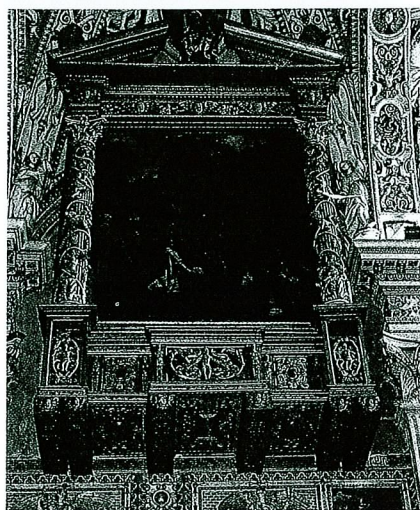
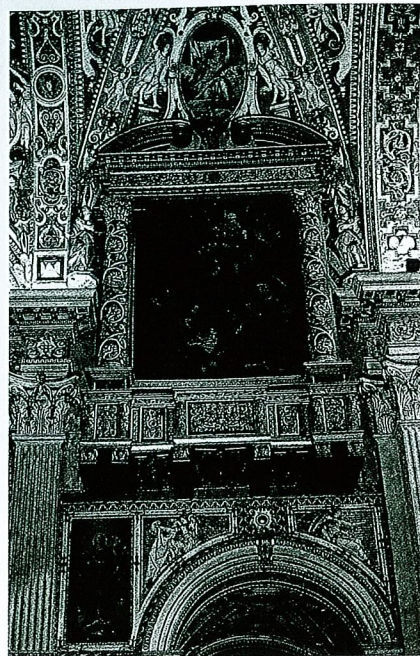


superficie esterna dei corpi metallici; realizzando "organetti morti", gruppi di canne mute con funzione puramente decorativa. Tastiere di rilevanza artistica, poi, sono quelle fabbricate con materiali pregiati (come il noce per il telaio e l'avorio per la copertura delle leve) o dotate di particolari raffinati (come intarsi di copertura o frontali in ottone sbalzato o pergamena sagomata).

Ai pochi organari-artisti, comunque, si affiancano i ben più numerosi maestri che, più modestamente, si limitano a collaborare con l'equipe impegnata in progettazione e realizzazione del *prospetto ligneo*, insieme di *cassa* ("raccolgitore" di canne e somiere, spesso dotato di portelle) e *cantoria* (tribuna sopraelevata, riservata all'organista e ai cantori professionisti).

Gli autentici protagonisti dell'allestimento di un *ornamentum* organario, dunque, non sono gli organari veri e propri quanto piuttosto i loro collaboratori, soprattutto i pittori autori della decorazione pittorica del prospetto (portelle e cantoria), del quale sono talvolta anche i progettisti; gli intagliatori e i doratori esecutori materiali della cassa generalmente progettata da altri; gli architetti (più spesso architetti-intagliatori) autori, almeno a volte, del disegno della cassa, per quanto la loro presenza non sia in realtà frequentissima nei cantieri organari; gli arazzieri autori dei drappi decorativi che occasionalmente rivestono le cantorie.

Tra le reliquie antegnatiene finora censite⁹ sono compresi anche due organi che conservano i manuali originali dotati di preziose decorazioni: si tratta degli strumenti di San Nicola ad Almenno San Salvatore e dei Santi Eusebio e Vittore a Peglio, le cui tastiere sono arricchite, rispettivamente, di frontali in ottone sbalzato in forma di fiore e di intarsi e frontali in pergamena sagomata. Diverse fonti antiche, inoltre, insistono sulla non comune sensibilità per le arti del disegno degli esponenti di casa Antegnati. Di Gian Giacomo Antegnati, fondatore del ramo milanese della famiglia¹⁰, ad esempio, sono spesso ricordati, oltre all'attività di organaro, anche quella di intagliatore (per quanto di quest'ultima non siano state ancora rintracciate opere sicure), e i rapporti personali di stima e d'amicizia col Moretto, suo mediatore e garante durante le contrattazioni coi fabbricieri delle Cattedrali di Brescia e Salò per la costruzione dei rispettivi organi¹¹. Il fatto,



2. Bergamo, Santa Maria Maggiore, transetto in cornu evangelii: organo di Nicola da Verona (1498-99), riformato da Costanzo Antegnati (1592-93), spogliato del materiale sonoro (trasferito in coro nel 1649). Prospetto ligneo di Giovanni Battista Piantavigna e altri (1592-93), tela di Gian Paolo Cavagna (1593).

3. Bergamo, Santa Maria Maggiore, transetto in cornu epistolae: organo di Costanzo Antegnati (1593-97), spogliato del materiale sonoro (trasferito in coro nel 1648). Prospetto ligneo di Bernardino Bonometti (1593-94), tela di Enea Salmeggia (1594-95).

alla pagina 40

1. Brescia, Duomo Vecchio, in cornu epistolae: organo di Gian Giacomo Antegnati (1536-38), riformato dai fratelli Serassi (1826). Prospetto ligneo di Battista Piantavigna (1537-38).

però, che nessuno degli *ornamenta* antegnati sia documentato come opera della dinastia¹² rende insufficienti questi dati ad innalzare i membri dal rango di semplici maestri organari a quello superiore di organari ed artisti. Essi vanno piuttosto inseriti nel consistente gruppo degli artefici che si fecero attivi collaboratori degli addetti alla decorazione dei loro strumenti, all'interno del quale dovettero comunque distinguersi per la capacità di condizionare le scelte estetiche della committenza e l'operato di tutti i gruppi coinvolti nella realizzazione completa di ciascuna delle loro opere. Di questo talento naturale è prova sia nelle carte d'archivio sia nelle mostre d'organo superstiti. L'alta frequenza con cui nella documentazione ricorrono nomi di artisti bresciani – spesso volte gli stessi per manufatti diversi – lascia infatti intuire come gli Antegnati collaborassero se non sistematicamente comunque spesso con i committenti nella loro opera organizzativa o riuscissero perlomeno ad influenzarli, indirizzando le loro scelte su artisti concittadini coi quali avevano già felicemente collaborato nel passato o di cui, comunque, conoscevano la virtù per fama. Le reliquie antegnatiene artisticamente rilevanti¹³, poi, sono contraddistinte da caratteristiche strutturali e decorative ricorrenti, presumibilmente suggerite a decoratori e datori di lavoro proprio dai maestri organari.

In estrema sintesi, comunque, le componenti principali degli *ornamenta* della dinastia sono le seguenti¹⁴.

a) Prospetto

Costituito da canne in stagno con bocche allineate, labbro superiore a mitria ed inferiore a semicerchio, il prospetto degli organi Antegnati si articola in campate di numero dispari, da 3 a 7; la configurazione più ricorrente, comunque, è quella a 5 campate. Ogni campata accoglie un nucleo di canne, in numero oscillante tra 5 e 11, disposte a cuspide; il numero di canne di ciascuna cuspide non cambia solo da un organo ad un altro, ma anche da una campata all'altra dello stesso manufatto. L'altezza delle cuspidi varia a seconda delle campate; quella della campata centrale, comunque, è sempre la maggiore e rappresenta l'asse di simmetria per quella delle cuspidi nelle altre campate. Le campate minori – quelle, cioè, che ospitano le cuspidi di minor altezza – contengono sempre un secondo ordine di canne mute o finte – gli orga-

Elena Bugini Il capitolo decorativo dell' "Arte Antegnata": caratteri distintivi degli *ornamenta* di una grande dinastia di organari, modi e protagonisti del loro allestimento

"...non si può vedere cosa più maestosa, & conforme alla grandezza del luogo a cui serve..."

C. Antegnati

Gli Antegnati sono i più celebri tra gli organari italiani del Rinascimento. Per tutta la durata del Cinquecento e per buona parte del Seicento, gli esponenti della dinastia bresciana sono stati infatti considerati i costruttori "[...] più quotati, cui davano la preferenza gli organisti migliori e i committenti più raffinati"¹. La tuttora riconosciuta grandezza di questi artefici non risiede, in realtà, nell'arditezza delle loro innovazioni quanto piuttosto nell'eccezionale entità e nella non comune perizia ed accuratezza del loro operato.

Attivi tra il 1481 – quando il capostipite Bartolomeo viene incaricato del restauro di un organo nel Duomo Vecchio di Brescia² – e il 1691 – quando muore l'ultimo esponente della famiglia, Bartolomeo Ludovico³ –, gli Antegnati hanno infatti battuto tutta l'Italia settentrionale tra Parma e Bellinzona, costruendo più di quattrocento strumenti. Quanto rimane di questo ingente *corpus*, inoltre, congiuntamente al complesso delle carte d'archivio superstiti e alle testimonianze dei contemporanei, documentata con chiarezza la loro suprema padronanza del paradigma strumentale noto come "organo classico": ispirato ai canoni umanistici di grazia e semplicità, esso è contraddistinto da timbri chiari e cristallini e forme sobrie ma raffinate ed è stato praticato, oltre che dagli Antegnati, dai massimi esponenti della scuola italiana dalla fine del Quattrocento agli inizi del Seicento. L'analisi di queste stesse fonti, però, consente anche di appurare come i maestri bresciani abbiano aggiornato meccanica, sonorità e

prospetto esattamente negli stessi modi dei loro colleghi del XVI secolo e come, ancora in piena età barocca, essi si siano mantenuti fedeli alle caratteristiche dello strumento tipo del Rinascimento italiano, mostrando invece disinteresse per il più variegato quadro sonoro ed ornamentale della più evoluta organaria dell'epoca⁴. La qualità delle loro sopravvivenze è comunque tale che, per quanto la loro scarsa innovatività sia stata più volte sottolineata dalla più accreditata organologia internazionale⁵, gli Antegnati continuano ad essere giustamente annoverati tra i protagonisti della storia del progressivo perfezionamento della costruzione degli strumenti a tastiera (organi e clavicembali *in primis*) e, congiuntamente ai liuti bresciani loro contemporanei⁶, del compimento dell'opera di nobilitazione della professione di *artifex instrumentorum musicorum*. Quest'ultima, infatti, nel corso del Medioevo era stata considerata arte meccanica e non liberale, tant'è che nell'"Arte Organica", trattato scritto da Costanzo Antegnati per illustrare al figlio Giovanni Francesco II la "nobiltà e dignità" dell'arte organaria, da lui orgogliosamente definita "Arte Antegnata", l'autore la dice spesso praticata da gente "molto bassa, & quasi mendica"⁷.

Lasciando l'esegesi degli aspetti tecnici a chi più competente, le pagine che seguono – chiariti preliminarmente obiettivi, modi e protagonisti della decorazione organaria in generale – vertono sull'individuazione dei caratteri distintivi degli apparati ornamentali della dinastia e del *modus operandi* delle *équipes* impegnate nella loro realizzazione, basandosi sull'analisi dello stile delle sopravvivenze antegnatiene artisticamente rilevanti e dei reperti documentari ad esse relativi.

Introduzione alla decorazione organaria italiana. La decorazione artistica degli organi Antegnati

L'arte organaria è una forma artigianale complessa in quanto basata sulla collaborazione di personalità artistiche di alto livello specializzate in mansioni diverse: oltre agli organari veri e propri, ad essa partecipano infatti anche architetti, intagliatori, doratori, laccatori e pittori. Di questo artigianato colto e raffinato, la decorazione artistica è il capitolo dedicato alla realizzazione della *mostra d'organo*, ovvero di quegli elementi (cantoria, cassa e prospetto) che costituiscono la "rilegatura" dello strumento musicale. Per quanto gli obiettivi principali del maestro organaro siano progettazione, fabbricazione e montaggio del materiale sonoro, egli è sistematicamente coinvolto anche nella decorazione del proprio manufatto, spettando a lui la realizzazione dell'insieme delle canne di facciata note come *prospetto*, elemento fondamentale della mostra oltre che parte integrante dello strumento. Vi sono inoltre maestri organari che, particolarmente sensibili alle questioni ornamentali, si fanno autentici artisti, specializzandosi nella fabbricazione di canne e tastiere altamente decorative.

La "trasfigurazione" della canna a decorazione può essere attuata in vari modi: impiegando materiali particolari, soprattutto metalli come lo stagno, la cui lucentezza argentina è particolarmente adatta alla fabbricazione delle facciate⁸; sagomando in modo ricercato soltanto le labbra (prevalgono i disegni a scudo, mitria e ogiva moresca) oppure i corpi sonori nella loro interezza (l'andamento tortile ed ascensionale della canna detta "a tortiglione" è quello più marcatamente ornamentale); applicando decorazioni a vernice o dorature sulla



netti morti – al registro superiore rispetto ai corpi sonori, di numero generalmente – ma non necessariamente – pari a quello delle canne del registro inferiore e con disposizione cuspidata. Fanno eccezione i prospetti a 3 campate, in cui le cuspidi minori non sono sormontate da organetti morti ma da intagli ornamentali. La suddivisione a 5 campate obbedisce a due tipi fondamentali:

a) prospetto basato sull'alternanza di campi a canne maggiori e campi a canne minori; è il tipo prediletto dagli Antegnati che lo adottano a:

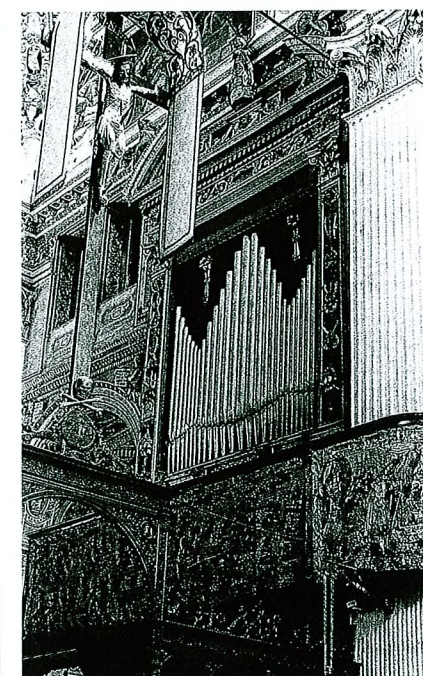
– Brescia (Duomo Vecchio, Santa Maria del Carmine) e Milano (Santa Maria della Passione, San Maurizio al Monastero Maggiore): secondo lo schema $5/11+11/5/11+11/5$ ¹⁵;

– Milano (Duomo), Parma (Cattedrale), Salò (Duomo): secondo lo schema $5/9+9/5/9+9/5$ ¹⁶;

– Brescia (San Carlo Borromeo) e Crema (San Bernardino, in abside): secondo lo schema $5/7+7/5/7+7/5$. Obbediscono a schemi simili (in quanto basati anch'essi sulla combinazione di canne aggruppate a 5 e 7) anche i prospetti di Paspardo ($7/5+7/7/5+7/7$), Pisogne ($5/7+7/7/7+7/5$) e della Cattedrale di Verona ($7/7+9/5/7+9/7$); trattandosi però di prospetti con canne non originali (quelle di Pisogne sono addirittura dipinte) è probabile che essi non riflettano fedelmente l'originale antegnadiano.

Appartengono a questo tipo ma non sono ascrivibili ad uno schema numerico preciso i prospetti di Crema (San Bernardino, in controfacciata), in quanto dipinto e di dubbia fedeltà (esso rispecchierebbe, infatti, uno schema originario con questa sola ricorrenza nella produzione antegnadiana, ovvero $5/5+5/5/5+5/5$); Casnigo, in quanto modificato tramite rimozione delle paraste divisorie (il numero delle campate si evince, comunque, dai quattro cherubini intagliati sulle tavole coprisomiere, probabili punti d'appoggio per altrettante paraste divisorie; l'alternanza di campi maggiori e minori si ricava, invece, dal fatto che seconda e quarta campata sono più alte, e quindi più adatte a comprendere anche gruppi di canne mute, rispetto alla prima ed alla quinta); Valeggio sul Mincio e Verona (San Tommaso Cantuariense), in quanto interamente spogliati delle canne.

b) prospetti con campate di dimensioni decrescenti dal centro ai lati; gli Antegnati li utilizzano esclusivamente ad Almenno San Salvatore, a Cremona (Santa Maria al Campo e Santissima Trinità) e a Peglio, ricor-



4. Bergamo, Santa Maria Maggiore, coro in cornu evangelii: organo Nicola da Verona-Costanzo Antegnati (1498-99; 1592-93), smantellato agli inizi dell'Ottocento, sostituito nel 1915 dal Grand'Organo di Carlo Vegezzi-Bossi. Cassa di Faustino Marchesi (1648-49), arazzi fiamminghi del XVI secolo.

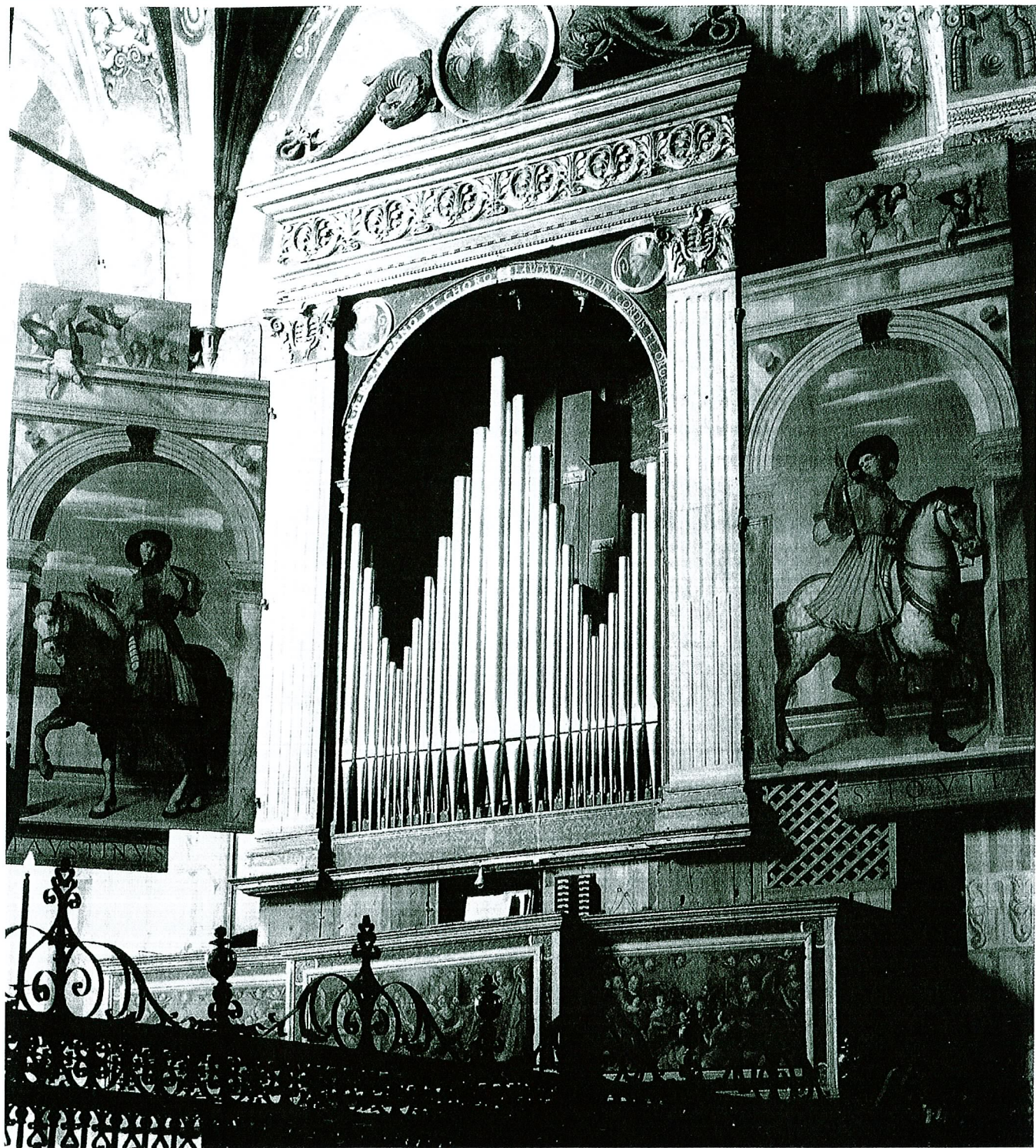
5. Bergamo, Santa Maria Maggiore, coro in cornu epistolae: organo di Costanzo Antegnati (1593-97), sostituito nel 1855 da un Adeodato Bossi-Urbani e nel 1915 dall'Organo Positivo del Carlo Vegezzi-Bossi. Cassa di Faustino Marchesi (1648-49), arazzi fiamminghi del XVI secolo.

rendo sistematicamente allo schema $5+5/5/5/5/5+5$ ¹⁷. Le casse lignee che racchiudono i tre prospetti di Almenno e Cremona vengono di solito definite "alla cremonese", in quanto molto simili a quelle impiegate, alle stesse date, a Cremona (in Sant'Ilario, per esempio) o da organari di questa città (come quella intagliata da Cristoforo Falletti – o dai suoi collaboratori – a rilegatura dello strumento da lui fabbricato, nel 1626, per Santa Maria della Misericordia a Bologna). Rispetto a quelle dei prospetti lignei coevi, le loro paraste di scansione del prospetto non procedono direttamente dalla trabeazione ma da una "sotto-trabeazione", interrotta al centro da un arco a tutto sesto – coronamento della campata centrale – e sormontata da un alto fregio a motivi rabescanti.

