questa breve storia della Musica mi sono proposto di far conoscere ai giovani non tanto la vita e le opere degli artisti, quanto le idee, le teorie e i concetti che hanno ispirato la Musica nella sua continua evoluzione, dalle origini ai giorni nostri".

Ad una lettura anche superficiale, ciò che colpisce è la semplicità della proposta didattica. Concetti anche difficili sono esposti in modo chiaro e lineare, certamente frutto di un'esperienza didattica provata sul campo fra gli studenti delle nostre scuole.

In un secondo momento sottoporrà il testo ad alcuni musicisti perché ne esprimano un giudizio obiettivo. Gli appunti, sottolineati in un foglio intitolato "pregi e manchevolezze", sono per lo più lusinghieri. Così la prof.ssa De Capua lo trova "ottimo sotto ogni aspetto, adottato nella Scuola Commerciale di Crema"; il M° Borsieri afferma che vorrebbe i solfeggi un po' più lunghi e complessi; il M° Borri lo trova "buono in tutto: teoria, pratica e storia"; il M° Lonati lo dice buono tanto nella teoria che nella pratica, ma un po' schematico nella storia; ecc. La scrupolosità e l'attenzione per questo suo lavoro porteranno il nostro autore a riflettere e ad impegnarsi ancor più in una revisione radicale di quell'opera. Ora si avvarrà anche di un giovane collaboratore, il maestro Italo Mauri, già suo allievo e a lui legato da una sincera amicizia.

Ricordo bene le serate trascorse nella casa di via Carrera, quando, attorno alla tavola imbandita di una cena succulenta (la mamma era speciale nella preparazione dei suoi manicaretti!) si discuteva, si sottolineava qualche possibile difetto, e si ridiscuteva ancora in nuovi progetti di messa a punto di singole parti, mai completamente soddisfatti. Insomma, nostro padre ed Italo si impegnavano in uno sforzo di ricerca e di aggiustamenti continui ed incessanti.

Il risultato di tanto lavoro sarà un'opera nuova che, sottoposta al giudizio di una commissione della casa editrice Ricordi allora presieduta dal M° Pietro Montani, verrà edita nel 1961. La casa Ricordi, non solo ne curerà la pubblicazione, ma ne assumerà l'onere della diffusione capillare in tutta Italia.

Devo dire che il "MACCALLI MAURI corso di musica e canto corale" ebbe una notevole fortuna, incontrando consensi favorevoli un po' ovunque. Molte saranno le scuole che lo adotteranno come libro di testo e molte le attestazioni di stima ricevute.

D'altra parte si sentiva la necessità di un'opera rigorosa, ma al tempo stesso facilmente fruibile e che ancora il mercato non offriva. A maggior ragione se pensiamo che l'introduzione del nuovo ordinamento scolastico, che di lì a poco nel 1962 vedrà la nascita della Scuola Media Unica, necessitava di testi scolastici nuovi e dinamici.

Le novità rispetto all'opera precedente non son poche. Ora i testi sono più approfonditi e completi. La sezione relativa ai solfeggi melodici "prima parlati e poi cantati" si arricchisce di esercizi per l'intonazione degli intervalli e di brevi e piacevoli brani ad una, due, tre voci. Risulta molto arricchita anche la parte che comprende i "canti" dai più semplici ai più complessi a tre voci. Infine la breve storia della musica è seguita da un'appendice che compendia gli elementi di teoria musicale più difficili già ad uso delle scuole corali e licei musicali.

Nel 1963 la casa Ricordi ne pubblica una seconda edizione ulteriormente ampliata con l'aggiunta di non pochi Canti popolari e Arie d'opera, delle immagini dei più importanti compositori nella storia della musica, e della presentazione, anche grafica, degli strumenti musicali.

4.
Copertina
del "MACCALLI MAURI
corso di musica e canto corale"
prima edizione pubblicata dalla
casa editrice Ricordi nel 1961



Il successo dell'opera convincerà la casa Ricordi a tradurla in lingua spagnola e portoghese, destinandola alle scuole dell'America Latina dove la Ricordi è presente con le sue filiali.

Ci piace ricordare, per tutte, una attestazione significativa del M° Michele Bonfitto, presidente della Commissione Comboniana di Musica Sacra di Carraia (Lucca) al M° Angelo Maccalli: "Con sentita soddisfazione mi congratulo con Lei per aver offerto, ad uso delle scuole medie e superiori e delle scuole corali, un testo didattico praticissimo per la brevità delle lezioni, per la chiarezza con cui ha trattato l'argomento, e per aver presentato ciò che è essenzialmente importante all'allievo di ritenere. Ottimi gli esempi di Solfeggi cantati, similmente brevi ma melodiosi e ben fraseggiati e progressivamente disposti così da alternare il canto da chiave di Sol a chiave di Fa, e, infine, con l'aggiunta di esercitazioni a due e tre voci, facili e di ricca coralità, a forma di canone. Qualità positive, queste, che appaiono evidenti nella Sua pubblicazione e che rivelano la Sua proficua e lunga esperienza d'insegnamento. Mentre auguro ampia e meritevole divulgazione di questo Suo lavoro, Le porgo un devoto e cordiale saluto".

Dedica ancora energie all'insegnamento in più scuole e alla composizione. Dal 1960 accompagna all'organo della cattedrale le funzioni che chiudono le lezioni del corso di catechismo per adulti la domenica. Tiene lezioni in corsi di pianofor-



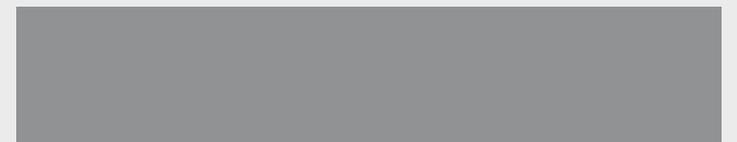
5.
Il M° prof. Angelo Maccalli
nel 1961 fra un gruppo di suoi
allievi di pianoforte

te e di organo ad un gruppo di giovani dell'Istituto Comboniani di Crema. Le lezioni private e il Folcioni lo vedono sempre impegnato, ma un angolo privilegiato lo riserva a noi figli, Gian Lorenzo e Rosaugusta. È stato lui che con le sue prime lezioni ci ha aperto la strada della musica e il piacere del far musica. Fra i suoi ultimi progetti ci rimangono diverse correzioni ed ampliamenti per una terza edizione del MACCALLI MAURI da sottoporre all'editore Ricordi, e le bozze di un quaderno esercizionario di solfeggi e canti melodici di progressiva difficoltà.

Purtroppo le complicazioni causate da una grave polmonite incontrollabile porranno fine alla sua breve, ma intensa esistenza. Il M° Angelo Maccalli all'età di 54 anni muore in una fredda mattina di primavera assistito dai suoi figli e dalla amatissima moglie. A noi, Gian Lorenzo e Rosaugusta, rimane il conforto che ci viene ogni volta da coloro che, avendolo conosciuto, ne mantengono vivo il ricordo e la preziosa testimonianza di una vita al servizio della famiglia e della musica.

Nota. L'autore ringrazia vivamente la competente e significativa collaborazione della sorella Rosaugusta Maccalli Gatti che si è impegnata nella ricerca di date, documenti d'archivio, e fotografie che hanno consentito la corretta elaborazione e stesura della biografia.

Botteghe artigiane



L'arte organaria a Crema: artigianato d'eccellenza al servizio del territorio¹

L'arte organaria si lega al nome della città di Crema verso la metà del XIX secolo e da allora gli artigiani cremaschi faranno conoscere la loro realtà in tutto il mondo. Lontani dalla grandezza del periodo d'oro, ma capaci di superare con tenacia anche i momenti più critici, l'articolo vuole indagare questa eccellenza del territorio, ancor oggi caratteristica e caratterizzante.

Cenni storici sullo strumento

“Re degli strumenti”², tra di essi il più complesso e completo³, “Ancilla Domini”, ma nel tardo medioevo anche “trombe” o “cornamuse del diavolo”⁴.

Queste sono solo alcune delle molteplici espressioni utilizzate nel corso dei secoli per descrivere l'organo, che la Costituzione Apostolica “Divini Cultus Sanctitatem” di Pio IX ha insignito nel 1928 quale “[...] strumento musicale tradizionale della Chiesa, che per la sua meravigliosa grandiosità e maestà fu stimato degno di risposarsi ai riti liturgici, sia accompagnando il canto, sia diffondendo armonie soavissime durante i silenzi del coro”⁵.

Di certo, tuttavia, è difficile trovar definizione migliore di quella formulata durante il “Secondo congresso internazionale di musica sacra” tenutosi a Vienna nel 1954, allorché si stabilì ufficialmente l'organo quale “[...] strumento musicale ad aria fluente, fatta vibrare in un sistema di canne che emettono note fondamentali ed armonici artificiali, intrinsecamente inerti, ma componibili in sonorità sintetiche di tono, timbro e intensità variabile”⁶.

Nato quale evoluzione della ben più antica siringa di Pan⁷, la prima testimonianza certa risale al 245 a.C. e riguarda un organo opera dell'ingegnere greco Ctesibio di Alessandria⁸. Lo strumento si componeva di 15 canne metalliche di flauto, fissate ad un pancone entro il quale era aspirata aria atmosferica tenuta sotto pressione da un recipiente d'acqua. Proprio per tale motivo, originariamente, l'organo era conosciuto col nome di *hydraulon*⁹ (ovvero *aulos* funzionante ad acqua). Inizialmente lo strumento era apprezzato più per le sue qualità tecniche che musicali¹⁰, anche se già nell'antica Grecia v'è notizia di concorsi d'esecuzione¹¹ e Cicerone,

- 1 Il seguente contributo rappresenta un estratto della tesi di laurea discussa dall'autore il 25 maggio 2010, presso l'Università degli studi di Milano, per il conseguimento della laurea magistrale in “Scienze e culture dell'ambiente e del paesaggio”.
- 2 JACKOB, F. (1976), *L'organo. Costruzione dell'organo ed esecuzione organistica dall'antichità ai giorni nostri*, Collana “Strumenti musicali”, Firenze, Aldo Martello – Giunti Editore, pag. 9.
- 3 DALLA LIBERA, S. (1982), *L'Organo*, Milano, Ricordi, pag. 13.
- 4 JACKOB, F. (1976), op. cit., pag. 9.
- 5 MORETTI, C. (1955), *L'organo italiano. Profilo storico, analisi tecnica ed estetica dello strumento, sintesi delle sue sonorità a servizio della liturgia cattolica*, Cuneo, S.A.S.T.E., pag. 47.
- 6 Ibid., pag. 47.
- 7 Ivi, pag. 7.
- 8 JACKOB, F. (1976), op. cit., pag. 9.
- 9 MORETTI, C. (1955), op. cit., pag. 7.
- 10 JACKOB, F. (1976), op. cit., pag. 11.
- 11 Ivi, pag. 12. Un'iscrizione a Delfi, del I sec. a.C., attesta che un certo Antipatro d'Eleuterno di Creta, organista dalle qualità eccelse, fu là invitato per prender parte ad un concorso musicale.

primo romano a citare l'organo¹², ci informa che le potenti sonorità dell'hydraulon allietavano i banchetti e prorompevano nei circhi e nei teatri¹³.

Dimenticato in età volgare, durante la quale gli stessi padri della Chiesa preferirono prendere le distanze da uno strumento tanto imbevuto di licenziosità romana¹⁴, l'organo riappare in occidente nel 757 grazie ad un donativo di Costantino V, imperatore di Bisanzio, a Pipino il Breve¹⁵.

Sebbene tale organo andò perduto in circostanze ignote, stavolta il suo ricordo restò vivido nelle genti d'occidente, tanto che nell'826 il prete Giorgio da Venezia ricevette incarico da Luigi il Bonario di costruirne uno nuovo sulla falsariga di quello donato a Pipino¹⁶. Dopo le turbolenze barbariche, non c'è quindi da stupirsi se sarà da Venezia, forte delle salde relazioni intrattenute col più evoluto Oriente, che l'organo si diffonderà nuovamente e stabilmente in tutta Europa¹⁷. Resterà comunque uno strumento ad uso profano, da destinarsi a performance en plein air e dovremo attendere il X secolo, affinché esso possa cominciare cautamente a varcare la soglia delle cappelle dei conventi¹⁸ situati nelle regioni più lontane da Roma.

La penetrazione sarà lenta a difficoltosa, ma nel 950 a Winchester, in Inghilterra, viene costruito un organo di dimensioni mastodontiche¹⁹. Poco più di trent'anni dopo la Francia raccoglierà l'esempio inglese e introdurrà l'organo nel cerimoniale²⁰.

Lungo il XIII e XIV secolo lo strumento si arricchirà di sonorità più robuste, voluminose e varie, nonché di elementi tra cui la quinta, il ventilabro, il somiere a tiro e a vento, i mantici, le tastiere cromatiche e il pedale²¹. Prendendo via, via sempre maggiormente piede all'interno delle chiese, l'organo aumenta anche

le sue dimensioni per meglio inserirsi nelle grandi navate²². A Venezia, gare di abilità tra organisti testimoniano la raffinatezza e la popolarità a cui era assunta quest'arte²³.

Il '400 sarà un secolo decisivo per l'organo in Italia, con opere di fattura eccelsa che perdureranno diversi secoli in ottime condizioni²⁴.

Siamo così giunti all'alba dell'età moderna e se da un lato l'organo dovrà reggere l'urto della Riforma²⁵, dall'altro, dopo aver assunto la sua fisionomia definitiva²⁶, sarà in questo periodo che maggiormente si distingueranno e si svilupperanno le differenti scuole nazionali²⁷.

Si aprirà così la grande stagione dell'organo classico, ovvero barocco, che in Italia avrà le sue referenze più illustri nelle famiglie dei bresciani Antegnati tra il XV e il XVI secolo²⁸, e nei bergamaschi Serassi dal XVII al XIX secolo²⁹.

In particolar modo saranno i Serassi a dar lustro alla scuola lombarda, ma soprattutto a sintetizzare nella loro opera la storia dell'arte organaria, dando origine ad una tipologia di strumento che si porrà quale modello indiscusso per tutto il XIX secolo, soprattutto sotto il profilo meccanico³⁰.

Arte musicale e arte sacra a Crema

Il periodo serassiano sarà fecondo per l'arte organaria lombarda, in seno alla quale, nonostante le numerose dinastie operanti, i pavesi Lingiardi e i conterranei Bossi si riveleranno gli emuli migliori dei maestri bergamaschi³¹.

Sarà questo l'humus sul quale, dalla metà dell'800, questo artigianato attecchirà e si svilupperà anche nel piccolo centro di Crema, "città manifatturiera di 9000 abitanti circa"³². Qui incontrerò un contesto caratterizzata da una spiccata predilezione per l'arte musicale³³, colto retaggio di circa tre secoli vissuti all'ombra del Leone di S. Marco³⁴ durante il quale fioriranno e matureranno istituzioni quale

12 M.T. CICERONE, *Tusculanae*, III, cap. VII, 18 (Antonelli, Venezia, 1856), pagg. 373-374. "[...] et si quem tuorum potius quam aliquem socraticum libellum dabis? Hydrali hortabere ut audiat potius quam Platonis?"

13 MORETTI, C. (1955), op. cit., pag. 9.

14 JACKOB, F. (1976), op. cit., pag. 16.

15 Ivi., pag. 28.

16 Ivi., pag. 30.

17 BONTEMPELLI, E. (1934), "Storia dell'arte organaria ed organistica italiana", in *M.E. Bossi. Il compositore, l'organista, l'uomo. L'organo in Italia*, a cura di G.C. Paribeni, L. Orsini, E. Bontempelli, Milano, casa editrice ERTA, pag. 157

18 JACKOB, F. (1976), op. cit., pag. 31

19 BONTEMPELLI, E. (1934), op. cit., pag. 155.

20 JACKOB, F. (1976), op. cit., pag. 33. Ne abbiamo testimonianza nella lettera datata 986 scritta dall'abate Gerardo di Aurillac nell'Auvergne ed indirizzata a Gerbert dell'abbazia di Bobbio, illustre matematico e abilissimo organaro che salirà al soglio pontificio col nome di Silvestro II. Nella lettera, Gerardo d'Aurillac fa espressa richiesta di un organo. Questo scambio epistolare può essere considerato una prova della presenza di una produzione organaria di chiara fama in Italia.

21 MORETTI, C. (1955), op. cit., pag. 19.

22 DALLA LIBERA, S. (1982), op. cit., pag. 16.

23 MORETTI, C. (1955), op. cit., pag. 21. Il Caffi riporta di una sfida musicale tra Francesco Landino e Francesco da Pesaro, organista di S. Marco dal 1336, al cospetto di celebri spettatori quali il Petrarca e il re di Cipro, organizzata in seguito alla Campagna di Candia del 1363.

24 BONTEMPELLI, E. (1934), op. cit., pag. 157.

25 JACKOB, F. (1976), op. cit., pagg. 38-39.

26 MORETTI, C. (1955), op. cit., pag. 25.

27 Ibid.

28 Ibid. La dinastia nasce nel 1481 per mezzo di Bartolomeo Antegnati, il "cavaliere dell'organo" e perdura almeno fino al 1624 con Costanzo Antegnati.

29 Ivi., pag. 22.

30 Ivi., pag. 33.

31 Ibid.

32 SOLERA, G. (1853), *Almanacco cremasco per l'anno 1853*, anno XX, Crema, pag. 29.

33 LINI, S. (1979), *Giovanni Bottesini, musicista cremasco*, Crema, Tipo Grafico LEVA, Crema.

34 LINI, S. (1979), op. cit.

l'Accademia dei Sospinti e il Teatro Sociale³⁵. Dal XVI secolo in avanti la vivacità della scena musicale cittadina non può trovar miglior testimonianza se non nel costante aumento di finanziamenti destinati alla gestione della musica nella cappella della cattedrale e nelle turbolenti vicende che la animarono³⁶, nonché nel nutrito numero di consorzi che la gestiranno e di musicisti assunti³⁷.

La decadenza politica coincide con la fine del dominio veneziano e l'annessione di Crema al dominio asburgico declassò la città da territorio strategico a misero circondario, assicurando tuttavia un lungo periodo di pace di cui la scena musicale sicuramente trasse giovamento, come rintracciabile nelle cronache e nella letteratura contemporanea³⁸.

Se quindi, fino alla metà del XIX secolo, il territorio cremasco già si era distinto sotto il profilo culturale, almeno nella sua declinazione musicale, nondimeno seppe distinguersi nella produzione di quegli strumenti che della musica erano i "ferri del mestiere"³⁹.

Ad inizio '800, infatti, il settore dell'artigianato correlato al settore musicale poteva già vantare nella fonderia di campane "Crespi" una tradizione di ben quattro secoli, descritta negli almanacchi del 1843 come "già antichissima e famosa in questa città" e che "molto contribuì a spargere anco nelle province lontane la fama della perspicacità e degl'ingegni Cremaschi"⁴⁰. Non solo, ma alla "Crespi" faceva concorrenza un'altra ditta, la "D'Adda", di formazione più recente e vita molto più breve ma capace di protrarre la sua attività per circa un centinaio d'anni⁴¹.

Ma l'attività che veramente permetterà di "diffondere il nome di Crema nel mondo"⁴², fiore all'occhiello della città, sarà la produzione d'organi. In realtà, quasi ogni città lombarda, almeno fino alla fine del XIX secolo, era sede di una o addirittura più botteghe organarie. Tuttavia, l'elemento che determinerà la fortuna delle botteghe nostrane sarà proprio ciò che, invece, segnerà la fine delle altre,

ovvero, il farsi largo dei nuovi canoni imposti dalla cosiddetta Riforma Cecilianiana⁴³.

La crociata intrapresa dai riformatori contro il corrente stile organistico di gusto popolare, che trovava il suo supporto timbrico e sonoro nel tradizionale organo serassiano, porterà alla chiusura di molte delle principali botteghe⁴⁴.

Da questa vera e propria ecatombe emergeranno invece le maestranze cremasche che, adeguandosi ai nuovi canoni stilistici, riusciranno prima di altre e con maggior fortuna a svincolarsi dagli schemi serassiani, presentandosi sul mercato con prodotti innovativi e di grande qualità⁴⁵.

Gli organi a Crema

Sebbene la fortuna dell'organo a Crema sia nata dalla mannaia cecilianiana, va detto che il primo accenno all'organo in terra cremasca affonda le radici in epoche più remote degli ultimi decenni dell'800.

Siamo infatti nel 1467 e forte ritorna la presenza della Serenissima: i documenti ci parlano del "magister Bernardis de Venetijs"⁴⁶, organaro di origine teutonica conosciuto anche come Bernardo d'Allemagna, al quale viene affidata la costruzione di un nuovo organo per il Duomo. Si evince, quindi, che nella cattedrale ve ne fosse già uno di fattura medievale⁴⁷.

In seguito, la città entra nella sfera d'influenza degli Antegnati di Brescia, la cui presenza, dal 1489, è attestata fino al 1586⁴⁸.

Per trovar traccia di artigiani autoctoni si dovrà attendere la fine del XVIII secolo⁴⁹, con la bottega di Pietro e Giovanni Lingiardi, non si sa se parenti dei loro più famosi omonimi pavesi⁵⁰.

Ai Lingiardi seguirono prima Cadei, poi Franceschini⁵¹.

Cadei operò soprattutto restauri, prima a Rovereto tra il 1837 e il 1850, poi a

35 Comune di Crema, Italia (1995), op. cit., pag. 18.

36 ARPINI, F. (1996), *Scientiae Musicae e musicisti a Crema fra '500 e '600*, Crema, Amici del Museo, Arti grafiche 2000, pag. 16.

37 Ivi, pagg. 23-25.

38 LINI, S. (1979), op. cit.

39 CHIARA PALADIN, *Tra Sacro e profano: storia di una fabbrica d'organi, la ditta Tamburini dal 1893 al 2003*, tesi di laurea: relatore Roberto Romano, correlatore Elvira Cantarella, Università degli studi di Milano, Facoltà di lettere e filosofia, Corso di laurea in storia, anno accademico 2002-03, pag. 11.

40 SOLERA, G. (1843), Almanacco cremasco per l'anno 1843, anno X, Crema, pagg. 145-146.

41 GALMOZZI, A. (1996), "Attività economiche a Crema nel tempo", in *La ferrovia e le attività economiche a Crema nel tempo*, Gruppo Antropologico Cremasco, I ed., Crema, Edizioni Tipolito Uggé, pag. 392.

42 (S. A.) (2009), "Una tradizione che continua. Al via il corso per operatori dell'arte organaria", in *Il nuovo Torrazzo*, 31 gennaio 2009, anno 83°, Crema, pag. 2.

43 MISCHIATI, O. (1988), "L'arte organaria a Crema", in *Incontro con l'arte organaria*, Centro culturale S. Agostino, Crema, Leva Artigrafiche in Crema, pag. 41.

44 Ivi, pag. 40.

45 BRONTESI, L. E CRISPIATICO, M.G. (2003) (a cura di), *L'attività organaria a Crema e nel territorio lombardo tra passato e presente*, Crema, Tipolito Uggé, pag. 38.

46 BRONTESI, L. E CRISPIATICO, M.G. (2003), op. cit., pag. 33.

47 MISCHIATI, O. (1988), op. cit., pag. 40.

48 BRONTESI, L. E CRISPIATICO, M.G. (2003), op. cit., pag. 33. Dell'opera degli Antegnati a Crema non restano che un prospetto e alcune canne dello strumento della chiesa di S. Bernardino.

49 BERRINI, M. (1991), "Gli organai di Crema", in *Crema. Comuni d'Italia per l'Europa*, Milano Carthesio Editrice, pag. 147.

50 BRONTESI, L. E CRISPIATICO, M.G. (2003), op. cit., pag. 33.

51 CARNITI GIACOMO, *Organi e organari della diocesi di Crema. Contributo per la valorizzazione del patrimonio artistico locale e la conoscenza della tradizione organaria cremasca*, Tesi di diploma di Magistero in Canto Gregoriano e Musica Sacra, Pontificio Istituto Ambrosiano di Musica sacra di Milano, anno accademico 1975-76, pagg. 11-17.

Trescore Cremasco e a Casaletto Ceredano, lasciando quindi l'attività ai figli che la continuarono fino al 1892⁵².

I Franceschini cominciano invece la loro opera nel 1850 e le cronache del tempo li paragonano "se non di fama, certo almeno di merito" ai più noti Bossi e Serassi⁵³, riportando con enfasi che un organo Franceschini era stato scelto per "rallegrar di melodiosi concerti la magica città di Costantino"⁵⁴. Al netto dei toni encomiastici del cronista, traspare evidente la qualità del lavoro della bottega, se poteva vantare una clientela internazionale.

Ma la vera importanza dei Franceschini deriva da un altro fattore: ovvero, quello di aver formato nella propria bottega, tra il 1854 e il 1855, colui che da lì a poco diverrà uno dei due massimi esponenti dell'arte organaria cremasca che, nel suo nome prima di ogni altro, guadagnerà fama e riconoscenze: il Cav. Pacifico Inzoli⁵⁵.

Le botteghe e gli organari storici: Pacifico Inzoli e Giovanni Tamburini

Dopo aver appreso i segreti del mestiere dai concittadini Franceschini, dai Cavalli di Lodi⁵⁶ e dai Lingiardi a Pavia⁵⁷, senza nel frattempo disdegnare una fugace sortita oltre confine, a Nizza⁵⁸, Pacifico Inzoli apre il suo primo laboratorio d'organi a Crema nel 1867, occupandosi inizialmente di restauri, ampliamenti e revisioni, soprattutto entro i confini del circondario cremasco⁵⁹.

Il 1876 segna l'anno della svolta: all'Inzoli è commissionato un importante intervento sull'organo della cattedrale di Cremona⁶⁰ che ne segnerà l'affermazione a livello professionale. La commessa segnò l'inizio di una nuova stagione per la giovane bottega, che potrà estendere la sua attività in tutta Italia nonché all'estero e valse ad Inzoli l'onore di "Cavaliere della Corona d'Italia", di cui fu insignito nel 1880, bissata venticinque anni più tardi dalla nomina di "Fornitore Pontificio" per mano di Pio X, primo organaro a conseguire tale titolo⁶¹.

52 PALADIN CHIARA, op. cit., pag. 49.

53 SOLERA, G. (1853), op. cit., pag. 133.

54 Ivi, pag. 154.

55 SPINELLI, S. (1995), *Pacifico Inzoli e le origini dell'arte organaria a Crema*, a cura del Rotary Club, Crema, Arti Grafiche Cremasche, pag. 34.

56 PALADIN CHIARA, op. cit., pag. 56.

57 SPINELLI, S. (1995), op. cit., pag. 8.

58 Ibid., pag. 8.

59 Ivi, pag. 9.

60 *La fabbrica d'organi del Cav. Pacifico Inzoli in Crema e l'Organo dell'esposizione internazionale di Bologna, 1888*, Italia (1888), Milano, Tipografia Riformatorio Patronato, pag. 7. "Questa grandiosa opera è ben meritevole non solo della più ampia collaudazione, ma bensì di un particolare distinti elogio all'esimio signor fabbricatore Inzoli, al quale, oltre l'onore di questa grandiosa opera che può primeggiare sulle più riputate di tutta Italia, assicura grande riputazione".

61 PALADIN CHIARA, op. cit., pag. 63.

Gli ultimi quindici anni del XIX secolo e i primi dieci del XX rappresentarono lo zenit della ditta⁶², tanto che una lettera del 1893 ci informa dell'apertura di una succursale della bottega in via Larga a Milano, mentre già nel 1889 matura il progetto di installarsi anche in quel di Palermo⁶³, in ragione del gran volume di commesse provenienti dal sud Italia⁶⁴.

