

## *Fiat Sonus! L'organo come immagine musicale del mondo*

1.

Buonasera a tutti voi. Prima di iniziare il mio discorso permettetemi di ringraziare le istituzioni e le persone a cui devo la mia presenza qui: innanzitutto ringrazio l'Accademia Filarmonica che ci ospita nella persona del suo Presidente, il professor Loris Azzaroni, al quale mi lega la più che decennale comune appartenenza al Dottorato di Musicologia dell'Università di Bologna e l'amicizia passata e presente. Ringrazio poi l'Associazione "Musica ai Servi" e la gentilezza del suo Vicepresidente, il prof. Sergio Coccheri, che mi ha invitato a tenere questa conferenza concertandosi con l'Associazione "Organi antichi", che pure ringrazio, la cui annuale rassegna è ora alla XIX edizione grazie alla direzione artistica del maestro Andrea Macinanti, l'animatore del patrimonio organario bolognese.

Grazie infine al pubblico savant e agli studenti presenti in questa storica sala, curiosi forse di ascoltare da chi parla come l'organo che tra non molto Hadrien Jourdan intonerà per noi ai Servi sia stato in passato, nell'immaginario dell'uomo di cultura europeo, la metafora più compiuta del mondo come strumento musicale: appunto, "l'organo come immagine musicale del mondo".

2.

Il tema di questa conferenza è precisamente la straordinaria metafora musicale secentesca della Creazione del mondo e dell'uomo ad opera di un Dio che è musicista in quanto è organista artificioso. Si tratta di una complessa metafora teologico-musicale che per vie rare e misteriose ha accordato la mente musicale dell'uomo barocco alla mente musicale di Dio. L'organo che dall'alto intona le partiture che cadenzano la sinfonia del cosmo è il modello dell'organo che in basso intona le artificiose combinatorie nello *stylus phantasticus* dei compositori barocchi.

Il concerto di questi livelli del mondo – il divino e l'umano, il mentale e il sensibile – ha dettato e ha reso possibili le simmetrie del programma artistico di questa serata.

a.

Penso alla corrispondenza tra il ragionamento musicale di questo pomeriggio accademico e le note dell'organo che ci accoglieranno stasera nella basilica dei Servi. Questa simmetria di luoghi e di esperienze musicali mette in gioco due livelli complementari di ascolto, mentale e sensibile, e li accorda a un'idea della musica che è insieme pensiero e azione, contemplazione teorica e prassi compositiva e esecutiva: un'idea della musica assolutamente attuale, che l'età barocca consegna al nostro presente disarmonico. Il motivo che accorda le due musiche in un'unica musica, pensata e suonata, è anche il *leitmotif* di questa conferenza: il mistero della creazione divina e le leggi della creatività umana concertate sulle tastiere dell'organo.

*b.*

C'è poi un'altra silenziosa corrispondenza che la civiltà musicale barocca ha dettato alla regia dell'incontro di quest'oggi, una corrispondenza sotto i nostri occhi, visibile alla p.39 del programma corrente dell'Associazione "Organi antichi".

### **Immagine dell'organo**

Sul *recto* della pagina campeggia l'immagine fantastica dell'organo del mondo nascituro che il musurgo gesuita secentesco Atanasio Kircher colloca nel tempio celeste affidandolo all'organista divino; sul *verso* della stessa pagina campeggia l'immagine della sua copia terrena, l'organo dei Servi le cui moderne tastiere faranno rivivere per noi lo stile fantastico dei compositori dell'età di Kircher.

Questo concerto di organi gemelli, che è tra l'altro una peculiarità del ricco patrimonio organario delle chiese bolognesi, è impreziosito da una circostanza storica: l'immaginazione fonurgica che ha ideato lo strumento della Creazione appartiene alla stessa mente musicale che a metà Seicento ha coniato l'espressione *stylus phantasticus* del concerto organistico di questa sera: appunto, la mente combinatoria di Atanasio Kircher, che crea instancabilmente contrappunti rari e doviziosi tra le parti separate del mondo.