Le suddivisioni a 7 o 3 campate sono assai meno ricorrenti. Quella a 7, addirittura, caratterizza solamente l'organo di San Giuseppe a Brescia, il cui prospetto si articola secondo lo schema $5+7/5/9+7/5/9+7/5/5+7$. Quella a 3 ricorre con una certa frequenza negli strumenti di piccole dimensioni, soprattutto se di fabbricazione secentesca. Gli schemi numerici adottati sono $5/5/5$ (Mantova, Viadana), $7/7/7$ (Lonato, Quinzano d'Oglio), $7/11/7$ (Piazza Brembana) e $8/8/8$ (Novi di Modena)¹⁸.

La rimozione delle canne originali non consente la ricostruzione degli schemi numerici scelti dagli Antegnati per gli organi di Santa Maria Maggiore a Bergamo e San Siro a Soresina, che pure testimonianze documentarie e particolari della cassa dicono basati sulla tripartizione del prospetto.

Nei prospetti a 7 e 5 campate (del primo tipo) sono presenti degli zoccolotti che sovrastavano il piano d'appoggio dei corpi sonori e, talvolta, anche delle canne mute degli organetti morti dei campi minori; per conservare l'allineamento delle bocche, i piedi delle canne innalzate subiscono un relativo accorciamento. Innalzamenti e decurtazioni sono tuttora ravvisabili nei prospetti degli organi di Brescia (San Carlo Borromeo; San Giuseppe; Santa Maria del Carmine, organetti morti compresi), Pisogne e Verona (San Tommaso Cantuariense, organetti morti compresi); erano inoltre presenti nell'organo del Duomo Vecchio di Brescia fino all'intervento dei Serassi (1826) e a Crema (San Bernardino, in abside) fino alla riforma di Pacifico Inzoli (1884-85); per quanto non documentate, è



8. Lovere, Santa Maria in Valbendra, in cornu evangelii: organo di Francesco Bossi (1789). Cassa di Giacomo da Martinengo (1515), decorazioni scultoree di Stefano Lamberti e portelle di Floriano Ferramola e Alessandro Bonvicino (1515-18). Mostra ad ante aperte.

altamente probabile che revisioni analoghe a quelle di Brescia e Crema siano state operate anche a Milano (Duomo) e Salò.

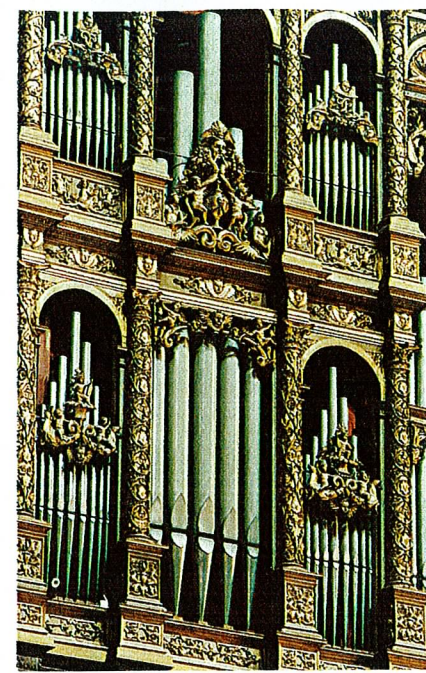
b) Cassa

Di solida struttura architettonica, i suoi elementi costitutivi sono:

a) *scheletro ligneo di scansione del prospetto*: di norma si tratta di un intreccio di paraste; a volte, tuttavia, alle paraste subentrano colonnine (Milano, Duomo e Santa Maria della Passione) o, più spesso, cariatidi (Brescia, San Carlo Borromeo; Crema, San Bernardino, in controfacciata; Piazza Brembana; Pisogne; Quinzano d'Oglio; Soresina). Gli elementi costitutivi dello scheletro, di qualsiasi tipo essi siano, sono sistematicamente collegati dalle legature di facciata¹⁹ e si possono combinare secondo due disegni distinti: il primo prevede che essi uniscano direttamente il basamento alla trabeazione; nel secondo, adottato nelle casse "alla cremonese" e in quelle di Lugano e Peglio, essi collegano il basamento alla sottotrabeazione;

b) *elementi di delimitazione laterale*: prevalgono le colonne, generalmente scanalate, rudentate e a capitello composito. Per quanto molto meno frequentemente, vengono impiegate anche colonne di tipo diverso: scanalate e non rudentate (Almenno San Salvatore; Bergamo, Santa Maria Maggiore, transetto destro: i rudenti sono qui sostituiti da tralci di vite con putti; Valeggio sul Mincio: ai rudenti subentrano cilindri dalla superficie liscia, vivacizzata da festoni e ghirlande ad intaglio; Verona, Cattedrale: tralci di vite con grappoli d'uva prendono il posto della rudentatura); non scanalate né rudentate (Bergamo, Santa Maria Maggiore, transetto sinistro: a scanalature e rudenti danno il cambio girali floreali; Brescia, San Giuseppe: sul fusto delle colonne si snoda, con andamento tortile ed ascensionale, un nastro dipinto); a capitello di ordine diverso dal composito (Almenno San Salvatore, Duomo Vecchio di Brescia, Lonato e Melegnano: a capitello ionico²⁰).

Molti prospetti antegnatesi, inoltre, sono racchiusi non da colonne ma da paraste (Bergamo, Santa Maria Maggiore, in coro; Lovere; Lugano; Mantova; Milano, San Maurizio al Monastero Maggiore; Novi di Modena; Paspardo; Salò; Verona, San Tommaso Cantuariense; Viadana) o da cariatidi (Acquanegra sul Chiese; Brescia, San Carlo Borromeo; Casnigo; Crema, San Bernardino, in controfacciata; Piazza Brembana; Pi-



7. Milano, Duomo, in cornu evangelii: organo di Gian Giacomo Antegnati (1552-59), rifatto dai Mascioni di Cuvio (1908) e da Tamburini e Mascioni (1938). Prospetto ligneo di Giovanni Maria Piantavigna (1557-59). Particolare della cassa.

sogne; Quinzano d'Oglio); le paraste possono essere intagliate (Bergamo, Lugano, Novi di Modena, Salò), scanalate (Lovere; Milano, San Maurizio al Monastero Maggiore; Paspardo; Verona, San Tommaso Cantuariense) o dipinte (Viadana). Ad una tipologia a parte obbediscono le paraste di Mantova (in realtà rifatte rispetto all'originale) in quanto a corpo liscio dotato di semplice profilatura dorata. Qualsiasi forma assumano, comunque, gli elementi di delimitazione laterale si distendono tra basamento e trabeazione, fungendo quindi non solo da cornice del prospetto ma anche da sostegno del coronamento;

c) *coronamento*: comprende trabeazione e fastigio. La prima ha il suo momento decorativamente più significativo nel fregio, il più delle volte intagliato (Acquanegra sul Chiese; Almenno San Salvatore; Bergamo, Santa Maria Maggiore, organi nel transetto e nel coro; Brescia, Duomo Vecchio, San Carlo Borromeo e Santa Maria del Carmine; Casnigo; Crema, San Bernardino, in controfacciata; Cremona, Santa Maria al Campo e Santissima Trinità; Lonato; Lovere; Lugano; Melegnano; Milano, Duomo e Santa Maria della Passione; Novi di Modena; Parma, Cattedrale; Piazza Brembana; Quinzano d'Oglio; Salò; Soresina; Valeggio sul Mincio; Verona, Cattedrale e San Tommaso Cantuariense), qualche volta dipinto (Brescia, San Giuseppe; Crema, San Bernardino, in abside; Milano, San Maurizio al Monastero Maggiore; Pisogne, per quanto il fregio a finta marmorizzazione dipinta sia interrotto da un rilievo centrale con testa di cherubino; Viadana); gli ornati che lo costituiscono sono generalmente disposti in stile araldico. Il fastigio, invece, obbedisce a quattro forme privilegiate:

– *timpano triangolare intero*: Brescia (Duomo Vecchio e San Giuseppe), Milano (Santa Maria della Passione), Salò e Verona (Cattedrale e San Tommaso Cantuariense);

– *timpano triangolare spezzato*: Bergamo (Santa Maria Maggiore, transetto destro), Cremona (Santissima Trinità), Pisogne, Soresina e Valeggio sul Mincio;

– *timpano ad archivolt spezzato*: Almenno San Salvatore, Bergamo (Santa Maria Maggiore, transetto sinistro ed entrambi gli organi in coro), Brescia (San Carlo Borromeo e Santa Maria del Carmine), Casnigo, Crema (San Bernardino, in controfacciata), Melegnano, Peglio, Piazza Brembana, Quinzano d'Oglio;

– *a cornicione rettilineo aggettante*: può es-

6. Lonato, Chiesa del Corlo, in cornu evangelii: organo di Costanzo Antegnati (1602), riformato da Giovanni Tonoli (fine XIX secolo). Prospetto ligneo di Giovanni Battista Piantavigna (1602).

rie ai lati dell'altare maggiore in Santa Maria della Passione a Milano; "Storie di David" dipinte sui tre lati della cantoria *in cornu evangelii* della Cattedrale di Verona).

Episodi decorativi, se non costanti comunque frequenti, delle mostre antegnatiene sono le portelle e la decorazione pittorica degli stilobati della cassa. Quest'ultima assume la duplice forma o di colore applicato direttamente sulla superficie lignea²² o di dipinti su tela, messi in opera sulle fiancate solo in un secondo momento²³. Poche le mostre antegnatiene che mantengano a tutt'oggi le portelle delle quali erano state originariamente dotate: Almenno San Salvatore, Mantova, Milano (Duomo, Santa Maria della Passione e San Maurizio al Monastero Maggiore), Peglio, Salò e Verona (Cattedrale). Si conservano, inoltre, anche gli antoni di Brescia (Duomo Vecchio), Milano (Sant'Eustorgio e San Vittore al Corpo) e Parma (Cattedrale e Santa Maria della Steccata²⁴), ma smontati e collocati altrove²⁵. Suntuosità e raffinatezza della massima parte di questi *ornamenta* congiuntamente al prestigio e alla prosperità economica della massima parte dei committenti della dinastia inducono tuttavia a pensare che i dipinti che ne decoravano le facciate fossero originariamente più numerosi. Ad esempio, è assai probabile che il prospetto di Valeggio sul Mincio si fregiasse di portelle, dato che le due colonne che lo delimitano, per quanto oggi bloccate, sono dotate della struttura metallica interna che doveva consentirne la rotazione. Gli antoni superstiti, comunque, dimostrano la marcata propensione delle *équipes* antegnatiene per l'incernieramento dei telai su paraste (Mantova; Milano, San Maurizio al Monastero Maggiore; Salò) o su colonne girevoli (Almenno San Salvatore; Milano, Duomo e Santa Maria della Passione; Verona, Cattedrale), supporti più adatti a questo tipo di decorazione rispetto alle cariatidi, le cui articolazione e volumetrica protensione nello spazio sono evidenti fattori d'impaccio ad una perfetta chiusura delle imposte. Decorazione pittorica di effetto simile a quello delle portelle è la "tenda", tela dipinta messa in tensione tra la trabeazione e il basamento dell'organo, ma avvolgibile all'occorrenza. Gli Antegnati, tuttavia, dovettero avere poca simpatia per la tipologia ornamentale "a portelle simulate", come sembrano suggerire la scarsità di documenti che ad essa si riferiscono e il fatto che sia-



10. Milano, San Maurizio al Monastero Maggiore, aula delle monache in cornu evangelii: organo di Gian Giacomo Antegnati (1554-55), riformato da Natale Balbiani (1877). Decorazione pittorica di Francesco Medici da Seregno e altri (1555-57). Mostra ad ante chiuse.

11. Mostra dell'organo di San Maurizio ad ante aperte.

12. Coronamento della trabeazione dell'organo di San Maurizio.

no solamente due le sopravvivenze (Bergamo, Santa Maria Maggiore, entrambi gli organi nel transetto) che ne fanno uso. Questo tipo di decorazione, in realtà, è stato impiegato assai raramente, non solo dagli Antegnati, ma durante tutto lo svolgimento della storia della decorazione organaria, probabilmente per l'azione di smorzamento ed alterazione del suono esercitata, pur se minimamente, dalla tela stesa di fronte alla bocca delle canne e per gli effetti decisamente negativi dell'arrotolamento sullo stato di conservazione della sua pellicola pittorica.

Alcune mostre antegnatiene, inoltre, sono impreziosite dal ricorso a finte marmorizzazioni (Brescia, San Carlo e San Giuseppe; Piazza Brembana; Quinzano d'Oglio), anche se, a volte, la storia dello strumento che esse originariamente rivestivano ha comportato un loro occultamento quasi totale (Acquanegra sul Chiese, Pisogne). L'impiego di pigmenti mischi, comunque, si inserisce nel gusto per la policromia dei marmi, tipico del ricco repertorio decorativo manierista.

Consistente, infine, l'uso della doratura: realizzata a foglia d'oro o a missione o ricorrendo congiuntamente ad entrambe le tecniche, essa riveste superfici più o meno vaste del prospetto ligneo; in alcuni casi (Cremona, Santa Maria al Campo; Lugano; Parma, Cattedrale; Soresina; Verona, San Tommaso Cantuariense), addirittura, ricopre interamente cassa e cantoria.

Queste caratteristiche contraddistinguono tutto il *corpus* antegnatiense, così come anche la tendenza a calibrare l'opulenza della decorazione alla base fonica degli strumenti e alle dimensioni dell'ambiente di culto in cui essi sono inseriti. "[...] non solo per la struttura, e la magnificenza esterna dell'opera, di cui non si può vedere cosa più maestosa, & conforme alla grandezza del luogo a cui serve, ma molto più per il fine, al quale l'Organo è fabbricato, che è di lodare e magnificare il grande Iddio, e non per adoprarlo in altri usi profani"²⁶; in questa battuta dell'*Arte Organica*, Costanzo Antegnati non solo dà voce al cattolicesimo convinto e militante della casata – dedita pressoché esclusivamente alla costruzione di grandi organi da chiesa o commissionati da sacerdoti e maestri di cappella²⁷ – ma riesce anche ad esprimere efficacemente la sua attenzione per la composizione di sistemi ornamentali adeguati ai propri artefatti e

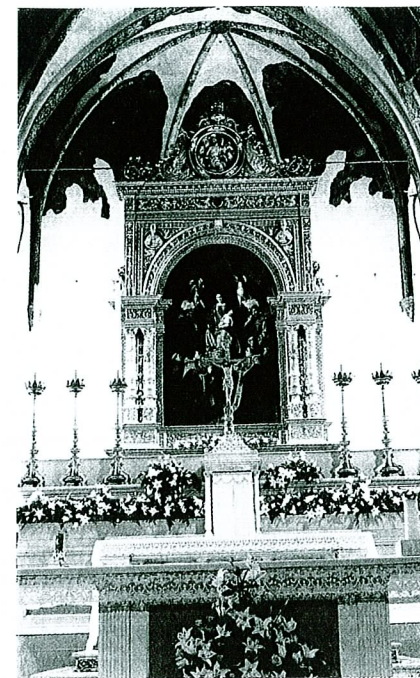
sere liscio (Crema, San Bernardino, in abside; Cremona, Santa Maria al Campo; Lonato; Mantova; Novi di Modena; Parma, Cattedrale) o sormontato da un coronamento ligneo (Acquanegra sul Chiese; Lovere; Lugano; Milano, San Maurizio al Monastero Maggiore; Paspardo; Viadana) o da una balastrata (Milano, Duomo).

I profili di trabeazione e fastigio sono spesso corredati di cornici doppie, a dentelli ed ovoli abbinati.

Le casse antegnatiene hanno – come del resto tutte le casse d'organo tra Medioevo e fine Ottocento – aspetto molto architettonico; a differenza delle rilegature realizzate da altri organari contemporanei come, ad esempio, Cipri e Facchetti, esse non si ispirano al modello classico degli archi di trionfo quanto piuttosto all'architettura religiosa di Rinascimento maturo e Manierismo, riprendendone in scala ridotta le soluzioni strutturali e decorative. Casse "ad arco trionfale" – con coronamento regolarmente rettilineo, sorretto da cariatidi o paraste ma quasi mai da colonne, e prospetto in stagno sormontato da un arco a tutto sesto – sono tuttavia presenti anche nel *corpus* antegnatiense (Acquanegra sul Chiese; Lovere; Mantova; Parma, Cattedrale). Le scelte ornamentali della dinastia denotano una netta preferenza per gli ornati tipici del lessico decorativo dell'architettura dell'epoca, soprattutto per gli arabeschi fitomorfi e floreali – presenti, per quanto in diversa misura, pressoché in tutte le mostre antegnatiene – e per il motivo a conchiglia, posto a coronamento delle sole campate esterne (Crema, San Bernardino, in abside; Milano, Duomo; Paspardo; Valeggio sul Mincio; Verona, Cattedrale e San Tommaso Cantuariense) o di entrambi i campi laterali (Brescia, Duomo Vecchio). Accanto ad arabeschi e conchiglie, il repertorio decorativo degli organari bresciani comprende: figure angeliche (soprattutto in forma di cherubino), mascheroni, putti, sirene, festoni e ghirlande, ovali, nastri e pendenti, foglie e fiori, strumenti musicali, candelabre, colombe dello Spirito Santo e busti dell'Eterno Padre, cornici ad ovoli, dentelli, meandri ed onde correnti.