La ditta cresce e di questa crescita è testimone il "Progetto di riordinamento" firmato dal responsabile della contabilità della ditta, Lorenzo Migliorini, volto ad affrancare la bottega dalla sua origine artigianale e che Inzoli voleva condurre con piglio moderno⁶⁵.

Pacifico Inzoli morì nel 1910, il 31 agosto⁶⁶. Gli subentrarono i figli che, a dispetto delle numerose commesse pervenute, si vedranno costretti, a causa dei congeniti problemi di liquidità, a cedere attività e passività della ditta all'ing. Domenico Pasquini⁶⁷, che ne reggerà le sorti nel periodo delle due Guerre Mondiali fino al secondo dopoguerra, quando, nel 1954, l'azienda tornò nelle mani della famiglia Inzoli per merito di Attilio Trezzi, marito di Antonietta, nipote di Pacifico⁶⁸. Alla morte del Trezzi, sopraggiunta solo due anni più tardi, il timone passerà proprio alla moglie Antonietta, coadiuvata da Luigi Bonizzi, già dipendente che, nel 1970, acquisisce l'attività mantenendola al giorno d'oggi per mezzo dei figli⁶⁹. Appare comunque evidente che il segreto della ditta Inzoli, ciò che più di ogni altra cosa le ha permesso di eccellere nel panorama sia nazionale, che internazionale, è in via principale l'eccezionale personalità del suo fondatore Pacifico. Di carattere forte⁷⁰ e dotato di un acume imprenditoriale per certi aspetti antesignano⁷¹, egli sarà abile promotore della propria immagine valendosi e cogliendo prima di altri le potenzialità del mezzo pubblicitario, del quale non lesinerà gli strumenti e su cui investirà moltissimo⁷².

Fu innovativo al limite del visionario, sia nella sua opera⁷³, che nelle forme di

62 SPINELLI, S. (1995), op. cit., pag. 81.

63 CARNITI GIACOMO, op. cit., pag. 31.

64 SPINELLI, S. (1995), op. cit., pagg. 84-89.

65 SPINELLI, S. (2002), "L'epistolario di Pacifico Inzoli", in *Inzoli Cav. Pacifico. Premiato Stabilimento d'Organi. Lettere e progetti*. A cura di Antonaccio, N. e Spinelli, S., Crema, Arti Grafiche Cremasche, pag. 82.

66 SPINELLI, S. (1995), op. cit., pag. 14.

67 PALADIN CHIARA, op. cit., pag. 84.

68 Ivi, pag. 85.

69 SPINELLI, S. (2002), op. cit., pag. 82.

70 MISCHIATI, O. (1988), op. cit., pag. 40.

71 SPINELLI, S. (2002), op. cit., pag. 82.

72 MISCHIATI, O. (1988), op. cit., pag. 82.

73 FILIPPI, F. (1879), "Il nuovo grand'organo della cattedrale di Cremona", in *La Perseveranza*, n. 7168, 5 ottobre 1879, pag. 6. "[...] l'Inzoli guarda verso l'avvenire, ha studiato tutti i metodi, i perfezionamenti introdotti all'estero nella costruzione degli Organi".

gestione della propria attività⁷⁴. Purtroppo alcune di queste sue caratteristiche finirono alla lunga per rivelarsi un'arma a doppio taglio, con ripercussioni negative sul piano economico⁷⁵. Inoltre, di personalità certamente trasbordante, finì col legare troppo saldamente la fama della ditta alla sua persona, fama che, inevitabilmente, subì ripercussioni negativissime in seguito alla morte del capostipite⁷⁶. Ciononostante, l'importanza dell'Inzoli nel panorama organario cremasco e internazionale non si esaurisce né nel carattere eccezionale del suo fondatore, tanto meno nel pregio universalmente riconosciuto dei suoi strumenti, ma anche e soprattutto perché la sua bottega sarà vera e propria fucina dei più valenti organari che animeranno la scena locale, nazionale e mondiale dalla seconda metà del XIX secolo⁷⁷.

Dalle maestranze dell'Inzoli ecco che nacquero la fabbrica d'organi "Giovanni Riboli"⁷⁸, la ditta "Benzi Agostino"⁷⁹, la bottega di "Andrea Nicolini"⁸⁰, una seconda ditta di Franceschini⁸¹, oppure laboratori specializzati nella fusione delle

canne, per esempio la "Manifattura di canne d'organo di Mario Riboldi" o le tutt'ora operanti ditte dei fratelli Denti⁸² e di Scotti Giuseppe⁸³.

Tuttavia, fra coloro che tenteranno l'impresa in proprio, chi più di tutti saprà distinguersi sarà senza ombra di dubbio Giovanni Tamburini. Ravennate, si formerà da autodidatta presso numerose botteghe artigiane da cui carpirà sia le tecniche di lavorazione del legno che, presso la ditta di pianoforti di Brialdi Battista di Faenza, cognizioni di acustica e meccanica⁸⁴. Importantissima, nella sua formazione di organaro, sarà la permanenza presso gli Anelli di Codogno, convinto portavoce ceciliano⁸⁵.

Nel 1887, la strada di Tamburini si incrocia con quella di Pacifico Inzoli, alle dipendenze del quale resterà per circa 6 anni⁸⁶ con mansioni, nelle specifico, legate all'applicazione dell'elettricità agli strumenti⁸⁷.

Nel 1893 Tamburini decide che i tempi son maturi per smarcarsi dal maestro e aprire una bottega propria, in collaborazione col Migliorini (già contabile dell'Inzoli)⁸⁸.

La prima commessa è del 1894: Tamburini è impegnato sull'organo elettro-pneumatico della chiesa di S. Andrea Apostolo di Nogaré di Cornuda, in provincia di Treviso⁸⁹.

Gli inizi furono senza dubbio positivi, anche in virtù dell'esperienza e delle competenze acquisite durante la permanenza da Inzoli. Da subito Tamburini si presentò la sua fabbrica come all'avanguardia e innovativa, cercando di allargarne il mercato dagli organi ad un più generico settore degli apparecchi elettrici⁹⁰.

Grazie a questa intrapendenza, in poco tempo la ditta guadagnò fama e commesse con risultati sempre apprezzabili, restando però sempre una piccola impresa con un raggio d'azione limitato al nord Italia, fatta eccezione per alcune sortite a

74 PALADIN CHIARA, op. cit., pag. 74.

75 SPINELLI, S. (1995), op. cit., pag. 69. Viene citato il caso della costruzione dell'organo per la Cattedrale di Cremona. Antonietta Inzoli, nipote di Pacifico, ricorda che "[...] il nonno per questo organo firma un contratto per ventimila lire. Si accorge però che per valorizzare al massimo lo strumento sono necessarie aggiunte e modifiche. La fabbricera della cattedrale non è disposta a pagare di più. [...]. Il nonno per far fronte a questa spesa imprevista è costretto ad attingere alla dote della moglie [...]."

76 BRONTESI, L. E CRISPIATICO, M.G. (2003), op. cit., pag. 33.

77 SPINELLI, S. (2002), op. cit., pag. 38.

78 Brevettata Fabbrica d'organi di Riboli Giovanni, Itali (1898), *Collaudi*, Crema, tipografia di S. Pantaleone di L. Meleri, pagg. 8-20. Tra le numerose opere delladitta sono ricordate con particolare stima il collaudo dell'organo di S. Pietro in Mendicate (Cremona) del 25 giugno 1891, il collaudo dell'organo della chiesa arcipresbiteriale di Marchino del gennaio del 1893, il restauro dell'organo di Motta Baluffi del 1893, il nuovo strumento per la chiesa di Leno del 1894, il collaudo dell'organo di Travagliato avvenuto il 22 dicembre del 1894, l'organo di Castellina Parmense del 1895, i collaudi degli strumenti di Quistro, Monte Cremasco e Lodivecchio.

79 BRONTESI, L. E CRISPIATICO, M.G. (2003), op. cit., pag. 49. Benzi era capo-fabbrica presso Inzoli, nel 1907 apre la propria bottega, in qualità di direttore del lavoro tecnico, in coppia con G. Franceschini, fonico ed ottimo accordatore. Il primo organo è proprio della fine del 1907, collocato a S. Stefano, Genova. Benzi, di certo per acendenza dell'Inzoli, era ceciliano convinto ed entusiasta.

80 Ivi, pag. 50. Non è dato sapere con certezza se il Nicolini acquisì la sua esperienza presso la ditta Inzoli o successivamente alle dipendenze di Tamburini. Il suo laboratorio, comunque, apre nel 1924 e firmerà 40 organi, distribuiti principalmente nell'Italia Settentrionale, di cui 5 nel Cremasco: a Rubbiano, S. Michele, S. Stefano in Vairano, Mosi di Bagnolo e nella chiesa di S. Antonio in Crema. Si veda anche Spinelli, S. (2002), op. cit., pag. 68, "In via 4 novembre (Crema) n. 6, nel capannone che fu già della fabbrica di campane della Ditta Crispi, vi è ora la Ditta A. Nicolini. Il nostro laboratorio è stato inaugurato nel 1924 [...]" e "[...] ex allievo e capo fabbrica di primarie fabbriche, con passione di artista con finezza d'arte, il Nicolini ha aperto un proprio laboratorio [...]"

81 Informazione fornita da Simone Della Torre, organista della Chiesa Parrocchiale di S. Benedetto in Crema e docente del corso di "Organo e Composizione Organistica" presso l'istituto musicale

"Scuola di musica Claudio Monteverdi di Crema", tenutasi in data 19/12/2009. Come già esposto, una prima ditta Franceschini operò a Crema attorno la metà del XIX secolo, tuttavia non vi sarebbe alcun legame parentelare con la nuova ditta, nata da un dipendente dell'Inzoli e attiva tra gli anni '20 e '50 del '900.

82 CARNITI, G., op. cit., pag. 73.

83 Informazione fornita da Luca Scotti, durante un'intervista tenutasi in data 25/11/2009.

84 *Catalogo della fabbrica d'organi Giovanni Tamburini di Crema*, Italia (1909), Zurigo, Tipografia L. Migliorini, pag. 5. "[...] per imparare a fondo la lavorazione del legno, si allocò da un falegname ebanista [...] finché gli si offrì di entrare nella fabbrica di Pianoforti Brialdi Battista di Faenza dove approfondì le cognizioni di acustica e meccanica".

85 PALADIN CHIARA, op. cit., pag. 89.

86 Ivi, pag. 90.

87 SPINELLI, S. (2002), op. cit., pag. 61.

88 *Catalogo della fabbrica d'organi Giovanni Tamburini di Crema*, Italia (1909), pag. 9.

89 PALADIN CHIARA, op. cit., pag. 97.

90 Ivi, pag. 102.

Napoli⁹¹.

La svolta arriva solo nel 1909, quando Tamburini decide di dotarsi di uno stabilimento il più funzionale possibile, che disponesse di tutti gli impianti necessari ad espletare ogni segmento della produzione⁹².

La nuova ditta, per quanto riformata, dovette sopportare il duro colpo della Prima Guerra Mondiale le cui conseguenze costrinsero nel 1917-18 ad un totale arresto della produzione. Questa crisi sarà tuttavia superata nel corso degli anni '20, proprio mediante lo sfruttamento delle numerose commesse derivanti dai necessari restauri in seguito ai danni causati dalla guerra. Proprio grazie a queste commesse la ditta Tamburini avrà modo di farsi conoscere anche all'estero e nel 1924 avrà l'onore di fregiarsi della dicitura di "Pontificia Fabbrica d'Organi"⁹³.

Negli anni '30 la produzione sarà altalenante⁹⁴, ma la visita ricevuta da parte di Benito Mussolini conferirà una carica di popolarità che si rivelerà fondamentale nei successivi anni '40, in particolar modo durante gli anni della guerra, in cui la ditta riesce ad evitare la chiusura, lavorando pur tuttavia soprattutto su organi già esistenti, per via delle ovvie difficoltà nel reperimento delle materie prime necessarie alla realizzazione di nuovi strumenti⁹⁵.

Il decennio sarà inoltre funestato dalla dipartita del capostipite. Il Comm. Giovanni Tamburini si spegne la sera del 23 novembre del 1942, lasciandosi alle spalle una ditta già di livello mondiale capace di far "progredire l'organo italiano a tale perfezione tecnica e fonica da poter competere con i più rinomati modelli stranieri"⁹⁶.

Le redini dell'attività passano quindi al genero di Giovanni, Umberto Anselmi, già dipendente, che nel nome dei figli volle mantenere il nome del nonno, assicurando così un seguito alla dinastia⁹⁷.

Gli anni '50 segneranno una fase di intensa esportazione, che coinvolgerà soprattutto l'America Latina⁹⁸, grazie anche alla produzione massiccia di organi a trasmissione elettrica che consentirono di produrre in serie alcune componenti standard, il che avvicinò la produzione organaria ad una produzione di tipo

industriale⁹⁹. Ad aumentare la produttività della ditta concorreranno anche le numerose commesse di riparazioni, in seguito ai rinnovati eventi bellici del decennio precedente e la scelta di esternalizzazione alcune fasi della costruzione degli organi¹⁰⁰.

Gli anni '60 salutano quindi una ditta consolidata ed efficiente, con un centinaio di dipendenti¹⁰¹ ed in espansione nel mercato dei cembali, entro il quale la Tamburini opererà fino al 1996, occupandosi sia di produzione ex-novo che di restauri¹⁰².

Nel decennio dei '70 assistiamo ad un periodo di grande riassetto aziendale e di grandi investimenti, ma la nascente "Olivetti" provocherà una vera emorragia di maestranze che metterà in seria difficoltà la ditta¹⁰³.

È l'inizio di un declino che perdurerà negli anni '80 e con ancor più ferocia nei '90 quando, nonostante l'intensissimo lavoro, la crisi finanziaria della ditta la porterà al fallimento, decretato in data 2 novembre 1996¹⁰⁴.

La casa organaria tuttavia non scompare e già dal 1995 Saverio Anselmi Tamburini è titolare della "Fabbrica d'organi Comm. Giovanni Tamburini" con la quale perpetua l'attività, seppur in tono minore che in passato, concentrandosi soprattutto sugli interventi di restauro e manutenzione di organi antichi¹⁰⁵, avvalendosi della collaborazione di diversi artigiani specializzati e delegando a terzi molte fasi della lavorazione per contenere le spese¹⁰⁶. Rimane tuttavia immutata l'importanza storica della ditta, tra le prime a cogliere il grande avvenire dell'organo elettrico, apportando con spirito pionieristico importanti innovazioni nella fattura italiana degli strumenti¹⁰⁷.

L'arte organaria oggi

Attualmente, le condizioni dell'arte organaria a Crema e nel suo circondario non sono comparabili a quelle dell'età dell'oro dell'organaria cremasca, collocabile tra

91 Ivi, pag. 105.

92 *Catalogo della fabbrica d'organi Giovanni Tamburini di Crema*, Italia (1909), pag. 10. "[...] le diverse parti che costituiscono un organo di qualunque dimensione vengono tutte eseguite nello stabilimento, nei diversi reparti in cui saggiamente e con criteri veramente pratici è stato distribuito [...]. Una ventina di operai e parecchi apprendisti attendono alla costruzione degli organi."

93 PALADIN CHIARA, op. cit., pag. 112.

94 Ivi, pag. 122.

95 Ivi, pag. 127.

96 (S.a.)(1942), "Il Comm. Giovanni Tamburini, Cavaliere Pontificio dell'Ordine di S. Silvestro insigne asserore dell'arte organaria", in *Il nuovo Torrazzo*, 20 dicembre 1942, anno XXI, Crema, pag. 2.

97 PALADIN CHIARA, op. cit., pag. 132

98 Ivi, pag. 147.

99 Gli organi di Azzolino della Ciaja e Onofrio riuniti e ampliati, (1931) *Chiesa Nazionale dei Cavalieri di S. Stefano*, n. 8, novembre 1931, anno X, Pisa, Tipografia-editrice U. Gandini, pag. 10. "Dal 1928 in poi Tamburini si è messo arditamente nel campo dell'applicazione elettrica ed oggi anche sotto questo rispetto i suoi organi sono all'avanguardia del progresso tecnico [...]"

100 PALADIN CHIARA, op. cit., pag. 145.

101 CUTI, S. (1979), "Da decenni un laboratorio di Crema crea i migliori organi del mondo", in *L'Unità*, Milano-Regione, 9 giugno 1979, pag. 12.

102 PALADIN CHIARA, op. cit., pag. 201. L'idea di tentare l'impresa anche coi cembali, che poco hanno a che fare con l'organo e i suoi metodi di produzione, forse deriva dalla commissione del restauro del clavicembalo "Vito Trasuntino" del 1571, per conto del Museo Civico di Milano.

103 CUTI, S. (1979), op. cit., pag. 12.

104 PALADIN CHIARA, op. cit., pag. 166.

105 Ivi, pag. 175.

106 Ivi, pag. 173.

107 BONTEMPELLI, E (1934), op. cit., pag. 208.

la fine dell'800 e gli anni '60 del '900, quando Inzoli partecipava alle grandi esposizioni internazionali e Tamburini poteva vantare un centinaio di dipendenti¹⁰⁸. Tuttavia, superati momenti di grande difficoltà, la scena cremasca non sembra aver perso la sua peculiare vocazione nel settore. Inoltre, sono in essa riscontrabili almeno due fenomeni particolarmente significativi. Il primo, a livello delle fabbriche, riguarda l'associazionismo. Tutte le più importanti firme cremasche convogliano nell'A.I.O., l'Associazione Italiana Organari, tra i cui fondatori si annoverano ben due cremaschi, Saverio Anselmi Tamburini e Claudio Bonizzi-Inzoli (il quale ne ha ricoperto inoltre la carica di presidente)¹⁰⁹. L'associazione è rappresentativa di circa l'80% delle aziende di settore italiane¹¹⁰, racchiudendo tra le sue fila tutti i maggiori organari nazionali¹¹¹. Con l'obiettivo dichiarato di migliorare e promuovere l'arte organaria italiana nelle sue diverse espressioni¹¹², l'associazione rappresenta un primo tentativo di costruire una mentalità corporativa ed una visione di rete tra gli operatori del ramo, onde scongiurare atavici sentimenti di sospetto e scelte individualistiche¹¹³.

Il secondo elemento, di importanza ancor più capitale per la realtà cremasca, è rintracciabile nella formazione di nuovi operatori, attraverso il distacco cittadino del centro di formazione professionale CR-Forma, esperienza unica in Italia¹¹⁴ che nasce dalla particolare vocazione musicale della provincia di Cremona e

108 CUTI, S. (1979), op. cit., pag. 12.

109 Informazione tratta dal sito dell'Associazione Italiana Organari: <http://www.aionet.it>.

110 L'informazione è stata fornita da Ugo Cremonesi, titolare della "Bottega Organaria S.n.c. di Cremonesi e D'Arpino", durante un'intervista tenutasi in data 10/11/2009.

111 L'unica vera eccezione riguarda la ditta "Formentelli Bartolomeo Costruttore Riparazione Organi" di San Pietro in Cariano (VR). L'informazione è stata fornita da Claudio Bonizzi, titolare della ditta "Inzoli Cav. Pacifico & Figli di Bonizzi Ettore e Claudio & C. S.n.c.", già presidente dell'A.I.O. per il biennio 2008-2010, durante un'intervista tenutasi in data 14/01/2010.

112 Sito: <http://www.aionet.it>.

113 Intervista del 14/01/2010 a Claudio Bonizzi. "[...] facciamo un lavoro antico nel quale qualcuno forse mantiene i rapporti un po' all'antica, anche se poi non è vero perché la corrispondenza di Pacifico dimostra che i rapporti anche una volta erano normali". A sostegno dell'informazione si presta il ricco epistolario del Cav. Pacifico Inzoli, in particolar modo ne fanno testimonianza il nutrito numero di lettere scambiate con colleghi del settore, a riprova dell'esistenza di reciproci rapporti di cordialità e scambio professionale. Vedi anche Spinelli, S. (2002), "L'epistolario di Pacifico Inzoli", in *Inzoli Cav. Pacifico. Premiato Stabilimento d'organi. Lettere e progetti.*, a cura di Antonaccio, N. e Spinelli, S., Crema, Arti Grafiche Cremasche, pagg. 7-94.

114 L'informazione è stata fornita dalla dott.ssa Anna Cervi, direttrice della sede di Crema dell'Istituto CR-Forma, e dalla dott.ssa Carla Guerini Rocco, coordinatrice del corso di "Operatore dell'arte organaria", durante un'intervista tenutasi in data 14/12/2009. È stato specificato che al di fuori del corso istituito presso il CR-Forma ci sono state solo esperienze estemporanee organizzate sotto forma di brevi seminari che, tuttavia, non presentavano un livello di strutturazione altrettanto elevato e in particolar modo non contemplavano per gli allievi la possibilità di effettuare alcun tirocinio o stage presso le ditte settoriali, punto di forza della programmazione del corso cremasco.

dall'esempio più strutturato e consolidato della realtà tedesca di Ludwigsburg¹¹⁵. Tenute in debita considerazione queste premesse, per avere un quadro chiaro dello stato dell'arte organaria nel Cremasco è imprescindibile scendere al dettaglio delle aziende presenti sul territorio.

Tra gli iscritti all'albo degli artigiani nell'ambito della provincia di Cremona figurano 11 soggetti occupati nel settore. Di questi, 8 operano nel circondario cremasco e tra di loro i cinque maggiori sono individuabili nella ditta Inzoli, con sede a Crema nella frazione di Ombriano, nella ditta Tamburini, dislocata appena fuori città nel comune di Pianengo, nella ditta Cremonesi e D'Arpino con sede a Soncino; ad essi si vanno ad aggiungere i cannifonisti f.lli Denti (anch'essi con sede a Pianengo) e Scotti, situato nel polo industriale di Crema. Chiudono il cerchio la ditta Bastici e Cattaneo, ex dipendenti della Tamburini che si occupano, ora in proprio, di interventi di manutenzione e pulitura degli strumenti, Alan Cremonesi, ex-dipendente Inzoli e ora collaboratore di Tamburini e Denti Francesco, anch'egli alle dipendenze di Tamburini¹¹⁶.

Nei seguenti paragrafi ci addenteremo in un'analisi più approfondita delle particolarità di ciascuna delle ditte più importanti. In via preliminare, è comunque possibile affermare che due caratteristiche sembrano essere comuni agli operatori cremaschi.

La prima è l'attenzione al contenimento dei costi di produzione. L'obiettivo viene perseguito attraverso l'impiego di uno staff ridotto all'essenziale e con numeri ben lontani da quelli del passato, nonché per mezzo dell'esternalizzazione di alcune attività non strategiche per le ditte, per esempio il reparto di produzione delle canne o in certi casi di quello di falegnameria.

La seconda caratteristica, invece, è rappresentata da un orientamento abbastanza generalizzato verso l'attività di restauro, immediatamente più remunerativa per l'azienda, rispetto a quella di produzione ex-novo degli strumenti.

Tenuto conto di questo, si presenterà ora l'evoluzione storica e lo stato odierno delle principali firme cremasche.

La ditta "Inzoli Cav. Pacifico & figli di Bonizzi Ettore e Claudio & c. S.N.C."¹¹⁷.

Storicamente la più longeva, attualmente si configura in una struttura di 13-15 operai che si occupano generalmente di ogni fase della lavorazione, disponendo di un laboratorio completo di reparto falegnameria e di un reparto per le canne. Gli interventi, attualmente, riguardano in prevalenza il restauro di organi storici,

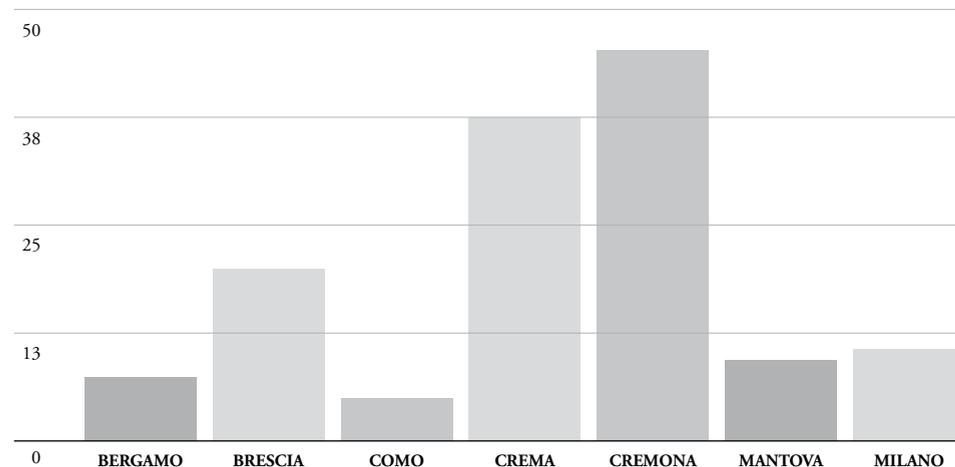
115 Sito: www.hey-orgelbau.com.

116 Intervista del 14/01/2010 a Claudio Bonizzi.

117 Tutte le informazioni riguardanti la ditta "Inzoli Cav. Pacifico & Figli di Bonizzi Ettore e Claudio & C. S.n.c.", eccetto ove esplicitamente specificato, sono state fornite dal titolare Claudio Bonizzi durante l'intervista tenutasi in data 14/01/2010.

GRAFICO 1.

Ortogramma della distribuzione degli interventi della ditta Inzoli nella regione lombarda, divisi per province più il circondario di Crema, dal 1867 al 1911. Fonte del grafico: Spinelli, S. (1995), *Pacifico Inzoli e le origini dell'arte organaria a Crema*, a cura del Rotary Club, Crema, Arti Grafiche Cremasche, *Elenco opere Pacifico Inzoli*.



con un rapporto di 9 a 1 sulla realizzazione di strumenti nuovi¹¹⁸. In particolar modo, la ditta ha sposato un movimento restauratore fattosi largo dagli anni '70-'80 in poi, finalizzato ad un ritorno all'organo a trasmissione meccanica, operando una precisa scelta aziendale anche sotto il profilo della costruzione di nuovi strumenti: da venticinque anni la ditta produce solo organi meccanici.

Purtroppo il catalogo degli strumenti realizzati dalla ditta è incompleto e si divide in due tronconi.

Il primo di questi copre l'arco temporale intercorso tra l'apertura della bottega nel 1867 da parte di Pacifico Inzoli e la sua morte avvenuta nel 1910. La fabbrica poteva contare su una manovalanza di 50-55 dipendenti a paga e aveva lavorato su 287 organi, suddivisi tra 53 restauri e 206 strumenti nuovi, più alcuni interventi di riforma, pulitura e ampliamento, nonché il ricollocamento, nel 1896, dell'organo di S. Maria degli Angeli a S. Paolo fuori le Mura in Roma e la vendita di un Armonium a Borgomanero (NO) nel 1908¹¹⁹.