Nell'opera in questione, *Musurgia universalis*, due ponderosi volumi in-folio stampati a Roma nel 1650, Kircher riproduce nel libro X *Decachordum Naturae* l'immagine dell'organo adibito alla *musica mundana*, la musica come principio e fine del mondo. La musica terrena, *musica instrumentalis*, è invece protagonista del libro----- In questa sezione dell'opera Kircher deduce dal metodo compositivo che chiama *stylus expressus* otto diversi stili della musica (da chiesa, in canone, madrigalesco, melismatico o misurato, da feste e balletti, sinfonico o strumentale d'insieme, recitativo teatrale), tra cui appunto lo *stylus phantasticus*, che definisce metodo di composizione liberissimo, uno stile strumentale sciolto dalle parole o

da un soggetto melodico, istituito, aggiunge ancora Kircher, per mostrare l'ingegno (ad ostentandum ingenium) e la segreta causa dell'armonia (abditam harmoniae causam), e per insegnare l'ingegnosa concatenazione delle clausole melodiche e delle fughe. Come forme musicali in stile fantastico Kircher elenca le fantasie, ricercate, toccate e sonate, e pubblica una dotta composizione dell'allievo tedesco di Frescobaldi, Johann Jacob Froberger, uno dei compositori che ascolteremo da Jourdan, presentata come *esemplare* dello *stylus phantasticus* teorizzato da Kircher.

c.

La circostanza che nell'ultimo libro della *Musurgia universalis* Kircher innalzi l'organo a modello della Creazione musicale del mondo pone allo storico alcuni interrogativi che ora vorrei cercare di illustrare.

Innanzitutto vorrei illustrare il significato della metafora organaria Kircheriana nel contesto della cultura barocca e la sua specificità nella tradizione matematico-musicale dell'armonia del mondo.

In secondo luogo vorrei mostrare le ragioni organologiche, musicali, filosofiche e perfino mediche che collocano la metafora dell'organo in primo piano tra le forme della cultura barocca.

In terzo luogo toccherò il tema che compendia i ragionamenti precedenti: come dobbiamo pensare il rapporto tra l'artisticità del Dio cristiano e l'artisticità del compositore-esecutore europeo del Seicento? se la tastiera dell'organo divino risuona nella tastiera dell'organo terreno, quale stile musicale composto o eseguito dall'uomo sarà più consono allo stile musicale del Creatore? in breve, come possiamo pensare il concerto tra musica e teologia nel Barocco?

d.

Pongo fine a questa premessa ricordando che la mia presenza qui cerca di colmare l'assenza del professor Brenno Boccadoro, che in queste ore sarà il felice testimone di ben altro *fiat!*, la nascita della sua bambina, *fiat!* che ripete e rinnova gioiosamente il misterioso evento della Creazione. Forse è anche per questo che il tema della mia conferenza è diventato il tema della Creazione musicale del mondo.

## I.

*Prima di illustrare il significato della metafora organaria Kircheriana credo sia utile introdurre alcune brevi considerazioni sulla natura e sullo statuto retorico e epistemologico della metafora.*

In effetti, quando ci si installa nella cultura barocca si è immediatamente proiettati e poi imbrigliati all'interno di una complicata trama di legami e di connessioni più o meno manifeste tra i diversi registri del mondo. In questa artificiosa combinatoria il letterato barocco si muove con la confidenza di un uccello nell'aria, perché le giunture su cui è incardinato il poema sinfonico dell'universo sono il prodotto della sua cultura e della sua mente ingegnosa, sono l'esito di un processo creativo il cui *esemplare* è la Mente musicale del Dio matematico e musicale. Qual è lo strumento concettuale che consente al letterato barocco di tessere e ritessere legami e accordi tra le parti del mondo?

Lo strumento privilegiato che lancia l'immaginazione del letterato barocco nella sconfinata varietà del mondo, il *cannocchiale aristotelico* (per ripetere il titolo del trattato secentesco di uno dei massimi teorici della metafora, Emanuele Tesauro, ex-gesuita savoiardo, vissuto tra il 1592 e il 1675), ossia il cono catottrico che mostra da vicino le relazioni segrete delle cose (*omnis in unum*), è una figura retorica classica che la cultura barocca ha collocato ai vertici della creatività sia umana che divina: è la metafora, ossia la libera fantasia combinatoria dell'ingegno umano di poter "significare una cosa per l'altra", come scrive appunto Tesauro, ossia di inventare e creare congiunzioni insolite e sorprendenti, quindi dilettevoli, tra le tessere della realtà.