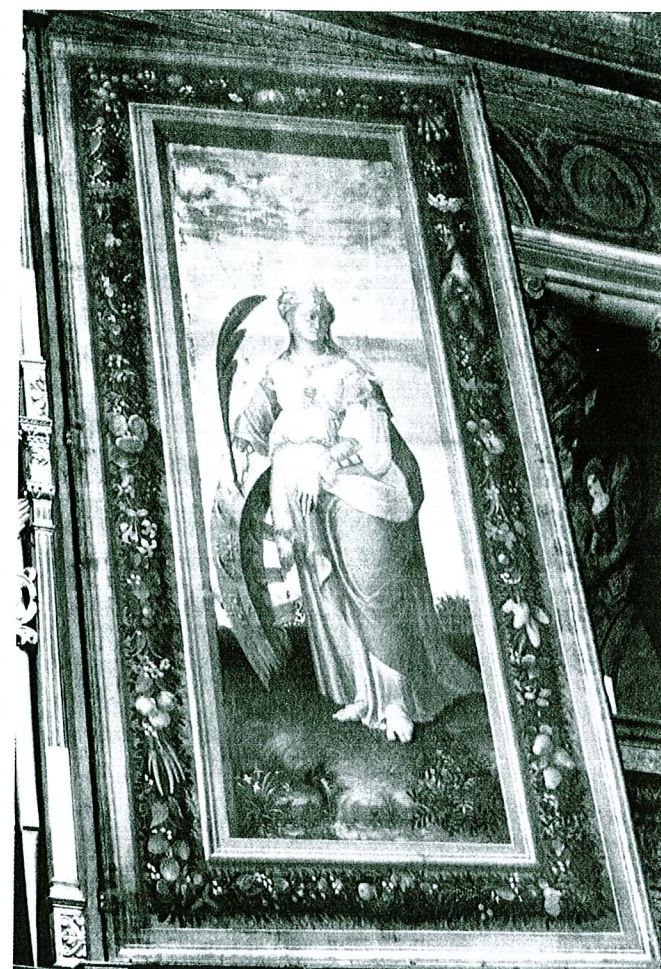
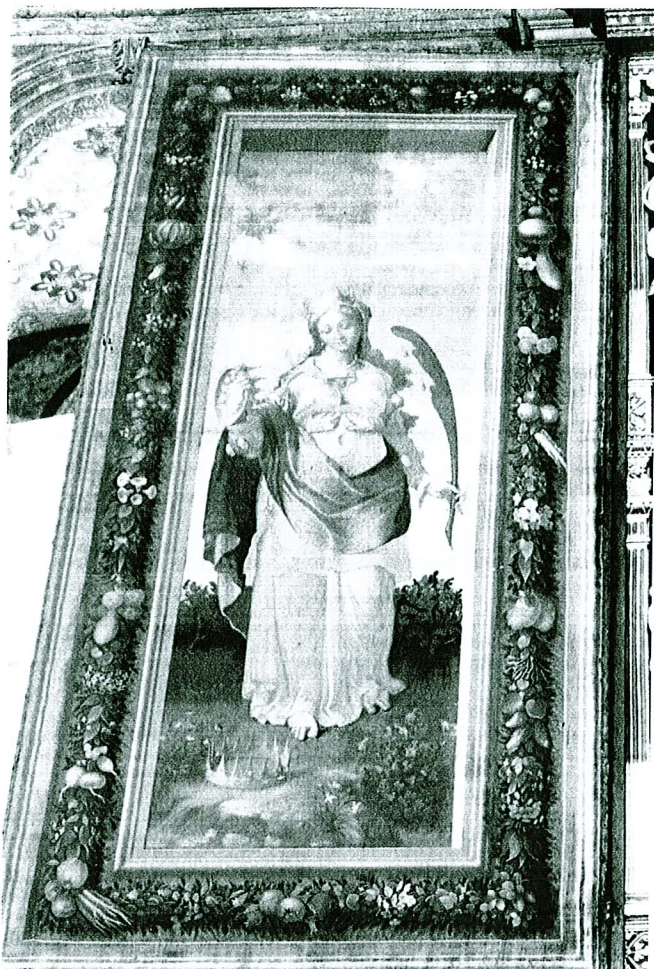
c) Cantoria

Prevale la versione a facce continue, scandite in pannelli di numero dispari decorati ad intaglio (Almenno San Salvatore; Bergamo, Santa Maria Maggiore, transetto; Bre-



9. Girolamo Romanino, pala di San Francesco, 1516 circa. Brescia, San Francesco. Cornice di Stefano Lamberti (1502).

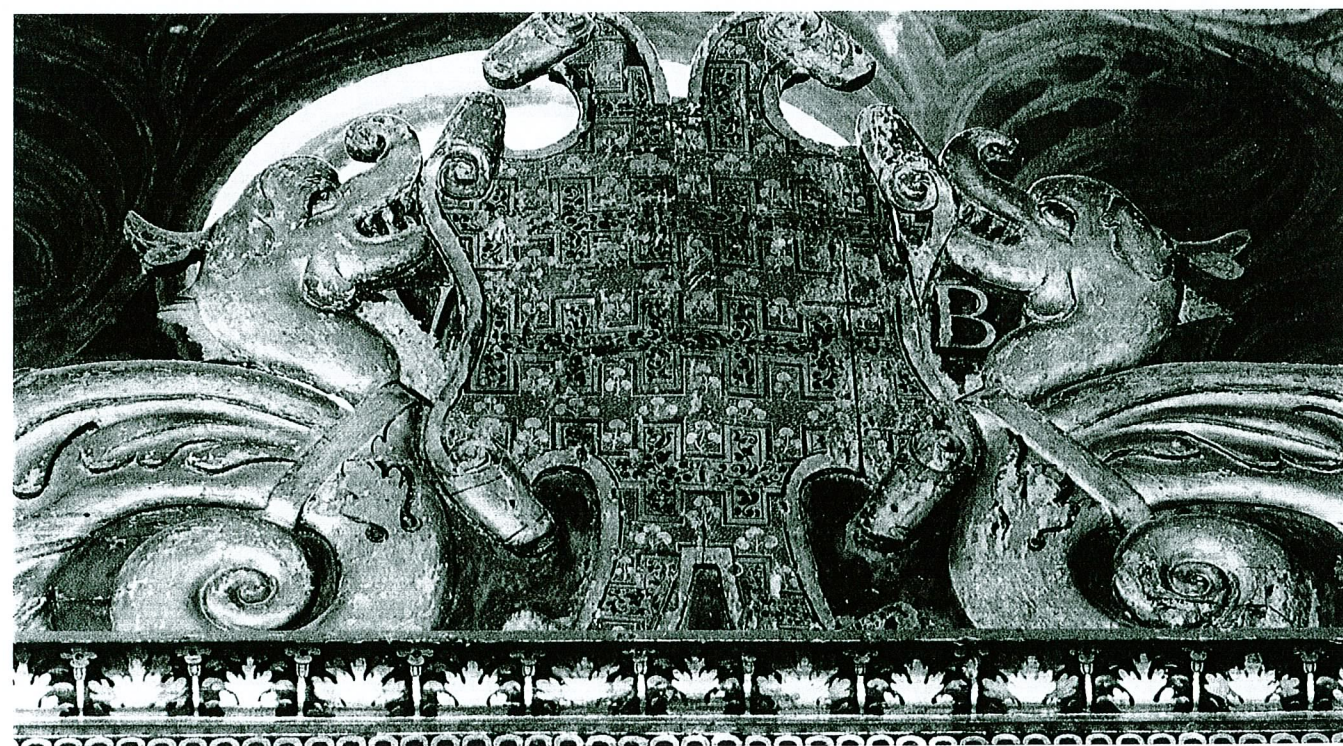
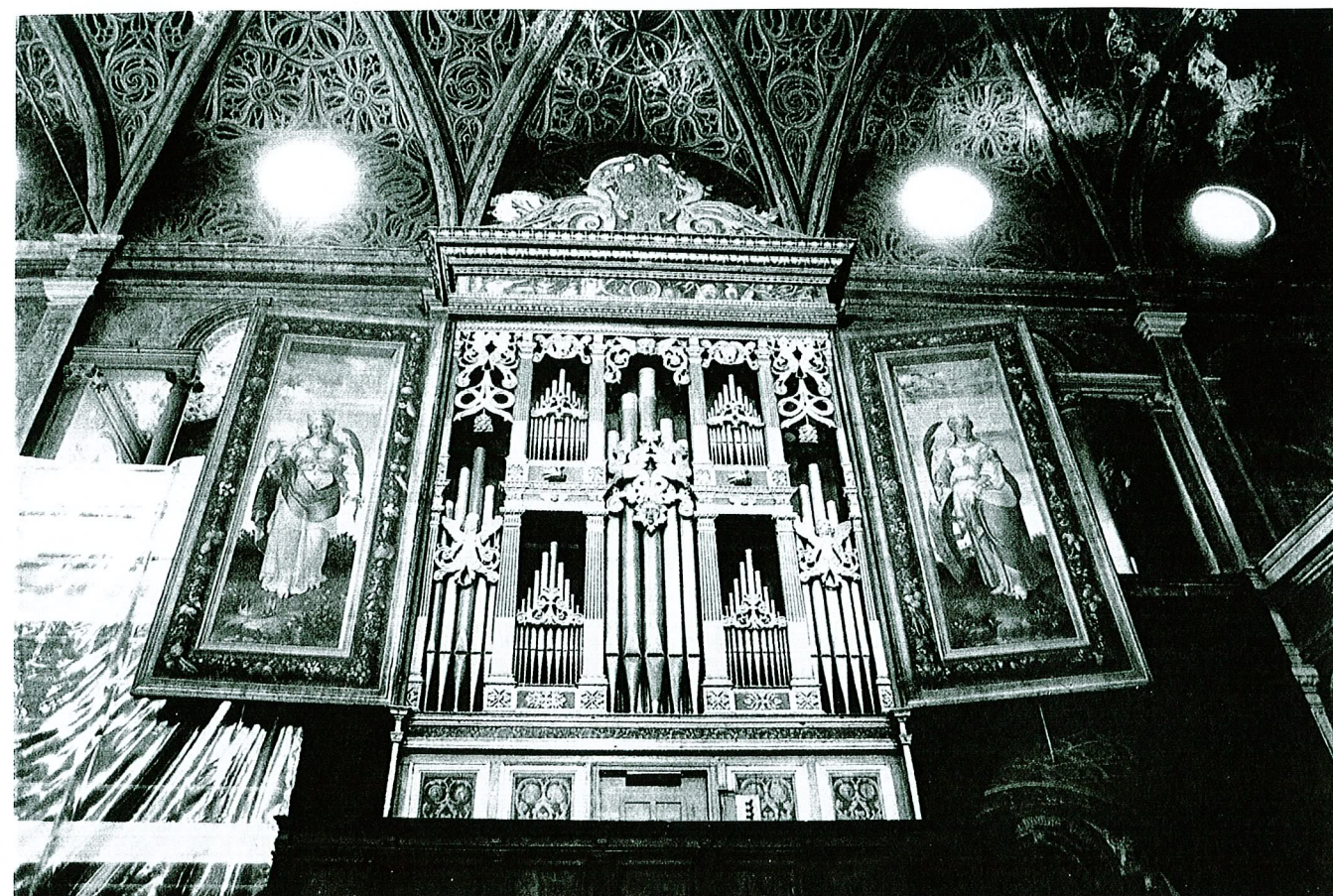
scia, Duomo Vecchio e Santa Maria del Carmine; Crema, San Bernardino, in controfacciata; Cremona, Santa Maria al Campo e Santissima Trinità; Mantova; Milano, Santa Maria della Passione e San Maurizio al Monastero Maggiore; Novi di Modena; Paspardo; Peglio; Piazza Brembana; Salò; Soresina; Valeggio sul Mincio; Verona, San Tommaso Cantuariense) o ad intaglio e pittura (Acquanegra sul Chiese; Brescia, San Carlo Borromeo e San Giuseppe; Casnigo; Crema, San Bernardino, in abside; Lonato; Pisogne; Quinzano d'Oglio; Verona, Cattedrale); due sole le cantorie drappeggiate ad arazzo (Bergamo, Santa Maria Maggiore, coro). Minoritaria, invece, la tipologia a balastrata (Melegnano; Milano, Duomo; Parma, Cattedrale). Molte, in realtà, le cantorie rifatte in epoche successive e secondo un gusto anche sensibilmente diverso²¹; di qualità molto alta sono, soprattutto, quelle rinnovate nel Settecento in raffinate forme rococò, basate sulla giustapposizione di pannelli introfflessi ed estrofflessi e di raccordi curvilinei (Acquanegra sul Chiese; Crema, San Bernardino, in controfacciata; Paspardo; Verona, San Tommaso Cantuariense) o di linea ancora molto squadrata ma con pannelli dalla leziosa decorazione pittorica (Casnigo; Crema, San Bernardino, in abside). Pochissime le cantorie originali ad articolazione pari (Brescia, San Carlo e San Giuseppe; Peglio); qualsiasi sia il loro numero, comunque, i pannelli del fronte si possono disporre o in linea (Almenno San Salvatore; Brescia, Duomo Vecchio, San Carlo e San Giuseppe; Milano, San Maurizio al Monastero Maggiore; Quinzano d'Oglio; Salò; Verona, Cattedrale) o su piani leggermente sfasati (Bergamo, Santa Maria Maggiore, entrambi gli organi del transetto; Brescia, Santa Maria del Carmine; Casnigo; Cremona, Santa Maria al Campo e Santissima Trinità; Lonato; Milano, Santa Maria della Passione; Piazza Brembana; Pisogne; Soresina; Valeggio sul Mincio). Il più delle volte anche il lato inferiore del piano di calpestio è decorato; prevalgono i disegni puramente ornamentali, dipinti o intagliati. Nella decorazione di fronte e lati, invece, il repertorio è più vasto, ricorrendo anche alla figurazione (dipinti di Quinzano d'Oglio con David citareo e angeli; intagli delle cantorie di Salò con figure di santi) e alla narrazione (arazzi con i "Trionfi romani" delle cantorie del coro di Bergamo; episodi di Vecchio e Nuovo Testamento intagliati nei pannelli delle canto-



13-14. Particolari decorativi della mostra dell'organo di San Maurizio.

quindi non solo sempre maestosi ma anche proporzionati ad ambienti e strumenti. Questa premura trova la conferma più palese nell'*ornamentum* del piccolo Antegnati di Viadana che, per quanto di innegabile eleganza, è comunque risultato di un impegno decorativo sicuramente inferiore a quello richiesto da un prospetto ligneo d'organo vero e proprio, come indicano la minor ricchezza dell'intaglio, il trucco delle incisioni simulate a vernice nera molto diluita e il disinteresse per dorature e policromia, molto tipiche delle altre rilegature antegnatiene. Il discorso rimane valido anche nel caso assai probabile, come già anticipato nella nota 9, che l'attuale prospetto del positivo non sia più l'originale: realizzato in occasione di un miglioramento della sezione fonica, esso ha infatti forme verosimilmente somiglianti se non addirittura migliori di quelle della prima versione. È comunque possibile individuare sensibili differenze decorative tra gli organi prodotti dai diversi esponenti della casata. Negli

strumenti di Gian Giacomo, ad esempio, è spesso evidente una spiccata predilezione per ornati a conchiglia (Brescia, Duomo Vecchio; Milano, Duomo; Valeggio sul Mincio; Verona, Cattedrale e San Tommaso Cantuariense), pellicole pittoriche di rivestimento di intonazione grigio-cinerea (Brescia, Duomo Vecchio; Milano, San Maurizio al Monastero Maggiore) e cantorie a balaustrata (Milano, Duomo; Melegnano; Parma, Cattedrale). In quelli di Costanzo, invece, si nota una più forte tendenza allo sfoggio di lusso nell'uso consistente della foglia d'oro e di particolari decorativi di raffinatezza calligrafica, come tralci di vite avvinghiati alle colonne di delimitazione laterale del prospetto (Bergamo, Santa Maria Maggiore, transetto sinistro). I diversi gusti in quanto a decorazione dei vari esponenti di casa Antegnati si traducono anche in tendenza alla collaborazione con certi artigiani piuttosto che con altri: Gian Giacomo, così, lavora almeno due volte con Giovanni Maria Piantavigna



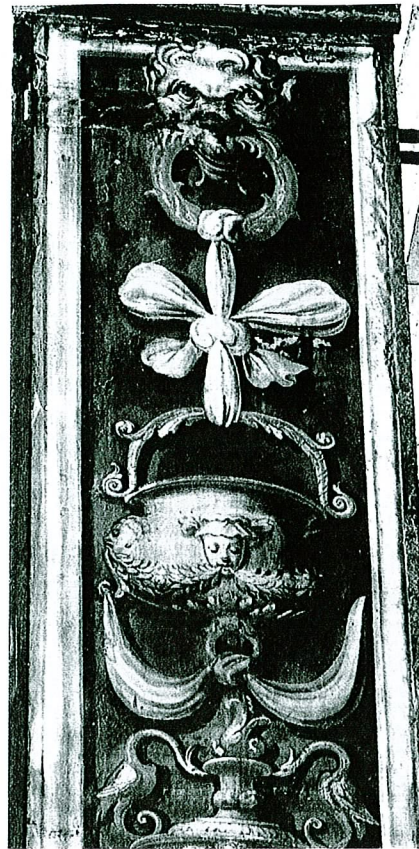
(Milano, Duomo; Brescia, Sant'Alessandro), mentre il figlio di quest'ultimo, Giovanni Battista, è prediletto da Costanzo Antegnati (Bergamo, Santa Maria Maggiore, transetto sinistro; Lonato). Va tuttavia sottolineato come, ad ulteriore conferma della fedeltà della stirpe all'ortodossia rinascimentale ed alla tradizione di famiglia, le sfumature estetico-sonore che effettivamente intercorrono non solo tra i manufatti antegnati di diverso costruttore ma, addirittura, tra un organo e un altro dello stesso artefice non siano che variazioni di alta qualità degli stessi riconoscibilissimi canovacci tradizionali.

Tra arte vera e propria ed alto artigianato: profilo stilistico di alcuni decoratori poco noti colleghi degli Antegnati

Il riconoscimento delle tipologie organizzative fondamentali dei cantieri antegnati è possibile sulla base di una attenta analisi della documentazione – molto abbondante negli archivi delle fabbricerie maggiori (Venerando Consorzio della Misericordia Maggiore di Bergamo, Fabbrica del Duomo Vecchio di Brescia, Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, Fabbrica della Cattedrale di Parma e Fabbrica del Duomo di Salò), assai lacunosa, invece, nei piccoli archivi parrocchiali – riguardante la lunga storia di ciascun manufatto della dinastia. Lo studio di queste carte è di grande interesse anche perché consente di individuare, tra i collaboratori degli organari, artisti ed artigiani poco noti o addirittura semiconosciuti, comunque scarsamente studiati e meritevoli di rivalutazione.

Gli esponenti della famiglia Piantavigna sono forse i più presenti e dotati tra gli oscuri colleghi del casato.