In particolar modo, gli interventi di restauro sono distribuiti nel corso dei primi sei anni di attività¹²⁰ e faranno da volano per la nascente ditta che, da lì in poi,

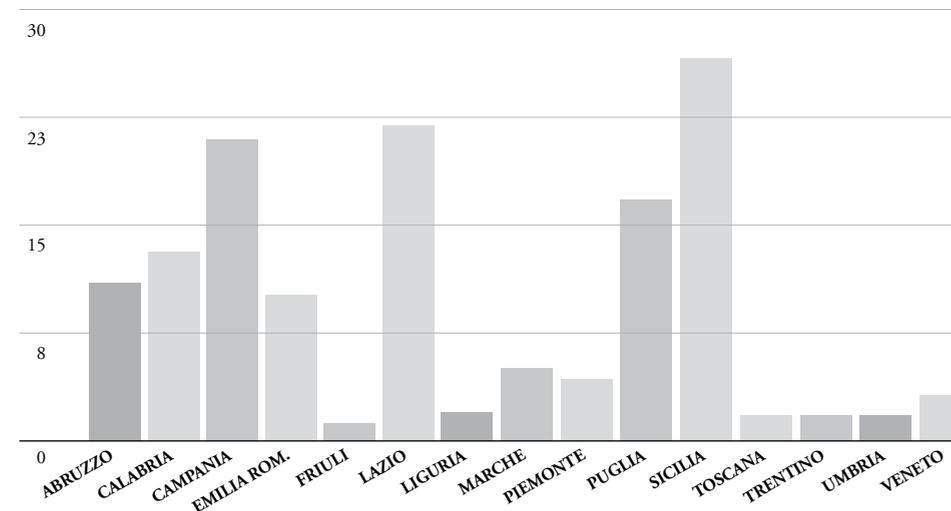
118 Tuttavia, nel 2009 sono stati approntati due nuovi organi, uno a tre tastiere per la cattedrale di Frascati ed uno a due tastiere per la chiesa parrocchiale di Matino, in provincia di Lecce.

119 SPINELLI, S. (1995), op. cit., pag. 78.

120 Durante i quali sono stati registrati 15 restauri, 6 strumenti nuovi, 3 riforme generali e 1 aggiunta.

GRAFICO 2.

Ortogramma della distribuzione degli interventi della ditta Inzoli in Italia, al di fuori dei confini lombardi, dal 1867 al 1911. Fonte del grafico: Spinelli, S. (1995), *Pacifico Inzoli e le origini dell'arte organaria a Crema*, a cura del Rotary Club, Crema, Arti Grafiche Cremasche, *Elenco opere Pacifico Inzoli*.



darà alla luce soprattutto organi nuovi, collocati inizialmente in provincia e in regione, quindi nella quasi totalità del resto d'Italia, valicando talvolta i confini nazionali.

In particolar modo, per quanto riguarda la Lombardia, l'attività si svolse principalmente nella provincia cremonese, nella quale si contano ben 83 interventi (grafico 1).

Rimanendo entro i confini regionali, dopo la provincia cremonese, quella bresciana è stata l'area di più intensa attività per la ditta (20 interventi), seguita da Milano (11) e Mantova (9). Meno penetrata è la roccaforte bergamasca dei Serassi (solo 7 interventi) e la più lontana provincia comasca (5).

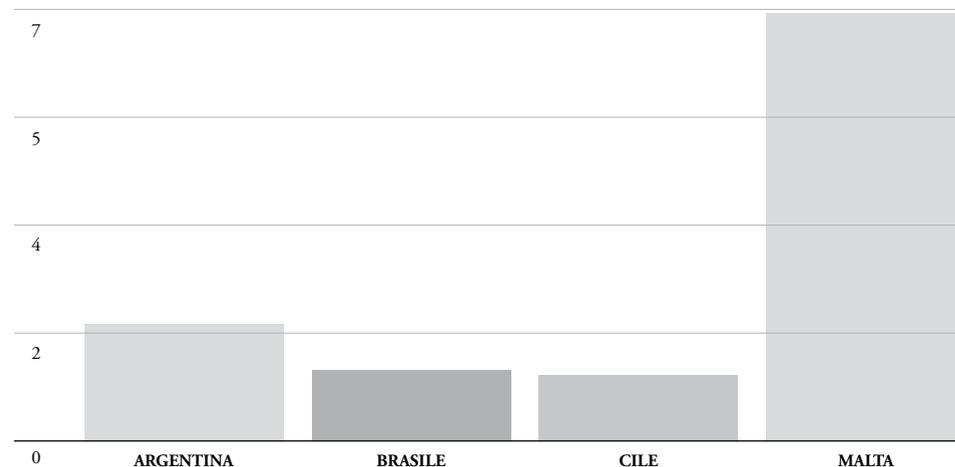
Ci vorranno circa 20 anni affinché la ditta riesca ad emanciparsi dalla regione lombarda. Prima le escursioni al di fuori dei confini regionali restano poche e sporadiche, solo i tardi anni '80 del XIX secolo vedono finalmente la fabbrica d'organi impegnata a tutte le latitudini della penisola (mettendo in conto anche alcune commesse provenienti dall'estero)¹²¹. Sarà anzi proprio nelle regioni del sud, in particolar modo in Sicilia, che si concentrerà il lavoro (grafico 2).

Durante i suoi primi quarantaquattro anni, la bottega cremasca collocherà ben

121 Anche per trovare nuovi sbocchi in conseguenza dell'agguerrita concorrenza operata dalle nuove ditte.

GRAFICO 3.

Ortogramma della distribuzione degli interventi della ditta Inzoli al di fuori dei confini nazionali, dal 1867 al 1911. Fonte del grafico: Spinelli, S. (1995), Pacifico Inzoli e le origini dell'arte organaria a Crema, a cura del Rotary Club, Crema, Arti Grafiche Cremasche, Elenco opere Pacifico Inzoli.



undici strumenti all'estero, di cui la gran parte (7) saranno destinati alla vicina Malta, i restanti raggiungeranno il Sud America (grafico 3).

Come mostrato dalla serie storica (grafico 4) la ditta avrà un andamento crescente nel numero di interventi approntati. Un solo vistoso calo affossa la statistica nel quinquennio 1892-1896. I motivi sono facilmente evincibili dalla storia aziendale: furono quelli gli anni delle grandi defezioni nell'organico, fattispecie nelle persone di Tamburini, Riboli e Migliorini.

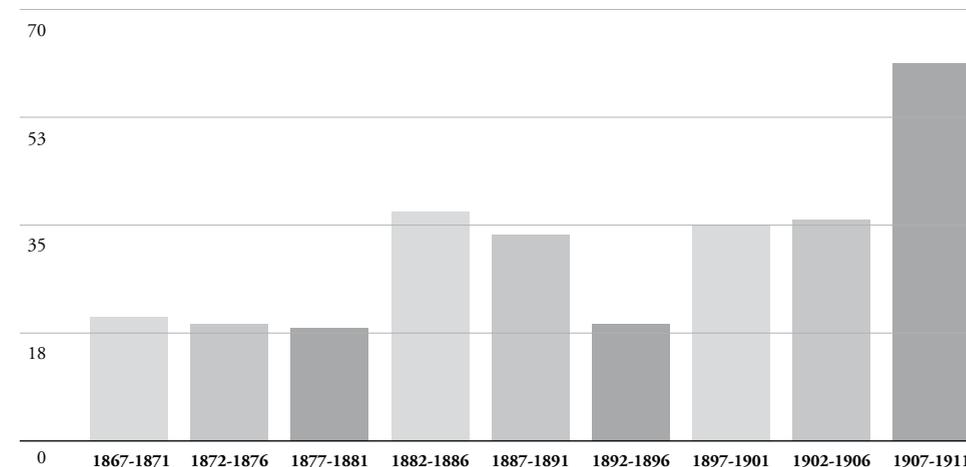
Il cambio di gestione conseguito alla morte del fondatore porterà un assottigliarsi del volume di affari della ditta e la ripresa comincerà solo nel dopoguerra, quando Trezzi la rileverà in "condizioni disastrose". Sfortunatamente non sono disponibili dati certi su questo trentennio al di fuori del controllo della famiglia.

L'archivio, infatti, riprende solo nel 1985, quando alle redini della ditta si è assestato Claudio Bonizzi, attuale proprietario, sotto la cui conduzione sono stati realizzati 140 interventi, con una prevalenza schiacciante dei restauri sulla realizzazione di strumenti ex-novo.

I lavori si sono svolti quasi esclusivamente in territorio nazionale, per la maggior parte in Lombardia, mentre nelle restanti regioni italiane si registra una concentrazione di provenienza delle commesse dall'Abruzzo. Solo tre organi (nuovi)

GRAFICO 4.

Serie storica degli interventi della ditta Inzoli dal 1867 al 1911. Fonte del grafico: Spinelli, S. (1995), Pacifico Inzoli e le origini dell'arte organaria a Crema, a cura del Rotary Club, Crema, Arti Grafiche Cremasche, Elenco opere Pacifico Inzoli.



sono stati destinati all'estero: uno in Brasile, uno in Israele ed uno in Giappone¹²². L'andamento è comunque positivo, nonostante la flessione generale del mercato causata dalla recente congiuntura economica sfavorevole. L'azienda, assunta una strumentazione all'avanguardia in ogni settore, è molto attiva anche a livello culturale e divulgativo. Ne sono prova le diverse pubblicazioni dedicate alla storia e all'opera del fondatore, Pacifico Inzoli, nonché l'impegno e la diretta partecipazione nell'organizzazione di concerti di musica d'organo, anche in occasione delle inaugurazioni degli strumenti elaborati.

La ditta "Fabbrica d'organi Comm. Giovanni Tamburini di Saverio Anselmi Tamburini"¹²³.

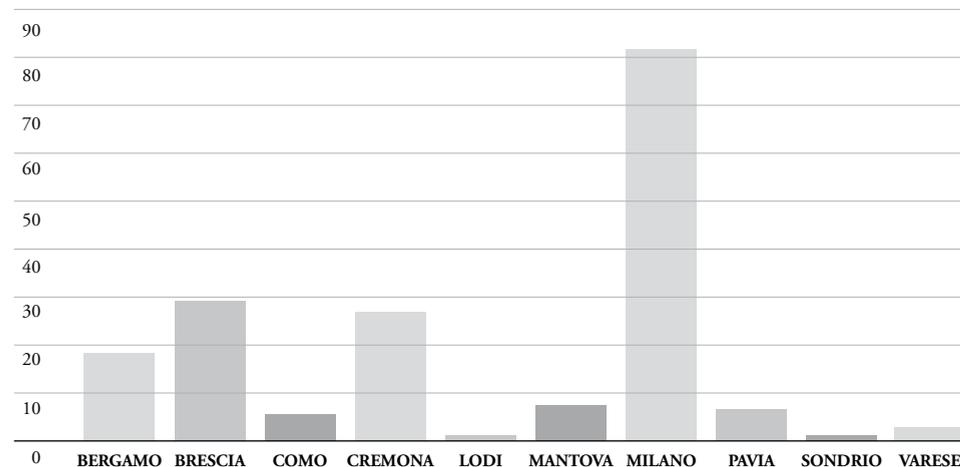
Sorta nel 1892 grazie al capostipite Giovanni, rappresenta la seconda delle due ditte cittadine di maggior fama. Raggiunto l'apice durante gli anni '60 del '900, oggi, sopravvissuta alla turbolenze di fine secolo, si configura in una piccola

¹²² In Brasile è stata servito un centro educazionale a Fortaleza, in Israele l'organo Inzoli è stato collocato presso la basilica di El Qubeibeh ad Emmaus ed in Giappone lo strumento è stato commissionato dall'istituto privato Meguro Ku a Tokyo.

¹²³ Tutte le informazioni riguardanti la ditta "Fabbrica D'Organi Comm. Giovanni Tamburini di Saverio Anselmi Tamburini", eccetto dove esplicitamente specificato, sono state fornite dal titolare Saverio Anselmi Tamburini durante l'intervista tenutasi in data 11/01/2010.

GRAFICO 5.

Ortogramma della distribuzione degli interventi della ditta Tamburini in Lombardia, divisi per provincia, dal 1894 al 1993. Fonte del grafico: Catalogo degli organi costruiti dalla Pontificia Fabbrica d'Organi Comm. Giovanni Tamburini dal 1893 al 1973, Italia (1977), Crema.



azienda artigiana al cui funzionamento concorrono il titolare, Saverio Anselmi Tamburini, un'impiegata e due dipendenti; avvalendosi di collaborazioni molto strette con artigiani esterni che comunque, a tutti gli effetti, possono dirsi parte integrante della ditta.

Attualmente il catalogo copre ben centouno anni della produzione della Tamburini e consta di ben 905 organi firmati dalla fabbrica, tra restauri, riforme, ampliamenti, manutenzioni e realizzazioni ex-novo¹²⁴.

L'ultimo intervento registrato è del 1993, ma la bottega ha ampiamente superato la soglia dei mille organi, toccando quasi la totalità delle regioni italiane (esclusa la Valle D'Aosta) e dei continenti mondiali (solo l'Oceania è rimasta fuori portata). In Italia, anche per i Tamburini la regione di casa ha rappresentato l'area di più intenso lavoro, con predilizione per la città e la provincia di Milano (grafico 5). Nella città di Crema i Tamburini hanno prestato opera per 10 organi, di cui ben 9 nuovi¹²⁵.

Al di fuori della Lombardia, grandi riserve di commesse si sono rivelate la Toscana (112 interventi) e il Lazio, ove dei 108 interventi realizzati addirittura 98 fanno

¹²⁴ *Catalogo degli organi costruiti dalla Pontificia Fabbrica d'Organi Comm. Giovanni Tamburini dal 1893 al 1973, Crema, 1977.*

¹²⁵ *Ibid.*

GRAFICO 6.

Ortogramma della distribuzione degli interventi della ditta Tamburini in Italia, divisi per regione, dal 1894 al 1993. Fonte del grafico: Catalogo degli organi costruiti dalla Pontificia Fabbrica d'Organi Comm. Giovanni Tamburini dal 1893 al 1973, Italia (1977), Crema.

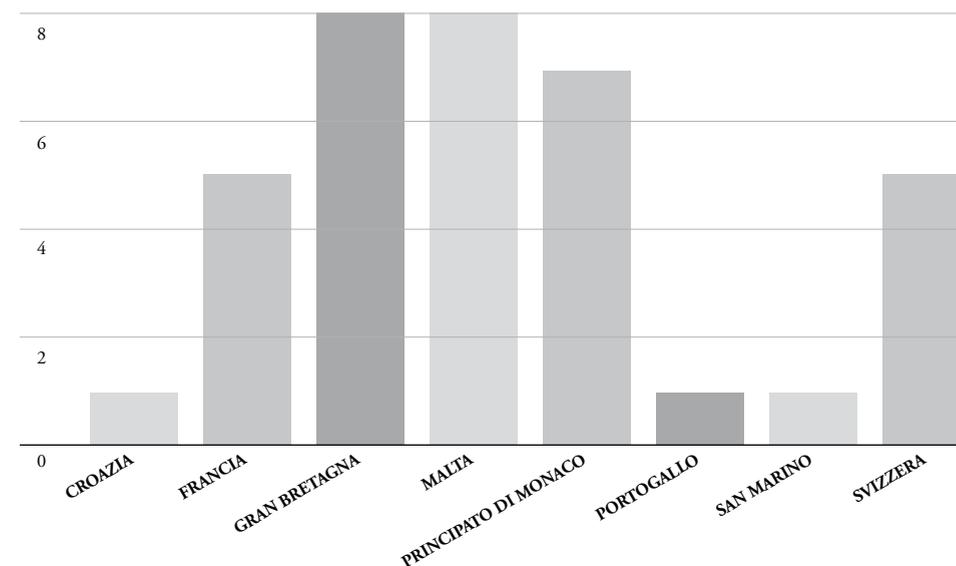
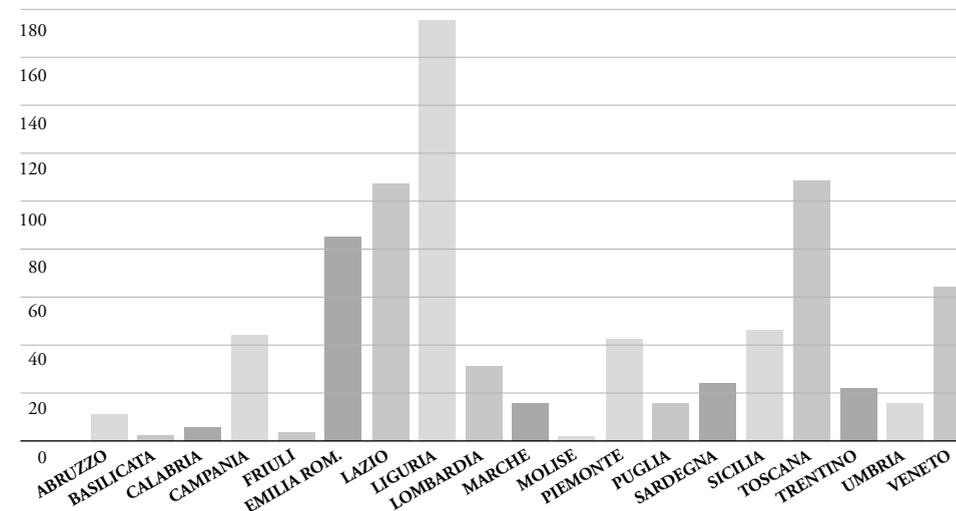
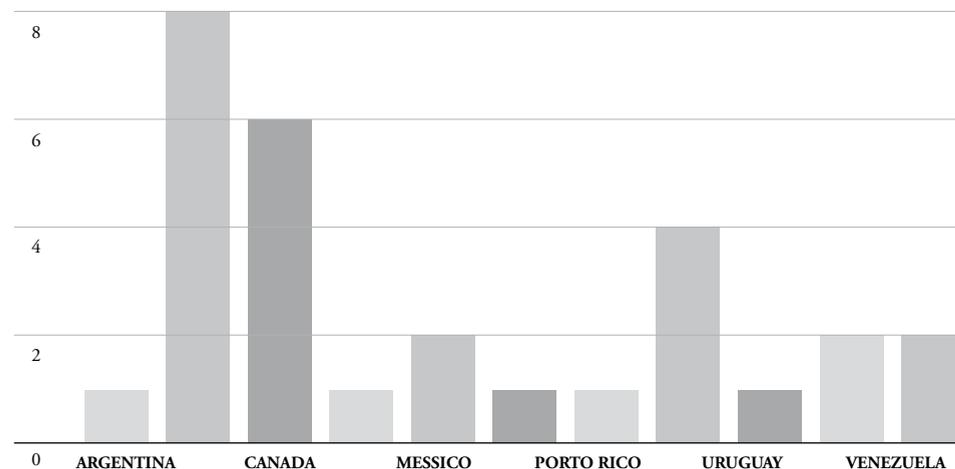


GRAFICO 7.

Ortogramma della distribuzione degli interventi della ditta Tamburini in Europa, divisi per provincia, dal 1894 al 1993. Fonte del grafico: Catalogo degli organi costruiti dalla Pontificia Fabbrica d'Organi Comm. Giovanni Tamburini dal 1893 al 1973, Italia (1977), Crema.

GRAFICO 8.

Ortogramma della distribuzione degli interventi della ditta Tamburini in America, dal 1894 al 1993. Fonte del grafico: Catalogo degli organi costruiti dalla Pontificia Fabbrica d'Organi Comm. Giovanni Tamburini dal 1893 al 1973, Italia (1977), Crema.



riferimento alla sola città e provincia di Roma, il cui mercato è da sempre fiorente per via delle numerosissime chiese e della presenza preponderante della Santa Sede¹²⁶.

In totale saranno 827 le lavorazioni all'interno dei confini nazionali (grafico 6), ma la ditta ha ben saputo farsi apprezzare anche all'estero, dove ha collocato addirittura 78 strumenti.

Di questi, la metà sono stati destinati in Europa (grafico 7) nella quale, tuttavia, restò praticamente impermeabile la zona mitteleuropea (grafico 10) dove la più forte tradizione organara tedesca era e rimane regina del mercato. Gli unici rapporti documentati con quest'area si riferiscono a dei contatti preliminari con la ditta Blezner di Francoforte, nel 1974, per un contratto di fornitura di parti d'organo e la realizzazione di uno strumento per la cattedrale di Kohln. La cosa, tuttavia, non ebbe alcun seguito concreto¹²⁷.

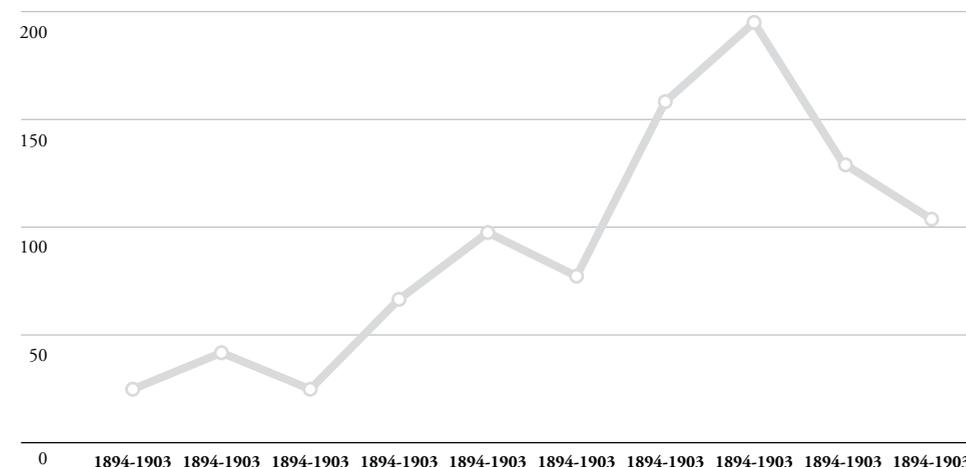
L'altra metà delle commesse all'estero raggiunsero invece in particolar modo il continente americano, con prevalenza del Canada (6 organi) per quanto riguarda l'America Settentrionale e il Brasile (8) nell'ambito dell'America Latina (grafico 8). La grande stagione delle esportazioni, coincisa col periodo a cavallo degli anni

126 Ibid.

127 CHIARA PALADIN, op. cit., pag. 155.

GRAFICO 9.

Serie storica degli interventi della ditta Tamburini, dal 1894 al 1993. Fonte del grafico: Catalogo degli organi costruiti dalla Pontificia Fabbrica d'Organi Comm. Giovanni Tamburini dal 1893 al 1973, Italia (1977), Crema.



'50 e '60, spinse inoltre la ditta ad aprire un distaccamento a Città del Messico, dove, dei due organi collocati, quello dell'auditorium nazionale rappresenta il più maestoso strumento mai realizzato dalla ditta.

Marginalmente le esportazioni hanno toccato anche l'Africa e più considerevolmente l'Asia, soprattutto in India dove, sulla base dei dati emersi dal catalogo, è stato esportato il primo organo della ditta cremasca, collocato nella cattedrale di Allahbad nel 1921¹²⁸.

La serie storica del numero di interventi realizzati individua un andamento sostanzialmente crescente della produzione, con tre momenti di importante criticità. I primi due si verificano all'indomani delle due guerre mondiali, in ambo i casi brillantemente superati nelle decadi successive, anche in virtù delle numerose commesse derivanti dalle richieste di riparazione e restauro degli strumenti danneggiati e saccheggiati nel corso degli eventi bellici, soprattutto nelle regioni più duramente colpite dagli scontri¹²⁹. A questo incremento di produttività si è accompagnato entrambe le volte un aumento degli operai alle dipendenze della ditta: sono 15 nel '23 e nel '39 son più che triplicati a 56, per poi calare a 27 nel

128 Vedi *Catalogo*.

129 Ibid. Non è un caso, infatti, che molte commesse provengano dal Veneto, in particolar modo dalle province di Treviso e Verona.

1942 ed aumentare a 62 nel 1959¹³⁰.

L'apogeo del laboratorio sarà raggiunto, a livello produttivo, nel decennio 1964-1973 durante il quale si conteranno ben 191 interventi, in coincidenza col ritorno alla trasmissione meccanica e una conseguente impennata delle commissioni per restauri e modifiche di organi preesistenti.

Dal 1974 in avanti, ecco che incontriamo il secondo momento critico e decisivo per l'azienda: oltre ai noti problemi finanziari, le defezioni nel personale, allettato dalle più sicure prospettive promesse dalla nascente sede dell'Olivetti¹³¹, avvieranno un processo inarrestabile che troverà la sua conclusione col fallimento della ditta, avvenuto nel 1996¹³².

Il successivo rilancio dell'azienda si è giocato sul contenimento dei costi e un maggior controllo della produzione per mezzo di una struttura più snella ed esternalizzando alcune tra le collaborazioni più onerose, occupandosi, inizialmente, soltanto di restauri e manutenzioni, che per una ditta rappresentano le operazioni più remunerative.

Oggi l'azienda ha ritrovato una rinnovata solidità e a differenza dei concorrenti Inzoli non v'è una netta prevalenza nella tipologia di interventi realizzati, tra restauri, manutenzioni e costruzioni di nuovi strumenti.

Il bacino aziendale rimane su scala mondiale e nel 2009 le commesse sono arrivate fin da Romania e Stati Uniti, anche se in genere le aree di maggior provenienza delle commesse restano in Italia, Francia e Svizzera.

La ditta “Bottega organaria s.n.c. di Cremonesi e D’Arpino”¹³³.

Trattasi di uno degli esempi più emblematici e brillanti di quella generazione di giovani organari quarantenni che, da circa 15 anni a questa parte, operano per mezzo di piccoli laboratori specializzati in interventi di restauro di organi storici. La bottega nasce nel 1997 per volontà dei due soci, Ugo Cremonesi e Claudio D’Arpino, ubicata nel comune di Soncino, quindi al di fuori dell’area più propriamente cremasca. Tuttavia, i due organari hanno ricevuto la loro formazione proprio presso la ditta Inzoli, rinverdendo l’antica e consolidata tradizione che vede la primigenia bottega fucina di nuovi talenti.

Con un decennio di attività alle spalle, la bottega si occupa quasi esclusivamente di restauri di organi storici, raramente accoglie commesse per nuovi strumenti in quanto “non è il [loro] settore e neanche il [loro] interesse”.

130 CHIARA PALADIN, op. cit., pagg. 140-141.

131 GALMOZZI, A. (1996), op. cit., pag. 444.

132 CHIARA PALADIN, op. cit., pag. 169.

133 Tutte le informazioni riguardo la ditta “Bottega Organaria S.n.c. di Cremonesi e D’Arpino”, eccetto ove esplicitamente specificato, sono state fornite dal titolare Ugo Cremonesi durante l’intervista tenutasi in data 10/11/2009.

Il laboratorio attualmente è attivo con particolare rilevanza nelle province di Lodi, Brescia e soprattutto nella regione Puglia, ove i due cremaschi si sono distinti per il restauro dell’organo Celestini¹³⁴, presso Oria, in provincia di Brindisi.

La forza della bottega risiede nel “poter curare il prodotto “dalla a alla z” seguendo direttamente la lavorazione in tutte le sue fasi, avvalendosi della collaborazione di altri artigiani, “ma specifici del settore”, soprattutto per quanto riguarda la fornitura di canne.

Membri dell’A.I.O., nel cui ambito Cremonesi e D’Arpino sono molto attivi, la ditta vanta anche una collaborazione col CR-Forma per la formazione di nuovi artigiani del settore, mettendo a disposizione il laboratorio per i tirocini estivi.

Il futuro sembra offrire buone prospettive, com’è stato dopotutto testimoniato dall’allestimento della nuova sede della bottega, pur mantenendo ferma l’esigenza di restare legati ad una conduzione diretta, familiaristica, basando la lavorazione soprattutto sulle dirette competenze tecnico-manuali dei titolari e limitando in questo modo al minimo indispensabile le spese e gli impieghi di nuovi materiali.

La ditta “Scotti Giuseppe di Scotti Luca Giovanni Cannifonisti”¹³⁵.

Odiernamente sono tre in Italia le ditte legate all’indotto creato dall’attività degli organari. Di queste, una è la ditta toscana “AGF – Costruzioni e restauro di canne per organo”, con sede in provincia di Arezzo, le altre due sono ditte cremasche. A Crema la tradizione dei cannifonisti, sulla spinta delle numerose botteghe organare comparse in circa due secoli di storia, è sempre stata molto presente.