Che cosa (cito) "potrebbe esprimere gli inesprimibili concetti, far sentire le cose insensibili, e veder le invisibili, quanto la Metafora?", si chiede Tesauro nel *Cannocchiale aristotelico*. La risposta di Tesauro è che nulla come la metafora incarna il magico potere di far sentire ciò che non si sente e mostrare ciò che non si vede. La metafora addestra la mente a quella logica sostitutiva della significazione che nella sua *Poetica* Aristotele definisce funzione di trasferimento: esprimere un concetto della mente per mezzo di un altro concetto molto diverso, collegato al primo da una proprietà rara e peregrina. In breve, la metafora è un'immagine visiva o sonora nella quale due oggetti sono accoppiati in un'unica figura, quasi l'uno dentro l'altro, come l'organo divino e l'organo terreno; ed è una sorgente suprema di piaceri e dilettevoli, come se fossimo gli spettatori di un'azione teatrale in cui i diversi caratteri e le diverse storie manifestano le loro nascoste, occulte relazioni.

## II.

*Vorrei ora mostrare le ragioni organologiche, musicali, filosofiche e perfino mediche che collocano la metafora dell'organo in primo piano tra le forme della cultura barocca.*

*Comincerò dalla ragioni musicologiche e filosofiche.*

Nel Seicento Atanasio Kircher non è né il primo né il solo letterato europeo a congiungere musica e teologia, teoria musicale e speculazione cosmologica. Il XVII secolo è inaugurato dalle polifonie planetarie degli *Harmonices mundi libri quinque* di Keplero, I cinque libri dell'armonia del mondo (pubblicato a Linz nel 1619), che per la prima volta accordano una musica sconosciuta agli Antichi (la polifonia) al cosmo riformato dei Moderni (la teoria eliocentrica), opera del Dio esperto in geometria e in musica della tradizione pitagorica e platonica. Nel corso del Seicento la musica speculativa prosegue poi incalzante con l'*Harmonie universelle* di Mersenne (1636/37), che vuole dimostrare in musica il detto biblico che *Deus omnia in numero pondere et mensura disposuit*, che Dio creò tutte le cose in numero, peso e misura. Il secolo si chiude poi con le note dell'armonia prestabilita di Leibniz, dove la musica e la teodicea definiscono congiuntamente la legge della composizione musicale dell'universo: una legge che prescrive la ricerca e la realizzazione della massima unità possibile a fronte della massima molteplicità delle parti - formula teologica della norma estetico-musicale secondo cui la composizione polifonica produce un'armonia tanto più perfetta quanto più ricca e varia è la molteplicità delle parti che accorda.

La metafora kircheriana del Dio organista è inoltre evocata e riprodotta alla fine del Seicento da altre grandiose metafore cosmologiche, con le quali si fronteggiano i due campioni della scienza e della filosofia dell'età dell'assolutismo europeo. Dall'Accademia berlinese delle Scienze, il continentale Leibniz rimprovera a Newton il suo pensiero inadeguato della divinità, il concetto di un dio meccanico e orologiaio che ha bisogno di tanto in tanto di ricaricare la macchina imperfetta del mondo che ha creato. Dalla Royal Society londinese, di contro, Newton rimprovera a Leibniz la sua concezione di un Dio *faitneant*, fannullone, che osserva compiaciuto senza alcuna occupazione l'armonia prestabilita del suo mondo. Anticipando e forse ispirando le metafore meccanicistiche della scienza moderna, nella *Musurgia universalis* Kircher dipinge metaforicamente Dio come ideatore e animatore

di una complessa macchina acustica, un Dio organista che da un lato concilia le tradizioni del pensiero musicale antico e rinascimentale al paradigma meccanicistico della scienza moderna, dall'altro è un dio aggiornato sui mutamenti del repertorio musicale europeo, che assegnano all'organo l'assoluto primato tra gli strumenti musicali.

La novità introdotta da Kircher nella tradizione metaforica del mondo come strumento musicale accordato dalla mano divina appare ad esempio dal confronto con un'altra metafora organologica, il *Monochordum mundi* di Robert Fludd, medico e filosofo inglese di fama europea, visibile in un'opera straordinaria per concezione e immagini, *Utriusque cosmi historia*, la *Storia dei due mondi*, il macrocosmo e il microcosmo, il mondo e l'uomo, stampata a Oppenheim, in Germania, tra il 1617 e il 1619, un esemplare della quale è conservato nella Biblioteca del CMB.