Sono complessivamente tre gli intagliatori con questo cognome che cooperano con la famiglia bresciana: il bolognese²⁸ Battista, attivo nella prima metà del Cinquecento e autore del prospetto ligneo *in cornu epistolae* per l'organo fabbricato *ex novo* da Gian Giacomo per il Duomo Vecchio di Brescia (fig. 1), ed i bresciani Giovanni Maria (figlio di Battista) e Giovanni Battista (figlio di Giovanni Maria e nipote di Battista), attivi mezzo secolo dopo²⁹. Giovanni Battista collabora con Costanzo Antegnati almeno due volte: a Bergamo, nel 1592-93, intagliando il prospetto ancora oggi nel transetto sinistro della basilica di Santa Maria Maggiore (fig. 2), e a Lonato, nel 1602, autore del blocco cassa-cantoria *in cornu*

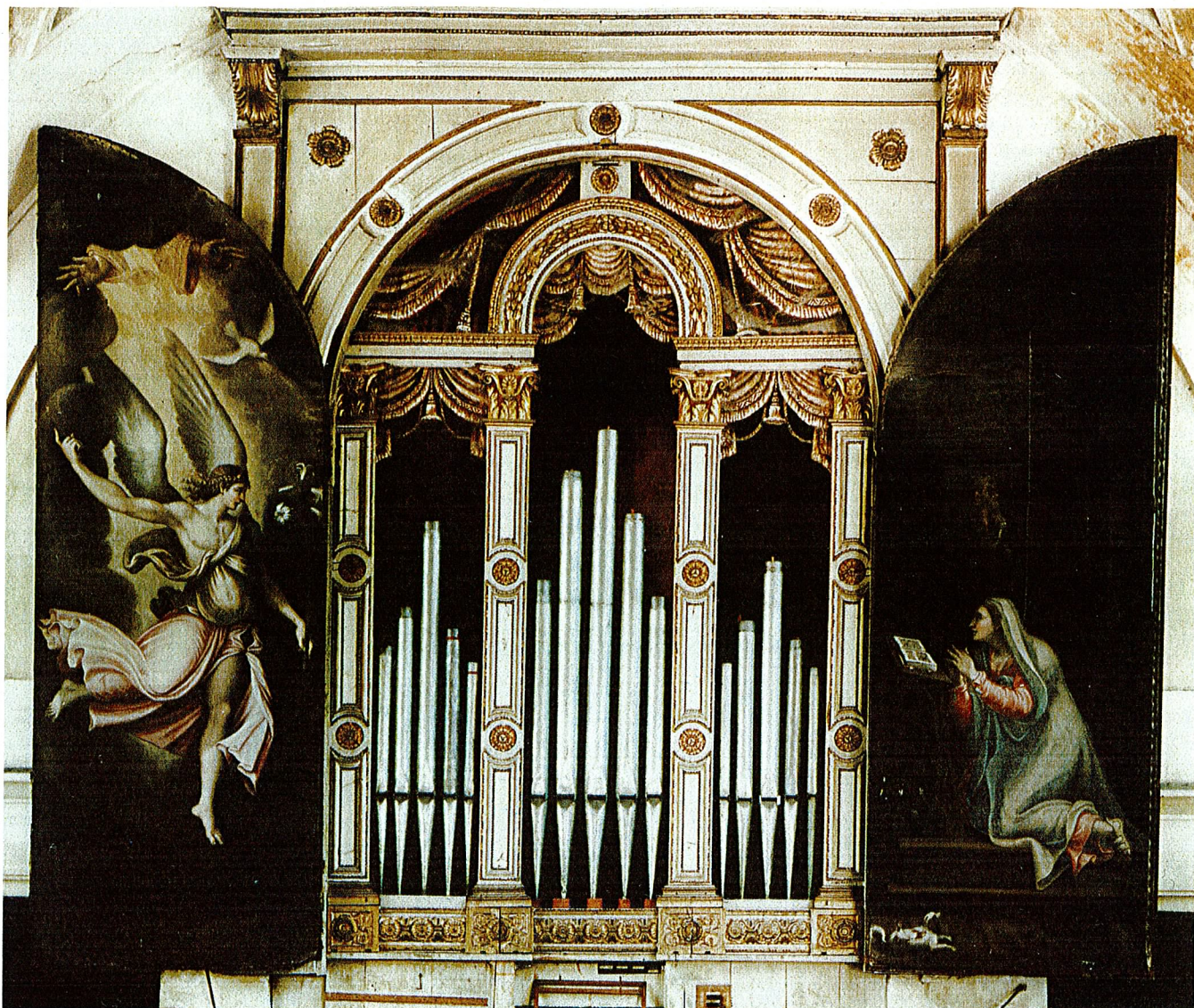


evangelii tuttora esistente (fig. 6). Giovanni Maria, invece, è l'autore delle casse d'organo per Gian Giacomo Antegnati nel Duomo di Milano (fig. 7) e in Sant'Alessandro a Brescia. Le ricerche dedicate a questi tre artigiani sono state finora molto parziali e discontinue³⁰. I loro profili biografici e stilistici, pertanto, si possono soltanto abbozzare, facendo riferimento ai pochi documenti rintracciati ed all'esiguo *corpus* di opere di sicura paternità.

Mentre Battista e Giovanni Battista sono noti quasi esclusivamente per i manufatti realizzati per gli Antegnati³¹, di Giovanni Maria si conoscono diverse opere, tra le quali spiccano per qualità quelle realizzate per la chiesa abbaziale di San Benedetto Po. La tradizionale attribuzione a questo scultore bresciano del coro ligneo, il più notevole tra gli arredi liturgici superstiti, è stata confermata lo scorso decennio dal rinvenimento dell'atto di quietanza per il saldo di pagamento da parte di Oscar Mischiati, durante un sopralluogo nell'Archivio di Stato di Mantova³². Le affinità stilistiche tra questo coro e l'involucro ligneo dell'organo *in cornu evangelii* nel Duomo di Milano sono molto forti: stesso repertorio di ornati (conchiglie, girali, figure zootropomorfe fantastiche)³³, stessa predilezione per il coronamento a balaustrata e per un rilievo ricchissimo ma poco aggettante, tale da non compromettere il profilo complessivamente lineare e squadrato dell'architettura³⁴. Con l'altra cassa disegnata dal Piantavigna per Gian Giacomo Antegnati e destinata a racchiudere l'organo dei serviti di Sant'Alessandro a Brescia, non sono invece possibili confronti stilistici, dato che sia l'organo che il suo prospetto ligneo sono andati purtroppo perduti³⁵. È però assai probabile che si trattasse di un manufatto tipologicamente e stilisticamente assai simile a quello della chiesa maggiore di Milano – anche se, vista la minore importanza dell'edificio, di dimensioni ridotte ed inferiore opulenza decorativa –, risultando in questo modo conforme non solo al resto della produzione di Giovanni Maria Piantavigna ma anche allo stile delle cornici bresciane dell'epoca. Molte delle rilegature antegnatiene si devono infatti ai massimi plasticatori bresciani che, nel corso del XVI secolo, venivano spesso chiamati anche all'esecuzione di soase di dipinti: l'attività di Giovanni Polini da Caionvico, Clemente Zamara da Chiari, Maffeo Olivieri e, soprattutto, Stefano Lamberti



15. Particolare della mostra dell'organo di San Maurizio.



19. Mostra dell'organo di Santa Barbara ad ante aperte.

telle ricordano anche per interventi sulla capsa. Prospetto ligneo e portelle, quindi, sarebbero stati traslati a Lovere contemporaneamente, probabilmente in occasione di una delle riforme-rifacimenti che portarono, nel 1789, alla sostituzione definitiva dell'antico organo rinascimentale della basilica con quello di Francesco Bossi, tuttora funzionante.

Piuttosto diverso lo stile degli altri due Piantavigna.

Del presunto figlio di Giovanni Maria sono note solo due opere, tra l'altro molto differenti tra loro: l'opulentissima cornice del dipinto del Cavagna nel transetto sinistro di Santa Maria Maggiore a Bergamo e il sobrio prospetto ligneo dell'organo *in cornu evangelii* nella chiesa della Beata Vergine

del Corlo di Lonato. I cinque pannelli del fronte della cantoria, riccamente intagliati, dorati, smaltati e disposti su piani sensibilmente sfasati, congiuntamente alle colonne dal capitello composito e dal fusto avvolto da girali fitomorfi, al fregio a carnose foglie di acanto giranti in volute a partire da una mascherone grottesco centrale e all'Angelo nunziante a tutto tondo tra le volute del fastigio, sono gli episodi decorativamente più significativi della ricca mostra bergamasca, realizzata da Giovanni Battista Piantavigna tra il 1592 e il 1593, con il concorso di un folto gruppo di assistenti bresciani¹⁹. Il blocco cassa-cantoria di Lonato, invece, per quanto purtroppo oggi molto deperito, è ancora caratterizzato dalla austera eleganza che gli conferì lo scultore nel 1602²⁰: la

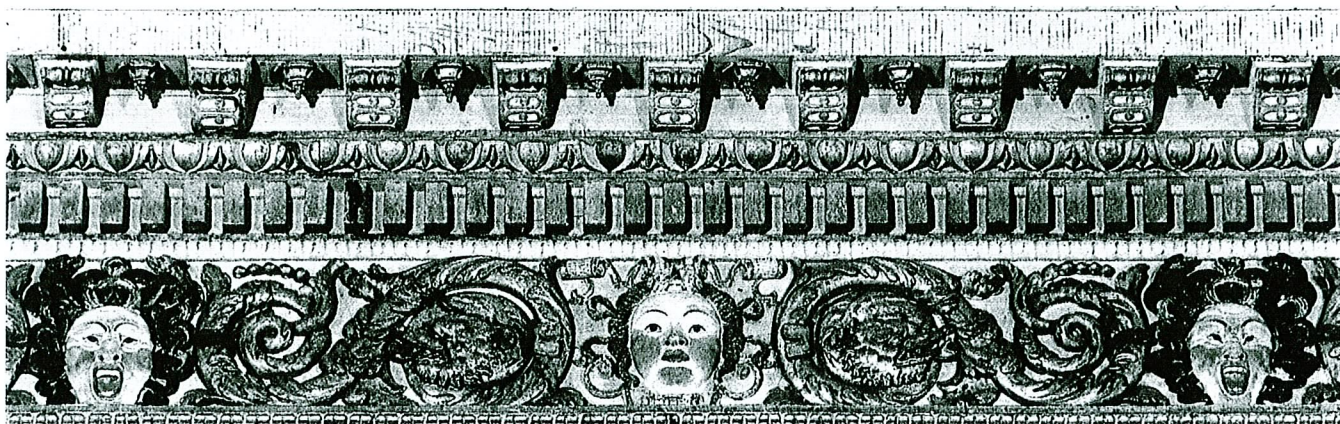
ben esemplifica una tendenza che non si riscontra altrettanto frequentemente nelle altre città italiane, dove era prassi più consolidata affidare le cornici ad artigiani specializzati (a Venezia, addirittura, essi appartenevano ad una specifica corporazione di nome "marangon da Soaza"). Le ancone lignee dell'epoca, tra l'altro, assumono a Brescia caratteri che le distinguono nettamente dalla coeva produzione nazionale: esse hanno infatti forma "aggressivamente architettonica"²⁶ e sono rivestite da un decorazione ricca e varia, mentre le cornici prodotte più o meno contemporaneamente negli altri centri sono molto più piatte (emblematico, da questo punto di vista, il ricorso pressoché sistematico alle paraste, anziché alle colonne a tutto tondo predilette a Brescia, come elemento di delimitazione laterale) e dotate di decorazioni più sobrie e anche meno aggettanti. La cornice della pala del Romanino in San Francesco (1502) e quella della Scuola del Sacramento in San Giovanni Evangelista (1509) a Brescia, entrambe del Lambertini, sono forse gli esempi migliori del genere. È invece probabilmente da espungere dal *corpus* dell'artista la soasa della pala di Santa Giustina del Romanino, oggi presso il Museo Civico di Padova, spesso – almeno dal Peroni²⁷ in avanti – attribuita a questa figura chiave della scultura e dell'architettura bresciana del Cinquecento: la marcata bidimensionalità ed il ricorso ad un ornamento monotono e piatto inducono a pensarla piuttosto opera di bottega veneziana. Per quanto delimitata da paraste e dotata di decorazione meno esuberante rispetto alle fitissime cartilagini ornamentali finemente lavorate tipiche del canone lambertiano, possiede invece stilemi vicini alle cornici del maestro bresciano l'unica cassa d'organo che gli viene ascritta con certezza: si tratta del supporto ligneo delle celebri portelle dipinte tra il 1515 e il 1518 da Floriano Ferramola e dal Moretto giovane oggi montate sull'organo di Francesco Bossi (1789) nella basilica di Santa Maria in Valvendra di Lovere, ma originariamente realizzate per il più antico degli organi Antegnati del Duomo Vecchio di Brescia (fig. 8)²⁸. Negli anni Sessanta del Quattrocento, infatti, sul lato sinistro del presbitero dell'antica Cattedrale bresciana fu collocato uno strumento tedesco, ricostruito quasi integralmente da Bartolomeo Antegnati nel 1494. Nel 1514, in occasione della profonda riforma dell'impianto meccanico-sono-



18. Mantova, Santa Barbara, in cornu epistolae: organo di Graziadio I Antegnati (1565), ridotto da 16 a 8 piedi (1802), riformato da Luigi Montesanto (1804). Portelle di Fermo Ghisoni (1565 circa). Mostra ad ante chiuse.

16-17. Particolari decorativi della mostra dell'organo di San Maurizio.

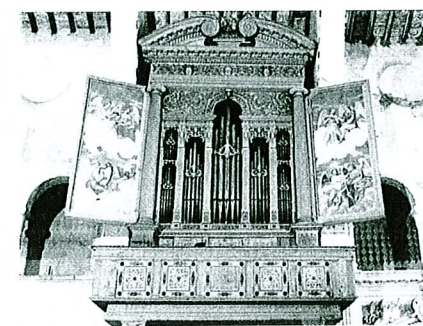
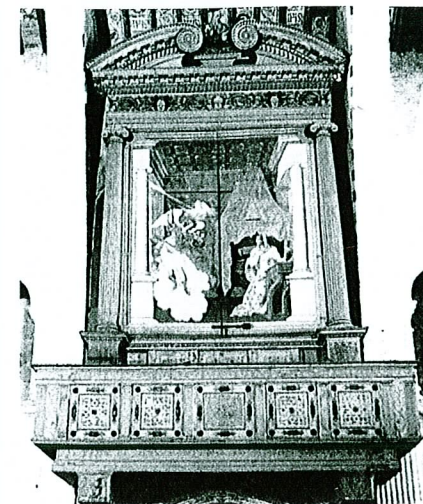
ro dell'organo attuata dal musicista piemontese Giovanni da Pinerolo, si deliberò anche l'esecuzione di un nuovo *ornamentum*: l'involucro ligneo, portato a compimento dal carpentiere Giacomo da Martinengo l'anno dopo, venne dotato degli intagli del Lambertini e delle decorazioni pittoriche del Ferramola e del Moretto nel triennio successivo. Trasferito nell'adiacente San Pietro de Dom alla metà del Cinquecento, l'Antegnati-Pinerolo venne probabilmente soppresso con l'edificio alla fine del secolo. Le portelle, invece, cominciarono un oscuro periplo per le chiese bresciane ed approdarono, infine, nella basilica loverese. La data precisa dello spostamento a Lovere non è stata ancora stabilita; esso, comunque, dovette avvenire dopo il 1694, anno in cui il Paglia ricorda i dipinti nella chiesa bresciana dei Santi Faustino e Giovita²⁹, e prima del 1877, quando il Fenaroli li dice già in opera sull'organo della basilica di Lovere³⁰. Nonostante l'antica letteratura artistica che accenna agli spostamenti delle tele non faccia mai riferimento alla cassa, buona parte della critica più accreditata³¹ ha dato per sottinteso che il prospetto ligneo oggi *in cornu epistolae* a Lovere sia l'originale cinquecentesco un tempo a Brescia. È opinione della scrivente che l'attribuzione al Lambertini sia corretta, ma che essa vada comunque confermata sulla base di considerazioni stilistiche. Esistono infatti palesi somiglianze tra questa ancona lignea ed altre opere certe del Lambertini; esse riguardano sia il disegno che i particolari dell'intaglio e sono stringenti soprattutto con la soasa della pala del Romanino in San Francesco (fig. 9), riferita all'intagliatore bresciano già dal Fenaroli: identica la struttura "trionfale" classicheggiante, con arco a tutto sesto sormontato da trabeazione rettilinea adorna di fregio fito-floreal; assai simile il modellato dei capitelli, di ordine composito ed arricchiti da una graziosa stilizzazione di corolla di fiore; analoga la predilezione per le immagini in clipeo, collocate tra arco e trabeazione e sopra il cornicione del coronamento (per quanto quelle di Lovere siano dipinte e quelle in San Francesco scolpite) e per le bestie fantastiche impiegate a cornice del tondo di coronamento (una coppia di draghi a Lovere, due grifoni a Brescia)³². Inoltre, l'Eterno pantocratore dipinto nel tondo della cimasa dell'organo è stilisticamente molto vicino ad altre opere del Ferramola, artista che i pagamenti per l'*Annunciazione* dipinta sull'esterno delle por-



22-25. Particolari decorativi della mostra dell'organo di Almenno San Salvatore.

decorazione a fogliame dipinto della cantoria e a motivi fitomorfi intagliati e modestamente dorati delle paraste di scansione del prospetto e del fregio, non vuole certo competere con la ricercatezza dell'*ornamentum* bergamasco, ma è del tutto decorosa e rende l'organo uno dei più ricchi tra gli arredi liturgici di questo piccolo oratorio dei disciplini locali. La discontinuità stilistica tra i due apparati, accomunati pressoché esclusivamente dalla sapienza dell'intaglio, fa pensare che Giovanni Battista fosse abituato, piuttosto che alla creazione autonoma, alla traduzione pedissequa delle prescrizioni della committenza o dell'organaro. Va tuttavia detto che le differenze di stile – e anche di dimensioni: quelle del prospetto ligneo di Lonato sono infatti decisamente inferiori – tra i due manufatti si possono almeno in parte spiegare con la diversa mole degli strumenti e delle chiese ospitanti, nonché con le dissimili possibilità economiche ed ambizioni estetiche dei committenti.

Il prospetto ligneo realizzato tra il 1537 e il 1538 da Battista Piantavigna per raccogliere i materiali fabbricati da Gian Giacomo Antegnati tra il 1536 e il 1538 per il Duomo Vecchio di Brescia è costituito da cantoria a semplice ornato geometrico e cassa delimitata da colonne e sormontata da timpano triangolare adorno di acroteri. L'intaglio è opulento ma raffinato, in quanto i singoli ornati – particolarmente preziosi sono anfore, leoncini alati e grifoni che si alternano nel fregio della trabeazione – hanno dimensioni ridotte e sono ricchi di particolari. Il carattere decisamente classico di questo *ornamentum* bresciano non è legato solo alla scelta del repertorio decorativo (con prevalenza di candelabre, valve di conchiglia, anfore e grifoni), ma anche alla distribuzione molto equilibrata e simmetrica di membrature ed ornati e al ricorso ad una tavolozza assai ridotta con prevalenza di grigi ed azzurri, tipici anche di altre mostre di Gian Giacomo, appena rialzati da ocre, marroni ed ori (l'impiego della foglia d'oro è comunque assai circoscritto). L'intagliatore, che nei documenti riguardanti la decorazione dell'organo di Gian Giacomo per il Duomo Vecchio¹⁵ è sempre detto bolognese, è molto dotato e riconosciuto come tale anche dai committenti: la sua struttura lignea, infatti, costò quasi quanto l'organo, 1000 lire contro 1360. Questa è però l'unica opera superstite tra quelle che le fonti gli attribuiscono. Rimangono oscure



20. Almenno San Salvatore, San Nicola, in cornu epistolae: organo di Costanzo Antegnati (1588), riformato da Giuseppe I Serassi verso la metà del XVIII secolo. Disegno e decorazione pittorica del prospetto attribuiti a Pietro Maria Bagnatore (1584-87 circa). Mostra ad ante chiuse.