Negli anni ‘60 del ‘900 si contavano ben quattro aziende¹³⁶, oggi ne restano due: una è quella dei fratelli Denti, dislocata a Pianengo, a Crema son rimasti gli Scotti. Nata nel 1880, la ditta Denti è giunta alla sua quarta generazione sotto la guida di Luca Scotti. Secondo le ricerche presso la camera di commercio, la ditta vide i suoi esordi come semplice lattoneria e la specializzazione nel settore delle canne d’organo cominciò solo con la seconda generazione, quando il padre dell’attuale titolare, durante gli anni della guerra, ebbe modo di riparare in Svizzera e qui perfezionarsi nella produzione di canne. Al rientro in patria diviene caporeparto presso i Balbiani, altra importante famiglia di organari.

Oggi la ditta si configura nella tipologia della piccola impresa a conduzione familiare, così come la maggioranza delle aziende attive nel settore. La lavorazione

134 MALVA, P. E MATTEI, M. (2007), *Oria. L’organo dei Celestini. Eco ritrovato di antiche armonie.*, Oria, Italgrafica Edizioni slr.

135 Tutte le informazioni riguardo la ditta “Scotti Giuseppe di Scotti Luca Giovanni Cannifonisti”, eccetto ove esplicitamente specificato, sono state fornite dal titolare Luca Scotti durante l’intervista tenutasi in data 25/11/2009.

136 Alle ditte attualmente presenti si aggiungevano la ditta Riboldi e la ditta Bergamaschi. Intervista a Claudio Bonizzi del 14/01/2010.

si avvale di otto dipendenti ed ancora si lega strettamente alle capacità manuali e a quel lavoro prettamente artigianale degli albori. Nel 2010 la ditta ha tagliato il traguardo dei centotrent'anni di attività. Le commesse provengono per un buon 80% circa dall'Italia, il restante 20% si divide tra Francia, Brasile, Perù, Svizzera e Belgio. Anche la ditta Scotti, come le altre realtà cremasche del settore, ha denunciato un trend in ribasso sul mercato, ma le armi per resistere alla crisi sono state individuate nel lustro del buon nome della ditta e il passaparola dei clienti soddisfatti, che hanno permesso di estendere i contatti fino ai fiordi norvegesi. In quanto a visibilità, inoltre, di certo l'adesione all'A.I.O., ha rappresentato un'importante cassa di risonanza. La ditta è a sua volta particolarmente attiva sotto il profilo della formazione e delle attività didattico divulgative, ospitando presso il laboratorio scolaresche e classi universitarie.

Bibliografia

- ANTONACCIO, N. E SPINELLI, S. (2002)(a cura di), *Inzoli Cav. Pacifico. Premiato Stabilimento d'Organi. Lettere e progetti*, Crema, Arti Grafiche Cremasche.
- ARPINI, F. (1996), *Scientiae Musicae e musicisti a Crema fra '500 e '600*, Crema, Amici del Museo, Arti Grafiche 2000
- BREVETTATA FABBRICA D'ORGANI RIBOLI GIOVANNI, ITALIA (1898), *Collaudi*, Crema, tipografia di S. Pantaleone di L. Meleri.
- BRONTESI, L. E CRISPIATICO, M.G. (2003)(a cura di), *L'attività organaria a Crema e nel territorio lombardo tra passato e presente*, Crema, Tipolito Uggé.
- CARNITI GIACOMO, *Organari e organi della diocesi di Crema. Contributo per la valorizzazione del patrimonio artistico locale e la conoscenza della tradizione organaria cremasca*, Tesi di diploma di Magistero in Canto Gregoriano e Musica Sacra, Pontificio Istituto Ambrosiano di Musica Sacra di Milano, anno accademico 1975-76.
- Catalogo degli organi costruiti dalla Pontificia Fabbrica d'Organi Comm. Giovanni Tamburini dal 1893 al 1973*, Italia (1977), Crema.
- Catalogo della fabbrica d'organi Giovanni Tamburini di Crema*, (1909), Zurigo, Tipografia L. Migliorini.
- CHIESA NAZIONALE DEI CAVALIERI DI S. STEFANO, ITALIA (1931), *Gli organi di Azzolino della Ciaia e Onofrio riuniti ed ampliati*, Pisa, 8 novembre 1931, anno X, Tipografia Editrice U. Giardini.
- Crema. Comuni d'Italia per l'Europa*, Italia (1991), Milano, Cartesio Editrice.
- CUTI, S. (1979), "Da decenni un laboratorio di Crema crea i migliori organi del mondo", in *l'Unità*, Milano-Regione, 9 giugno 1979.
- DALLA LIBERA, S. (1982), *L'Organo*, Milano, Ricordi.
- FILIPPI, F. (1879), "Il nuovo grand'organo della cattedrale di Cremona", in *La Perseveranza*, n. 7168, 5 ottobre 1879.
- GRUPPO ANTROPOLOGICO CREMASCO, Italia (1996), *La ferrovia e le attività economiche a Crema nel tempo*, Crema, Edizioni tipolito Uggé.
- JACKOB, F. (1976), *L'organo. Costruzione dell'organo ed esecuzione organistica dall'antichità ai giorni nostri*, Collana "Strumenti musicali", Firenze, Aldo Martello – Giunti Editore.

La fabbrica d'organi del Cav. Pacifico Inzoli in Crema e l'Organo dell'esposizione internazionale di Bologna, 1888, Italia (1888), Milano, Tipografia Riformatorio Patronato.

LINI, S. (1979), *Giovanni Bottesini, musicista cremasco*, Crema, Tipo Grafico LEVA.

M.T. CICERONE, *Tusculanae*, III, cap. VII, 18.

MALVA, P. E MATTEI, M. (2007), *Oria. L'organo dei Celestini. Eco ritrovato di antiche armonie*, Oria, Italgrafica Edizioni slr.

MORETTI, C. (1955), *L'organo italiano. Profilo storico, analisi tecnica ed estetica dello strumento, sintesi delle sue sonorità a servizio della liturgia cattolica*, Cuneo, S.A.S.T.E..

PALADIN CHIARA, *Tra sacro e profano: storia di una fabbrica d'organi, la ditta Tamburini dal 1893 al 2003*, tesi di laurea; relatore Roberto Romano, correlatore Elvira Cantarella. Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e filosofia, Corso di laurea in Storia, anno accademico 2002-03.

PARIBENI, G.C. ORSINI, L. E BONTEMPELLI, E. (1934)(a cura di), *M.E. Bossi. Il compositore, l'organista, l'uomo. L'organo in Italia.*, Milano, casa editrice ERTA.

S. A. (1942), "Il Comm. Giovanni Tamburini, Cavaliere Pontificio dell'Ordine di S. Silvestro insigne assertore dell'arte organaria", in *Il nuovo Torrazzo*, 20 dicembre 1942, anno XXI, Crema.

S. A. (2009), "Una tradizione che continua. Al via il corso per operatori dell'arte organaria", in *Il nuovo Torrazzo*, 31 gennaio 2009, anno 83°, Crema.

SOLERA, G. (1843), *Almanacco cremasco per l'anno 1843*, anno X, Crema.

SOLERA, G. (1853), *Almanacco cremasco per l'anno 1853*, anno XX, Crema.

SPINELLI, S. (1995), *Pacifico Inzoli e le origini dell'arte organaria a Crema*, a cura del Rotary Club, Crema, Arti Grafiche Cremasche.

Sitografia

www.aionet.it

www.bonizzi-inzoli.it

www.hey-orgelbau.com

Soggetti intervistati

Saverio Anselmi Tamburini, titolare della ditta "Fabbrica D'Organi Comm. Giovanni Tamburini di Saverio Anselmi Tamburini".

Bonizzi Claudio, titolare della ditta "Inzoli Cav. Pacifico & Figli di Bonizzi ettore e Claudio & C. S.n.c.", già presidente dell'Associazione Italiana Organari per il biennio 2008-2010.

Cervi dott.ssa Anna, direttrice della sede di Crema dell'Istituto CR-Forma.

Cremonesi Ugo, titolare della ditta "Bottega Organaria S.n.c. di Cremonesi e D'Arpino".

Della Torre Simone, organista della Chiesa Parrocchiale di S. Benedetto in Crema e docente del corso di "Organo e Composizione Organistica" presso l'istituto musicale "Scuola di musica Claudio Monteverdi di Crema".

Guerini Rocco dott.ssa Carla, coordinatrice del corso di "Operatore dell'arte organaria" presso l'Istituto CR-Forma di Crema.

Scotti Luca, titolare della ditta "Scotti Giuseppe di Scotti Luca Giovanni Cannofonisti" e tesoriere dell'Associazione Italiana Organari.

Gli Scotti a Crema, una famiglia di cannifonisti

Il presente elaborato tratta la storia commerciale degli Scotti di Crema, una famiglia di artigiani attivi nell'ambito della fabbricazione delle canne per organo da Chiesa sin dal 1880. Alla storia vera e propria è premessa una piccola introduzione alla figura, ancora oggi quasi del tutto sconosciuta, del cannifonista e alle tecniche oggi utilizzate per la costruzione delle canne d'organo.

Il cannifonista

Con il termine cannifonista si è soliti indicare l'artigiano specializzato nella costruzione delle canne per organi da Chiesa e non. In realtà si tratta di un'attività talmente particolare da non venir citata nemmeno nei principali dizionari della lingua italiana.

Questo vocabolo venne introdotto nella terminologia organologica dagli addetti ai lavori. La mancanza di popolarità di questo termine è dovuta probabilmente al fatto che il cannifonista si trova spesso ad operare in una situazione di anonimato. Principalmente egli lavora su commissione per organari sprovvisti di un apposito laboratorio addetto alla costruzione delle canne i quali spesso tacciono all'acquirente finale la loro effettiva provenienza.

Fino a qualche anno fa la produzione in proprio delle canne recava ulteriore prestigio all'organaro, indipendentemente dalla loro qualità e resa. Fortunatamente, oggi prende sempre più piede la convinzione che, per una migliore prestazione sonora dello strumento, sia preferibile affidarsi ad artigiani specializzati nella costruzione della parte fonica. A conferma di quanto detto, la stessa Associazione Italiana Organari ha, da poco, riconosciuto la qualifica di soci anche ai cannifonisti.

Nonostante il progresso tecnologico in cui viviamo, quella del cannifonista è un'arte rimasta immutata nel tempo: il processo di costruzione delle canne non differisce infatti da quello che già veniva eseguito nei secoli scorsi. Ancora oggi buona parte delle fasi di lavorazione sono rigorosamente manuali.

Come nasce una canna? Il tutto ha inizio dalla fusione di pani di piombo e stagno all'interno di un apposito crogiuolo di fusione. La diversa presenza dei due metalli, che va da un minimo pari al 5% di stagno ad un massimo pari al 97% dello stesso, influisce sulle caratteristiche estetiche e sonore della canna poi ottenuta: un bassa percentuale di stagno renderà infatti la canna più opaca e le permetterà di produrre un suono più dolce, mentre una maggior presenza di questo renderà la canna più lucida e con un suono più brillante.

La lega ottenuta viene versata in un particolare contenitore, detto cassetta, che viene poi fatto scorrere sul tavolo di fusione, ricoperto da un particolare tessuto ignifugo chiamato Nomex, dando forma alla lastra.

Si procede poi alla regolazione del perimetro della lastra andando ad eliminare il materiale in eccesso, che potrà poi essere fuso nuovamente e riutilizzato. Una volta definita, la lastra viene montata su un apposito tornio a botte dove una punta calibrata asporta parte della superficie portando la lastra allo spessore relativo al registro¹ di cui farà parte. Anche in questo caso il materiale di scarto viene raccol-

¹ Un registro, nell'organo, è una serie di canne con lo stesso timbro, che possono essere inserite o disinserite unitariamente dall'organista. Nella maggior parte dei registri, ad ogni tasto della tastiera corrisponde una canna.

to per poi essere utilizzato nelle successive fusioni.

Questa fase della lavorazione in origine veniva eseguita manualmente battendo la lastra con un martello oppure inserendola all'interno di una trafilatura, macchinario composto da due rulli sovrapposti in cui veniva fatta scorrere la lastra fino al raggiungimento dello spessore desiderato.

Portata la lastra "a spessore", con l'utilizzo di particolari dime e tabelle di conversione della misura dei diametri in circonferenze vengono incise su di essa le dimensioni del corpo e del piede della canna.

La lastra viene poi tagliata e ripulita con l'utilizzo di una particolare terra chiamata Bianco di Spagna: questo composto è costituito da carbonato di calcio e viene utilizzato per eliminare le macchie di grasso presenti sulla superficie. La lastra viene successivamente avvolta su anime di legno o metallo e battuta con un apposito strumento "batirol" in modo da assumere la tradizionale forma cilindrica, nel caso del corpo della canna, o conica nel caso del piede.

Prima di essere saldate, al fine di ottenere la forma cilindrica o conica, le varie componenti della canna vengono ricoperte con una terra rossa composta da talco, colla, acqua e rosso inglese. Ciò viene fatto per evitare che il materiale fonda a contatto con le alte temperature del saldatore. Una volta terminata quest'operazione, dopo avere asportato un sottile lembo alle estremità si passa alla saldatura. In questa fase di lavorazione è molto importante rispettare la calibratura del diametro. Dopo la saldatura, la canna ed il piede vengono puliti dalla terra precedentemente applicata mediante l'immersione in una speciale vasca ad ultra-suoni che permette lo scioglimento della sostanza protettiva senza arrecare danni al materiale. In passato quest'operazione veniva eseguita manualmente inserendo le canne in un pentolone pieno d'acqua bollente. Oggi questo trattamento viene riservato esclusivamente alle canne di maggiori dimensioni poiché la capienza della macchina ad ultra-suoni è limitata. Prima di essere assemblate le componenti (il corpo della canna ed il piede) vengono nuovamente ricoperte con la terra rossa, tra le due parti viene inserita e saldata una piccola lamella metallica detta "anima"; questa viene prima saldata al piede a mo' di tappo e in seguito al corpo della canna. In realtà l'anima non viene saldata su tutta la circonferenza perché sulla parte frontale deve essere lasciata una fessura, detta "luce", per permettere il passaggio dell'aria dal piede al corpo canna.

La canna ottenuta non è ancora in grado di emettere suoni; si deve infatti procedere all'apertura della bocca cioè all'asportazione di un lembo rettangolare di metallo dall'inizio della parte frontale del corpo della stessa. Le dimensioni della bocca variano in base alla pressione dell'aria, al registro d'appartenenza ed al suo temperamento: con questo termine si intende l'alterazione di alcuni intervalli di quinta e di quarta nell'accordatura di uno strumento musicale. Durante questa fase di lavorazione si procede anche all'incisione dei denti, piccoli tagli incisi sulla parte anteriore dell'anima, che fanno sì che la canna non "sputi" cioè emetta un

suono omogeneo e non sporco.

La canna viene poi intonata e accordata per produrre una determinata nota. L'accordatura può avvenire in modi differenti: tagliando la parte superiore del corpo delle canne aperte fino al raggiungimento della nota necessaria, oppure mediante l'incisione sul retro della canna di una "finestra" dotata di un ricciolo regolabile. L'accordatura delle canne tappate, canne alla cui sommità del corpo è apposto un cappello che funge da tappo, avviene mediante lo spostamento di quest'ultimo.

Per quanto riguarda l'intonazione della canna questa viene effettuata agendo sull'aria che dal somiere viene spinta in essa con l'utilizzo di uno strumento detto "provino": un piccolo di organo dove sono installate delle canne già intonate. L'accordatura avviene confrontando la frequenza della canna nuova con quella della canna di provino.

Ogni singolo passo è determinante al fine di ottenere una canna che emetta un buon suono, a partire dalla lega utilizzata per poi passare alle misure che devono essere rigorosamente precise secondo i canoni di registri standard o su indicazione del committente; le saldature devono essere perfette non solo per una questione di estetica ma soprattutto perché una brutta saldatura potrebbe nascondere un piccolo foro che comprometterebbe il suono della canna. La parte finale dell'intonazione è determinante non solo perché ci si rende conto se la canna è stata costruita a regola d'arte ma soprattutto perché agevola l'organaro nel montaggio dello strumento, infatti a lui non resta che ultimare l'accordatura e l'intonazione dando il suo timbro personale.

Storia di una famiglia di cannifonisti

Come precedentemente accennato quello del cannifonista è un mestiere piuttosto inusuale. Attualmente in Italia si possono contare solo 3 grandi ditte di maestri cannifonisti, una in Toscana e due nel Cremasco.

Una di queste è la ditta Scotti Giuseppe di Scotti Luca Giovanni con sede a Crema nel quartiere di Santa Maria della Croce, ex-area Olivetti. Scotti Luca, attuale titolare, è solo l'ultimo rappresentante di una grande generazione di cannifonisti in attività fin dal 1880. Fu in quell'anno, infatti, che il Sig. Achille Scotti diede inizio all'attività che divenne poi professione di famiglia.

Come riportato dalla denuncia fatta per la creazione di ditta in nome proprio oggi conservata presso l'archivio storico della Camera di Commercio di Cremona, il signor Achille Scotti, in precedenza dipendente presso la prestigiosa fabbrica d'organi Cav. Pacifico Inzoli, aprì nel 1880 un esercizio sotto proprio nome come lattoniere nella sede di Via Mazzini al civico n. 4 atta alla produzione di lamine metalliche e canne per organi. La figura di Achille, forse in accordo al nome stesso, veniva tramandata dai suoi successori come una figura mitica. I posterì ricor-



1. A SINISTRA
Ditta Fratelli Scotti - 1930

2.
Ditta Fratelli Scotti - 1960



dano ancora oggi di quanto fosse geloso della formula del suo tigrato² arrivando al punto, quasi come un antico alchimista, di barricarsi da solo in laboratorio al momento della fusione per poi tastare con il dito direttamente nel crogiuolo, la buona riuscita della lega. Suo nipote, Giuseppe detto Pino Scotti, raccontava spesso di come suo nonno si fosse calato con una fune all'interno della canna più grande della facciata dell'organo del Duomo di Cremona per controllare la perfezione delle saldature.

Achille fu titolare della ditta fino al 23 marzo 1927 quando l'azienda, come riportato nei registri della Camera di Commercio, passò al figlio Oreste introdotto al mestiere già in giovane età. Lo stesso Oreste iniziò da subito il figlio Giuseppe nell'attività di famiglia ed è ad Oreste che si deve l'ufficiale trasformazione dell'impresa da lattoneria a bottega artigiana per la costruzione di canne per organo e il successivo trasferimento nella nuova sede di Via Stazione al civico numero 9. È sempre sotto la sua direzione che la produzione Scotti riuscì a sbarcare nel

2 Tipo di lega metallica composta per metà di piombo e per metà di stagno, il nome deriva dall'aspetto maculato che la lega assume una volta asciutta.

nuovo mondo: a lui infatti venne commissionata, da parte della Cannarsa Organ Company di Hollydaysburg in Pennsylvania, la costruzione di cinque registri di canne per un organo la cui collocazione fu taciuta all'artigiano.

Durante il secondo conflitto mondiale l'attività di famiglia fu costretta ad interrompersi; è in questi stessi anni che i figli Giuseppe e Bruno decisero di raffinare la loro tecnica costruttiva recandosi giornalmente a Milano in bicicletta presso la prestigiosa ditta costruttrice d'organi Balbiani, dove Giuseppe divenne capo del reparto addetto alla costruzione delle canne in metallo.

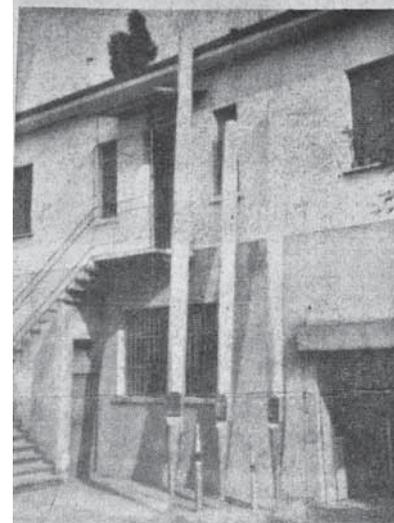
Il 17 febbraio 1953, viene riportata sui registri della Camera di Commercio, la cessazione dell'attività della ditta Scotti Oreste a cui fece seguito la costituzione dall'azienda Scotti Fratelli, nata ufficialmente il 28 maggio dello stesso anno. Il figlio di Oreste, Pino, costituì così una società di fatto con il fratello Bruno. La sede dell'officina venne così spostata in Via Milano al civico 46. In questi stessi anni Pino decise di aggiornare e perfezionare ulteriormente la sua tecnica costruttiva recandosi per uno stage lavorativo presso la ditta Svizzera Spath di Rapperswill. In quest'impresa fu accompagnato da un altro cremasco, il Sig. Ernesto Subioli. Al ritorno dalla Svizzera, con l'ausilio del Sig. Subioli rimasto a Rapperswill, intraprese la costruzione di registri di canne particolari con inflessioni nordeuropee cosiddetti "Mixture, Cymbale e Scharf" all'epoca poco conosciuti in Italia ma comunque richiesti da clienti esteri.

Nel luglio del 1960, la ditta decise di diversificare la sua produzione introducendo oltre alla fabbricazione delle canne d'organo, anche quella di scaffalature metalliche, mobili metallici e manufatti in filo di ferro. A quest'espansione seguì poi il trasferimento dell'impresa in Via Carlo Urbino al numero 10 modificando la ragione sociale in Ditta Meccanomobili di Scotti F.lli. Il sodalizio con la nuova attività durò solo qualche mese infatti, nel febbraio del 1961, con la nuova denominazione Scotti Fratelli cannifonisti, ritornarono alla esclusiva "vecchia" attività di costruttori di canne per organi da Chiesa.

È sotto la direzione di Bruno e Giuseppe, che l'attività raggiunge il suo apice, infatti è nella nuova sede di Via Carlo Urbino che nel 1967 prendono vita le imponenti canne destinate ad un organo di una delle chiese di Lourdes. In base a quanto viene riportato su un quotidiano locale, le canne commissionate per il suddetto organo erano ben 2083, corrispondenti alla resa fonica di 20 registri. La canna di maggior grandezza superava in altezza la sede del laboratorio e l'abitazione soprastante. Quest'enorme canna appartenente al registro del Principale misurava ben 32' piedi pari a 10,50 metri con un peso pari a 110 Kg e una circonferenza di 31 centimetri.

Fu a causa di alcune incomprensioni sorte tra i due fratelli che nel 1971 si sciolse la società che venne in seguito portata avanti dal solo Pino pur mantenendo la denominazione Scotti Fratelli fino al 1972 quando questi decise di costituire una nuova società con il Sig. Agostino Cerioli fidato collaboratore attivo presso

Gigantesche canne d'organo per Lourdes fabbricate a Crema



Canne d'organo di eccezionali proporzioni, costruite nel laboratorio dei fratelli Scotti, in via Urbino, partono questa mattina, sabato, su un vagone ferroviario alla volta della Francia: fanno parte di un residuo lotto di 83 canne destinate alla facciata di un grosso organo installato in una chiesa di Lourdes.

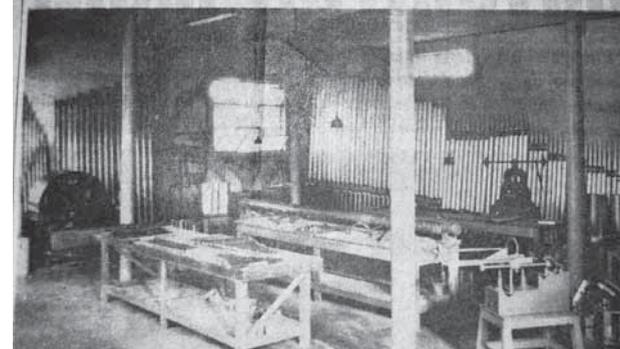
Altre 2.000 canne in lega di stagno, di proporzioni minori, corrispondenti alla massa fonica di 20 registri reali dell'organo, sono già state spedite a destinazione.

Le tre canne maggiori fra le 83 che partono oggi, hanno dimensioni di tutto rispetto ed i fratelli Scotti hanno ben ragione di andarne fieri: la più grande — una canna di «Principale» da 32 piedi che verrà collocata al centro della facciata dell'organo — supera in altezza la casa stessa dei costruttori.

A darne un'idea basta di-

3. Articolo comparso su un quotidiano locale inerente la costruzione delle canne per una Chiesa di Lourdes.

Per l'America canne d'organo costruite a Crema



4. Articolo comparso sul quotidiano L'Italia il 19 Gennaio 1975 raffigurante il laboratorio di Via C. Urbino.

il laboratorio fin dall'età di 15 anni. A quest'ultimo fu affidato il trasloco delle attrezzature dalla precedente sede di Via Monte di Pietà alla nuova sede di Via Carlo Urbino con l'utilizzo della "carea". Trattasi di un carro in legno con traino manuale solitamente utilizzato per lo spostamento ed il trasporto delle casse contenenti le canne destinate alla spedizione, dal laboratorio alla stazione di Crema. Tra i ricordi dell'attuale titolare, Luca Scotti, è particolarmente vivace quello in cui, per sua stessa ammissione, quando era giorno di spedizioni lui, all'epoca

quindicenne, dirigeva il trasporto a debita distanza fingendosi estraneo poiché, dovendo attraversare parte del centro storico di Crema, si sentiva alquanto in imbarazzo per lo scompiglio creato da questo mezzo “medievale”.

Un altro grande successo raggiunto dalla ditta venne riportato sul quotidiano *L'ITALIA* del 19 gennaio 1975: qui si parla infatti delle canne che la ditta Scotti F.lli costruì per una chiesa situata a New York in Filmore Avenue. In questo modo le canne, installate su un organo d'oltremare, ebbero modo di rappresentare l'impegno e la maestria degli artigiani italiani anche all'estero.

Fu in seguito a questa straordinaria produzione che l'Associazione Italiana per la promozione e l'esportazione assegnò alla ditta Scotti F.lli il PREMIO NAZIONALE DELL'OPEROSITA': VITTORIA ALL'EXPORT 1975. Il premio venne conferito a tutte quelle aziende che grazie alla loro attività produttiva e distinguendosi per il progresso tecnologico raggiunto, contribuirono validamente al prestigio della produzione nazionale.

Grazie alla sua indole di uomo molto loquace e gioviale, il Sig. Pino conquistò l'affetto e l'amicizia di molti prestigiosi organari italiani e non. Ancora oggi è molto soddisfacente riscontrarne il ricordo e la stima dagli eredi degli stessi. Alla sua prematura scomparsa molte furono le manifestazioni di cordoglio e di affetto da parte di parenti e soprattutto di clienti venuti da ogni dove.

Come da tradizione anche Pino introdusse i figli Oreste e Luca nell'attività di famiglia fin dalla giovane età.

Il primogenito Oreste, dopo le scuole dell'obbligo ha prestato la sua opera nel laboratorio per pochi anni poiché aveva più interessi per il settore commerciale.

Il piccolo Luca, estremamente vivace e curioso, era la disperazione del Sig. Pino e dei suoi collaboratori poiché già all'età di 5 anni amava stare in laboratorio e si ingegnava in esperimenti ed invenzioni fino a giocare la prima falange del dito indice sinistro. A sua detta voleva testare se la “trafila” (macchina utilizzata per assottigliare le lastre) poteva appiattire anche la sua mano.

Attualmente l'attività è portata avanti da Luca Scotti con tanta passione, quarto rappresentante di questa dinastia di cannifonisti. Come detto, anche lui venne iniziato a quest'arte sin dalla giovane età prima come apprendista al fianco del padre e poi, alla morte di quest'ultimo, come co-titolare della ditta con il Sig. Cerioli Agostino.