### **immagine**

Lo strumento teorico di misura e di calcolo degli intervalli musicali, introdotto nella cultura musicale europea dal tempo di Pitagora nel VI secolo A.C., fondato sull'unica corda (monocordo) le cui divisioni quantificano i rapporti tra i suoni, è rimosso dall'empireo musicale e sostituito dalla complessità architettonica e dalla potenza polifonica dell'organo del mondo, col quale il Dio organista di Kircher non si limita a accordare il mondo, ma lo crea ex nihilo attraverso le canne insufflate dal pneuma divino.

*Accennerò ora molto brevemente ad altre ragioni, di natura organologica e di derivazione medica, che testimoniano la centralità dell'organo nella cultura europea del Seicento.*

Per dare continuità al discorso, possiamo dire che storicamente l'organo è la forma attualizzata del monocordo che la cultura barocca colloca al vertice della gerarchia organologica, assegnandogli il primato nel mondo degli strumenti musicali: non *uno* strumento ma *lo* strumento, lo strumento per eccellenza del comporre e dell'eseguire musica. Esso è l'organo della musica come la logica è l'*organon*, lo strumento per antonomasia della filosofia. Più d'ogni altro strumento musicale l'organo si impone naturalmente all'ingegno

barocco come compiuta metafora musicale del mondo. La funzione della metafora di accordare le parti lontane e diverse del reale è innalzata e fastigiata nell'organo dalle sue canne che, cito, "si raggruppano quasi in forma di castello", come scrive Paolo Cortese nel *De cardinalatu* (1510), a metà altezza tra il pavimento e la volta del tempio terreno di Dio, tra il canto dei fedeli e i cori angelici che armonizzano individuo e cosmo. E nel mirabolante trascorrere delle dita sui tasti di bosso e nella incomparabile complessità delle sue cattedrali sonore vediamo e sentiamo mirabilmente accordati il più insensibile movimento della tastiera con la più potente risonanza musicale. Nell'*Harmonie universelle*, principale fonte della *Musurgia universalis* di Kircher, Mersenne consacra all'organo l'intero sesto libro, definendolo "ammirevole macchina pneumatica", anzi la più ammirevole delle macchine pneumatiche mai inventate: "l'une des plus admirables machines pneumatiques qui furent jamais inventées". Per Mersenne l'organo è il compendio di tutti gli altri strumenti a fiato, coronamento di flauti, bombarde, trombe e corni, e della stessa *vox humana*, la cui ineguagliabile flessibilità e espressività nell'organo si uniforma e regola, diventandone un *registro*. Non per nulla l'immagine kircheriana dell'organo della creazione cura di evidenziarne il pneuma, ossia il respiro del divino organista, attraverso il disegno dei tratti fitti e sottili che decorano le bocche delle canne organarie. Si tratta della trasposizione iconografica dei citatissimi versi del III Libro dell'*Eneide* di Virgilio, che hanno ispirato il motto dell'Accademia bolognese delle Scienze: *Spiritus intus alit, totamque infusa per artus Mens agitat molem*: versi la cui efficacia e pregnanza teologica la traduzione italiana non può restituire: lo spirito divino dentro respira e alimenta, e fusa nelle sue viventi articolazioni la Mente sommuove la gran mole del mondo. L'organo di Kircher è la modulazione musicale dell'idea virgiliana di un mondo che è creato e animato dallo Spirito, che insuffla l'alito divino del Creatore nelle giunture del mondo, rendendole musicalmente coese.

Questo fondamentale elemento vitalistico del soffio divino che si diffonde nell'ammirevole macchina pneumatica spiega perché negli stessi anni del Seicento il somiere, il portavento e le canne dell'organo vengano associate all'anatomia del corpo umano attraverso la logica dinamica della metafora organaria. Gioseffo Zarlino, organista e maestro di cappella in San Marco, annota nei *Sopplimenti musicali*, pubblicati a Venezia nel 1588, al libro VIII, capitolo 3: "*l'Organo s'acquistò questo nome universale et comune d'Organo proprio et particolare, per una certa eccellenza delle parti naturali: percioche fu fabbricato alla guisa del Corpo humano, corrispondendo le Canne alla Gola, i Mantici al polmone, i Tasti à i Denti, et colui che sona alla Lingua, et così l'altre parti di esso à quelle che sono nell'Huomo*".