21. Mostra dell'organo di Almenno San Salvatore ad ante aperte.

le motivazioni della scelta di questo artigiano, forestiero e certo non celeberrimo, ma è probabile che esse vadano ricercate nei legami di Brescia con l'arte bolognese, instaurati da Altobello Averoldi nel corso del primo trentennio del Cinquecento e recentemente riscoperti da Giovanni Agosti¹⁶. Pur nella diversità dei loro stili, i tre Piantavigna sono accomunati dal forte interesse per l'arte antica tipica di scultori e lapidisti lombardi, o comunque attivi in Lombardia, a partire dalla metà del Quattrocento. Sollecitata dalla passione antiquaria di ambiente padovano, la trasmissione di lessico, grammatica e sintassi decorative di matrice classica – con una palese predilezione per il periodo imperiale dell'arte romana – avviene soprattutto attraverso lo studio approfondito delle collezioni di monete e cammei antichi, allora piuttosto diffuse nei laboratori di intaglio e scultura dell'Italia settentrionale. Oltre alla numismatica ed alla glittica e a disegni o incisioni ad esse ispirate, furono importanti testi di studio dell'artigianato decorativo classico anche i frammenti archeologici, le opere del Filarete, la Certosa di Pavia e la Cappella Colleoni. Le opere dell'Amadeo, in particolare, furono molto sentite dagli artisti bresciani, che appresero proprio da questi capolavori a declinare in direzione più accentuatamente decorativa il lessico ornamentale antico¹⁷. Tendenza che si percepisce chiaramente anche nelle sontuose mostre d'organo approntate dai Piantavigna per gli strumenti di casa Antegnati.

Accanto a questi tre plasticatori, è doveroso ricordare il nome di altri collaboratori della dinastia, come i poco noti: Francesco Medici da Seregno, autore della decorazione pittorica della cassa dell'organo di San Maurizio al Monastero Maggiore a Milano (figg. 10-17)¹⁸; Fermo Ghisoni, pittore caravaggino al quale vengono pressoché universalmente attribuite le portelle dell'organo della basilica palatina di Santa Barbara a Mantova (figg. 18-19)¹⁹; Pietro Maria Bagnatore, pittore ed architetto bresciano autore della doratura dello strumento di Costanzo Antegnati per San Gaetano a Brescia, al quale sono stati recentemente assegnati il disegno della cassa e la decorazione delle portelle dell'organo di San Nicola ad Almenno San Salvatore (figg. 20-33)²⁰; Bartolomeo Otello, scultore salodiano autore della struttura lignea e degli intagli ornamentali del prospetto dell'organo del Duomo di Salò (fig. 34)²¹; Marco de Calejariis,

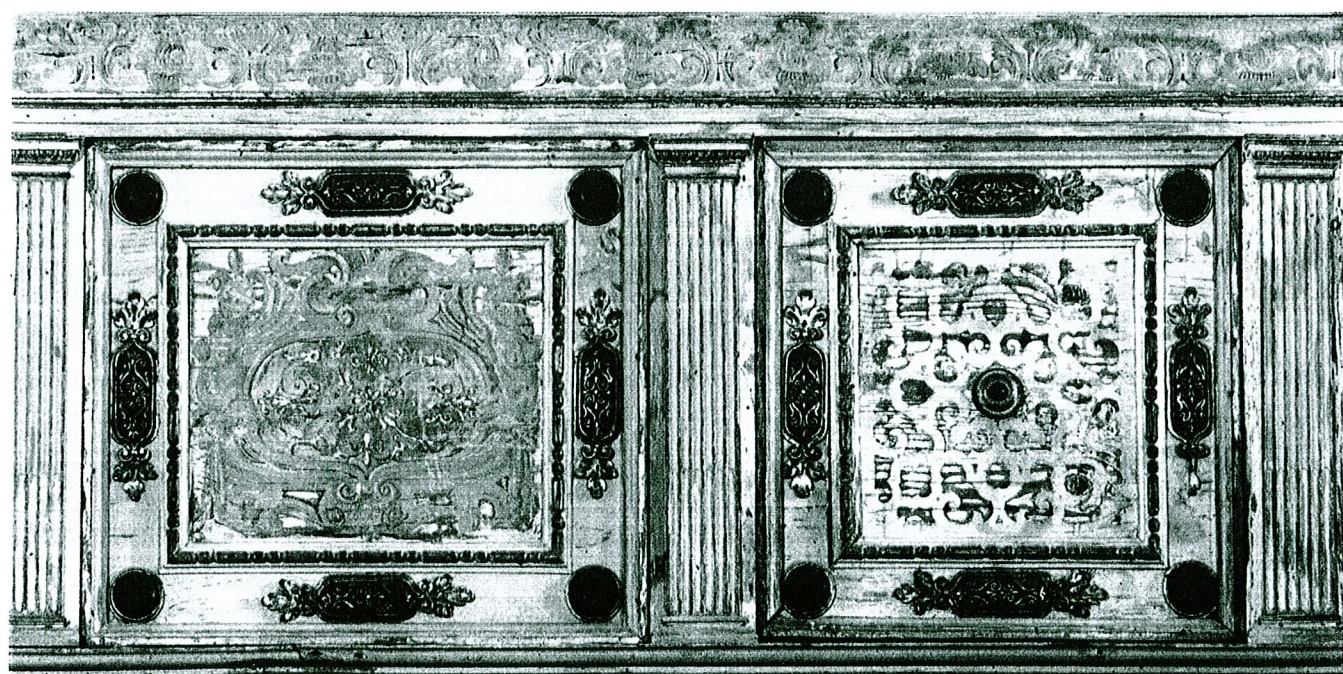


falegname (probabilmente parmense) intagliatore del blocco cassa-cantoria dell'organo della Cattedrale di Parma (figg. 35-37)³²; Alessandro e Bernardino Bonometti, Giovanni Antonio e Filippo Belli, Valentino Bonesini, Giuseppe Bulgarini, Alfonso Cibelli, Faustino Marchesi, Francesco Montano, Bartolo Lorenzi, Battista e Paolo Agazi, intagliatori e doratori bresciani e bergamaschi che cooperarono con Giovan-



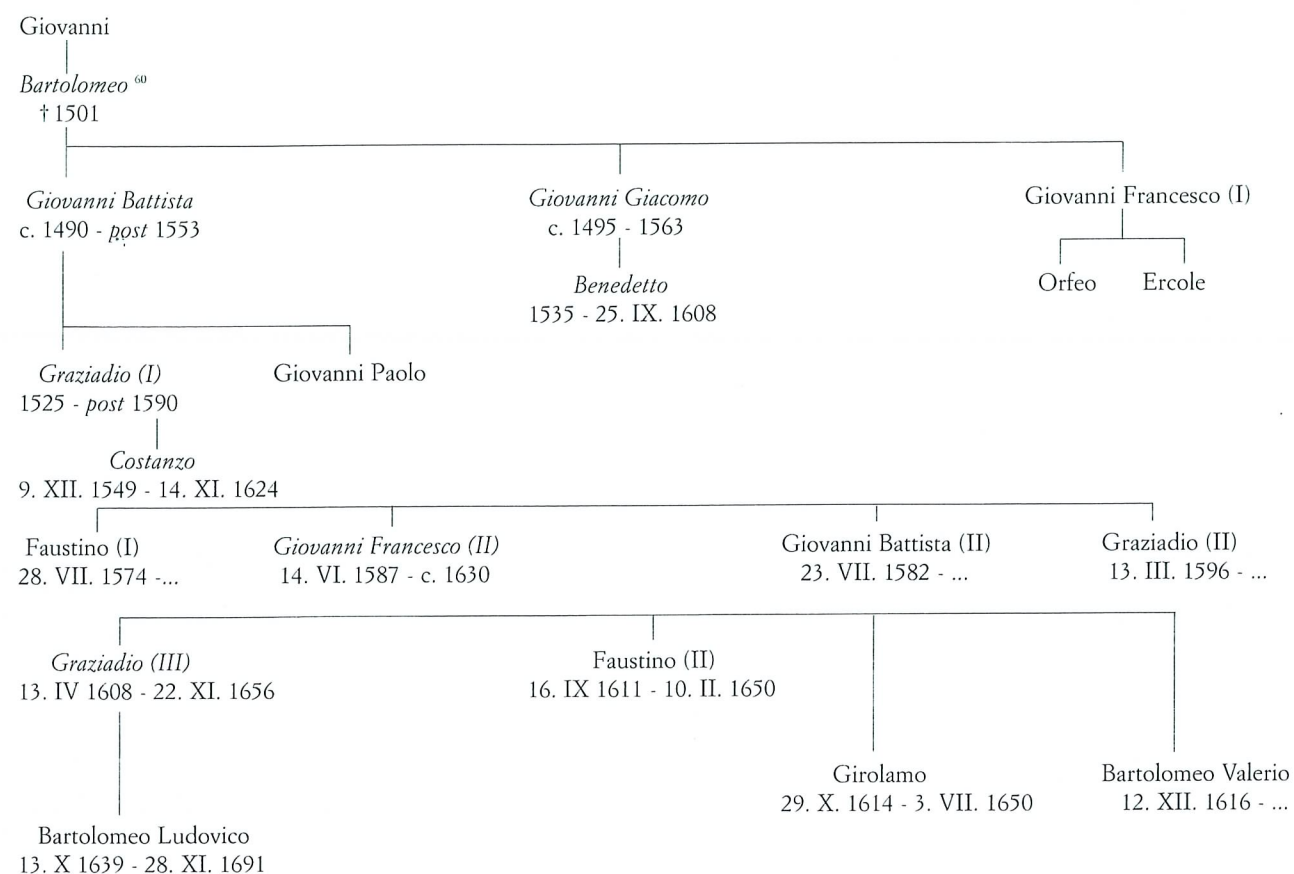
26-27. Particolari decorativi della mostra dell'organo di Almenno San Salvatore.

ni Battista Piantavigna alla realizzazione delle mostre antegnatiene in Santa Maria Maggiore a Bergamo (figg. 2-5)³³; Feliciano Galluccio, plastificatore bresciano responsabile dell'ancona lignea dello strumento di scuola antegnatiene in Santa Maria del Carmine a Brescia (figg. 38-42)³⁴. Dato che gli Antegnati venivano contattati quasi unicamente dai committenti più prestigiosi e facoltosi, le mostre dei loro stru-



Appendice

a) Genealogia degli Antegnati

b) Elenco delle sopravvivenze antegnatiene⁶¹

Acquanegra sul Chiese (Mn), San Tommaso Apostolo: canne, prospetto ligneo
 Almenno San Salvatore (Bg), Santa Maria della Consolazione o San Nicola da Tolentino Bergamo, Santa Maria Maggiore: prospetti lignei di transetto e coro
 Bellinzona (Canton Ticino), Collegiata: canne di facciata e interne
 Brescia, Duomo Vecchio: prospetto ligneo, canne di facciata e interne, tele decorative delle portelle
 - San Carlo Borromeo
 - San Giuseppe
 - Santa Maria del Carmine
 Casnigo (Bg), Santi Felice e Placido: prospetto ligneo
 Crema (Cr), San Bernardino: a) in controfacciata: prospetto ligneo, b) in abside: prospetto ligneo e canne interne

Cremona, Santa Maria al Campo: prospetto ligneo, somiere, telaio della tastiera, registrazione, catenacciature
 - Santissima Trinità: prospetto ligneo, canne Domo Valtravaglia (Va), Parrocchiale: canne (già a Castiglione Olona)
 Iseo (Bs), Parrocchiale: poche canne nell'organo "eco"
 Lonato (Bs), Chiesa del Corlo: prospetto ligneo
 Lovere (Bg), Santa Maria in Valvendra: cassa e portelle
 Lugano (Canton Ticino), Cattedrale: cassa
 Maderno (Bs), Parrocchiale: canne interne
 Mantova, Santa Barbara: somiere, catenacciature, crivello, canne, portelle e frammenti della cassa
 Melegnano (Mi), San Giovanni Battista: prospetto ligneo
 Milano, Duomo: prospetto ligneo
 - San Marco: canne interne

- Santa Maria della Passione: prospetto ligneo
 - San Maurizio al Monastero Maggiore
 - San Nazaro Maggiore: alcune canne interne
 - San Vittore al Corpo: tele decorative delle portelle
 Novi di Modena (Mo), San Michele Arcangelo: prospetto, somiere e canne
 Paderno Dugnano (Mi), Santa Maria Nascente: tele decorative delle portelle
 Parma, Cattedrale: prospetto ligneo e tele decorative di portelle e fianchi della cassa
 - Santa Maria della Steccata: canne di facciata in cornu evangeli e tele decorative delle portelle
 - Paspardo (Bs), San Gaudenzio: prospetto ligneo, canne
 Peglio (Co), Santi Eusebio e Vittore
 Piazza Brembana (Bg), San Martino oltre la Goggia: prospetto ligneo

menti sono di grande ricchezza e raffinatezza non solo quando affidate ad artisti come Moretto, Romanino, Bernardino Luini, Ercole il Vecchio e Camillo Procaccini e Palma il Giovane, personalità maggiori piuttosto presenti nella documentazione antegnatiiana, ma anche quando opera di artigiani di indiscutibile valore per quanto di fama magari non grandissima, come quelli appena ricordati.

La genesi dei manufatti antegnatiiani

Nei più di due secoli di attività della dinastia, committenti ed artisti impegnati nella realizzazione dei singoli organi hanno concordato soluzioni organizzative varie, differenziate e difficilmente riconducibili a paradigma unitario. Analizzando tali soluzioni per le sopravvivenze antegnatiiane le cui vicende siano note con ricchezza di particolari⁵⁵, si possono comunque individuare quattro formule produttive ricorrenti, contraddistinte da alcuni caratteri costanti.

Le prime due, adottate dai fondatori del casato (Bartolomeo, Giovanni Battista, Gian Giacomo prima dello spostamento a Milano), presuppongono il trasferimento dell'organaro e dei suoi garzoni⁵⁶ nel centro di residenza del committente. Nel primo caso, il materiale sonoro e l'apparato decorativo vengono allestiti in totale indipendenza l'uno rispetto all'altro, ma sono entrambi condizionati dalle richieste della committenza. Nel secondo, invece, l'organaro, pur lavorando nei locali messi a disposizione dal committente, riesce ad influenzarne le scelte relativamente alle caratteristiche dell'*ornamentum* ed agli artisti che lo devono eseguire. Delle reliquie antegnatiiane finora individuate, nessuna, in realtà, è stata realizzata ricorrendo a questi *modus operandi*, prediletti dagli Antegnati prima della fondazione di autonome botteghe organarie a Brescia e Milano agli inizi del Cinquecento.

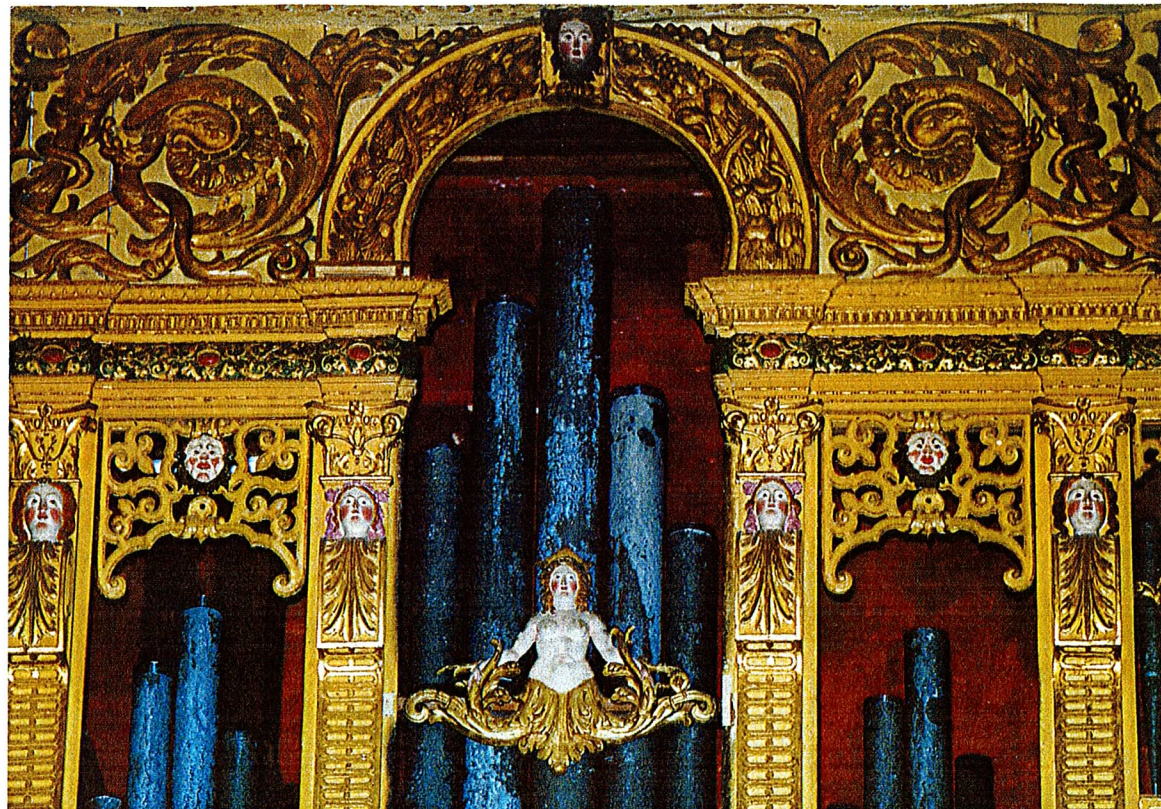
La terza tipologia organizzativa, invece, prevede che organaro e collaboratori fabbrichino lo strumento rimanendo nella loro bottega bresciana o milanese e preoccupandosi quasi unicamente di venire incontro ai desideri della committenza in quanto a caratteristiche dell'impianto meccanico-sonoro. All'*équipe* organaria non è però concesso il diritto di influire sulla preparazione dell'ornato, i cui caratteri vengono anch'essi stabiliti dal datore di lavoro. A tale modo di procedere, molto utilizzato da-

gli Antegnati, si ricorre ad esempio in occasione della costruzione dell'organo di Gian Giacomo per San Maurizio al Monastero Maggiore a Milano, tra il 1554 e il 1557. Dal contratto con l'organaro e dalla lista delle spese sostenute dalle monache benedettine per consentire a Francesco Medici di portare a compimento la decorazione pittorica della cassa⁵⁷, si evince infatti come l'Antegnati abbia lavorato nella sua bottega milanese, realizzando il materiale fonico ma non il blocco cassa-cantoria che venne invece affidato ad un anonimo intagliatore. A strumento compiuto (il contratto imponeva la consegna entro il Natale 1555), se ne alloggiò la decorazione a Francesco Medici da Seregno che, con l'aiuto di quattro pittori minori (il suo garzone, suo figlio Gerolamo ed il suo assistente, maestro Aloisio), dipinse sicuramente la cassa e probabilmente anche le portelle. Non sappiamo dove questi cinque artisti lavorassero né perché le committenti scegliessero proprio loro, pittori poco noti e che pare abbiano lavorato per la chiesa claustrale milanese solo in questa occasione. È molto improbabile che i loro nomi fossero segnalati alle monache dall'organaro, non solo perché quella di San Maurizio è l'unica sopravvivenza antegnatiiana con documentata decorazione del Medici, ma anche perché nel 1556 i rapporti delle monache con l'Antegnati erano praticamente conclusi (o lo sarebbero stati, comunque, entro la fine dell'anno, col versamento dell'ultima rata concordata per contratto). È invece ipotesi più verosimile che essi avessero già lavorato per una delle nobili famiglie legate al convento e che siano quindi stati scelti perché disposti a dipingere a condizioni economicamente vantaggiose per le benedettine. Altrettanto praticato è, infine, il quarto paradigma costruttivo, adottato da quegli organari che, pur lavorando nella propria bottega, riescono a condizionare i committenti nelle loro scelte estetiche. Poco dopo la metà del XVI secolo, ad esempio, Gian Giacomo Antegnati dimostrò il proprio carisma inducendo i deputati della Veneranda Fabbrica a scegliere il suo concittadino Giovanni Maria Piantavigna come autore del prospetto ligneo dello strumento che egli andava fabbricando per la Cattedrale milanese.