Una delle prime innovazioni fu quella di sostituire la fatidica “caréta” (oggi gelosamente custodita nel magazzino di Via C.Urbino) con un FIAT 242.

La giovane età del Sig. Luca (poco più che maggiorenne) ed il peso delle responsabilità non hanno comunque arrestato l'evoluzione e lo sviluppo della ditta Scotti. Nell'87 l'azienda si trasforma in Ditta Individuale sotto l'attuale denominazione di SCOTTI GIUSEPPE di Scotti Luca Giovanni.

Lo spirito intraprendente di Luca lo ha portato a viaggiare molto non solo per continuare a tenere vivi i rapporti di amicizia instaurati dal predecessore, ma so-



5.
Ditta Scotti Giuseppe di Scotti
Luca Giovanni - 2011

prattutto per carpire nuove tecniche al fine di raffinare e migliorare la produzione in termini di tempistica e qualità sempre comunque nel rispetto del “Codice deontologico del vero cannifonista”. A lui si deve il trasferimento, avvenuto nel 1999, nell'attuale sede di via Everest 4/6.

Una realtà molto più spaziosa e più adeguata per il rispetto delle norme di sicurezza a salvaguardia del personale e dell'ambiente. Trattasi di una struttura di nuova costruzione dove sono stati installati sofisticati impianti di aspirazione e depurazione fumi di fusione e di saldatura. Il Sig. Luca ha avuto un occhio di riguardo soprattutto nell'alleggerire il peso di alcune lavorazioni come ad esempio l'introduzione di una vasca ad ultrasuoni per il lavaggio delle canne più piccole sia nuove che da restaurare, l'acquisto di una macchina per la lucidatura delle canne e di alcune calandre per agevolare l'arrotolatura delle lamine; tutti lavori che in passato erano svolti manualmente con grande fatica e dispendio di energie.

La fortuna del Sig. Luca è anche quella di poter contare su personale altamente qualificato che presta la sua opera nell'azienda da parecchi anni, e di avere avuto un grosso sostegno da parte dei Sigg.ri Agostino Cerioli e Oscar Lacchini, purtroppo recentemente scomparsi, che hanno lasciato il loro segno indelebile.

In qualità di titolare dell'azienda di cui si è finora trattato non mi resta che aggiungere un particolare non indifferente e cioè il recente coinvolgimento nell'attività della Dott.ssa Alice Scotti neo-laureata presso la facoltà di Musicologia dell'Università di Pavia. Un valore aggiunto che senz'altro porterà all'azienda più prestigio.

Luca Scotti

Nella bottega del liutaio: intervista a Vittorio Formaggia*

La tradizione della liuteria cremasca iniziata dai Rovescalli agli albori del XX sec. continua, apprezzata per la qualità e l'esperienza, nelle piccole botteghe gestite dagli artigiani locali.

*

Il presente intervento è derivato da due interviste effettuate il 29.5.2006 (per conto di CremAlive) e il 30.6.2011

A Crema c'è una piccola bottega in Via Dante con le pareti tappezzate di foto, manifesti, forme di violino e scaffalature che reggono barattolini di colle speciali. Qui svolge quotidianamente la sua attività artigianale il liutaio Vittorio Formaggia, assorto in un lavoro che richiede grande pazienza e costante precisione, con l'ausilio di strani strumenti evocanti perizie d'altri tempi: scalpelli, sgorbie, pialline, alesatori per fare fori conici ecc.

Dalle travi, appesi a fili oscillano nell'aria come salami le sagome dei violini dopo la verniciatura. L'aria circostante pervasa dagli afiori del legno e delle resine rimanda alla lontana provenienza dei materiali impiegati. Questo è il minuscolo laboratorio dove Vittorio, con amore e maestria, dal 1979 costruisce viole, violini e violoncelli. Apprezzato per il gioviale carattere, la cultura e la cordialità dagli amici e dai vicini, prosegue la raffinata produzione annoverando estimatori e affezionati clienti non solo in Italia, poiché da tempo le note dei suoi strumenti musicali risuonano anche nell'estremo Oriente.

Più che una professione si tratta di una vera e propria vocazione, in quanto esige un non comune senso del sacrificio ed una sorta di estremo equilibrio.

Pur avendo scelto con passione il difficile compito di svolgere un mestiere tanto antico questo artigiano è sensibilmente attento e partecipa alle dinamiche sociali che scuotono i nostri tempi.

Quali sono le premesse della liuteria a Crema e nel territorio?

Il passato musicale di Crema è noto a tutti: i grandi maestri Cavalli, Bottesini, Benzi, Pavesi, la tradizione organaria, mentre per quanto concerne la liuteria, questa è uno specifico del territorio Cremonese.

Penso non si possa parlare di liuteria oggi prescindendo dall'accennare alla città di Cremona e dal ricordare le famiglie Amati, Guarneri e Stradivari.

L'arte di costruire e restaurare strumenti musicali ad arco ha trovato nel Nord Italia una situazione ottimale tra la metà del '500 e la prima metà del '700. Segnatamente Cremona è stata luogo di felice connubio tra abilità artigianali, economia fiorente e fattori culturali. Questi dati hanno determinato il costituirsi di una culla ideale, dove la liuteria italiana ha prosperato nella sua età aurea e ancora oggi viene riconosciuta a livello internazionale come insuperata.

Ma non sempre è stato così.

Dalla metà circa del '700 inizia un lento ed inesorabile declino della scuola cremonese che ha avuto in Storioni l'ultimo grande esponente del filone "classico". Si apre così un periodo "buio" proseguito fino intorno alla metà del '900. In questi lunghi anni quasi nessuna bottega liutaria degna di nota si affaccerà sulla scena cremonese. È solo con la fondazione della scuola di liuteria, nel solco della retorica del ventennio intento a celebrare le italiche eccellenze, che lentamente quest'arte tornerà in maniera preponderante nella città del Torrazzo, riportando in auge i fasti trascorsi.

Oggi con le sue oltre centotrenta botteghe Cremona è tornata ad essere il centro mondiale della liuteria.

Nel frattempo emergono altre realtà ed è in questo contesto che anche la città di CREMA trova il suo piccolo ma assolutamente significativo posto, benché non si possa parlare di una vera e propria scuola. L'arte liutaria nella nostra città si è sviluppata in due distinti momenti storici e con due precise influenze stilistiche.

La prima, agli albori del XX secolo, è legata a doppio filo alla scuola milanese. La seconda, a partire dagli anni '70 del '900 si presenta strettamente connessa alla rinata tradizione cremonese in virtù della sempre più affermata Istituzione Didattica Internazionale presente nel nostro capoluogo provinciale.

Qualche parola merita la scuola milanese cui accennavo, in quanto è nella città ambrosiana che muove i primi passi da liutaio il nostro concittadino Azzo Rovescalli (detto Pauli), capostipite di una stagione liutaria cremasca, centrata sulla figura di questo artefice e dei suoi due figli e allievi: Tullio e Manlio. La famiglia Rovescalli, padre e figli, sarà attiva dagli inizi del secolo fino agli anni '50.

Anche Milano affonda le radici della tradizione liutaria sulla riva del Po.

Paolo Grancino, insigne liutaio diede vita alla scuola milanese, fu infatti allievo di Nicolò Amati, uno dei grandi vecchi della realtà classica Cremonese. Certo il capoluogo lombardo non raggiunse mai le vette di eccellenza della vicina Cremona, ma ebbe buoni maestri mostrando una continuità di presenze decisamente costanti. La grande crescita sociale e culturale di Milano prefigura le basi al futuro di metropoli industriale. In aggiunta la presenza di realtà come il Conservatorio ed il teatro alla Scala (solo per citare le maggiori istituzioni musicali) hanno contribuito a fare emergere e prosperare realtà consolidate in campo liutario che sono andate ben oltre gli albori dell'Ottocento. Parlo delle case musicali dei MONZINO ed in misura forse maggiore dei BISIACH.

Perché è proprio in questi ambienti che il nostro cremasco Azzo Rovescalli muove i primi passi da liutaio.

Nato a Crema nel 1880, figlio di Teodoro, impiegato al tribunale, Azzo riceve dal padre le prime lezioni di violino dimostrando precoce attitudine. Troverà impiego a Milano nell'esattoria comunale, ma non dimenticherà la passione per il violino tanto che comincerà la sua collaborazione nell'ambiente musicale cittadino. Come violinista, suonava nei teatri milanesi e aveva iniziato a frequentare alcuni liutai. Sembra fosse piuttosto apprezzato e grazie a questi contatti, complice lo spirito eclettico, incominciò a costruire violini. La cosa gli riuscì così bene da decidere l'abbandono dell'originaria attività di musicista, per dedicarsi, con risultati altalenanti, alla costruzione degli strumenti musicali.

Non è inusuale la contaminazione fra utilizzatore e costruttore nel campo degli strumenti musicali. Nella biografia di molti liutai esiste un passato da ottimi musicisti. Rovescalli non fa eccezione. Il definitivo salto di qualità che lo spinse ad abbracciare l'artigianato a scapito dell'impiego burocratico avvenne all'inizio del

'900, sotto gli auspici del già citato Leandro Bisiach. Quest'ultimo era una figura di imprenditore a tutto tondo nel campo degli strumenti musicali. Da liutaio, commerciante, collezionista e *talent-scout* ha caratterizzato in maniera significativa questo periodo della storia della liuteria italiana. Presso Bisiach, a vario titolo, passarono i migliori artefici degli anni a cavallo fra '800 e '900. Molti di loro, a buona ragione, hanno determinato l'evoluzione della liuteria degli anni d'oro cremonesi, stabiliti però in ambiente milanese. Per questo, a merito del Rovescalli, Crema può essere annoverata tra queste realtà. Bisiach infatti incoraggiò il giovane Azzo e lo presentò a Riccardo Antoniazzi, altra figura chiave della Milano liutaria, direttore della già citata ditta Monzino, manifattura di strumenti musicali dalla vasta ed articolata produzione: dallo strumento ridotto e tipico dei principianti, al pezzo di pregio, firmato dai migliori lavoratori, destinato ai musicisti esigenti.

In questo clima Azzo Rovescalli matura il proprio stile, schietto e spontaneo, tipicamente milanese. Sempre più apprezzato dai musicisti e collezionisti, il lavoro del nostro artigiano viene assimilato e spesso furbescamente contrabbandato per quello di Antoniazzi, stante il maggior valore venale delle opere del Maestro milanese. Inizia così l'attività professionale di Rovescalli come liutaio a tempo pieno. Lasciata la ditta Monzino, aprirà bottega a Milano in corso Monforte, quindi a Lodi ed infine a Crema, in zona Piazzale Rimembranze, Via IV Novembre, presso l'allora trattoria della Pesa.

La produzione di Azzo resta molto legata alle sue condizioni economiche ed alle alterne fortune che caratterizzarono la sua vita. Fu spesso perseguitato dalle difficoltà del mercato e poco accorto nella gestione della sua attività autonoma. Condizione questa comune a molti liutai dell'epoca.

A questo proposito ricordo alcuni aneddoti di anziani musicisti che a lungo hanno frequentato la mia bottega e che conobbero personalmente Azzo Rovescalli. Specialmente Nemo Freri, persona nota in città per essere stato consigliere comunale, bancario, musicista e, cosa cui teneva molto, partigiano. Questi conobbe molto bene il nostro liutaio cremasco, ne frequentò la bottega come cliente ed amico. Mi raccontò come Azzo, sempre perseguitato dalla scarsa liquidità, si trovò a vendere un violino portatogli a riparare. Alla successiva richiesta del legittimo proprietario se ne uscì con "*Ve 'n sa la stamana che ve, t'an fo n'altre!*". Ed ancora le sue spedizioni milanesi alla volta dei locali frequentati dagli artisti scaligeri oppure in Galleria dove, girando con un violino appena terminato e fresco di vernice, lo proponeva ai musicisti che via via incontrava.

Anche Palmiro Ghidelli, grande appassionato offanenghese di musica, ebbe a ricordare una delle case di Azzo: una modesta soffitta in Borgo San Pietro per raggiungere la quale era necessario alzare i passi, stante la mancanza di alcuni scalini in legno!

Ricordo con affetto questi e molti altri anziani appassionati di musica con le loro

1.
I quattro liutai
professionisti operanti
oggi a Crema.
Da sinistra:
Formaggia, Collini,
Fiorentini, Paschetto.



storie di vita e di semplici suonatori... Quando suonavano trovandosi nelle varie osterie cremasche, dove il pianoforte non mancava come pure i ballerini! Tutti a dirmi: “*Ara Furmagi che me sere client da to nono Giulio, vet da tratàm bé*”.

Con la scomparsa di Bertino, il famoso Umberto Bonzio detto il Conte, questa generazione di musicisti si è definitivamente estinta archiviando una pagina di storia e costume cremasco molto significativa. Ma torniamo al Rovescalli: eseguì comunque circa 300 violini, una dozzina di violoncelli ed alcune viole. Produzione ragguardevole e sempre più ricercata da musicisti e collezionisti sia in Italia che all'estero. Morì a Crema il 7/12/1940.

Dei suoi 5 figli, avuti da due mogli, solo il secondogenito Tullio (classe 1906) seguì professionalmente le orme del padre. Il primogenito Manlio, nato nel 1904, era in realtà vigile urbano a Crema. Aiutò il padre nella realizzazione di alcuni strumenti e ne firmò pure di propri. La sua produzione resta però molto limitata anche per la prematura scomparsa, dovuta alla fucilazione avvenuta il 29/4/1945, a causa della sua adesione alla repubblica di Salò.

Di Tullio conosciamo una più estesa attività iniziata col padre e poi proseguita autonomamente a Milano nella zona di Porta Ticinese. Purtroppo i bombardamenti degli anni '43-'45 colpirono lo stabile dove aveva la bottega, distruggendola completamente.

Questo costrinse Tullio a dedicarsi nel dopoguerra, a Cuveglio in Brianza, alla costruzione di giocattoli in legno. Morì a Rozzano nel 1974. Con i Rovescalli termina quello che ho definito il periodo di influenza milanese nella realtà liutaria cremasca.

Nella storia della liuteria cittadina come si inserisce la sua scelta nei confronti di una così insolita professione?

Per trovare nuovamente un costruttore di strumenti ad arco nella nostra città dobbiamo aspettare gli anni 70 del '900. È allora che decido di voler intraprendere questa professione. Forse però è opportuno a questo punto aprire una piccola parentesi sulla famiglia Formaggia, in quanto i miei avi hanno caratterizzato il mondo dello strumento musicale a Crema a partire dalla fine dell'800.

Capostipite e fondatore della ditta fu Noè Formaggia, classe 1843. Inizialmente il mio bisnonno possedeva una fiorente attività di tappezziere, vetraio, falegname e commerciante di mobili nella attuale Via Racchetti. Da una ricerca condotta presso la Camera di Commercio ho scoperto che il 1 Gennaio 1885 venne inserito nella sua attività anche il “noleggio di piano-forti” (*sic*).

Si avvaleva come supporto di una fabbrica milanese, la ditta Sala. È interessante ricordare come nella Milano dell'800 fossero attive svariate fabbriche di pianoforti. La citata ditta Francesco Sala, fondata nel 1881, proseguita dal figlio Ambrogio, chiuse i battenti nel 1950 a causa della forte concorrenza e qualità offerta dai prodotti tedeschi.

Torniamo a Crema. Il crescente fabbisogno di pianoforti da noleggiare e la conseguente necessità di accordature e manutenzioni, spinse Noè Formaggia a fare entrare il secondogenito (mio nonno Giulio, classe 1872) presso la suddetta ditta Sala, in qualità di apprendista. Il ragazzo apprese ben presto l'arte dell'accordatura stante il suo orecchio assoluto. Ricordiamo che al tempo non esistevano frequenzimetri e l'accordatura degli strumenti era eseguita solo ad orecchio tanto che l'abilità spesso innata dell'operatore e la sua sensibilità trasparivano nell'interpretare il “temperamento”. Non tutte le accordature sono uguali ma variano a seconda della sensibilità dell'artista.

Il temperamento non è altro che una sorta di “compromesso” che negli strumenti a tastatura fissa costringe l'accordatore a “comprimere” gli intervalli fra le note. Intervalli fissati dal metodo matematico pitagorico che se applicato alla lettera comporta una “sbavatura” di frequenze all'interno dell'ottava. In pratica occorre rubare qualche centesimo di Hertz ai vari intervalli fra nota e nota. Un temperamento perfettamente “equabile” ottenuto con frequenzimetri elettronici non sempre soddisfa il pianista esigente e dotato di orecchio estremo. È noto che Benedetti Michelangeli volle imparare ad accordare personalmente il proprio strumento ottenendo un “temperamento” a lui congeniale.

Alla morte di Noè, nel 1911, Giulio dall'attività paterna (proseguita dai fratelli) scelse la sezione legata ai pianoforti, iniziando anche il restauro degli stessi e la vendita di strumenti musicali. A questo proposito ho rinvenuto la denuncia di attività a nome di mio nonno presentata il 27/5/1911 alla Camera di Commercio e Industria di Cremona. La ditta passò poi nel 1954 al figlio di Giulio, Enrico.

Mio padre come pianista, da giovane era andato a suonare all'estero, ma poi negli anni 60, alla morte del nonno, aveva aperto in città un negozietto di musica e strumenti. Sono nato in una famiglia dove la musica era già di casa, fin da piccolo ricordo una serie di personaggi (i fratelli Milini, Batistù ecc.) che insieme al papà "facevano le prove" di concertini popolari.

Giravo nel negozio, tra chitarre e fisarmoniche; incominciavano allora a circolare i primi dischi, quelli a 45 giri. Finché un bel giorno ho notato anche i violini. Li aveva portati Boldi di Castelleone, insegnante di violino e amico di famiglia.

Ero ancora un bimbetto, facevo sì e no la quinta elementare, ma appena ho visto questi strumenti, ne sono rimasto affascinato. A bocca aperta li guardavo e li toccavo, è stato un colpo di fulmine e subito mi sono detto. "io da grande costruirò i violini".

Anche se sono passati da allora tanti anni non ho più cambiato idea. Mio padre all'inizio era contrario alla mia scelta. Fu proprio l'osservare, nella bottega paterna, alcuni violini di proprietà di Valerio Boldi e Nemo Freri, entrambi cultori cremaschi della liuteria nonché essi stessi musicisti (il primo insegnante per anni alla Scuola Folcioni), a convincermi definitivamente. Ancora ragazzino, mi iscrissi alla scuola di liuteria di Cremona nel 1974.

Nei primi anni 70 la liuteria non era apprezzata come oggi. I miei genitori avrebbero preferito indirizzarmi verso lo studio del pianoforte; avevo un buon orecchio e sapevo già strimpellare. Sono stato irremovibile, contro il parere di tutti, ho scelto senza esitazione la strada dell'apprendimento della liuteria a Cremona, ed è stata la mia fortuna. Il ciclo di studi terminò nel Giugno 1978 e aprii subito bottega il primo Gennaio 1979.

Fin da piccolo ho sempre posseduto una certa abilità manuale; far le cose con le mani è sempre stato un po' il mio pallino. Da 33 anni sono ufficialmente artigiano e continuo un lavoro che mi piace moltissimo, non cessa di entusiasarmi e mi consente di vivere decorosamente.

Oggi mio figlio Nicolò è studente alla scuola di liuteria e porta avanti questa tradizione di famiglia nel campo dell'artigianato musicale, una tradizione che ormai conta più di un secolo.

Quali sono stati i suoi Maestri, coloro che l'hanno indirizzato e con quali si sente in debito per quanto riguarda la crescita professionale?

Nella scuola di Cremona ho avuto la fortuna, durante il primo anno, di essere allievo del Maestro Scolari e per gli anni successivi di frequentare le lezioni del Maestro Morassi¹, uno dei più grandi liutai italiani, quindi mondiali; questo do-

¹ Maestro liutaio Gio Batta Morassi nato in Carnia a Cedarchis di Arta nel 1934 e la cui bottega "Liuteria Artistica Cremonese" è aperta a Cremona in Via Lanaioli.

2. 3.

Il M° Azzo Rovescalli,
liutaio cremasco e, a destra,
il primogenito Manlio.



cente mi ha sempre incoraggiato.

Ha probabilmente capito che avevo una particolare inclinazione, soprattutto una gran passione e ci mettevo tantissimo impegno. Ho incominciato questa scuola da ragazzo, a 14 anni, mi trovavo bene, riuscivo, al di là dei primi risultati pratici, inizialmente alquanto modesti. Abitavo nel quartiere di S. Bernardino. Ricordo che, sin dal primo anno, ho iniziato a farmi il mio piccolo laboratorietto, sotto casa. Il primo violino l'ho costruito all'età di quindici anni e l'ho venduto subito. La soddisfazione per me era doppia principalmente perché l'acquirente era stato il mio stesso maestro.

Con i soldi ricavati ho comprato tutti gli attrezzi necessari. Ho iniziato nel '78 e ben presto mi sono fatto una clientela. Allora il prezzo di un violino si aggirava intorno alle centomila lire, così a 18 anni, con i miei soli guadagni, ho potuto permettermi l'acquisto di una automobile.

4.
Tullio Rovescalli, secondogeni-
to di Azzo Rovescalli.



Da chi è costituita la sua clientela?

Alla fine della scuola avevo già al mio attivo più di una ventina di strumenti e li avevo venduti tutti; il laboratorio come ho detto era già pronto, non mancava niente. Per me tutto questo rappresentava la realizzazione di un sogno.

Tenevo i prezzi modesti, mi ero fatto conoscere, potevo ormai contare su un piccolo numero di affezionati clienti milanesi. Da quando ho iniziato il lavoro non mi è mai mancato. Fin dagli anni ottanta ho una buona esportazione di strumenti in Giappone, recentemente si è aperto anche il più vasto mercato della Cina e di Singapore. Nella mia carriera ho costruito fino ad oggi più di trecento strumenti.

Quali sono le basi per poter arrivare ad ottenere un buono strumento sia esso viola, violino o violoncello ?

Segreti veri e propri non ce ne sono, ormai si conosce la composizione delle particolari vernici utilizzate dai più famosi liutai cremonesi, così per i materiali che venivano scelti. Costruire un violino è un po' come studiare una filosofia.

Occorre soprattutto capire quei criteri fondamentali che ne predispongono la buona riuscita. La vernice deve avere un certo tipo di formulazione per promuovere la vibrazione delle tavole. Il "segreto" è dato dal "fondo" e dalla "tavola" che devono esser liberi di vibrare e amplificare l'energia meccanica, aumentando così

il più possibile la sensazione uditiva.

Il violino non è che un amplificatore di suoni.

Per prima cosa, se le tavole vibrano e sono libere, lo strumento avrà una buona potenza sonora; ma per possedere un buon timbro, sono pure essenziali certe modalità di vibrazione. A questo fine la vernice è fondamentale. Una patina industriale a base poliesterică o poliuretanică, troppo dura e rigida può limitare una corretta vibrazione; occorre una composizione che non ostacoli questo processo di oscillazione. Secondariamente è importante considerare lo spessore delle tavole; non devono essere troppo robuste. Sempre ai fini della perfetta oscillazione, tutto quello che è superfluo deve essere tolto. Occorre calcolare il minimo indispensabile per la tenuta meccanica del tutto, la tensione e la pressione delle corde è infatti notevole. Spessori troppo sottili rischierebbero infatti di procurare lo snervamento e la spaccatura dello strumento.

In cosa consiste l'abilità del liutaio e come può essere definito nel suo genere un artista?

L'abilità del liutaio sta nel conoscere le tipologie della materia prima che è il legno. Il legno è un materiale vivo, questo si capisce toccandolo e lavorandolo.

La tavola grezza è ricavata da un blocco, non è piegata. La tavola armonica maggiormente in grado di esaltare le armonie deve esser fatta di abete. L'acero balcanico risalta per la fiammatura molto bella è usato per il fondo, le fasce ed il manico poichè possiede minore vibratilità rispetto all'abete, ma maggior resistenza meccanica.

Le qualità e le proprietà dei legni erano già conosciute in antico. Anche per le forme estetiche e per i dettagli marginali, quali ad esempio il famoso ricciolo.

Esiste una tradizione ferrea, da cui non ci si può minimamente discostare, pena la mancata vendita dello strumento. È significativo, anche dal punto di vista letterale, che si impari a suonare il violino in conservatorio.

Personalmente non credo che il liutaio sia un artista. È un artigiano di grande abilità e capacità tecniche, però qui la componente creativa manca. Volendo naturalmente intendere per arte qualcosa di innovativo, mentre qui si fa riferimento ad una tradizione.

Forse un buon artista dovrebbe possedere anche una manualità che certe volte non ha. È quanto sta alla base della scuola di Gropius e dell'esperienza del Bauhaus²: prima possedere una tecnica per assecondare poi una buona inventiva. Purtroppo spesso capacità e idee non coesistono.

2 La scuola nata in Germania nei primi anni del '900 che abbinava l'artigianato alle belle arti e teorizzava il rapporto tra utile e bellezza.

Lei svolge attività di docente presso l'Istituto di Scuola Professionale, quali materie insegna ?

Ho iniziato nel 1997 a collaborare con il Centro di Formazione Professionale della regione Lombardia (ora CR FORMA, ente di formazione Professionale della provincia di Cremona) come docente di Tecnologia del Legno presso il neonato corso per Operatore Organaro.

Da allora la mia attività di docente è proseguita anche in altri corsi che oggi non sono più attivi. Come quello di Restauratore di Opere Lignee o quello per Operatore Legno/Arredamento.

Attualmente presso CR FORMA è attivo un corso triennale di alta formazione nell'ambito del progetto "LOMBARDIA ECCELLENTE" per restauratore di organi a canne. Qui insegno sempre tecnologia del legno e laboratorio di falegnameria di base. Credo che nel campo dell'organaria possa esistere un interessante sbocco professionale per i giovani e, seppure sia una attività di nicchia (come del resto la liuteria), ritengo che possano sussistere spazi di lavoro oltre che di appagante acquisizione di rare competenze. Personalmente cerco di trasmettere con passione le mie capacità nella lavorazione del legno e l'esperienza maturata in tanti anni di artigiano. Lo scrittore Sandor Marai sosteneva che il progresso sociale cammina sulle menti illuminate e sulle mani callose. Credo che l'attività di Formazione professionale sia il sunto di questa affermazione.

Nell'ambito di svolgimento del lavoro, procede in maniera metodica o segue i momenti di ispirazione?

Nell'artigianato occorre una disciplina che preveda il possibile rispetto di orari precisi. Riesco invece decisamente a sbizzarrirmi sulle cose da fare.

Costruire un violino vuol dire procedere ad una serie di operazioni ma non è detto che debbano necessariamente essere eseguite tutte in fila. Ad esempio posso costruire le fasce, scolpire un ricciolo, verniciare o restaurare. Il tutto è regolato dalle ordinazioni che ricevo, ma normalmente do la preferenza all'esecuzione di quelle operazioni che, in quella particolare giornata, mi risultano più congeniali.

Quanto tempo occorre per costruire un violino?

Non è certo possibile quantificare né al minuto né all'ora il tempo necessario.

A questa stessa domanda altri cinque liutai potrebbero rispondere con cinque risposte diverse.

È fondamentale la soggettività. Personalmente lavoro molto velocemente, posso riuscire a costruire un violino stando sotto il limite delle cento ore. Ma ho colleghi che dicono di impiegarne almeno duecento.

Oggi qual è a Crema il panorama della liuteria ?

Altri ragazzi cremaschi seguirono negli anni le mie orme ed alcuni sono oggi sti-

mati professionisti operanti nella nostra città e dintorni.

Si iscrisse alla scuola di Cremona Luca Pasquetto, che ottenne il diploma nel 1981. Questi è tutt'ora operante nel limitrofo comune di Casaleto Ceredano. Sempre in quegli anni frequentò l'Istituto Cremonese anche Roberto Collini, diplomato nel 1982.