---

Circa cinquant'anni dopo, nel *Traité de l'homme*, uno dei manifesti della medicina meccanicistica moderna, Cartesio istituisce questo rapporto tra l'organo delle chiese e l'anatomia e la fisiologia del corpo umano. Scrive Cartesio:

*Se mai avete avuto la curiosità di vedere da vicino gli organi delle nostre chiese, sapete come i mantici spingono l'aria in certi ricettacoli che sono chiamati portavento, e come quest'aria entra di lì nelle canne, ora nelle une ora nelle altre, secondo le diverse maniere con cui l'organista muove le dita sulla tastiera.*

*Potete ora pensare che il cuore e le arterie che spingono gli spiriti animali (ossia il respiro vitale in noi) nelle concavità del cervello della nostra macchina, sono come i mantici di questi organi che spingono l'aria nei portavento; e che gli oggetti esterni, secondo i nervi che muovono, fanno sì che gli spiriti in essi contenuti entrino in qualcuno di quei pori del cervello, agendo come le dita dell'organista che, secondo i tasti che premono, fanno in maniera che l'aria entri dai portavento in alcune canne. E come l'armonia degli organi dipende [...] soltanto da tre cose: dall'aria che viene dai mantici, dalle canne che rendono il suono, e dalla distribuzione di quell'aria nelle canne; così le funzioni vitali di cui trattiamo dipendono [...] soltanto dagli spiriti che vengono dal cuore, dai pori del cervello che attraversano e dalla maniera in cui questi spiriti si distribuiscono in quei pori. (Cartesio, *L'uomo*, in *Opere*, a cura di G. Cantelli, Milano, 1986, pp.114-115)*

Dunque la cultura moderna pensa attraverso la metafora organaria non solo il mondo ma anche l'uomo: l'uomo è uno strumento musicale sensibile e animato, i cui sensi esterni (la tastiera umana) sono suonati dal mondo esterno, e la musica che questo strumento animato produce è la sua stessa vita.

### III.

*Spero di avervi mostrato a sufficienza le ragioni culturali che pongono l'organo al centro dell'immaginario dei savants europei del Seicento. Vorrei ora toccare l'ultimo tema programmato, che introduco attraverso questo quesito: come possiamo pensare in termini storici il rapporto tra l'artisticità del Dio cristiano e l'artisticità del compositore-esecutore europeo del Seicento? e come la metafora del Dio organista modella l'esperienza umana della bellezza e della musica?*

---

Pubblicando la *Fantasia* di Froberger, Kircher introduce nella *Musurgia* la retorica dell'esemplarità. *Longum est iter per praecepta, breve per exempla*: lungo è il cammino attraverso le regole, breve attraverso gli esempi, dice Seneca a Lucilio (I, 6, 5): un aforisma ben presente ai didatti musicali del Seicento, come al pesarese Ludovico Zacconi nella sua *Prattica di musica* del 1622: (cito) “l'intelletto, pigro e cieco, centomila volte meglio apprende per li sensati essempli che per le dotte e mere speculative esposizioni”. La ricerca dei modelli o *esemplari* stilistici dei maestri del passato e del presente ha dato origine a una trattatistica musicale pedagogica e didattica che approda anche in questa sede accademica con l'opera del nostro musicologo più illustre, l'*Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo e fugato* (1775) di Giambattista Martini, che dal 1761 svolge nell'Accademia Filarmonica l'incarico di “definitore perpetuo”, col compito di approvazione degli organisti nelle collegiate cittadine e di aggregazione dei maestri nell'arte richiesta dai postulanti di tutta Europa. In questo contesto artistico e didattico-musicale, che richiama il vicino esempio dell'Accademia Clementina, gli *esemplari* sono i padri adottivi che donano al “giovin compositore” una nuova identità elettiva, attraverso i quali egli impara a rappresentarsi come *esemplare futuro*.

Il “giovin compositore” dell'età barocca sembra dunque dover commisurare la propria mente musicale con due diversi esemplari.