Qualsiasi sia l'*iter* costruttivo seguito, è comunque evidente che suddivisione, obietti-

vi ed organizzazione del lavoro non vengono pianificati solo dall'Antegnati titolare della commissione ma anche dall'istituzione committente. Al maestro organaro compete infatti sistematicamente ordinare l'attività all'interno della propria bottega – almeno qualora (ed è il più delle volte) scelga di avvalersi dell'aiuto di collaboratori – con l'obiettivo precipuo di ottimizzare – in quanto a tempi d'esecuzione⁵⁸ e qualità sonora del manufatto – la fabbricazione della parte più propriamente meccanica dello strumento. Alla committenza – generalmente, data la profonda religiosità della dinastia, la Fabbrica di una chiesa (cfr. nota 27) – spetta invece contattare, coordinare e finanziare, oltre all'organaro e spesso sotto la sua influenza diretta, architetti, intagliatori e pittori che si occupino della composizione visiva del nuovo organo. Pluralità e specializzazione dei cantieri, inoltre, contraddistinguono pressoché tutte le imprese dalla famiglia: gli Antegnati, infatti, hanno lavorato agli impianti meccanico-sonori quasi sempre nelle loro botteghe bresciane o milanesi, spesso lontane dalla città del committente, luogo della messa in opera finale e sede dei cantieri decorativi. Al contrario, prima che la fondazione di botteghe qualificate rivoluzionasse i modi di procedere dei maestri organari ponendo fine al loro periplo medievale, anche gli Antegnati usufruivano di vitto, alloggio e spazi per lavorare messi a disposizione dai committenti e, probabilmente, secondo la consuetudine della massima parte dei loro colleghi, si addossavano anche l'onere di realizzare la cassa del loro strumento⁵⁹.

Ultimo *leitmotiv* di rilievo delle tipologie organizzative antegnatiiane è la tendenza ad affidare l'*ornamentum* a decoratori specialisti e di ottimo livello professionale, per quanto soltanto dei pittori si conoscano quasi sempre i nomi; l'identità dei loro colleghi intagliatori e doratori, personalità artistiche obiettivamente minori e non titolari di botteghe autonome, rimane invece quasi sempre sconosciuta. Di norma, comunque, neanche agli artisti maggiori è lasciata totale libertà di condotta: come si è voluto dimostrare proprio in queste pagine, infatti, nelle caratteristiche delle rilegature ornamentali degli organi del casato confluiscono i gusti, l'esperienza e la volontà non solo degli ornatiisti ma anche della committenza e dell'organaro che, dei tre termini, risulta, in genere, quello prevalente.



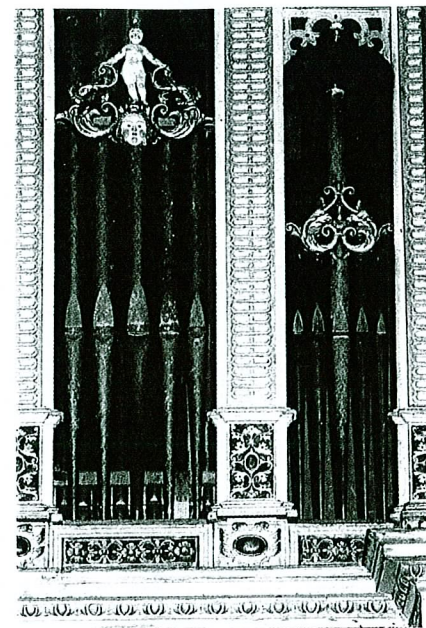
Pisogne (Bs), Santa Maria Assunta: cassa lignea, somiere
 Ponte di Valtellina (So), Madonna di Campagna: canne interne
 Quinzano d'Oglio (Bs), San Rocco
 Salò (Bs), Duomo: prospetto ligneo
 Soresina (Cr), San Siro: prospetto ligneo
 Valeggio sul Mincio (Vr), San Pietro: prospetto ligneo
 Verona, Cattedrale: cassa, canne
 - San Tommaso Cantuariense: cassa
 Vezza d'Oglio (Bs), Parrocchiale: canne (già ad Adrara)
 Viadana (Mn), Santi Rocco e Sebastiano: impianto meccanico-sonoro originale

¹ L'osservazione si deve a Renato Lunelli ed è contenuta nella sua prefazione a C. Antegnati, *L'Arte Organica*, Mainz 1938 (seconda edizione: 1958), p. 34 (ristampa con prefazione di R. Lunelli). Cfr. nota 7.

² Archivio Storico Civico di Brescia, reg. 507, *Provvisioni del Consiglio Cittadino* (1480-82), c. 116 (2): 26 ottobre 1481. La provvisione, con la quale il civico cittadino affidava a "magistro Bartholomeo de Lumesanis concivi nostro" il restauro di uno strumento colpito da un fulmine, è il più antico tra i documenti noti inerenti all'attività organaria degli Antegnati. Il primo atto nel quale si faccia menzione della famiglia è invece la provvisione con la quale la municipalità bresciana concedeva la cittadinanza al padre di Bartolomeo, "dominus Iohannes iurisperitus", e a Lorenzo suo padre (cfr. Archivio Storico Civico di Brescia, reg. 485, *Provvisioni del Consiglio Cittadino* [1430-32], c. 30v [2]: 17 febbraio 1431). Nonostante i beneficiari della concessione siano detti "de civitate Laude", la massima parte degli studiosi contemporanei concorda nel considerare toponimo il cognome della dinastia, che sarebbe stata pertanto originaria di Antegnate, località della bassa bergamasca. La trascrizione integrale dei due documenti si trova in T. Casanova, *Gli organi delle Cattedrali di Brescia dalle origini all'età di Costanzo Antegnati*, in O. Mischiati (a cura di), *Gli Antegnati. Studi e documenti su una stirpe di organari bresciani del Rinascimento*, Bologna 1995, pp. 215 e 219-220. Nella premessa all'appendice documentaria (p. 211) l'autore spiega come alcuni registri dell'Archivio Storico Civico di Brescia, nati dal montaggio di quinterni appartenenti a cicli diversi, siano dotati di più serie di numerazioni. Le cifre tra parentesi tonda riportate nelle segnature di questa nota indicano pertanto la serie numerica cui il fascicolo appartiene quando essa sia diversa dalla prima, secondo le indicazioni fornite da Tommaso Casanova nel suo studio. I saggi e i documenti della raccolta curata da Oscar Mischiati e più volte citata nelle pagine che seguono costituiscono, a tutt'oggi, la più completa delle pubblicazioni dedicate agli Antegnati.

³ Per gli estremi cronologici dei principali maestri di casa Antegnati, si rimanda all'albero genealogico di O. Mischiati, *Gli Antegnati nella prospettiva storiografica*, in O. Mischiati (a cura di), *op. cit.*, p. 141 (per la trascrizione, cfr. Appendice a).

⁴ Un rapido *excursus* sulle caratteristiche peculiari delle mostre d'organo nelle diverse epoche dell'età moderna si trova in C. Moretti, *L'organo italiano*, Milano 1987, terza edizione ampliata, pp. 488-493 e E. Bugini, *Un capitolo trascurato dell'artigianato decorativo: gli apparati ornamentali dei manufatti organistici italiani*, in *Solchi*, Milano 1998, pp. 25-26. Su meccanica e sonorità rinascimentali e barocche, invece, si



28. Particolari decorativi della mostra dell'organo di Almenno San Salvatore.

vedano: C. Moretti, *op. cit.*, pp. 69-82 e 83-98; O. Mischiati, *Gli Antegnati nella prospettiva...*, cit., pp. 79-94; G. Berbenni, *L'arte organaria a Bergamo e nel suo territorio nel secolo XVI*, in *L'organo Antegnati. 1588-1996. Chiesa di S. Nicola ad Almenno San Salvatore*, Almenno San Salvatore 1996, p. 26.

⁵ A questo proposito, è particolarmente eloquente il giudizio di Ernesto Meli che definisce gli Antegnati cultori di "[...] un'arte e di un costume organario di rara coerenza ed equilibrio, sia pure legati a disposizioni foniche rigorosamente conservatrici, causa non ultima del declino e scomparsa di questi artefici" (E. Meli, *Liutai e organari*, in *Storia di Brescia*, Brescia 1964, vol. III, p. 900). In termini pressoché identici si esprimono anche il Lunelli nella prefazione all'edizione tedesca dell'*Arte Organica* (cfr. C. Antegnati, *op. cit.*, p. 26) e Oscar Mischiati, in O. Mischiati, *Gli Antegnati nella prospettiva...*, cit., p. 79.

⁶ Sulle eccezionali bravura ed originalità di questi artigiani si veda E. Meli, *op. cit.*, pp. 885-906, saggio notevole anche per le nitide riproduzioni fotografiche in bianco e nero di esempi eccellenti del loro artigianato.

⁷ C. Antegnati, *op. cit.*, p. 52 e C. Antegnati, *L'Antegnata, intavolatura de' ricercari d'organo* (Venezia, 1608). *L'Arte Organica* (Brescia, 1608), Bologna 1981, c. 5 (ristampa anastatica). Costanzo è il più celebre esponente di casa Antegnati: per quanto il più dotato tra gli intonatori di famiglia sia stato suo padre Graziadio I, Costanzo ha infatti saputo guadagnarsi fama più grande e duratura affiancando alla professione di organaro quelle di organista, compositore e scrittore. L'edizione tedesca e la ristampa anastatica sono le uniche, notevolissime riedizioni contemporanee del suo trattato, pubblicato per la prima volta nel 1608 presso i tipi di Francesco Tebaldino di Brescia.

⁸ Sono in realtà pochissimi i principali d'organo in piombo, rame, zinco, legno, cartone o altro materiale diverso dallo stagno. Durezza e peso specifico relativi rendono infatti questo metallo particolarmente indicato alla realizzazione di canne piuttosto leggere, per quanto anche molto slanciate, e di facile e persistente accordatura.

⁹ Il censimento delle sopravvivenze antegnatiene è particolarmente difficoltoso a causa della loro natura "stratificata": come la massima parte degli organi antichi, infatti, gli Antegnati superstiti sono autentici palinsesti materici più volte riscritti da restauri e riforme, sia nella meccanica interna che nell'aspetto esterno. La catalogazione più recente e completa, comunque, è stata condotta, su base documentaria e stilistica, da Oscar Mischiati e da lui pubblicata nei già più volte ricordati O. Mischiati, *Gli Antegnati nella prospettiva...*, cit., pp. 145-146 (con integrazioni alle pp. 94, 199, 365 e 371). All'elenco di Mischiati è comunque possibile apportare qualche correzione, di cui si è tenuto conto nella trascrizione dell'Appendice b. Un'attenta analisi stilistica, infatti, consente di espungere dal *corpus* antegnatiiano i prospetti lignei di Adrara San Martino e Viadana che non hanno forme di primo Seicento ma di Settecento pieno. Ne consegue che il blocco cassa-cantoria collocato sul lato sinistro del presbitero della parrocchiale di Adrara non è la "cornice" originale dell'organo di cui Costanzo Antegnati, nell'*Indice degli organi fabbricati in casa nostra* che apre l'*Arte Organica*, fa chiara menzione alla voce *Bergamasco*, ma rifacimento della fine degli anni Quaranta del XVIII secolo, come sembrano confermare anche alcune carte dell'archivio parrocchiale. Nel *Libro della Scuola dell'Immacolata Concezione* (1694-1752), ritrovato e parzialmente trascritto da Giosuè Berbenni nel giugno 1992 (la copia dattiloscritta è depositata presso l'archivio parrocchiale), sono infatti registrati, alle date 1749 e 1750, due pagamenti corrisposti all'organaro Antonio Cadei per non meglio specificati interventi sulla cassa e la controcassa dell'organo: per quanto i documenti in realtà non lo dicano, è assai probabile che proprio in

Benedetto Antegnati alla fabbricazione di un nuovo strumento. Solo nel 1580, però, il fiammingo Jean Sons dotò di portelle l'artefatto antegnatiiano, dipingendo all'esterno una *Fuga in Egitto* e adattando all'interno il *David* e la *Santa Cecilia* del Parmigianino che, sin dal terzo decennio, decoravano gli antoni di un organo di ignoto maestro realizzato per l'oratorio di San Giovanni della Steccata, ma trasferito nel santuario mariano nel 1541. Venduto il malandato strumento subito dopo la traslazione e sostituito dapprima con un artefatto di Jacopo da Palmia e Damiano da Gonzate (1541-43), poi con l'organo Antegnati, i due santi musicisti del Parmigianino vennero accantonati fino all'intervento del Sons. Dei tre dipinti Parmigianino-Sons collocati sulle pareti del braccio d'ingresso e del transetto sinistro della Steccata sin dal 1908, quindi, soltanto quello dell'artista fiammingo è propriamente una sopravvivenza antegnatiiana. Per una minuziosa ricostruzione della storia degli organi del santuario mariano e delle vicende e degli spostamenti delle loro portelle si vedano: L. Testi, *Santa Maria della Steccata in Parma*, Firenze 1922, pp. 75-77, 107, 178-181, 191, 209, 212-213, 220-222 e 254 (nota 199); P. Rossi, *L'opera completa di Parmigianino*, Milano 1980, p. 88; L. Fornari-Schianchi, *La decorazione artistica degli organi*, in "Centro culturale S. Agostino. Quaderni", Crema, aprile 1988, p. 18; M. Di Giampaolo, *Parmigianino. Catalogo completo*, Firenze 1991, pp. 44-45.

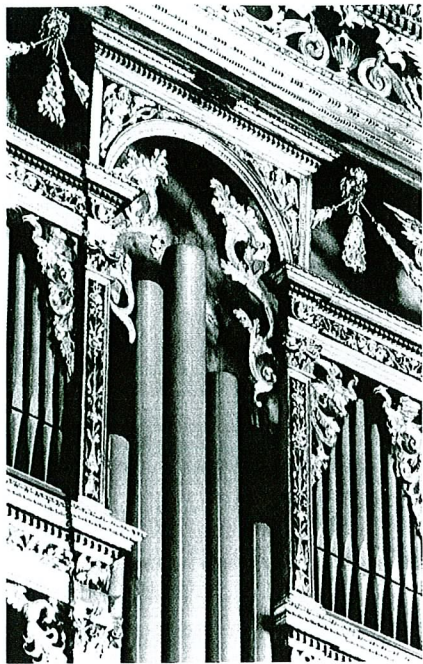
²³ Fanno eccezione quelli dell'organo di Bartolomeo Antegnati per il Duomo Vecchio di Brescia. Essi, infatti, non sono stati riposti ma rimessi in opera sulla facciata di un altro strumento: l'organo fabbricato nel 1789 da Francesco Bossi per la basilica di Santa Maria in Valvendra a Lovere (pp. 51-52).

Rientrano in questo gruppo di decorazioni anche le tele di scuola leonardesca rappresentanti l'*Arcivescovo di Milano Giovanni Visconti che restituisce il tesoro della basilica nel 1345*, *Battesimo di Cristo e Discesa del Battista al Limbo*, un tempo montate sull'organo Facchetti-Antegnati del Duomo di Monza ed oggi depositate in sacrestia. Non si tratta propriamente di sopravvivenze antegnatiiane dato che il loro stile – e quello del prospetto ligneo sul quale sono rimaste fino al XVIII secolo, tuttora in opera – le dice anteriori allo scadere del primo quarto del Cinquecento e quindi componenti della rilegatura realizzata per l'organo, in realtà non documentato, preesistente ai sicuri interventi di costruzione di Giovanni Battista Facchetti (1535-38) e di manutenzione-riforma di Gian Giacomo Antegnati (1542). Nonostante il recente restauro conservativo a cura della Soprintendenza ai Beni artistici e storici di Milano (1982-86), le tre tempere su tela versano in disastrose condizioni di conservazione a causa dei danni provocati dall'umidità e dall'incuria. Per un'esposizione più approfondita della loro storia e delle vicende del restauro, nonché per le più accreditate ipotesi attributive si rimanda a S. Coppa, *Restauri nel Duomo di Monza: il flabello di Teodolinda e le ante d'organo*, in "Studi monzesi", n. 2, suppl. a "Il Duomo", LXI, luglio-settembre 1987, pp. 8-12.

²⁴ C. Antegnati, *L'Arte Organica*, cit., pp. 54 e 56 e C. Antegnati, *L'Antegnata*..., cit., c. 5v.

²⁵ Basti pensare che nell'*Indice dell'Arte Organica* compaiono solo sette strumenti commissionati da privati; di questi, solo due sono famiglie gentilizie, mentre gli altri cinque committenti sono sacerdoti o musicisti al servizio di enti religiosi. Per quanto riguarda i due committenti nobili di Costanzo, essi erano esponenti delle famiglie Morandi e Rodolfi, ricordate alla voce *Verona*; i manufatti per loro realizzati non sono però pervenuti e non è pertanto possibile stabilire se si trattasse di organi piccoli ad uso "domestico" o di organi – ed è ipotesi forse più probabile – per cappelle o oratori privati delle famiglie committenti.

²⁶ Sin dal 1530, la massima parte dei documenti che ricorda questo primo esponente della famiglia lo qua-



34. Salò, Duomo, in cornu evangelii: organo di Gian Giacomo Antegnati (1546-48), riformato da Tomaso Meiarini (1626) e Graziadio III Antegnati (1642), rifatto dai fratelli Serassi (1865). Prospetto ligneo di Bartolomeo Otello da Salò (1547-48). Particolare della cassa.

35. Parma, Cattedrale, in cornu evangelii: organo di Gian Giacomo Antegnati (1556-59), rifatto dai fratelli Serassi (1787). Prospetto ligneo di Marco de Calegariis (1557-59).

alla pagina 66

36. Particolare del prospetto dell'organo della Cattedrale di Parma.

37. Particolare del coronamento dell'organo della Cattedrale di Parma.

lifica come "de Bononia" o "bononiense". Alcune volte egli è però detto "mediolanense", oppure residente nel quartiere bresciano di Sant'Agata. È quindi probabile che Battista Piantavigna fosse bolognese per nascita e formazione, ma che sin dagli inizi del quarto decennio tenesse residenza e bottega in Brescia e che fosse spesso attivo anche in Milano, forse a capo di una seconda officina. Un breve riassunto dei più importanti documenti riguardanti la presenza bresciana di questo artigiano si trova in C. Boselli, *Registro artistico dei notai roganti in Brescia dall'anno 1500 all'anno 1560*, Brescia 1977, p. 247.

²⁹ Parentela, cittadinanza e cronologia dell'operato di Giovanni Maria Piantavigna si evincono da C. Boselli, *op. cit.*, pp. 247-249. L'ipotesi che Giovanni Battista sia figlio di Giovanni Maria è stata formulata da Luigi Pilon, in L. Pilon, *L'attività degli Antegnati nella basilica di S. Maria Maggiore di Bergamo*, in O. Mischiati (a cura di), *op. cit.*, p. 267 (nota 18). Tutti i documenti che lo menzionano, comunque, concordano nel ricordarlo bresciano ed attivo nella seconda metà del XVI secolo ed agli inizi di quello successivo.