Le aule della Scuola Stradivari videro, alcuni anni più tardi, la presenza di Danilo Fiorentini che, dopo essersi inizialmente dedicato ad altre attività, ha recentemente deciso di aprire una bottega liutaria in Crema, portando a quattro il numero delle presenze in riva al Serio

Parlare di una peculiarità cremasca nella liuteria, intesa dal punto di vista stilistico, è forse azzardato. Le opere dei nostri artigiani risentono evidentemente dell'influenza dei maestri cremonesi, segnatamente Morassi e Bissolotti. Sono questi gli artefici del rilancio internazionale della liuteria cremonese ed italiana. Furono capostipiti di due cifre stilistiche che i nostri cremaschi giocoforza si trovarono a seguire pur riuscendo ad interpretare con gusto personale ed individualità gli insegnamenti ricevuti.

Crema vanta oggi una sua piccola ma consolidata tradizione grazie ai liutai di cui ho modestamente trattato. I loro strumenti sono ricercati da musicisti e commercianti in Italia e nel mondo.

Svariati sono stati i premi e i riconoscimenti acquisiti nella loro carriera, in particolare mi riferisco a Collini e Pasquetto. Ma sicuramente sono convinto che Crema avrà ancora molto da dare all'arte del costruire strumenti musicali ad arco.

Dovendo dare un consiglio ad un giovane che volesse intraprendere la carriera di liutaio cosa consiglierebbe fare e in cosa dovrebbe astenersi?

Come tutti i lavori artigianali anche questo indirizzo va un po' sentito, specialmente nella fase iniziale bisogna mettersi nell'ottica del lavorare tanto, tanto, tanto e soprattutto avere una gran voglia d'imparare.

Convieni rivolgersi a scuole, come quella di liuteria a Cremona. Oggi imparare a bottega non ha più senso, l'artigiano deve avere una basilare preparazione culturale e anche commerciale. Fare anche errori in questa fase non importa, anzi all'inizio possono essere salutari; è attraverso gli sbagli che si impara. Bisogna però uscire con la sicurezza, con la conoscenza del lavoro.

Una cosa da non fare è quella di credere all'inizio di essere già dei maestri. Soprattutto non dare per scontati dei traguardi che si sono già acquisiti. Le possibilità di errore e le involuzioni sono spesso in agguato. Le docce fredde possono essere anche salutari perché "*l'è isè che t'amparet a stà al mund*".

Bisogna sempre portarsi dietro una certa dose di umiltà. In genere, come nella vita, la saccenteria non aiuta mai.

Scuole professionali



La scuola d'arte organaria a Crema

CR.FORMA
AZIENDA SPECIALE SERVIZI
DI FORMAZIONE

Via Pombioli, 2
Crema
www.crforma.it

La Scuola di Arte Organaria è il nome onnicomprensivo delle esperienze formative svolte nell'arco degli ultimi diciotto anni a Crema, città che vanta una forte tradizione di aziende che hanno consegnato in Italia e nel mondo strumenti prestigiosi.

Franceschini, Inzoli-Bonizzi, Tamburini, Benzi. Sono questi i nomi che hanno reso e rendono Crema famosa nell'ambito della produzione ed il restauro di Organi.

La Scuola d'Arte Organaria nacque nel 1994, ma già negli anni precedenti il Centro di Formazione Professionale di Crema aveva avviato, insieme alla Regione Lombardia, una ricerca in merito a questo importante ambito professionale, consultando diverse Aziende Organarie italiane. Uno stimolo importante al progetto fu dato dall'allora direttore Mario Mantovani.

L'indagine fece emergere la necessità di avviare un percorso formativo peculiare, che venisse incontro alle aspettative delle aziende che avevano soprattutto bisogno di addetti già forniti di una preparazione professionale di base, da affinare nel lavoro in fabbrica.

Il 1994/95 è stato dunque il primo anno didattico della Scuola, denominata di "Arte e Cultura Organaria". Gli allievi avevano provenienze residenziali e culturali molto differenti: c'erano studenti di musica, operatori del settore, ma anche appassionati dell'Organo. Sono stati, questi, i primi quindici corsisti.

Da allora, i Corsi si sono susseguiti fino ad oggi, migliorando l'offerta formativa e calibrando le programmazioni didattiche in base all'esperienza, ma anche confrontandosi con l'organizzazione consolidata della Scuola di Ludwigsburg in Germania, pur con le debite proporzioni con quella struttura.

Ben presto la denominazione del Corso divenne quella di "Operatore Organaro" e per diversi anni è rimasta tale. Attualmente l'offerta formativa ha raggiunto una configurazione rilevante, come si illustrerà più avanti. Nel frattempo l'interesse verso il Corso è cresciuto e l'offerta si è ampliata, così come gli spazi utilizzati hanno potuto caratterizzarsi al meglio.

Infatti la formazione teorica ha sempre potuto applicarsi nelle attività del Laboratorio attrezzato della sede di Crema del Centro di Formazione Professionale, ora CR.Forma. Ma soprattutto il percorso dell'allievo si è potuto completare con lo stage aziendale: un pacchetto di molte ore svolte in una ditta organaria, a contatto con il mestiere e con i suoi molteplici aspetti.

Nel corso degli anni, i diversi allievi dei Corsi hanno poi trovato occupazione nell'ambito organario, in diversi settori. E molti di loro ne sono soddisfatti, come sa chi opera in questo appassionante lavoro.

Vediamo rapidamente qualche numero. Oltre un centinaio sono stati finora gli iscritti ai diversi Corsi: è un numero, questo, che deve anche tener conto di una interruzione di cinque anni dell'offerta formativa (dal 2002 al 2007). Alcuni Cor-



si hanno avuto durata biennale, e sono stati anche realizzati due seminari sulla Progettazione di somieri e sulla Costruzione di canne. Sessantuno sono stati i qualificati, cioè coloro che hanno portato al termine le attività curriculari. Di questi, quarantuno hanno trovato occupazione nell'ambito dell'Arte Organaria, e tuttora proseguono la propria attività.

Come si vede, si tratta di una percentuale elevata di inserimenti nel mondo produttivo, laddove le aziende han potuto giovare di personale formato e già pronto ad entrare nel ciclo lavorativo, evitando una fase iniziale di apprendimento e di formazione culturale già espletati dal Corso.

In effetti l'Offerta Formativa proposta negli anni ha toccato aspetti teorici e operativi mirati alla professione. In particolare questi sono stati:

- . Teoria musicale di base;
- . Teoria e storia dell'Arte Organaria: tecnica, storia ed estetica;
- . Schedatura tecnica di Organi di rilevante importanza;
- . Analisi degli elementi dell'Organo finalizzata al Rilievo;
- . Progettazione di uno strumento e di parti da integrare;
- . Realizzazione di particolari costruttivi;
- . Costruzione di Canne in legno ed in metallo, ad anima, ad ancia;
- . Operazioni di Restauro di elementi meccanici;
- . Restauro della parte fonica;
- . Operazioni di Intonazione e di Accordatura.

Come si vede, si tratta di una serie di insegnamenti specifici, inerenti ai diversi saperi che un operatore organaro deve possedere se vuole avvicinarsi a questo lavoro.

Molte delle attività didattiche si sono svolte nei Laboratori di Restauro e Costruzione, Progettazione Cad, Intonazione e Accordatura, opportunamente attrezzati. La formazione in Laboratorio è strategica: qui è possibile realizzare manufatti e disegni secondo le procedure studiate, utilizzando strumenti adatti e lavorando in sicurezza secondo le norme di legge. Anche le apparecchiature informatiche offrono softwares efficaci per la restituzione grafica degli elaborati richiesti dalla produzione. Gli spazi a disposizione nella sede di Crema sono ben dimensionati per accogliere le allieve e gli allievi.

Nel 2009 giunge un importante riconoscimento al Corso di Crema. La Regione Lombardia lo fa rientrare nel programma "Lombardia Eccellente - azioni regionali per la promozione dell'eccellenza nello sviluppo del capitale umano", nell'ambito del "Progetto per il Restauro del patrimonio storico - artistico e per la valorizzazione della cultura musicale", finanziato da Regione Lombardia e da Fondazione Cariplo nel Distretto Culturale della Provincia di Cremona.

A partire dall'anno scolastico 2010/11 inizia dunque presso il CR.Forma di Crema un Corso che forma una figura peculiare, quella di Tecnico Restauratore di Beni Culturali - Organi a Canne.

L'obiettivo principale del progetto è quello di formare Tecnici con alta professionalità, conoscenze, competenze e abilità nel restauro e conservazione degli organi storici/antichi e nella costruzione di strumenti ex novo.

Il Tecnico Restauratore di Organi a Canne acquisisce competenze nelle attività di analisi e diagnosi dello stato di conservazione di antichi strumenti al fine di prevenire, limitare e rimuovere le cause di degrado e dissesto. Opera sui manufatti, consapevole del loro valore musicale, estetico e documentario, condivide con il Restauratore il linguaggio operativo relativo ai materiali e alle tecniche esecutive; provvede alla predisposizione, manutenzione e riordino degli ambienti, delle attrezzature, degli strumenti e dei materiali utilizzati in laboratorio e in cantiere; collabora alle operazioni per il trasporto e la ricollocazione dei manufatti.

Qualche altro numero dà l'idea della consistenza e della serietà del percorso formativo della scuola cremasca. Il corso ha durata triennale, con impegno annuo complessivo per i corsisti di 1000 ore (nelle quali lo *stage* prevede 200 ore il primo anno, 300 il secondo e 400 il terzo).

Le Aree Formative del Corso hanno una struttura consolidata e sono costantemente aggiornate ai nuovi e diversi aspetti che la professione prevede.

L'Area Linguaggi sviluppata dal Corso contiene la lingua straniera e la documentazione fotografica, competenze determinanti nell'ambito professionale.

L'Area Tecnologica contempla l'ECDL Core, l'attestazione di base di chi vuole dimostrare la capacità di usare il computer ai fini lavorativi.

L'Area Scientifica è costituita dai seguenti saperi: Chimica dell'ambiente e dei Beni Culturali; Fisica sperimentale, Fisica applicata ai Beni Culturali; Microbiologia applicata ai Beni Culturali, Scienza e Tecnologia dei materiali; Diagnostica dei Beni Culturali; Schedatura, Rilievo, Disegno, documentazione ed elaborazione delle informazioni.

Le conoscenze dell'Area Storico-Artistica ed Economica sono: Storia dell'Organo, Organologia, Teoria musicale, Storia delle tecniche artistiche; Archivistica; Legislazione dei Beni Culturali; Igiene e sicurezza del lavoro; Economia e gestione d'impresa, Pari opportunità.

Le attività di progettazione ed esecuzione seguono la seguente modalità: dapprima vengono organizzati lo Studio e la Progettazione degli interventi; poi si pianificano le applicazioni nel Laboratorio di restauro e conservazione; infine si procede alle Attività di cantiere.

Le attività di Tirocinio Formativo si svolgono presso Istituzioni pubbliche e private nazionali ovvero presso Aziende operanti nel settore del restauro e della conservazione.

Il Progetto è svolto in collaborazione con l'Associazione Italiana Organari.

In conclusione, è nei risultati che va giudicato il lavoro formativo fin qui svolto, non solo in ordine ai risvolti occupazionali ma anche per aver contribuito all'accrescimento culturale degli operatori che di anno in anno hanno seguito le attività didattiche. A questo proposito non vanno dimenticate, tra l'altro, le preziose visite ai siti che ospitano importanti Organi storici, con relative ed approfondite analisi, che suscitano sempre l'entusiasmo dei corsisti. Entusiasmo che cresce ulteriormente quando sono coinvolti in un cantiere, come è successo in occasione del restauro dell'Organo Positivo ubicato nel Santuario di Camairago e dello smontaggio dell'Organo Serassi della chiesa parrocchiale di Orio Litta: due interventi, questi, realizzati dagli allievi e dalle allieve del Corso cremasco, e dalla loro passione.

Tutto questo rappresenta, vogliamo sottolinearlo con orgoglio, l'unica esperienza didattica in Italia nel settore dell'Arte Organaria.

Per ottenere ulteriori informazioni sul Corso di Tecnico Restauratore di Organi a Canne, si può visitare il sito della scuola, www.crforma.it.

Scuola di Musica Claudio Monteverdi di Crema Incontrare tutta la musica: classica, moderna, leggera, jazz

SCUOLA DI MUSICA
Claudio Monteverdi
di Crema



Scuola di Musica CLAUDIO MONTEVERDI di Crema

Via Dante Alighieri, 24
CREMA CR – Tel. 0373 257329

www.scuolamusicamonteverdi.it
<http://www.facebook.com/scuolamonteverdicrema>

La Scuola di Musica *Claudio Monteverdi* di Crema, nata nel 1995, costituisce un punto di riferimento per tutti coloro che vogliono avvicinarsi alla musica o approfondirne la conoscenza.

La pluralità dei progetti didattici offerti dalla scuola consente diversi e qualificati percorsi, garantiti da docenti provenienti dai conservatori statali di musica e valenti strumentisti.

La Scuola offre vari percorsi musicali, sia collettivi che individuali, adatti a bambini (dai 4 anni), ragazzi, giovani ed adulti. Uno degli obiettivi fondamentali della Scuola, oltre l'approfondimento dello studio dello strumento preferito ed il conseguimento di diplomi nei conservatori statali di musica, è quello della costituzione di formazioni stabili di musica d'insieme: insieme arpe, coro di voci bianche, coro giovanile, ensemble di fiati, insieme flauti, insieme chitarre, insieme percussioni, insieme archi, orchestra ed insiemi di musica moderna.

Sbocco finale di questo percorso sono il CORO e l'ORCHESTRA GIOVANILE *SWEET SUITE* e le Band della sezione di musica moderna.

A queste formazioni appartengono allievi e giovani musicisti che, dopo aver acquisito capacità tecniche nello studio individuale del proprio strumento, si riuniscono settimanalmente per le prove d'insieme. In questi anni gli *ensemble* hanno partecipato a vari concerti e manifestazioni musicali promosse dalla Scuola stessa e da altri enti pubblici e privati, in Italia ed all'estero.

Il CORO e l'ORCHESTRA GIOVANILE *SWEET SUITE* sono il risultato di un percorso didattico che la Scuola di Musica *Claudio Monteverdi* di Crema offre ai suoi allievi consentendo, fin dalla tenera età, l'importante esperienza "del cantare e del suonare insieme".

A queste formazioni possono accedere tutti gli allievi che frequentano i corsi musicali ad indirizzo sia professionale che amatoriale, ma anche giovani musicisti appassionati non necessariamente frequentanti la scuola di musica.

Nel maggio 2009 il Coro ha partecipato, nella Cattedrale di Crema, all'esecuzione dell'Oratorio per mezzosoprano, voci bianche, coro femminile, archi ed arpa *Le miroir de Jésus - I misteri del Rosario* di André Caplet e, a Quartiano, al XXVII Concorso Nazionale Corale *Franchino Gaffurio* ottenendo alla prima partecipazione la Fascia di Merito *Argento* nella categoria Cori Giovanili.

Le BAND sono formazioni di musica moderna che nascono all'interno dei progetti e dei percorsi didattici proposti dalla Scuola di Musica Claudio Monteverdi di Crema. Dirette dai maestri, jazzisti e compositori, hanno un repertorio che va dagli standard classici del jazz, al soul ed al rhythm and blues, spaziando anche negli altri generi della musica moderna. Gli arrangiamenti sono a cura degli stessi maestri.

Queste formazioni, fra cui ricordiamo in particolare la **TRULLU'S BAND** e il **PANDI-SAX QUARTET**, sono segno tangibile della particolare attenzione che, da sempre, la Scuola di Musica *Claudio Monteverdi* di Crema presta a tutti i settori della musica moderna, compresa la musica jazz. A questo proposito la Scuola si avvale della collaborazione di musicisti professionisti che hanno reso possibile la formazione musicale di numerosi allievi solisti e gruppi di musica d'insieme.

Nell'ottobre 2004 la Scuola di Musica *Claudio Monteverdi* di Crema ha tenuto due concerti a Brno, Repubblica Ceca, in occasione del gemellaggio con la *Základní Umělecká Škola* (Scuola di Musica e d'Arte) *Smetanova*, 8 di **BRNO**.

L'ampia proposta didattica della Scuola propone:

Corsi Individuali di Strumento

Canto, Arpa Celtica, Arpa a pedali, Organo e Composizione Organistica, Clavicembalo, Pianoforte Principale, Pianoforte Complementare, Tastiera, Violino, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Flauto dolce, Flauto traverso, Fisarmonica, Clarinetto, Saxofono, Fagotto, Oboe, Tromba, Trombone, Corno, Zampogna, Cornamusa, Chitarra, Mandolino, Batteria, Percussioni, Strumenti per Musica Antica (Flauti a Becco, Cromorno, Dulciana, Liuto, Violino, Viola, Viola da Gamba).

Corsi Collettivi

Corsi Musicali di Base (per bambini dai 4 anni ai 10 anni), Teoria e Solfeggio, Armonia, Storia della Musica, Composizione, Esercitazioni corali, Corsi di Lettura Musicale, Tecnica Vocale Corale, Educazione all'ascolto.

Laboratori

Laboratorio Corale (dai 5 anni), Filastrocando, Gli Amici di Mago Tamburo, Il Castello delle Note, Ensemble Fiati, Insieme Arpe, Insieme Flauti, Insieme Archi, Insieme Chitarre, Ensemble Percussioni, Quartetto, Musica da Camera, Musica Antica, Orchestra, Coro di Voci Bianche, Coro Giovanile, Coro Gospel, Coro Adulti, Canzoniere, Suoniamo in una Band, Costruiamo una Fiaba Musicale.

Corsi di Musica Moderna

Canto moderno, Chitarra acustica, Chitarra elettrica, Basso Elettrico, Tastiere, Batteria, Percussioni, Corsi di composizione ed Arrangiamento musica leggera, Teoria e Solfeggio Multimediale, Computer Music.

Corsi di musica jazz individuali e collettivi

CORSI SERALI INDIVIDUALI E COLLETTIVI PER ADULTI

Sono inoltre previsti:

corsi musicali di base nelle scuole dell'infanzia e primarie di Crema e dintorni, corsi d'aggiornamento per insegnanti di scuola dell'infanzia e primaria, seminari di musica corale e direzione di coro, corsi di musicoterapia, danzaterapia, stages di musica moderna e musica antica con interpreti di fama nazionale ed internazionale, seminari d'interpretazione di musica jazz.

Laboratorio di Canto Corale per gli alunni delle Scuole di Crema e dintorni

Corso di organo per la liturgia (biennale).

La gloriosa tradizione di una scuola musicale storica: l'Istituto Civico Musicale "L. Folcioni"



Civico Istituto Musicale "L. Folcioni"

Via Verdelli 6
26013 Crema (CR)

info@folcioni.it
www.folcioni.it

Ricorrono quest'anno i cento anni dalla morte di Luigi Folcioni, fondatore dell'omonima scuola di musica in Crema. La scuola stessa può ben fregiarsi dell'epiteto di 'storica', essendo essa pure ormai quasi centenaria. L'imprenditore Luigi Folcioni, milanese di origini cremasche, legò alla città di Crema l'ingente somma di duecentomila lire per la fondazione di un'istituto che portasse il suo nome. Nel testamento del 1905 il Folcioni precisava in realtà che il suo lascito poteva servire al Comune anche per "migliorare altri istituti musicali già esistenti in Crema". A quali altre scuole musicali egli alludesse non ci è dato sapere; forse alla Banda cittadina, forse al Teatro, o a gruppi dediti alla formazione musicale oggi dimenticati. Fatto sta che in quegli anni non esistevano a Crema vere e proprie attività istituzionali scolastiche a carattere musicale. Lo si può dedurre dalle parole pronunciate da Sforza Terni de Gregory durante la cerimonia funebre presso il Cimitero Monumentale di Milano il 14 novembre 1911: "*per vicende disgraziate mancarono i mezzi finanziari a quella Cappella del Duomo che già era educatrice e anzi vero vivaio di eccellenti artisti*". Il riferimento alla Cappella della Cattedrale come unico ente deputato alla formazione musicale dei giovani cremaschi sarebbe la riprova che null'altro esisteva in città e che il panorama locale non offriva risorse didattiche in quell'ambito. Una conferma di ciò ci viene leggendo le accorate parole con cui *Il cremasco* descrive il panorama artistico-culturale di Crema ai tempi. Nell'articolo redatto in occasione del lascito folcioniano, accanto all'entusiasmo per la neonata scuola, emerge un desolante ritratto della vita musicale cittadina: stagioni teatrali di dubbio valore, recensori incompetenti, impresari senza scrupoli. La nuova scuola pare offrire una risposta e una soluzione a questi problemi di decadenza artistica locale. Essa, si dice, "*ridarà alla nostra cittadinanza il gusto e la passione della scienza e dell'arte musicale d'un tempo; fornirà mezzi e studi ai volonterosi, chiamati dalle muse del canto e del suono a celebrare i loro poemi; impedirà agli strozzini di godersela colle risorse dei cantanti cremaschi che vendono la loro voce..., in erba ad un tasso enormemente usurario; dando mezzo agli orecchianti di scrivere del teatro con cognizione di cose, senza far ridere i polli; rialzerà le sorti del nostro teatro che serve pure all'istruzione ed educazione del popolo*".

Grandi speranze che si scontrarono subito con numerosi problemi burocratici e giudiziari. La travagliata nascita dell'istituto slittò di diversi anni. I fondi donati dal Folcioni non trovarono immediatamente la loro destinazione legittima, come sancito dal lascito. Il Consiglio Comunale e la Giunta non si peritarono di farne uso arbitrario, come quando, a titolo d'esempio, deliberarono di disporne momentaneamente per opere urgenti e necessarie alla collettività. Così, soldi destinati all'istruzione musicale furono impiegati per la realizzazione dell'acquedotto municipale. La reazione degli eredi Folcioni contro il Comune di Crema fu logica e prevedibile e innescò una lunga controversia giudiziaria. Dal 1916 cominciò a prender corpo anche il problema fondamentale di quale struttura organizzativa e quale statuto la nuova scuola dovesse darsi, in particolare ci si arrovellò intorno

al dilemma di farne una Scuola Civica o non piuttosto un'Opera Pia di pubblica beneficenza. La situazione storico-sociale del periodo, con la Grande Guerra e gli impegni militari di coloro che erano nella commissione incaricata di definirne i vari aspetti giuridici, ritardarono fino al 1919 l'effettiva apertura della scuola. Accantonata l'idea di farne una scuola di beneficenza, il "Folcioni" trovò infine una sua precisa determinazione come scuola civica gestita direttamente dall'Amministrazione Comunale, scuola cui si accedeva tramite prove di ammissione.

Al suo esordio nel 1919 l'Istituto non offriva che pochi corsi. Il primo direttore, Pietro Marinelli, decise di aprire per il momento solo classi di violino e viola, violoncello e contrabbasso, strumenti a fiato e canto corale. Va ricordato che lo stesso Marinelli si incaricò degli insegnamenti relativi al violoncello, al contrabbasso e al Canto Corale. Nonostante i ranghi ridotti, le iscrizioni registrarono un vero boom: quaranta studenti. Molte voci però si levarono, anche attraverso animose discussioni sulla stampa, a caldeggiare l'apertura di una classe d'organo. Ci fu una sottoscrizione per la raccolta di fondi a sostegno dell'iniziativa e già all'inizio del 1920, al suo secondo anno di attività, la scuola si dotò di un corso di pianoforte e organo. Inoltre, grazie a una donazione da parte del Teatro e di alcuni privati, la scuola si arricchì di una biblioteca di spartiti musicali, modesta in partenza ma destinata nel tempo ad ampliarsi considerevolmente.

Durante il regime fascista la scuola nutrì forti ambizioni di 'pareggiamento', cioè confidò di venir legalmente equiparata a una scuola statale di musica, come il Conservatorio. Anche in tempi più vicini a noi questa lusinghiera prospettiva pareva potersi tradurre in realtà. Ciò avrebbe comportato evidenti vantaggi per la scuola e sarebbe stato il giusto premio per l'alto livello raggiunto dagli insegnanti, per l'efficienza delle strutture, per la disponibilità di mezzi economici e logistici richiesti per il conseguimento dello *status* di 'Istituto pareggiato'. Forse motivi di ordine squisitamente politico hanno impedito negli anni Trenta prima, e negli anni Novanta poi, di realizzare questo sogno, nonostante l'impegno di alcuni funzionari. Questo fa sì che ancor oggi la scuola non possa rilasciare, per i vari corsi di strumento o di materie complementari, titoli di studio legalmente riconosciuti, cosicché è necessario che gli allievi sostengano i relativi esami come privatisti in un Conservatorio di stato o Istituto pareggiato.

Accanto alla precipua attività didattica il Folcioni ha sempre svolto una parallela, vitalissima attività artistica, diventando motore di aggregazione e promozione di importanti iniziative musicali. Nel 1927 fu fondata a Crema la Società del Quartetto. Ebbe purtroppo vita breve e nel 1935, per mancanza di mezzi, fu costretta a cessare la propria attività. In quei pochi anni, la Società creò nella città una vita musicale di grande livello e il direttore della scuola, Pietro Marinelli, si occupava di selezionare e contattare personalmente artisti di fama da invitare a Crema. I concerti registrarono la presenza di nomi importanti, quali il *Quartetto Poltronieri* o la violinista Jolanda Pedrazzini, il *Trio Ranzato*, o un *ensemble* con Michelangelo

Abbado, Riccardo Malipiero al violoncello, Adolfo Bossi all'organo e Renzo Bossi al pianoforte e direzione. Nel '30 suonò il *Quartetto di Berlino* e poi il chitarrista e compositore spagnolo Miguel Llobet. La Società del Quartetto, oltre a interessare il settore colto della buona borghesia cittadina, cercò di incoraggiare la presenza ai concerti degli allievi della scuola, offrendo loro abbonamenti a tariffa agevolata. Ancora il Folcioni, attraverso il direttore Giorgio Costi e il presidente Crivelli e la società concertistica Amici della Musica da loro voluta, permise alla città di ascoltare una serie di grandi artisti. A Crema vennero i pianisti italiani Luciano Sangiorgi, Enrica Cavallo, Sergio Marzorati, Carlo Vidusso, ma anche due famosi pianisti americani, Frank Glazer e Jacques Abram. Anche importanti complessi cameristici, come *I Musici* nel 1953 e nel 1950 l'*Orchestra dell'Angelicum* di Milano diretta da Ennio Gerelli, che vent'anni prima era stato insegnante di violino al Folcioni. Alla fine del 1955, sempre per motivi economici, la società si dovette sciogliere. L'esperienza fu ripetuta con la Gioventù musicale Italiana, retta con straordinaria passione da Mila Donati. Memorabile, nel 1957, un concerto vocale del grande soprano Teresa Berganza. Un capitolo importante nella storia del Folcioni è sicuramente quello delle donazioni. Il prestigio di una scuola, la sua consolidata tradizione storica, la sua vitale presenza nella vita della città, sono fattori che contribuiscono ad attirare l'attenzione di mecenati grandi e piccoli. Il Folcioni in questo senso stimolò la generosità di molti che, donando alla scuola, vollero partecipare alla funzione educativa e sociale dell'istituto.