Il primo esemplare è storico, sono i genitori adottivi che egli deve “insinuarsi nell'animo e farseli connaturali”, come scrive Martini nel suo *Parere sullo sperimento* d'aggregazione di Ignazio Fontana all'Accademia Filarmonica. Il compositore-esecutore non è un debuttante nell'assoluto: attraverso la medicina dell'esemplarità le parti profonde del suo ingegno, non pensate e inerti, risorgono alla vita, perché gli esemplari viventi del passato e del presente sono le menti nelle quali, come in specchi fulgidi, si riflette e si educa il genio di ciascuno (*spiritus intus alit*). *Hexachord*, la fantasia di Froberger, la prima opera stampata dell'allievo di Frescobaldi, ha per Kircher un duplice carattere di esemplarità: come astrazione compositiva pura, libera dal vincolo della parola, la composizione di Froberger ha carattere perfettissimo e ordinatissimo, fondato sulla scienza dell'artificio contrappuntistico che non concede molto alla libertà improvvisativa e all'abilità estemporanea che più tardi Mattheson avrebbe considerato come centrale dello stile fantastico. Almeno per Kircher, è questa sovrana conoscenza e perizia nell'arte combinatoria dei suoni che dà le ali all'ingegno del compositore, e che crea una musica strumentale intellettualmente orientata, un libero costruito sonoro sorgente dall'accordo delle facoltà sensibili e intellettuali del compositore e esecutore, dell'orecchio, del cuore, dell'invenzione e dell'ingegno.

---

Ma se l'ingegno rivive con la pratica degli esemplari, teologicamente l'ingegno è un dono divino: come ripetono con Platone i letterati barocchi, esso è la scintilla del divino in noi. Per la mentalità gesuitica barocca, la metafora del Dio organista è dunque l'*incipit* e l'*explicit* della musica, la Mente di Dio è il supremo *esemplare* di quell'occulta arte combinatoria che trasforma la materia grezza e arcaica dei suoni nelle copie musicali della Creazione. La metafora dell'organista divino svolge in tal modo una duplice funzione, estetica e morale.

Da un lato la Mente del Dio musico contiene, e attraverso questo contenimento limita il ricorrente sogno di onnipotenza dell'uomo, in particolare del letterato, al quale spesso sfugge il confine tra la limitatezza dell'ingegno umano e l'onnipotenza dell'ingegno divino.

Viene qui a proposito l'aneddoto d'una estate romana del 1657, narrato da Pietro Sforza Pallavicino, gesuita e cardinale, intellettuale di spicco della Controriforma romana: "*che un giorno essendo io alla presenza del nostro ottimo Papa Alessandro VII, avendo il Cavalier Lorenzo Bernini, sommo Scultore dell'età nostra, fatta portar colà una statua ov'era intagliato da lui con arte maravigliosa il sembante di Sua Beatitudine; io, dopo haver date all'opera le degne lodi, ... aggiunsi: E pure Signor Bernino, questo simulacro di Papa Alessandro formato da voi con inestimabile diligenza, quanto gli è meno simile nella visibile corporatura, che quella mosca la qual si gira d'intorno?*"

La molesta mosca è più somigliante al papa del ritratto marmoreo di Bernini, perché per Pallavicino le opere del Creatore sono materie viventi, come la difforme mosca, non materie inerti e prive di vita, come la statua pur straordinaria del Bernini. Posseduto negli ultimi anni della sua vita da un insano delirio d'onnipotenza, anche padre Kircher sognò di dare vita a un automa sonoro, occultamente animato dal soffio divino.

Dall'altro lato, come abbiamo visto, la musica è per Kircher la lingua di Dio, l'espressione più compiuta della potenza metaforica della sua Mente: l'organista divino è perciò il supremo esemplare che la mente umana si industria di imitare con le imprese eroiche dell'ingegno, copie terrene della musica celeste: ad esempio, emulandolo nelle artificiose combinatorie dello *stylus phantasticus*, dal greco *phainein*, mostrare, e *phantazein*, rendere visibile: come nella *Fantasia* di Froberger edita da Kircher, esempio ammirevole di composizione strumentale astratta, dotta e raffinata espressione del libero intellettualismo musicale che costruisce il gioco dell'apparenza sonora sulla logica della reale struttura del mondo.

Non sarà dunque del tutto fuori luogo concludere il discorso con l'osservazione che, se nell'universo culturale barocco la musica è il linguaggio metaforico di Dio, le composizioni

per organo in *stylus phantasticus* ne sono probabilmente la traduzione sonora più fedele. Il loro ascolto tra non molto ai Servi sembra poter offrire quanto Kircher chiede nella preghiera finale della *Musurgia* che precede l'*Epilogus totius operae*:

“O magne rerum Harmosta, qui omnia in numero, pondere et mensura disponis; dispone animae meae enneachordum iuxta divinae voluntatis tuae beneplacitum”

che in italiano recita più o meno così:

“O grande Organista concertatore del mondo, che disponi ogni cosa in numero, peso e misura; ordina e disponi armoniosamente le nove corde della mia anima, secondo il tuo volere”.

---