³⁰ Allo stato attuale, le principali fonti di informazione sull'operato di questi intagliatori sono: S. Fenaroli, voce *Gio Maria Piantavigna*, in *Dizionario degli artisti bresciani*, Brescia 1877, pp. 195-196; A. Peroni, *L'architettura e la scultura nei secoli XV e XVI*, in *Storia di Brescia*, Brescia 1963, vol. II, pp. 836-837; AA.VV., *Tesori d'arte nella terra dei Gonzaga*, Milano 1974, pp. 46 e 180; C. Boselli, *op. cit.*, pp. 247-249; R. Lonati, voci *Giovanni Battista* e *Giovanni Maria Piantavigna*, in R. Lonati, *Dizionario degli scultori bresciani*, Brescia 1986, pp. 222-223; O. Mischiati, *Novità documentarie sull'arredo cinquecentesco della chiesa di Polirone*, in *Dal Correggio a Giulio Romano. La committenza di Gregorio Cortese*, catalogo della mostra, San Benedetto Po 1989, pp. 143-150.

³¹ Battista dovette essere piuttosto attivo anche come architetto e progettista di singoli elementi costruttivi (portali, cornicioni ecc.); di questa sua documentata professione, però, non si conoscono sopravvivenze. L'intaglio delle casse d'organo, comunque, doveva essere una delle sue specialità, dato che già nel 1531 gliene veniva commissionata una, oggi perduta, per San Pietro in Oliveto (cfr. C. Boselli, *op. cit.*, p. 247). ³² Per trascrizione del documento, elenco delle opere – superstiti e scomparse – realizzate dall'intagliatore bresciano per la chiesa giuliesca e riproduzione fotografica parziale del coro si rimanda a O. Mischiati, *Novità documentarie*..., cit.

³³ Lo scheletro ligneo di scansione del prospetto dell'organo in *cornu evangelii* nel Duomo di Milano è costituito da semicolonne a capitello composito, con fusto avvolto da esili rampicanti stilizzati, combinati in motivi a cerchi ed ovali allacciati che sembrano ispirarsi al repertorio ornamentale del Terzo stile pompeiano: esempi di Terzo e Quarto stile – i più ricercati tra i sistemi romani di decorazione pittorica parietale – si trovano anche nella *Domus Aurea*, i cui ambienti si cominciavano a scavare proprio nel Cinquecento. È piuttosto verosimile che l'ornamentalismo vegetale di quest'opera del Piantavigna tragga ispirazione anche dalla probabile circolazione di incisioni ricavate da ambienti neroniani di recente scoperta. Rilegature di tipo "pittorico" – basate, cioè, su un esuberante e fittissimo ricamo di motivi classicheggianti poco aggettanti, di effetto altamente decorativo – predominano comunque nel *corpus* antegnatiiano, ulteriore dimostrazione della resistenza della famiglia agli aggiornamenti in direzione barocca (le facciate barocche, basate su un accentuato dinamismo di linee e superfici, hanno infatti aspetto decisamente più "plastico"). Ad accrescere l'opulenza dell'*ornamentum* milanese, tra una campata e l'altra si allungano, a copertura delle legature di facciata, intagli di squisita fattura. Il più notevole è il finissimo gruppo della campata centrale costituito da un mascherone alato dalla cui bocca fuoriescono cornucopia

taile occasione le strutture preesistenti venissero integralmente rifatte ed assumessero l'aspetto attuale. Analogamente, il grazioso *ornamentum* ligneo del positivo di Viadana è di leziosità rococò piuttosto che di fastosità barocca ed è quindi credibile che il 1734 segnato a vernice sul retro della cassa, tradizionalmente considerato data di un accrescimento del materiale sonoro, indichi anche il momento di una sostituzione della rilegatura originale.

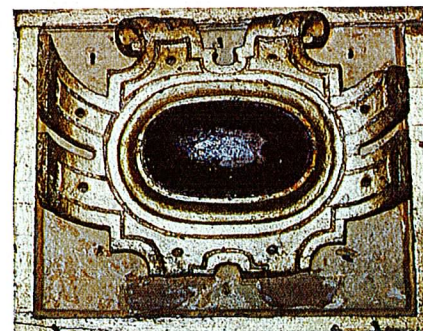
Nella primavera 1997, inoltre, il catalogo delle reliquie antegnatiiane si è arricchito di una nuova voce: in seguito a sopralluogo e confronto del materiale sonoro superstiti con altro di sicura paternità, l'organaro Giovanni Pradella ha stabilito che l'impianto originale – per quanto più volte riformato ed oggi non più funzionante – è la mostra – dotata, tra l'altro, di belle portelle del secondo decennio del Seicento, universalmente attribuite a Giovanni Mauro della Rovere (detto il Fiamminghino) – dell'organo della parrocchiale di Peglio risalgono ad un intervento di Costanzo Antegnati posteriore al 1608 (lo strumento, infatti, non compare nel catalogo Antegnati dell'*Arte Organica*). In attesa del restauro e della pubblicazione ad esso relativa, la diffusione della neo-attribuzione rimane affidata alla circolazione, purtroppo non molto ampia, di un *pamphlet* edito per iniziativa della parrocchia di Gravedona (cfr. A. Cesana, *L'organo Antegnati della chiesa parrocchiale dei SS. Eusebio e Vittore di Peglio*, Peglio 1997). Ringrazio per la segnalazione Norita Spelzini, neolaureata presso la facoltà di Storia dell'Università degli Studi di Milano con una tesi dedicata all'archivio parrocchiale di Peglio (N. Spelzini, *Peglio nel Settecento: una comunità di montagna stretta intorno alla sua chiesa*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Storia, a.a. 1996-1997).

³⁴ Accanto al ceppo bresciano, gli Antegnati, infatti, ne vanarono anche uno milanese, di cui furono personalità di spicco il capostipite Gian Giacomo e suo figlio Benedetto. Non è ancora stato trovato un documento che consenta la precisa datazione del trasferimento di Gian Giacomo da Brescia a Milano; la massima parte degli studiosi concorda però nel ricondurlo al secondo decennio del Cinquecento, in considerazione della cospicua attività su territorio milanese svolta dall'organaro sin dal 1513.

³⁵ Sul legame tra l'organaro e il pittore sono particolarmente eloquenti la lettera del 23 dicembre 1530 con cui il Bonvicino notificava a Donato Savallo, arciprete del Duomo di Salò, il rifiuto opposto da Gian Giacomo Antegnati alla proposta di riformare l'antico organo della Cattedrale per "non volerse impazar" (cfr. Salò, Archivio Comunale, vol. 175), ed il contratto dell'Antegnati con i deputati del Duomo Vecchio di Brescia, in cui il Moretto risulta presente ai patti in qualità di garante dell'organaro (cfr. Archivio Storico Civico di Brescia, reg. 756, *Liber Primus Instrumentorum* [1529-1536], cc. 162v-163: 20 ottobre 1536).

³⁶ È tuttavia opinione della scrivente che il prospetto ligneo originale del positivo di Viadana ed alcune delle casse associate ad interventi di Gian Giacomo possano essere manufatti antegnatiiani. Le dimensioni ridotte dello strumento viadanesco, infatti, rendono l'ipotesi di un impegno interamente sostenuto dalla bottega organaria più verosimile di quella di una divisione di competenze tra più cantieri. D'altro canto, è quantomeno probabile che l'autore dei prospetti lignei di San Lorenzo a Lugano, San Giovanni Battista a Melegnano, Santa Maria della Passione a Milano e Santa Maria Assunta a Verona, non notificato dai documenti superstiti, sia Gian Giacomo Antegnati, sicuro responsabile dei materiali sonori che essi originariamente racchiudevano e, come già anticipato, ricordato talvolta anche per una non meglio precisata attività scultorea.

³⁷ Si tratta di trentotto sopravvivenze sulle quarantasette finora individuate. Esse sono singolarmente



29-33. Particolari decorativi della mostra dell'organo di Almenno San Salvatore.

schedate in E. Bugini, "...dolcezza alla vista...": il capitolo decorativo dell' "Arte Antegnata" nel contesto della decorazione organaria in Italia, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1996-1997, pp. 96-210. Ogni scheda si basa sull'analisi diretta di ciascuna mostra e sullo studio approfondito delle pubblicazioni e delle carte d'archivio ad essa relative.

³⁸ La disamina di queste pagine riprende e sviluppa le osservazioni sui prospetti antegnatiiani contenute in O. Mischiati, *Gli Antegnati nella prospettiva*..., cit., pp. 94-98.

³⁹ Negli schemi numerici di queste pagine, la cifra addizionale ai corpi sonori di alcune campate indica il numero di canne mute degli organetti morti. Va notato come la configurazione attuale del prospetto del Duomo Vecchio di Brescia non obbedisca all'originale antegnatiiano: al momento del rifacimento ottocentesco (1826), infatti, i Serassi portarono le canne di seconda e quarta campata da 11 a 7, lasciando invece inalterata la conformazione degli organetti morti.

⁴⁰ Obbedisce a questo schema, anche se privo di organetti morti, il prospetto serassiano del Duomo di Parma, attualmente smontato e in corso di restauro. È però probabile che esso non rispecchi l'originale antegnatiiano, in quanto l'antica incisione dell'Archivio dalle Fabbriceria che riproduce la mostra dell'organo prima dell'intervento dei Serassi (1787) propone uno schema numerico diverso, 7/9/5/9/7; forse, però, il prospetto dell'incisione non è documento veritiero, in quanto la distribuzione delle canne da esso illustrata avrebbe questa sola ricorrenza nella produzione della famiglia.

⁴¹ Obbediva probabilmente a questo schema anche il prospetto della Cattedrale di Lugano, oggi privo di canne.

⁴² Il prospetto di Novi è in realtà molto inconsueto, in quanto le canne comprese in ogni cuspid sono in numero pari; è probabile che nel momento dell'adattamento del Serassi (1851) alla cassa Antegnati, avvenuto nel 1923, dell'antico prospetto sia stato mantenuto solo il disegno tricuspidato, ma non lo schema numerico.

⁴³ Queste sottili assi di legno che si allungano tra un campo e l'altro e si fregiano di intagli con gli ornati più tipici del repertorio decorativo antegnatiiano hanno funzioni molteplici: collegare le diverse campate, sostenere le singole cuspidi di prospetto e contribuire alla decorazione della mostra d'organo.

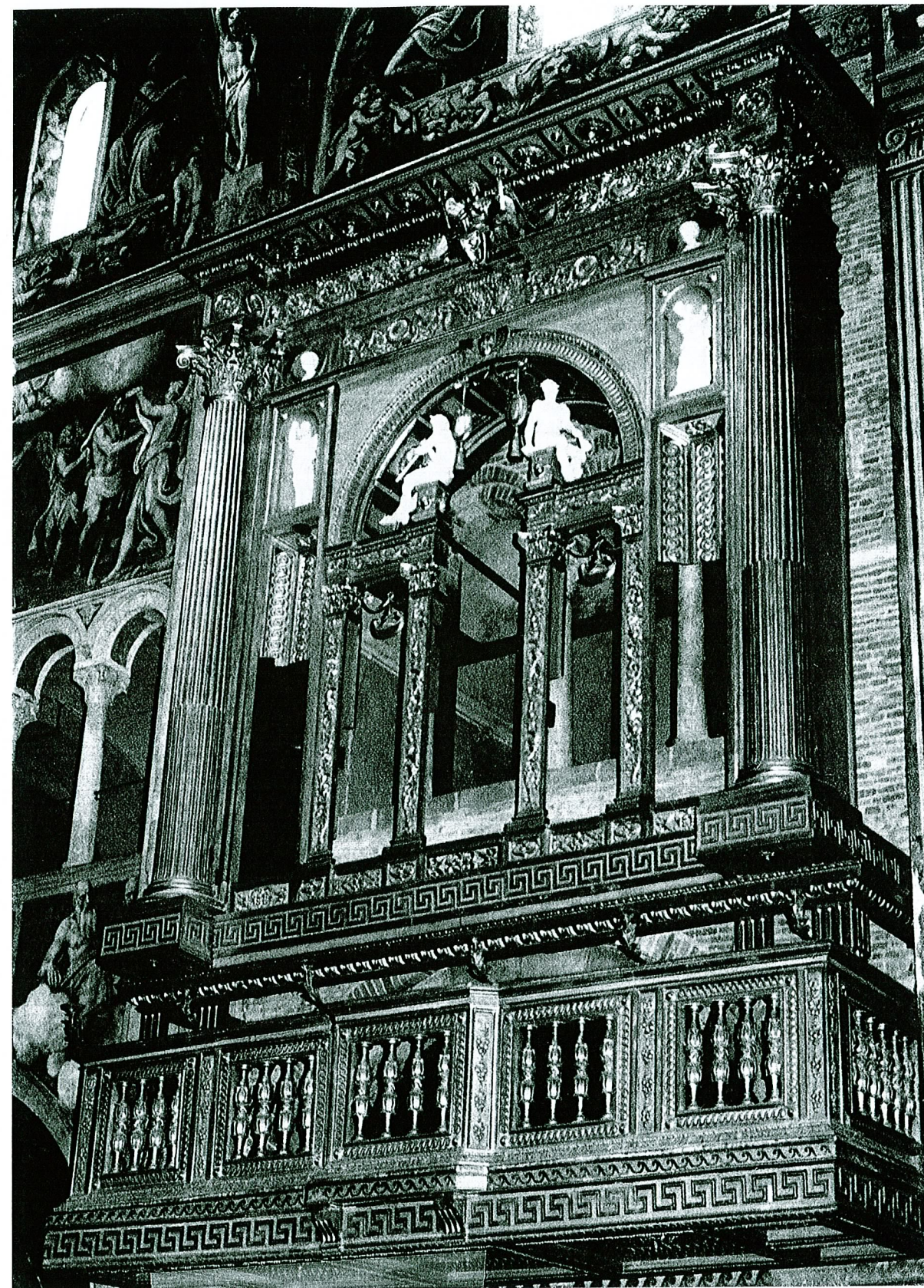
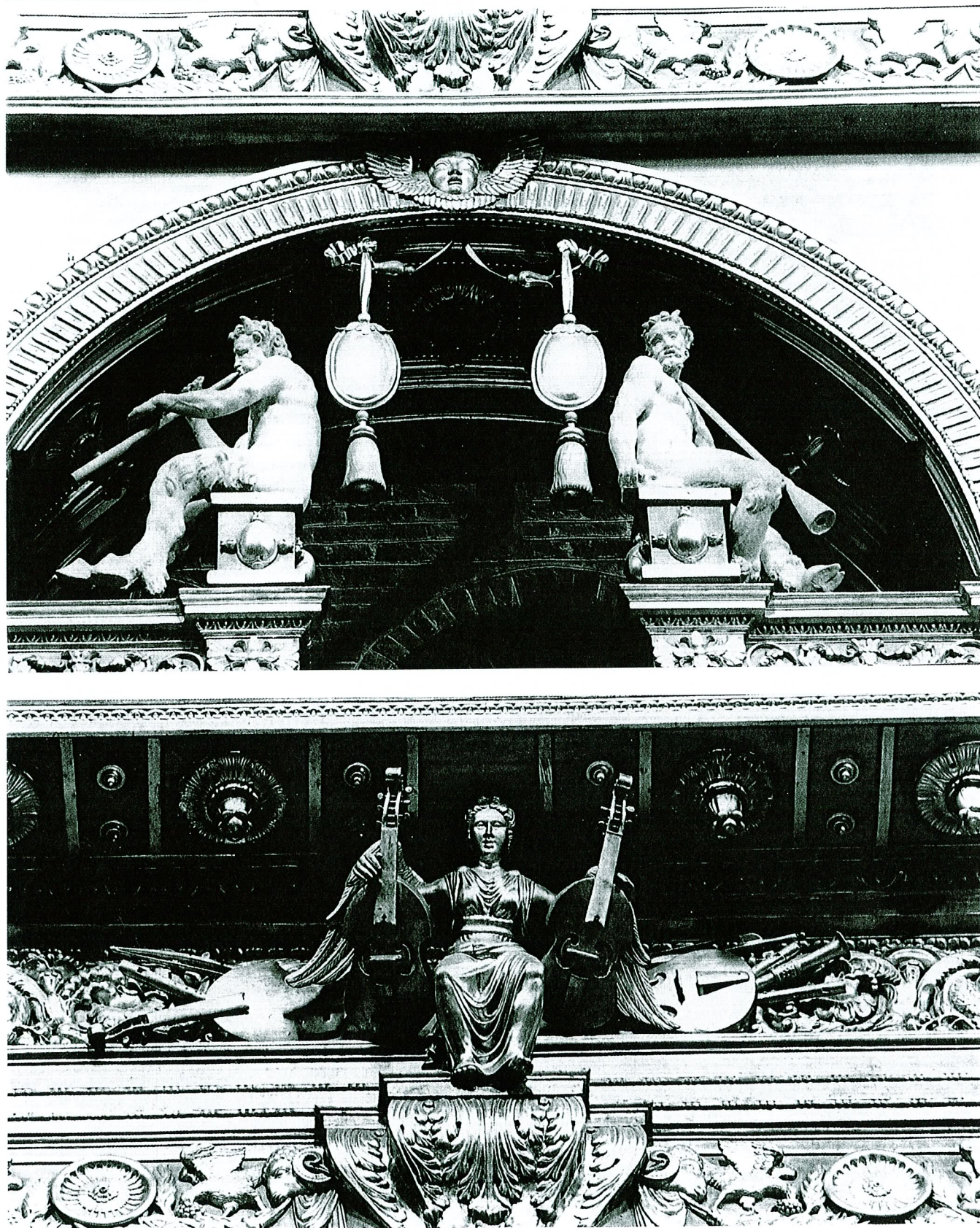
⁴⁴ I primi tre dei quattro strumenti ricordati si trovano in templi a dedizione mariana. La coincidenza non è probabilmente casuale, in quanto in molte opere del Rinascimento italiano la tematica mariologica è associata a questo ordine architettonico.

⁴⁵ È facile intuire come, a causa degli sforzi continui esercitati dalla forza peso sul piano di calpestio, le cantorie siano tra le componenti organarie più frequentemente restaurate o, addirittura, rimesse a nuovo. Se questo è vero ancora oggi, lo era anche di più nel passato, quando esse erano quasi sempre fabbricate ricorrendo ad un materiale facilmente e rapidamente deperibile come il legno.

⁴⁶ Esempio di alta qualità di questo modo di procedere è la decorazione a fregio classicheggiante delle fiancate dell'organo di San Maurizio al Monastero Maggiore a Milano.

⁴⁷ È il caso delle tele dipinte da Gerolamo Bedoli Mazzola per l'Antegnati della Cattedrale di Parma. Realizzati tra 1562 e 1563, i quattro dipinti furono smontati e posti in coro nel 1787, in occasione del rifacimento dello strumento da parte dei Serassi; trasportati in Francia da Napoleone nel 1796, essi vennero restituiti a Parma nel 1816 e fecero subito ingresso nella Galleria Nazionale, dove tuttora si trovano. Cfr. M. Di Giampaolo, *Girolamo Bedoli, 1500-1569. Città di Viadana*, Firenze 1997, pp. 100-103 e 135-136.