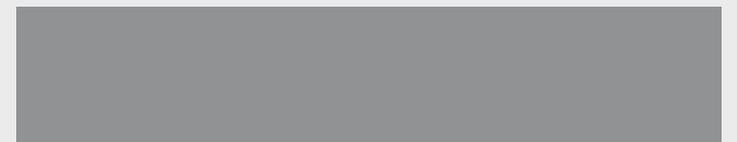
I fratelli Ruggero ed Ettore Pergami donarono al Folcioni moltissimo materiale storico, strumenti di pregio, manifesti e locandine di spettacoli dati al Teatro Sociale, due quadri con ritratti di Bottesini e Petrali. Il tutto in omaggio alla passione per la musica e al loro legame affettivo con la scuola, nella speranza anche di riavvicinare al belcanto e al culto della musica operistica. Il direttore Costi recepì la donazione entusiasticamente, pensando di costituire all'interno della scuola un museo storico di cimeli musicali cremaschi, come una necessaria visibile documentazione di "quanto fecero i nostri Padri". Ruggero Pergami, amministratore del Folcioni e appassionato cultore di musica morta nel 1924, aveva anche lasciato una rendita a favore della scuola corale e della scuola di ottoni. Qualche anno dopo nel 1938, anche il nobile Carmelo Fadini, già istitutore e patrocinatoro di borse di studio per gli allievi più meritevoli delle classi di violino, lasciò indicazioni testamentarie a favore della scuola. Mutati i tempi, saranno poi soprattutto le banche cittadine a sostituirsi ai privati con interventi di 'mecenatismo'.

Che scuola è una scuola di musica quasi centenaria? Da essa sono passate intere schiere di uomini e donne che hanno fatto della musica una passione o una professione. I modesti dilettanti e gli artisti brillanti, i futuri insegnanti e gli studenti senza alcuna propensione per le sette note. La fisionomia di una scuola musicale è piuttosto difficile da definire in quanto assume su di sé molteplici vocazioni. Come scrisse nel 1961 l'allora direttore Costi, è una scuola per il tempo libero

perché si iscrivono allievi che frequentano già una scuola dell'obbligo o che sono in pensione, è una scuola 'dopo lavoro' perché molti allievi sono impegnati in attività lavorative; è anche una scuola professionale che prepara quei ragazzi che si sentono votati per una carriera in ambito musicale, ma non può venir meno all'aspetto di 'scuola popolare' accessibile a tutti senza discriminazioni. Ai nostri giorni il numero e la tipologia dei corsi propone un'offerta formativa assai vasta che va dai corsi propedeutici per bambini di quattro anni ai corsi per adulti. È possibile studiare gli strumenti più 'ovvii' come il violino e il pianoforte o il flauto, ma anche il sax o la batteria. Ci sono corsi di basso e chitarra elettrici o di improvvisazione jazzistica. Corsi di guida all'ascolto per appassionati di musica senza alcuna preparazione tecnica di base o corsi di alfabetizzazione musicale per tutte le età. Si può scegliere un coro in cui cantare e molta della formazione dei ragazzi passa attraverso esperienze di musica d'insieme con vere e proprie lezioni d'orchestra. Infine, si cerca ancora di tener viva l'antica tradizione concertistica promuovendo una stagione di musica da camera degli insegnanti della scuola, cercando di coinvolgere gli allievi e la cittadinanza in genere nell'ascolto di buona musica dal vivo.

Nel passare degli anni, circa un secolo ormai, possiamo in sostanza seguire un filo rosso che corre ininterrottamente all'interno della Civica Scuola di musica cremasca. Un impegno costante a conservare e trasmettere i valori e i significati legati alla musica, educare all'ascolto e allo studio. All'inizio degli anni Venti si attribuiva alla Scuola Corale l'alta responsabilità di *"distogliere gli operaj e i disoccupati dall'ozio della strada o dal vizio dell'osteria"*. Negli anni a noi più vicini la funzione sociale che l'Istituto Folcioni riveste può essere più sobriamente vista come una indispensabile 'maieutica' in grado di portare alla luce talenti artistici nei giovani, di avviare alcuni di loro a una professione appassionante, di aiutare chiunque lo voglia ad affinare lo spirito attraverso la pratica e la conoscenza della musica e a coltivare l'arte civile del dialogo attraverso la pratica del suonare insieme.

Appunti musicali



Sergio Lini
Oliviero Balis (1540 – 1616)
Un musicista cremasco dimenticato
cantore, maestro di cappella,
compositore

Fra i tanti cremaschi che dedicarono alla musica, nelle sue diverse espressioni, con maggiore o minor successo, va annoverato anche OLIVIERO BALIS, cui sono state dedicate due pubblicazioni, sfuggite, purtroppo, all'attenzione di molti studiosi locali (oltre che dei comuni concittadini) ma accolte e positivamente valutate negli ambienti musicali di Milano e di Venezia.

Del maestro Flavio Arpini abbiamo una nota biografica piuttosto ampia inclusa nel volume: "Scientia musicae e musicisti cremaschi fra '500 e '600 edita dagli Amici del Museo nel 2000 ed ancora "Canzonette amorose spirituali", edizione critica delle 12 sue canzonette polifoniche con riproduzione di testi e musica a cura di Rodobaldo Tibaldi e con interventi di Maria Caraci Vela e di Flavio Arpini in pregevole edizione numerata a cura sempre degli Amici del Museo (2001).

Del musicista cremasco, discendente da una famiglia benestante assai conosciuta in Crema, non si conosce neppure la data esatta della nascita: si sa che venne battezzato nella chiesa di Santa Maria Assunta (ora Cattedrale) il 15 luglio 1540 e che morì a Ceneda (ora Vittorio Veneto) il 24 giugno 1616.

Della sua produzione musicale a noi ben poco è pervenuto: alcuni studiosi veneti hanno scritto di produzioni musicali del Balis andate disperse o addirittura bruciate: è possibile che la fervida fantasia del Balis, il suo estro artistico abbiano prodotto ben più delle pregevoli "Canzonette" recuperate e può essere che il suo caratteraccio ("impulsivo ed

irascibile" è stato scritto di lui) ed il generale disordine con cui ha gestito la sua vita abbiano contribuito a disperdere alcune o diverse sue composizioni.

Qui, escludendo ogni valutazione critica per la quale si rinvia alle citate pubblicazioni, si vuole solo riferire di alcuni passaggi della sua vita, giusto per fissarne la memoria a beneficio dei molti cremaschi che, ingiustamente, ne ignorano persino il nome.

A 15 anni viene assunto come "cantore soprano" dalla Cappella Musicale della chiesa di Santa Maria Assunta (ora Cattedrale) allora diretta dal maestro don Aurelio Capriolo. Viene poi passato alla categoria dei contralto e ciò fino al 1569. Durante questo periodo si dedica agli studi ecclesiastici tanto che nel 1561 viene ordinato sacerdote.

Della sua attività pastorale come sacerdote nulla si sa. Dopo un breve periodo di assenza (o meglio: di cui non si ha notizia alcuna) lo ritroviamo ancora, nel 1571, come cantore della Cappella musicale. Sospesa l'attività della Cappella per una radicale riforma, troviamo il nostro attivo dapprima nel Consorzio del SS. Sacramento, poi nel Consorzio della Beata Vergine.

Nel 1574 la riformata Cappella musicale riprende la sua attività e il Balis viene nominato maestro, con l'assegnazione di una rendita derivante da un lascito, ma in alternanza mensile con il maestro Defendente Pisacano. Una situazione che non lo soddisfa affatto; cerca dunque altra soluzione.

Nell'aprile del 1574 abbandona Crema ed il suo incarico senza avvertire alcuno. Le autorità ecclesiastiche lo licenziano con questa motivazione: "per essersi allontanato con poca reputazione et con vilipendio di questa M.ca (magnifica) comunità e con puoca stima dell'honor et culto divino".

Il provvedimento non lo angustia giacché

durante la contestata sua assenza egli aveva contattato il rettore della cattedrale di Padova e, superata una prova di canto, era stato assunto come cantore contralto di quella Cappella.

Nel 1580 viene messo a concorso, sempre a Padova, il posto di maestro di Cappella: il nostro vi partecipa ma si classifica secondo, battuto dal maestro Gian Battista Mosto. Alla morte di questi, al Balis viene affidato l'incarico provvisorio di maestro, poi un nuovo concorso lo vede soccombere a beneficio del compositore bresciano Lelio Bertani (ed era l'anno 1600).

Offeso ed amareggiato, il Balis, dal carattere irascibile, pronuncia parole offensive nei confronti del Bertani davanti ai cantori. Viene licenziato ed obbligato a pagare una multa di due ducati e a fare pubblica ammenda.

Balis molla tutto e con il supporto di una elogiativa lettera del vescovo Mocenigo si reca a Ceneda e diventa maestro di quella Cappella. Sembrava, dunque, aver raggiunto la desiderata tranquillità anche professionale ma nel 1611 il suo caratteraccio ha ancora il sopravvento e lo porta a fare una scenata poco rispettosa nei confronti del canonico capitulare Francesco Mancotti. Viene così sospeso dall'incarico per alcuni anni, poi, come al solito, fa pubblica ammenda e viene reintegrato.

Resta in attività ancora per qualche anno, poi arriva il declino e nel 1616, a 76 anni, cessa di vivere.

Di lui, del suo impegno come corista prima, come maestro di Cappella e compositore poi, a Crema non si seppe mai nulla fino al 2000 quando il maestro Arpini e gli Amici del Museo meritoriamente si occuparono di lui e della sua attività.

Elia Ruggeri
Carlo Cogliati, un musicista
castelleonese, attivo a Crema

Cogliati, Carlo (1756- 1834)- Dal volume su Giovanni Bottesini (1821- 1889) edito dal Centro Studi e ricerche dell'Amministrazione dell'Università degli Studi di Parma, a cura di Gaspare Nello Vetro, apprendiamo, nella Cronologia (ad opera dello stesso Vetro) che il Bottesini, nato a Crema il 22.XII.1821, iniziò, all'età di cinque anni "lo studio del violino con un sacerdote, Carlo Cogliati, forse suo zio, primo violino della Cappella del Duomo di Crema e direttore dell'Accademia musicale di Crema, che inquadra l'orchestra del Teatro Sociale".

Orbene, Serafino Corada, noto cultore di storia patria castelleonese, nelle sue Biografie di Castelleonesi, (ristampa 1989 della 1° edizione 1963, riveduta e corretta), ci informa che don Carlo Cogliati era "nato a Castelleone nel 1756 e morì a Crema il 23 luglio 1843 a 87 anni. Fu musicista di ottima fama, direttore d'orchestra all'Accademia Musicale. Era parente e maestro del noto musicista cremasco Bottesini". Più diffuse notizie sul Cogliati dà Licia Sirch, nel citato volume su Giovanni Bottesini, (p.28): conferma la nascita del Cogliati a Castelleone; informa che il medesimo si trasferì a Crema nel 1780 "per sistemare le cose musicali della città. Attivo nella Cappella, fu educatore di giovanetti nei vari strumenti musicali, direttore dell'Accademia musicale e portò l'orchestra della città a tanto perfezionamento da far sì che divenisse il decoro delle nostre chiese, la delizia dei nostri teatri".

La Sirch conferma che il Cogliati "maestro della generazione di strumentisti alla quale apparteneva Pietro Bottesini (padre di Giovanni) e di quella successiva di Giovanni" era

legato a costoro da parentele, “oltre che da interessi musicali affini e nella loro dimora trascorse i suoi ultimi giorni di vita” (notizie citate da Barbieri Luigi, Compendio cronologico della Storia di Crema dalla sua fondazione fino ai nostri giorni, Crema, tip. Anselmi, 1887, p. 101).

Quanto all'Accademia musicale - precisa la Sirch - essa è da intendersi “come una serie di attività concertistiche e didattiche i cui principali artefici, nelle rispettive funzioni di organizzatore e di insegnante, erano Pietro Bottesini e Carlo Cogliati”. Anche Francesco Sforza Benvenuti parla del Cogliati (Dizionario biografico cremasco, Crema, 1888, p.216 nota 3): “l'orchestra di Crema contava altri valenti artisti, la maggior parte allievi del prete don Carlo Cogliati, egregio violinista, che, venuto da Castelleone a domiciliarsi a Crema, si prese a cuore l'istruzione musicale e il miglioramento della nostra orchestra. La quale, essendosi guadagnata una bella rinomanza, veniva ricercata e andava a Lodi, a Soncino, a Caravaggio, a Como, a Castelleone e in altre chiese fuori di Crema, in ricorrenza di religiose feste solenni”.

Mario Perolini (“Vicende degli edifici monumentali e storici di Crema”, in *Insula Fulcheria* VIII- 1969, p. 62 ss.) scrive nel 1780 il prete don Carlo Cogliati fu chiamato a Crema dalla natia Castelleone, da Luigi Zurla: fu un gesto filantropico che produsse copiosi frutti. Il Cogliati godeva fama di valente maestro di musica e lo Zurla gli offrì liberale ospitalità nella sua casa (Palazzo Barbara, in via Civerchi). Egli fu eletto primo violino nella Cappella del Duomo e Direttore d'Orchestra nell'Accademia musicale. Il Cogliati si diede ad istruire i giovani nei vari strumenti, formando una scuola di eccellenti allievi, fra i quali Paolo Stramezzi e Pietro Bottesini, il padre del celebre Giovanni, il ce-

lebre contrabbassista. Col primo era in rapporto di parentela perché il padre di Paolo, Silvestro, residente a Castelleone, aveva sposato una Matilde Regina Cogliati. Quando Silvio Zurla, figlio di Luigi, morì (14 marzo 1814), provvide con generoso gesto alla vecchiaia del Cogliati, legandogli cinque franchi al giorno vita sua naturale durante; il Cogliati spirò il 23 luglio 1834 a 89 anni, lasciando di sé duraturo ricordo. A Palazzo Barbàra, nel 1816, vi entrarono i Bottesini e, da Pietro e Maria Spinelli nacque il 22 dicembre 1821 Giovanni Bottesini, del quale il Cogliati ebbe a vaticinare il successo. In Nota 9 si dice che si può leggere il Ritratto di Carlo Cogliati del Conte Paolo Marazzi in *Almanacco Cremasco* per l'anno 1850, pp. 172 e ss. Lo stesso Perolini, parlando del Nuovo Teatro Comunale di Crema, distrutto da un incendio la notte del gennaio 1937, riferisce che “nella Volta della Platea della R. Città di Crema”- dipinta nel 1875 “a nuovo dal Pittore Pietro Ferrabilli” “tutt'attorno alla cornice vi erano delle medaglie con la effigie di uomini illustri, tra i quali Bottesini e Cogliati”.

Stefano Spinelli Crema - Le radici della prestigiosa arte organaria La fabbrica d'organi Inzoli cav. Pacifico

Pacifico Inzoli (1843-1910)

Pacifico Inzoli nacque a Crema il 10 giugno 1843. Suo padre Angelo, tenore solista nel coro della Cattedrale della città, assecondando la naturale tendenza del figlio verso la musica, lo colloca presso la bottega di Antonio Franceschini, organaro operante in Crema a quei tempi.

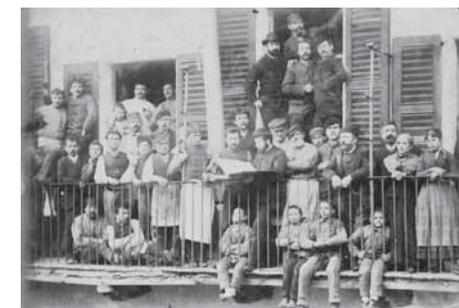
Dopo questa prima esperienza Pacifico Inzoli passa alla bottega dell'organaro Cavalli in Lodi e di seguito continua la sua formazione presso la famosa Fabbrica Lingiardi di Pavia. È questo un periodo molto importante della sua formazione come viene sottolineato anche nella sua autobiografia; Pacifico Inzoli inizia a scriverla ma ciò che giunge a noi è un testo incompiuto.

Dopo questo periodo di apprendistato Pacifico Inzoli appena ventiquattrenne, nel 1867 apre il suo primo laboratorio in Crema in via Alemanio Fino.

In questi primi anni l'attività della fabbrica si svolge in particolare nel territorio cremasco e cremonese, sia con la costruzione di organi nuovi, sia nel restauro di organi antichi.

È del 1870 il matrimonio con Antonietta Merighi, pianista di famiglia milanese benestante, nipote della Marchesa Nava di Crema residente in Via Frecavalli 13.

Nel 1876 infatti, come risulta dal “contratto di locazione quinquennale della Signora Marchesa Nava Teresa al Sig. Pacifico Inzoli, 12 maggio 1876” Pacifico trasferisce il suo laboratorio in Via Frecavalli nei locali di proprietà della Marchesa.



Pacifico Inzoli e le Maestranze nel laboratorio di Via Frecavalli - Crema (CR)

Con l'impegnativo intervento sull'organo di Cremona si apre una nuova fase per la bottega.

È questo un lavoro estremamente importante data la rilevanza storica dello strumento e un banco di prova per Pacifico Inzoli che si vede costretto a misurarsi con un'impresa per lui fondamentale la cui riuscita gli avrebbe aperto la strada verso un successo in campo professionale.

Sorge un ulteriore problema, il preventivo di spesa risulta sottostimato. A questo punto Inzoli presenta una “Rimostranza” nella quale spiega come, per ragioni di correttezza professionale si senta obbligato ad eseguire il lavoro nel miglior modo possibile ma contemporaneamente, agire in questo modo senza avere il relativo sostegno economico, sia una scelta sbagliata dal punto di vista di una corretta amministrazione.

L'organo viene collaudato nei giorni 1,2 e 3 ottobre 1879 come riportato nell'Atto di Collaudo. Nella scheda tecnica si rilevano in particolare le caratteristiche della “faccia formata da 21 canne in stagno, disposte a tre cuspidi, delle quali la maggiore è il Fa-1 di 24 piedi”. La Ditta Inzoli-Bonizzi nel suo laboratorio in Ombriano di Crema conserva ancora le cinque forme in legno che serviro-

no per la costruzione delle relative canne. È a partire da questa data che Pacifico Inzoli allarga sempre più la propria produzione. La sua attività si espande in quasi tutte le regioni italiane e raggiunge in alcuni casi anche l'estero.

Dati i mezzi di comunicazione limitati, nel 1889 Pacifico Inzoli, consapevole di non poter seguire da vicino i lavori che si susseguono in varie parti d'Italia, progetta di aprire una succursale della ditta a Palermo.

Ostacoli finanziari non permettono la realizzazione di questo progetto. Tuttavia per poter offrire un punto di riferimento costante alla numerosa clientela dell'Italia Meridionale, Pacifico Inzoli stipula un accordo per il quale il Prof. Antonino Mauro di Palermo viene nominato rappresentante della ditta nelle regioni del sud del Paese.

Opuscoli illustrati, carte intestate e altro materiale pubblicitario riportano le opere ritenute più significative della ditta.

Dall'elenco delle opere realizzate si può vedere come il periodo che comprende gli ultimi quindici anni dell'Ottocento e il primo decennio del Novecento sia la fase di maggiore sviluppo dell'attività della ditta.

Nel triennio 1886/88 vengono collaudati ben 10/11 organi all'anno. Nel 1903 gli organi realizzati arrivano al ragguardevole numero di quattordici. Il punto di maggiore sviluppo viene comunque toccato nel triennio 1909/11 dove si arriva al collaudo di cinquantatré opere.

È evidente che queste cifre devono essere analizzate nel dettaglio perché non tutti gli interventi sono della stessa portata, alcuni riguardano organi costruiti ex-novo, altri si riferiscono a restauri generali e altri ancora a interventi parziali. Tutto questo viene confermato dai pochissimi libri-paga rimasti in Archivio. Non è possibile effettuare un paral-

lelo significativo fra il numero di opere eseguite e il numero dei dipendenti in quanto per quest'ultimi mancano dati significativi. È però ragionevole ipotizzare che un numero così imponente di opere realizzate abbia richiesto un numero di maestranze altrettanto significativo. Un libro paga del 1912 certifica che il numero dei dipendenti è di cinquantatré persone.

Pacifico Inzoli muore all'età di 67 anni, il 31 Agosto 1910. Lascia in eredità ai suoi due figli Giuseppe e Lorenzo una fabbrica in piena espansione, consolidata nella fama anche se non priva di ombre dal punto di vista finanziario. L'evento suscita una vastissima eco per la scomparsa di un personaggio che aveva svolto un ruolo di primo piano nel campo dell'arte organaria in Italia ed all'estero.

Sono innumerevoli le lettere spontanee di condoglianze che giungono alla famiglia Inzoli da celebrità musicali, maestri di musica, stabilimenti d'arte sacra, fabbricanti d'organi, sacerdoti che han celebrato messa per il defunto, professionisti, fabbriche, ecc.

Segnaliamo gli scritti dei maestri: Tebaldini, Bossi, Matthey, Baronchelli, di Mons. Nasoni, delle Ditte Vegezzi-Bossi, Mascioni, Cavalli e Bertarelli.

I figli: Giuseppe (1876-1941)

e Lorenzo Inzoli (1879-1918)

Alla morte di Pacifico i due figli Giuseppe e Lorenzo, si trovano a portare avanti un'eredità gravosa e non priva di difficoltà.

In primo luogo dovevano continuare a mantenere l'alto livello di qualità che grazie all'opera di Pacifico l'azienda aveva raggiunto in Italia ed all'estero; in secondo luogo il padre, durante tutto il corso della sua attività, aveva privilegiato nelle sue opere soprattutto l'aspetto artistico a scapito del tornaconto economico. Questo aspetto della persona-

lità di Pacifico si desume da tutta una serie di scritti e documenti, emblematico a questo proposito risulta essere la questione dell'organo della Cattedrale di Cremona.

Lorenzo Inzoli inizia a lavorare fin da piccolo nella bottega del padre dove apprende i fondamentali dell'arte organaria; da alcune lettere si apprende che molto spesso Lorenzo si trovava via da casa per motivi di lavoro.

Il suo contributo nell'azienda risulterà di breve durata a causa della sua prematura scomparsa avvenuta nel 1918 a soli trentanove anni. Giuseppe, conseguito il diploma di ragioniere, entra a tempo pieno nella fabbrica affiancando in un primo momento il padre, nei momenti di sua assenza, nella direzione dell'azienda curando in particolare l'aspetto gestionale e le pubbliche relazioni.

Intorno al 1910/11 la situazione finanziaria peggiora ulteriormente tanto da richiedere, in data 1 Settembre 1912, l'intervento di un finanziatore che in pratica assume il controllo e la gestione della ditta; la procura verrà conferita al Geometra Giovanni Pasquini.

Nel 1921 la situazione, per Giuseppe Inzoli, sembra migliorare in quanto da un altro documento si rileva come il Geom. Paquini, che aveva gestito fino ad allora la fabbrica, si dichiara disposto a cedere in parte il controllo dell'azienda alla famiglia Inzoli.

Oltre ai problemi sopracitati anche difficoltà di carattere generale si prospettano per l'azienda.

In primo luogo il tragico evento della I° Guerra Mondiale crea grandissimi problemi di tipo economico-finanziario a quasi tutto il settore imprenditoriale. Escluse le aziende che direttamente o indirettamente traevano beneficio da commesse belliche, le altre imprese devono fare i conti con il rincaro dei prezzi dei materiali, la penuria di manodopera impegnata al fronte, una diminuzione

generalizzata del livello di vita ed una forte riduzione di commesse.

La Ditta Inzoli, pur avendone la possibilità, non accetta commesse che abbiano a che fare direttamente o indirettamente con la guerra: "... bastandoci informarla che tutte le fabbriche italiane oggi lavorano per la guerra mentre questa fabbrica sola ha rifiutato ogni lavoro guerresco continuando la sola fabbricazione degli organi non volendo estrarre la propria maestranza per mantenerla sempre nell'arte organaria...". La difficile situazione spinge qualcuno a mettere in pratica manovre speculative anche nel settore organario. In una lettera del 21 Giugno 1916, spedita al Parroco di Montodine (CR), il Geom. Pasquini fa un preciso riferimento a questa questione: "La circostanza della guerra ha creato un rialzo dei metalli a segno che tutte le fabbricere e Amm. di Chiese approfittano dell'occasione per vendere il metallo fuori uso degli organi vecchi realizzando così un maggiore valore che non è mai stato possibile finora...". Quasi sicuramente anche la Ditta Inzoli subisce le conseguenze di questa situazione nella quale si viene a trovare l'intero paese. Pochissimi sono i documenti a nostra disposizione riferibili a questo periodo e dall'elenco generale delle opere si può notare come gli organi costruiti siano in numero sensibilmente inferiore rispetto al periodo precedente. La Ditta Inzoli inoltre deve fare i conti con la concorrenza di altre aziende fondate da persone che avevano imparato il mestiere lavorando alle dipendenze di Pacifico o dei suoi figli. Non sempre i rapporti fra le aziende del settore sono buoni tanto che la Ditta Inzoli si vede costretta a pubblicare delle diffide nelle quali si avverte la clientela di non prestare fede a chi in maniera opportuna o scorretta usa impropriamente il nome della Ditta stessa.

Pacifico Inzoli e la canna maggiore della facciata dell'organo della Cattedrale di Cremona



L'organo "Serassi 1792" della Chiesa SS. Cornelio e Cipriano in Vaiano Cremasco - CR (restauro 2004)



L'organo "Serassi 1759 - Franceschini 1849 - Inzoli Cav. Pacifico 1882" della Chiesa S. Benedetto in Crema - CR (restauro 2006)



Attilio Trezzi (1908-1956)

Nel 1941 muore Giuseppe Inzoli e nella gestione della Fabbrica gli subentra Attilio Trezzi. Quest'ultimo, fin da apprendista lavora alle dipendenze della Fabbrica Inzoli e nel 1935 sposa Antonietta Inzoli, l'ultima figlia di Giuseppe.

Attilio Trezzi, dopo la morte di Giuseppe Inzoli, si trova a dover gestire la Ditta coadiuvato anche da figure che come si vedrà porteranno discredito all'operato della ditta che sarà un'altra volta costretta a spedire ulteriori diffide ai suoi clienti in cui si invita dal guardarsi da chi si presenta a nome della ditta ed invece viene puramente a titolo personale. Dalla moglie Antonietta (scomparsa nell'anno 1998) si apprende le difficoltà che la fabbrica dovette affrontare in quel periodo sia per i motivi sopracitati sia per la situazione in cui il paese si veniva a trovare per la II° Guerra Mondiale.

La produzione della fabbrica, in questo periodo è rivolta soprattutto alla costruzione di

organi elettrici e pneumatici secondo quanto richiesto dal mercato.

Dai pochi documenti a disposizione in Archivio rileviamo come i lavori eseguiti in questo periodo siano di numero limitato anche perché negli ultimi anni della sua vita Attilio Trezzi, a causa delle condizioni di salute, è costretto a ridurre la sua attività.

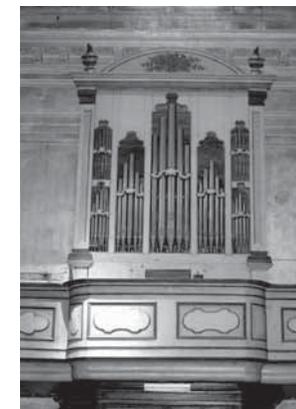
Luigi Bonizzi (1926-1984)

Verso la fine degli anni quaranta, Luigi Bonizzi entra come operaio nella fabbrica Inzoli. I suoi precedenti studi musicali e l'esperienza acquisita da diversi anni presso laboratori di falegnameria risultarono essere caratteristiche preziose che lo posero nelle condizioni migliori per poter svolgere l'attività di organaro. Le sue doti naturali e l'impegno dimostrato gli consentiranno poi di assumere la gestione della fabbrica alla morte di Attilio Trezzi avvenuta nel 1956. L'eredità raccolta da Luigi Bonizzi è molto gravosa in quanto la fabbrica si trovava da anni in una fase di crisi.

Il nuovo organo a tre tastiere costruito dalla Fabbrica d'Organi Inzoli Cav. Pacifico di Bonizzi F.lli per la Cattedrale S. Pietro in Frascati (RM) nel 2009



Organo "Giovanni Battista Antegnati - 1555" della chiesa S. Spirito in Lodi (restauro 2010)



Con spirito di sacrificio e notevole impegno durante il corso della sua gestione Luigi Bonizzi gradualmente riesce a migliorare l'azienda sia dal punto di vista qualitativo che quantitativo. Bisognava infatti riorganizzare la fabbrica nella sua gestione, riprendere ed allargare contatti con la committenza, privilegiare la qualità del lavoro nel tentativo di riportare l'azienda alla fase migliore della sua storia aziendale.

Luigi Bonizzi privilegia la dimensione artigianale del suo lavoro in quanto la considera condizione ideale per garantire un prodotto altamente qualitativo. Nel 1970 la ditta si trasferisce da Crema all'attuale sede in Ombriano di Crema (CR) poiché era necessario disporre di spazi più ampi e razionali.

Negli ultimi anni della sua attività Luigi Bonizzi, oltre alla costruzione di organi nuovi si dedica anche al restauro di organi antichi in collaborazione con la Soprintendenza, dimostrando doti di intonazione ed accordatura notevoli.

I figli: Ettore Claudio – Ennio – Mariateresa – Cristina

Il settore del restauro viene anche privilegiato dall'attuale gestione dell'azienda da parte dei figli. La Fabbrica d'organi Inzoli Cav. Pacifico dei F.lli Bonizzi opera nel campo del restauro di organi antichi nel pieno rispetto della tradizione organaria italiana. L'esperienza maturata in questo settore ha consentito la messa a punto di nuove metodologie operative. Numerosi e significativi sono gli interventi su organi storici a testimonianza di un'alta professionalità e specializzazione.

Inoltre si dedica con passione e competenza alla progettazione e costruzione di organi nuovi. Grazie alla tradizione ultracentenaria, in sintonia con i principi e le caratteristiche costruttive dell'arte organaria italiana, privilegia la costruzione di organi a trasmissione integralmente meccanica.

Agostino Bossi
Documenti di aziende organarie
cremasche nell'archivio storico
diocesano*

Durante le ricerche effettuate, da alcuni membri del Gruppo Culturale "Don Giovanni Venturelli", presso l'Archivio Storico della Diocesi di Crema, sono emersi, da un voluminoso fascicolo, alcuni antichi documenti di aziende cremasche operanti nel settore della fabbricazione e riparazione degli organi da chiesa. Si tratta in particolare di carte commerciali di ditte note quali "il Premiato Stabilimento Pontificio Cav. Pacifico Inzoli, la Fabbrica d'Organi Tamburini e Fusari, già Tamburini e Migliorini, l'Antica Ditta Giuseppe Franceschini di Antonio, la Privilegiata Fabbrica Riboli Giovanni". I documenti coprono un arco temporale di diversi anni, spaziando dalla seconda metà dell'Ottocento alla prima del Novecento. Sono fatture, lettere, note, progetti, preventivi per riparazioni, restauri, puliture ed altri interventi, effettuati sugli organi della Cattedrale di Crema e della chiesa sussidiaria di San Bernardino in città. Lungi dal voler effettuare, in questa sede, un inventario, sia pur sintetico, di quanto reperito, è intenzione dello scrivente porre invece all'attenzione di tutti gli interessati, studiosi o cultori

* Per la collaborazione prestata, si intendono ringraziare i Direttori dell'Archivio, Don Giuseppe degli Agosti e Don Giuseppe Pagliari, i ricercatori ed operatori culturali Angelo Massarini, Gian Marino Della Noce, Gianbattista Stanghellini. Un grazie particolare a Ferdinando Sesena per la collaborazione tecnica e a Giuseppe Pagotto per la preziosa assistenza nella ricerca e nell'analisi dei documenti.

di storia locale e musicale, la scoperta d'una fonte preziosa che potrebbe rivelarsi una "vera miniera" di notizie, atte ad integrare le conoscenze acquisite in un settore di storia economica, artigianale ed industriale, tanto importante per l'area Cremasca. Credendo di far cosa gradita ed al fine dare la possibilità ai lettori di valutare di persona il valore storico e artistico dei reperti cartacei in oggetto, sono state qui riprodotte alcune immagini riprese dai documenti originali.

Un documento del 1912
della Fabbrica Cav. Pacifico Inzoli

FABBRICA D'ORGANI DELLA PREMIATA DITTA PONTIFICIA
INZOLI CAV. PACIFICO E FIGLI
(Fondata nel 1867 - Casa propria)
(ITALIA) CREMA (LOMBARDIA)
Fornitori di S. S. il Santo Padre Pio X
Grandi premi - Otto medaglie d'oro.
Massime onorificenze a tutte le Esposiz. - Diplomi e Coppa d'onore
Autori dei Monumentali Organi delle Chiese:
Cattedrale di Cremona, S. Ignazio in Roma, Santuario di Valle Pompei,
S. Domenico in Palermo, Santiago nei Chilli, Cattedrale di Lecce, RR. Salesiani di Roma
e di altre 400 e più nuove opere costruite per Cattedrali, Parrocchie, Oratori, Seminari, Conservatori di Musica nazionali e dell'estero

Corrispondenze per
Telegrammi INZOLI - Crema
Telefono N. 34

Rappresentanze in Italia ed all'estero

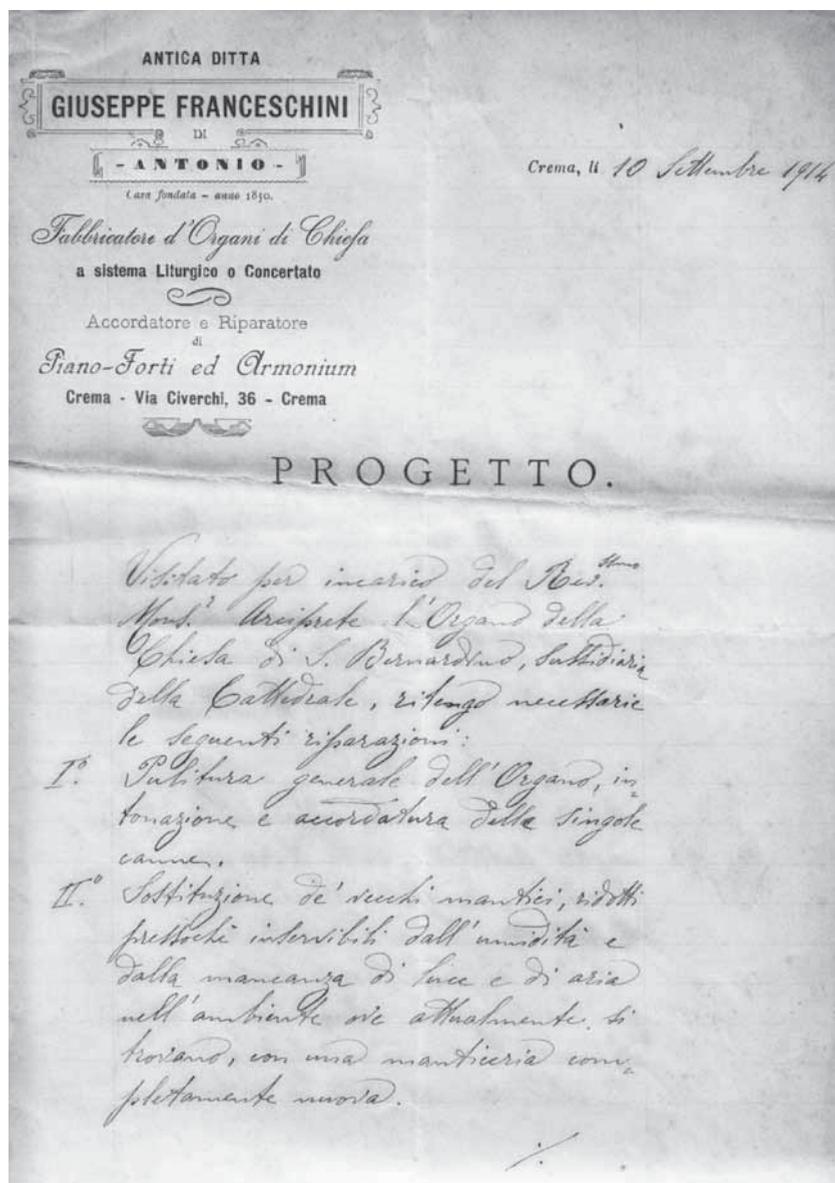
Specialità INZOLI
Microorgani, Panofium
e Inzoliani.

Crema 18-11-1912

Spett. Fabbrica della Cattedrale di Crema

Sono in dovere di informare cod. Spett. Autorità
che l'Organo della Cattedrale di S. Bernardino, no abb.
logica di radicale operazione ha di rinnovamento
che di ristaurare che si potrebbero compiere nella seguente:
1.ª operazione indispensabile - Costruzione e messa a
una macchina pinnacolo e diverse pompe - in agissi
con un volume di glia e moto continuo - per la più
regolare produzione del vento, onde il movimento si fa più
facilmente agitare il movimento - oggi per il lungo uso
li agissi faticosi. - Piero Ridotto - 350
2.ª Ristaurare i pultieri di tutta l'organo - con servatura
debile le Carre oggi per la grande produzione di tutti i
agissi ricordate - con difficoltà ed agissi sono
re una sgradevole ingrossatura.

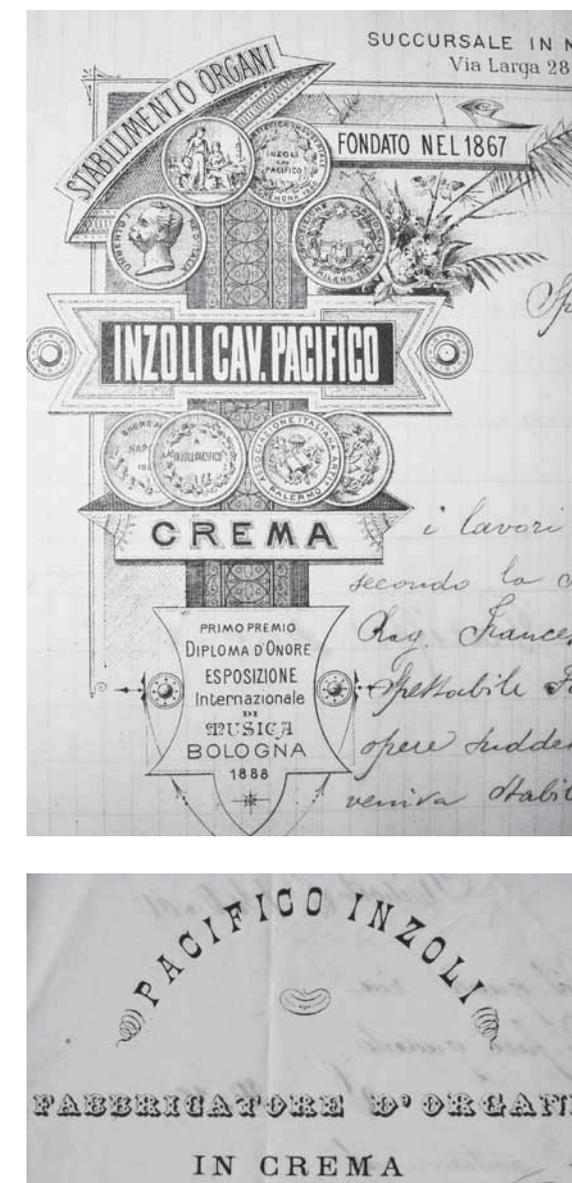
Un raro documento della Ditta di Giuseppe Franceschini del 1914



Testatina di un documento del 1887 della Ditta Inzoli



Testatina di un documento del 1895 della ditta Inzoli



IN BASSO.
 Particolare di una delle più antiche carte intestate della Ditta Inzoli

Particolare di un documento
del '900 della ditta Inzoli



Particolare della carta intestata
della Ditta Tamburini e Fusari,
già Tamburini e Migliorini,
anno 1896.

Autori

ARPINI FLAVIO

Laureato in Musicologia e diplomato in Paleografia e Filologia musicale presso l'Università degli studi di Pavia, e, attualmente, dirigente scolastico. Si è occupato della musica a Crema fra Cinque e Seicento e nell'Ottocento. È fra i promotori della nascita della collana *Biblioteca Musicale Cremasca*, (Amici del Museo di Crema, Università degli studi di Pavia - Facoltà di Musicologia, Provincia di Cremona, Comune di Crema), nella quale ha pubblicato l'edizione critica della produzione profana e sacra di G.B. Caletti e di quella profana e sacra di G.B. Leonetti. Fra gli ultimi studi apparsi in stampa segnaliamo *Spunti marenziani nei musicisti cremaschi del primo Seicento* (in *Miscellanea Marenziana*, a cura di M.T.R. Barezzani e A. Delfino, ETS, Pisa 2007 - Diverse voci, 9).

BASSI ADRIANO

Nato a Milano, ha compiuto gli studi classici ed ha conseguito vari diplomi presso il Conservatorio "G. Verdi" di Milano, oltre a quelli di Pianoforte, Composizione e Direzione d'orchestra. Ha scritto vari libri di argomento musicale e storico fra i quali figurano: "La Musica e il gesto", Storia dell'orchestra e dei direttori (Prefazione M° Carlo Maria Giulini), "La storia del bacio". Per il teatro ha scritto:

"Gli amori disperati di L. van Beethoven" e "Vita di Casanova" È iscritto all'Ordine dei Giornalisti ed ha ricoperto la carica di Probiviro nell'Associazione Lombarda dei Giornalisti. Scrive su numerose riviste fra le quali Nuova Antologia fondata da Benedetto Croce. Tiene conferenze di argomento musicologico, storico e filosofico in importanti sedi. Ha inciso numerosi LP e CD fra i quali il *Requiem* di W. A. Mozart (Ducalé). Dirige varie orchestre fra le quali la *Ludwig van Beethoven* tenendo numerosi concerti in Italia e all'estero. Ha collaborato con il Teatro alla Scala. È Consigliere della Società Dante Alighieri di Milano. Collabora in veste di musicologo con la RAI e con la Radio Vaticana. Ha collaborato con Paolo Limiti.

CARNITI DON GIACOMO

Ha conseguito il diploma in Musica Sacra e Canto Gregoriano presso il Pontificio Istituto Ambrosiano di Musica Sacra di Milano, con una tesi di diploma dal titolo *Organi e Organari della Diocesi di Crema*. È stato per anni animatore del canto liturgico nella cattedrale di Crema sia come cantore che organista. È presidente della Commissione Diocesana Liturgica e di quella di Musica per la Liturgia. Nel 1977 ha fondato e tuttora dirige il coro *PregarCantando* con il quale coltiva prevalentemente

il repertorio sacro, spaziando dal Gregoriano, alla polifonia cinquecentesca, alla musica concertata fino a toccare le più moderne espressioni della musica contemporanea. Servendosi dell'orchestra *G.Maria da Crema* ha rivisitato numerosi capolavori musicali. Ha fatto parte per molti anni del coro Nova Schola Gregoriana, affermata in Italia e all'estero. Nel 1999 ha fondato anche il coro "S. Girolamo", nella Parrocchia di Passerara di cui è attualmente parroco. Con questo coro ha inciso CD di canti popolari, profani e religiosi.

DE CESARE VINCENZO

Consegue la maturità scientifica al Liceo "Leonardo Da Vinci" di Crema e si laurea in "Scienze umane dell'ambiente, del territorio e del paesaggio" presso l'Università Statale di Milano con la tesi "Tradizione alimentare e territorio: l'esempio del Cremasco". Nel 2010 conclude il suo percorso di studi con la tesi di laurea magistrale "L'arte organaria a Crema. Artigianato d'eccellenza al servizio del territorio".

DOSSENA ALBERTO

Nato a Crema (CR), ha iniziato gli studi di Organo e Composizione organistica presso il Conservatorio "G. Nicolini" di Piacenza sotto la guida della Prof. Giuseppina Perotti, proseguendoli al Conservatorio "G. Verdi"

di Milano, dove si è diplomato nella classe del M° Giancarlo Parodi. Si è diplomato in Clavicembalo con il massimo dei voti presso il Conservatorio di Piacenza nella classe della Prof. Laura Bertani.

Ha frequentato corsi di perfezionamento con i più qualificati docenti; ha inoltre partecipato ai Corsi Universitari Internazionali "Musica in Compostela" a Santiago de Compostela sulla musica antica spagnola tenuti da Montserrat Torrent dove, nel 2001, ha vinto il premio "Rosa Sabater". Svolge attività concertistica, partecipando a prestigiose rassegne organistiche in Italia ed all'Estero (Festival Internacional de Musica y Danza de Granada, Festival Internacional de Santander). Nel 1998 è risultato vincitore del primo premio, categoria diplomandi, al Concorso Organistico Nazionale "G. Spinelli" di Cassina Amata (MI) e nel 2002 ha vinto il primo premio all'unanimità della giuria alla "Primera Bienal Internacional de Jovenes Organistas" indetta dalla Real Academia de Bellas Artes di Granada (Spagna).

Appassionato di arte organaria, collabora in qualità di consulente per la tutela degli organi storici con la Direzione Regionale per i beni culturali e paesaggistici della Lombardia. Attualmente è organista nella Cattedrale di Crema

FORMENTI GIORDANO

Laureato in Lettere moderne presso l'Università degli studi di Milano e specializzato in Storia moderna, ha pubblicato alcuni saggi di carattere storico e ha insegnato letteratura e storia dal 1991 al 1996 in un liceo sperimentale, presso il quale ha inoltre svolto corsi di drammaturgia. Si è poi specializzato nell'uso degli strumenti informatici e multimediali nella didattica, tenendo corsi di formazione e di aggiornamento per docenti. Ha svolto attività di divulgazione storica attraverso corsi e conferenze presso scuole, enti culturali e biblioteche. Dal 1996 gestisce un sito su Internet dedicato allo sbarco alleato in Normandia e nel 2009 ha fondato il museo "D-Day in miniatura" di cui è attualmente direttore. Presidente dell'associazione culturale "Circolo delle Muse", affianca, alla ricerca storica, l'interesse per il teatro in genere e per la musica lirica in particolare, proponendo incontri dedicati alla drammaturgia nell'opera lirica e organizzando il Caffè lirico. Dal 2010 è docente di Storia e di Storia della Musica presso UNI-Crema.

FRACASSI MARCO

Consegue a Cremona la maturità classica. Frequenta poi il Conservatorio di Piacenza, dove si diploma in Organo e Composizione organistica nella clas-

se del m° Luigi Toja, dopo aver ottenuto un Diploma di merito nel corso degli studi. Si perfeziona in Direzione d'orchestra all'Accademia di Pescara con Mario Gusella, in Interpretazione dell'opera organistica bachianna alla Cattolica di Milano con Wilhelm Krumbach ed in Clavicembalo con Maria Pia Jacoboni. Nell'anno acc. 2008/2009 conclude con 110/110 il Master di gestione dello Spettacolo al Conservatorio di Adria. In anni diversi è stato titolare della cattedra di Teoria e solfeggio della Civica Scuola di Musica Monteverdi di Cremona. Ha insegnato Teoria della Musica alla Facoltà di Musicologia dell'Università di Pavia, divenendo professore a contratto di Semiologia della Musica. Dal 2001 è docente di Organo e Composizione organistica all'Istituto Superiore di Studi Musicali di Cremona, dove tiene anche i corsi accademici di Clavicembalo, Basso Continuo, Organologia. Ha tenuto concerti in diversi continenti; ha al suo attivo incisioni discografiche e pubblicazioni di carattere organario e musicologico.

LUCA GUERINI

Appassionato d'arte, dopo il diploma presso il Liceo Artistico Statale di Crema consegue la laurea in Lettere Moderne, indirizzo artistico, all'Università degli Studi di Milano con i docenti Giulio Bora e Giovan-

ni Agosti con una tesi di storia dell'arte. Dopo gli studi universitari ha frequentato un corso regionale triennale di restauro dipinti a Cremona. Giornalista pubblicista, da anni collabora con il settimanale diocesano "il Nuovo Torrazzo". Ha all'attivo diverse pubblicazioni e collaborazioni con importanti laboratori di restauro.

MACCALLI GIAN LORENZO

Laureato presso l'Università Cattolica di Milano, compie studi musicali presso il Conservatorio "G. Verdi" di Milano. Già docente di lettere nelle scuole superiori di Crema, ha approfondito le tematiche relative alla *Didattica della Shoah* conseguendo Graduate di primo e secondo livello presso lo Yad Vashem di Gerusalemme. Tiene altresì conferenze e lezioni sul tema in varie città d'Italia. È attualmente presidente e cantore effettivo della Nova Schola Gregoriana di Verona con la quale ha eseguito concerti in numerose città italiane, e tournées in Giappone, negli USA, in Messico, in Brasile, in Russia e in diversi paesi europei.

MACALLI GIANNI

Nato nel 1957 vive e lavora a Trescorre Cremasco. Diplomato presso l'Accademia Carrara di Belle Arti e presso l'Accademia di Brera a Milano nel 1989. Dal

1997 insegna discipline pittoriche al Liceo Artistico Statale Bruno Munari di Crema. Dal 1998 è titolare della cattedra di Tecniche Artistiche all'Accademia di Belle Arti Carrara di Bergamo. Dal 2002 insegna laboratorio di Tecniche Artistiche nel corso curriculare di Critica Letteraria e Lettere Comparate all'Università degli Studi di Bergamo. Nel 2005-06-07 è ideatore e curatore della rassegna Arti Visive "FOYER" nella manifestazione DanzArte del Teatro San Domenico di Crema. Nel 2008 è docente di Tecniche dei Nuovi Materiali presso il Dipartimento di Progettazione e Arti Applicate dell'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano. Nel 2009 realizza il Museo Pesa, un esperimento di Arte Pubblica a Crotta D'Adda (CR) con Umberto Cavenago e Giancarlo Norese.

MARIANI ELENA

Laureata in Musicologia e diplomata in pianoforte. Insegna Storia della Musica presso l'Istituto Civico Musicale "L. Folcioni" di Crema. In ambito didattico è promotrice di sperimentali corsi di guida all'ascolto per adulti. Le sue ricerche e pubblicazioni sono relative soprattutto all'Ottocento cremasco e al compositore Stefano Pavesi.

ORIGGI PAOLO

Nato a Vailate (Cremona) nel

1948, ha lavorato presso un'importante industria chimica lombarda, prima come ricercatore e successivamente nel settore marketing. Al suo attivo conta pubblicazioni di carattere scientifico e una trentina tra saggi e ricerche di storia locale. Ha pubblicato inoltre quattro monografie di storia locale ed un volume-biografia dell'imprenditore *Carlo Erba*. Ha partecipato alla realizzazione di altri 15 volumi in collaborazione con altri autori. Collabora nella sua attività di ricerca storica con riviste specializzate e con gruppi di ricerca, partecipando anche a progetti scolastici. È tra i fondatori del Centro Studi Storici della Geradadda, dove tuttora ricopre la carica di vicepresidente.

PALMIERI MARCELLO

Neo avvocato e collaboratore stabile del quotidiano "Avvenire", svolge attività di volontariato quale referente del Centro culturale diocesano "Gabriele Lucchi" per la gestione della chiesa di San Bernardino auditorium Bruno Manenti e, dallo scorso anno, anche dell'Oratorio del Santissimo Crocefisso al Quartierone Sacratio dei Caduti per la Patria.

PAOLO RODERI

Nato a Crema nel 1978 risiede e lavora a Ripalta Cremasca, diplomato presso il Liceo Arti-

stico Statale Bruno Munari di Crema nel 1997 consegue poi il diploma di Figurino Industriale presso l'Istituto Secoli di Milano nel 1999. Si diploma in scultura presso l'Accademia di Belle Arti di Brera di Milano nel 2002 e dal 2004 al 2006 è assistente alla cattedra di Tecniche Artistiche dei Materiali del prof. Gianni Macalli presso l'Accademia di Belle Arti Carrara di Bergamo. Docente di Discipline Plastiche presso il liceo Artistico di Crema nel 2006. Oggi è Tecnico di Laboratorio presso il Dipartimento di Progettazione e Arti Applicate dell'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano. Trasversalmente all'evoluzione artistica si dedica a una ricerca sperimentale sia come musicista che compositore in particolare suonando il basso con il gruppo SENZANORMA fin dalla sua prima formazione nel 2001.

PAOLA RONCHETTI

Nata a Crema nel 1983 risiede a Ripalta Cremasca. Diplomata presso il Liceo Artistico Statale Bruno Munari di Crema nel 2001, si laurea in architettura d'interni e design presso l'IDI - Interior design Institute - di Milano nel 2004. Dal 2004 al 2007 collabora con alcuni studi di architettura, sviluppando parallelamente un percorso progettuale autonomo, partecipando a concorsi ed eventi di settore.

Dopo una parentesi di due anni dedicata all'allestimento di eventi, nell'ottobre del 2010 apre Moai, il primo concept store presente nella città di Crema. In questo luogo coniuga la progettazione d'ambiente alla modellazione 3d, dedicando ampio spazio alla vendita di complementi d'arredo e arredi proposti da artisti e artigiani emergenti provenienti da varie parti del mondo.

SCOTTI ALICE

Nata a Crema il 28 novembre 1988 ha manifestato sin dalla giovane età uno spiccato interesse per la musica. In età scolare è entrata a far parte del coro di voci bianche e in seguito del coro giovanile del Civico Istituto Musicale Folcioni. Sempre presso l'istituto ha seguito, per alcuni anni, il corso d'organo del Maestro Alessandro Lupo Pasini proseguendo poi i suoi studi musicali privatamente sotto la guida del Maestro Marco Marasco fino al conseguimento del diploma di teoria e solfeggio. Dopo essersi diplomata presso l'Istituto Tecnico Commerciale Luca Pacioli, ha rispolverato la sua passione per la musica iscrivendosi alla facoltà di Musicologia dell'Università di Pavia. Lo scorso 14 aprile ha portato a termine il percorso universitario conseguendo la laurea in Musicologia presentando una tesi riguardante il restauro di

un organo positivo napoletano. Durante le sue ricerche ha avuto modo di avvicinarsi ulteriormente al mondo dell'arte organaria italiana restandone affascinata. Attualmente affianca il padre nell'azienda di famiglia dedita alla costruzione di canne per organi.

VENCHIARUTTI WALTER

Alla fine degli anni settanta ha contribuito alla fondazione del Gruppo Antropologico Cremasco e da allora partecipa alle annuali ricerche e mostre dedicate alle tradizioni folcloriche locali. Dal 1991 al '94 ha presieduto la Commissione Museo Civico di Crema e recentemente ha promosso la partecipazione del volontariato culturale al Museo Civico. È curatore dei Quaderni di Antropologia Sociale e partecipa ai progetti interculturali della "Learning Week" presso il Politecnico di Cremona.

*Un ringraziamento sentito all'Associazione Popolare
Crema per il Territorio, al Comune di Crema,
alla Concessionaria Vailati e all'ICAS che hanno
reso possibile la pubblicazione della rivista.*

POPOLARE CREMA PER IL TERRITORIO



COMUNE DI CREMA
ASSESSORATO ALLA CULTURA

Vailati

CONCESSIONARIA PEUGEOT E VOLVO

ICAS

INDUSTRIA CASSETTI

Progetto Grafico
Chiara Rolfini

Stampa
G&G srl - Industrie Grafiche Sorelle Rossi
Castelleone (CR)

Finito di stampare nel mese di dicembre 2011

© Copyright, 2011 - Museo Civico di Crema
Proprietà artistica e letteraria riservata
Autorizzazione Tribunale di Crema del 13.09.1999 n. 15