⁴⁸ Nel 1573 i fabbricieri della Steccata chiamavano



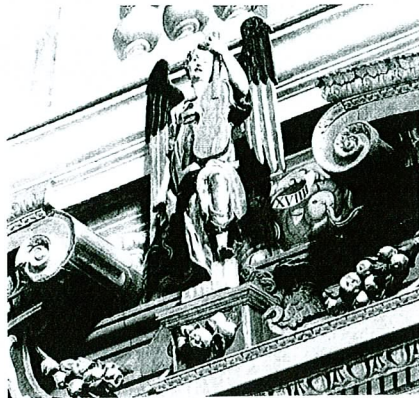
pie-cornamuse rette da due putti danzanti separati da un'anfora, il tutto poggiante sui corpi anguiformi di due sirene allacciate. Nel mascherone va forse ravvisata una testa di Mercurio: il cappello alato potrebbe infatti essere un petaso, attributo tradizionale di questa divinità pagana alla quale viene tra le altre cose attribuita l'invenzione della lira. In questo caso la raffigurazione sarebbe iconograficamente legata ai putti danzanti e musicanti di altre zone della mostra (fregio della trabeazione, zoccoli che sopraelevano le canne mute, intagli di copertura delle legature di seconda e quarta campata) e si spiegherebbe con l'intento di indicare la natura eminentemente musicale del manufatto decorato. Data la dedizione del tempio (Santa Maria Nascente) ed il soggetto di quattro delle sei tele degli antoni (*Natività di Maria, Annunciazione, Visitazione, Assunzione della Vergine*) e della statua di coronamento della cassa dell'organo (*Maria Vergine* a figura intera), è però altrettanto probabile che in questo ed in altri elementi dell'imponente prospetto ligneo vadano letti dei simboli mariani: la conchiglia sopra la testa del mascherone, ad esempio, potrebbe essere una metafora del concepimento virgineale, così come la sottostante anfora. Anzi, è forse l'intero prospetto ligneo che deve essere letto come metafora mariana: esso è infatti tipologicamente affine ad un tabernacolo sormontato da baldacchino, struttura architettonica impiegata per allegorizzare la Vergine in molti passi scritturali (vetero e neotestamentari), nella patristica e negli scrittori cristiani. Gli intagli antegnatesi, comunque, hanno di solito valore puramente decorativo e vengono impiegati come simboli piuttosto raramente: in assenza di precisi riscontri documentari, quindi, il programma iconografico mariano sotteso al prospetto ligneo milanese rimane puramente ipotetico. Per i valori simbolici di conchiglia, baldacchino e tabernacolo si rimanda a G. Pozzi, *Maria tabernacolo*, in *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano 1993, pp. 17-88; per quello dell'anfora si veda invece M. Fagiolo dell'Arco, *Parmigianino. Un saggio sull'ermetismo nel Cinquecento*, Roma 1970, pp. 41-47 e 171-183.

³⁸ Dello strumento collocato sul lato destro del transetto sinistro da Gian Giacomo Antegnati tra 1552 e 1559 e dotato di prospetto ligneo da Giovanni Maria Piantavigna tra 1557 e 1559 e di portelle dipinte da Carlo Meda tra 1565 e 1581 e Camillo Procaccini tra 1600 e 1602, oggi si conserva solo il blocco cassa-cantoria trasferito in presbiterio in *cornu evangelii*. Per una ricostruzione completa delle vicende di quest'organo si rimanda a *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano*, Milano 1881, vol. III, p. 275, e vol. IV, pp. 26-27 e 60; *Organisti ed organari. L'antica arte organaria. Patti della Veneranda Fabbrica col maestro Gio. Giacomo de Antegnate 1541-1552*, in "Musica Sacra", XXVIII (1904), pp. 21-23; R. Fait, *Organi e organisti del Duomo dalle origini al 1562*, in G. De Florentiis, G.N. Vessia (a cura di), *Sei secoli di musica nel Duomo di Milano*, Milano 1986, pp. 161-223; L. Ghielmi, *Alcuni elenchi di organi ed appunti su organari di area milanese tra XVI e XVIII secolo*, in *L'Organo*, Bologna 1987-88, pp. 73-96; L. Migliavacca, *La cappella musicale del Duomo di Milano*, Milano 1992; L. Ghielmi, *L'attività degli Antegnati nel milanese*, in O. Mischiati (a cura di), *op. cit.*, pp. 363-398.

³⁹ Nella Biblioteca Civica Queriniana di Brescia, tuttavia, si conserva almeno il contratto tra i monaci bresciani e Gerolamo Trebesco, artigiano che intagliò il prospetto ligneo disegnato dal Piantavigna. Il documento è stato trascritto e pubblicato da Paolo Guerrini in P. Guerrini, *Un glorioso artigianato bresciano. La bottega organaria degli Antegnati*, in "Bollettino del Consiglio e Ufficio Provinciale dell'Economia Corporativa di Brescia", X (1930), p. 293.

⁴⁰ Cfr. A. Bayer, *La "soasa" a Brescia: le cornici della prima metà del Cinquecento*, in AA.VV., *Alessandro Bonvicino, il Moretto, Bologna 1988*, pp. 247-252.

⁴¹ A. Peroni, *op. cit.*, p. 802. I capp. VI e VII dello stu-



39. Particolare del coronamento dell'organo di Santa Maria del Carmine a Brescia.

alla pagina precedente

38. Brescia, Santa Maria del Carmine, in *cornu epistolae*: organo di Tomaso Meiarini (1628), messo in opera da Graziadio III Antegnati (1633), riformato da Giovanni Tonoli alla fine del XIX secolo. Prospetto ligneo di Feliciano Galluccio (1628 circa).

dio di Peroni (pp. 767-840) offrono un'interessante panoramica dei protagonisti della scultura e dell'architettura nella Brescia del Cinquecento.

³⁹ Per una minuziosa ricostruzione delle vicende degli Antegnati nella doppia Cattedrale bresciana si veda soprattutto T. Casanova, *op. cit.*, pp. 165-254.

⁴⁰ F. Paglia, *Il Giardino della Pittura*, ms. G.IV.9 della Biblioteca Civica Queriniana di Brescia databile 1692-94, p. 57 (edizione a cura di C. Boselli 1967, p. 115).

⁴¹ S. Fenaroli, *op. cit.*, p. 40.

⁴² È il caso di P. Guerrini, *Note d'archivio musicale*, Roma 1939, in C. Boselli, *Documenti inediti*, pp. 116-117 (in nota 6); A. Peroni, *op. cit.*, pp. 800-811; G.A. Scalzi, *L'organo* (della chiesa della basilica di Santa Maria in Valvendra), in G.A. Scalzi (e altri), *Convitto Nazionale "Cesare Battisti" Lovere 1891-1991. Arte Storia Prospettive per il futuro*, Clusone 1991, pp. 104-118.

⁴³ Per un profilo sintetico del Lamberti si rimanda a S. Fenaroli, *op. cit.*, pp. 163-166; P. Guerrini, *Un grande intagliatore bresciano*, in "Illustrazione bresciana", Brescia, 1 novembre 1905; P. Guerrini, *Nuovi documenti su Stefano Lamberti*, *ibidem*, 16 settembre 1906; G. Pampaleoni, *Le chiese di Condino*, Rovereto 1913; S. Weber, *Artisti trentini e artisti che operano nel Trentino*, Trento 1933, pp. 162-163; G. Pischel Fraschini, *Appunti sulla scultura in legno nelle Giudicarie*, in *Studi trentini di scienze storiche*, Trento 1935, pp. 1-25; C. Boselli, *Sculture lignee bellezze ignote*, in "Brescia", luglio-agosto 1951, pp. 4 sgg.; C. Boselli, *L'architetto comunale di Brescia*, in "Atti del V Convegno nazionale di storia dell'architettura" (Perugia, 23 settembre 1948), Firenze 1957, pp. 353-365; C. Boselli, *Stefano Lamberti in Brescia e l'ancona lignea di S. Rocco. Un contributo archivistico alla storia della scultura bresciana del XVI secolo*, in "Arte Lombarda", Milano, VII (1962), pp. 21-24; A. Peroni, *op. cit.*, pp. 788-791 e 800-811; R. Lonati, voce *Stefano Lamberti*, in *op. cit.*, p. 156; G.A. Scalzi, *op. cit.*, p. 114.

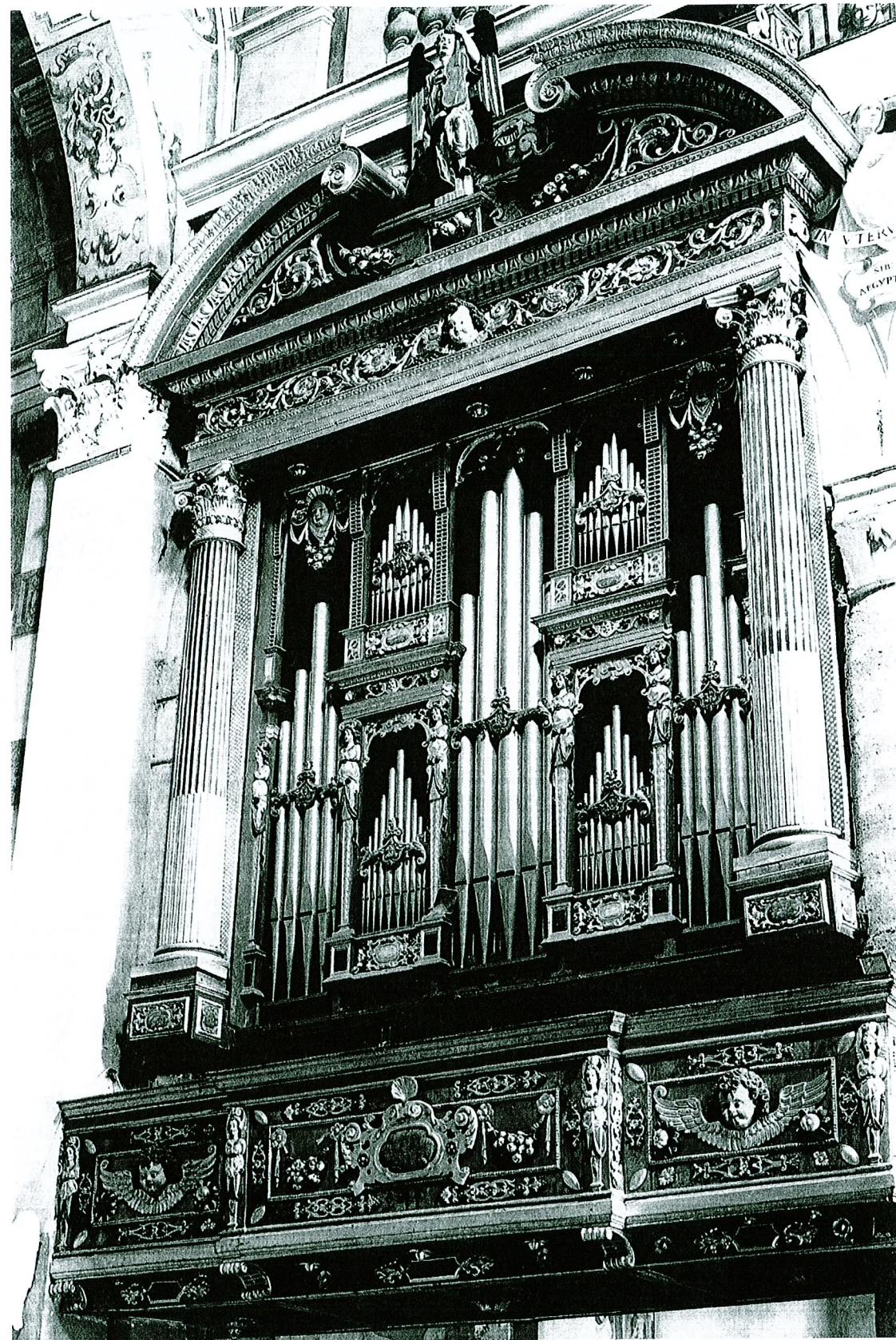
⁴⁴ Per un'approfondita ricostruzione delle vicende delle quattro sopravvivenze antegnatesi della basilica bergamasca si veda L. Pilon, *op. cit.*, pp. 255-361.

⁴⁵ Per l'attività di Costanzo Antegnati e di Giovanni Battista Piantavigna a Lonato si veda A. Piazzi, *La Confraternita dei disciplini e la Chiesa del Corlo di Lonato*, Verona 1975, pp. 299-301 e 320-321.

⁴⁶ Si tratta del contratto (cfr. Brescia, Archivio Storico Civico, reg. 758, *Liber Tertius Instrumentorum*, c. 6: 9 luglio 1537), dell'unico registrato tra i pagamenti corrisposti all'intagliatore bolognese (cfr. Biblioteca Civica Queriniana di Brescia, ms. F. VII. 24, *Liber Boletarum Fabricae Ecclesie Maioris de Dom*, c. 98v: 24 gennaio 1538) e dell'estinzione del debito della Fabbrica bresciana nei suoi confronti (cfr. Archivio Storico Civico di Brescia, reg. 758, *Liber Tertius Instrumentorum*, c. 35v: 24 dicembre 1538). Per la trascrizione si rimanda T. Casanova, *op. cit.*, pp. 230-231 e 242.

⁴⁷ Cfr. G. Agosti, *Sui gusti di Altobello Averoldi*, in E. Lucchesi Ragni, G. Agosti (a cura di), *Il polittico Averoldi di Triziano restaurato*, Brescia 1991, pp. 55-86. Secondo l'Agosti il doppio monumento funebre che il nobile, colto e facoltoso prelado bresciano fece realizzare per sé e per il cardinal Riario, suo amico, nella chiesa dei Santi Nazaro e Celso alla fine del 1522, sarebbe il massimo documento di questi rapporti culturali. Il sepolcro, finora variamente attribuito, si situa infatti decisamente al di fuori delle coordinate locali della "koiné amadeesca" che, a partire dalla metà del XV secolo, permea molte città padane, Brescia compresa. Esso apparterebbe piuttosto alla cerchia del bolognese Domenico Aimo da Varignana, conosciuto dall'Averoldi probabilmente durante una delle sue lunghe permanenze in Bologna, tra il 1505 e il 1524, in qualità di legato pontificio.

⁴⁸ Sul rapporto degli scultori dell'Italia settentrionale con le antichità romane sono particolarmente esau-



BREVE RELATIONE DELLO SPOSALITIO

Fatto della Serenissima Principessa

ELEONORA GONZAGA.

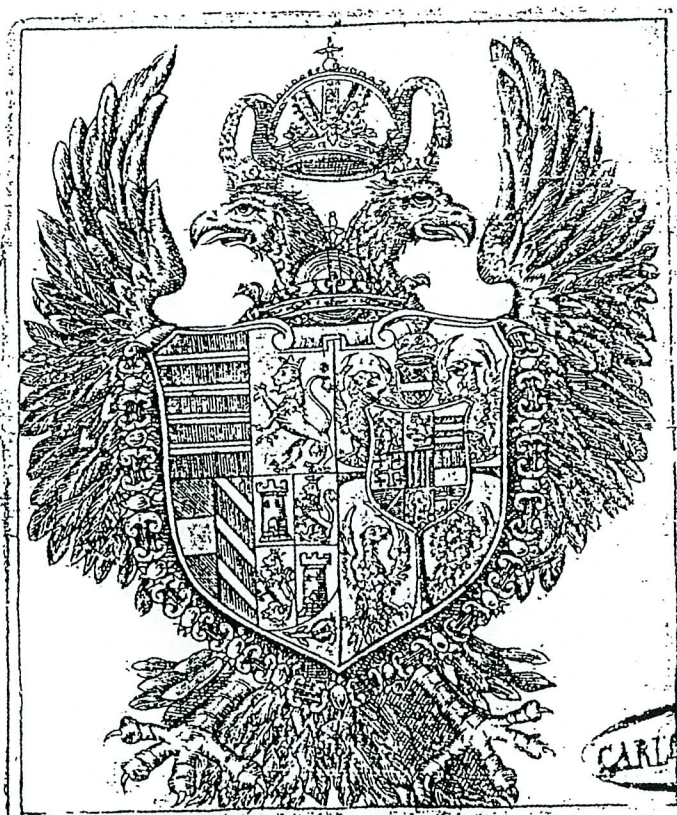
CON LA SACRA CESAREA MAESTA:

DI FERDINANDO II. IMPERATORE.

*Et appresso, delle feste, & superbi apparati fatti nelle sue Imperiali Nozze,
così in Mantoua, come anco per il viaggio sino alla Città d'Ispruch.*

Fedelmente descritta da GABRIELE BERTAZZOLO Ingegnere
dell'Altezza Serenissima di Mantoua, & di Monferrato, &c.

All'Illustrissimo, & Eccellentissimo Signore, il Sig. DVCA di Niuers, &c



In Mantoua, per Francesco Osanna Stampator Ducale.

MDCXXII.

rienti: V. Terraroli, *Itinerario della scultura rinascimentale nelle Cattedrali*, in G. Capra (e altri), *Le Cattedrali di Brescia*, Brescia 1987, pp. 53-72; R. Schofield, *Avoiding Rome: an Introduction to Lombard Sculptors and the Antique*, in "Arte Lombarda" (Nuova Serie), n. 100, 1992, pp. 29-44.

¹⁵ Sullo strumento: G.B. Sannazzaro, *S. Maurizio al Monastero Maggiore*, Cantù 1992, pp. 60-61, 72-74, 205-206. Sull'artista: G. Bora, voce *Carlo Urbino*, in *I Campi e la cultura cremonese del Cinquecento*, catalogo della mostra, Milano 1985, pp. 299-301. Nel catalogo della mostra dedicata ai Campi sono riprodotti non solo i due dipinti che decorano l'interno delle portelle dell'organo, ma anche i loro disegni preparatori, oggi conservati a Monaco con attribuzione a Carlo Urbino.

¹⁶ Sullo strumento: L. Mari, U. Forni, F. Dassenno, D. Rossi (a cura di), *L'Antegnati di Santa Barbara (1565). L'organo della basilica palatina dei Gonzaga: riscoperta, recupero e restauro*, Mantova 1997. Sull'artista: R. Bezaghi, scheda *Fermo Ghisoni*, in *Pittura a Mantova dal Romanico al Settecento*, Milano 1989, p. 240.

¹⁷ Sullo strumento: *L'organo Antegnati*..., cit. Sull'artista: A. Ottino Della Chiesa, voce *Pietro Maria Bagnatore*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. V, Roma 1963, pp. 260-262 e R. Stradiotti, scheda *Pietro Maria Bagnatore*, in *La pittura del Cinquecento a Brescia*, Milano 1986, pp. 247-250. La notizia di come nel 1595 l'artista intervenisse su un manufatto dell'autore dell'Arte Organica si trova in S. Fenaroli, voce *Pietro Maria Bagnatore*, in *op. cit.*, pp. 15-17. L'attribuzione al Bagnatore di antoni e progettazione generale dell'ornato organario di Almenno è argomentata in E. Daffra, "...Dolcezza alla vista...": il prospetto dell'organo, in *L'organo Antegnati*..., cit., pp. 33-39. Per una attribuzione ed una cronologia alternative si veda E. Bugini, "...dolcezza alla vista...": il capitolo decorativo..., cit., pp. 103-110.

¹⁸ Sull'organo e i suoi artefici: A.M. Mucchi, *L'organo, il controrgano e la cantoria*, in *Il Duomo di Salò*, Bologna 1932, pp. 157-178.

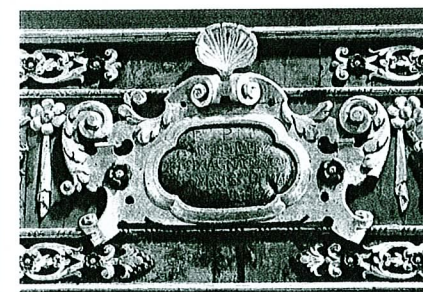
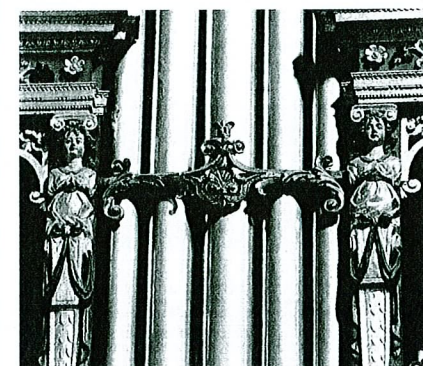
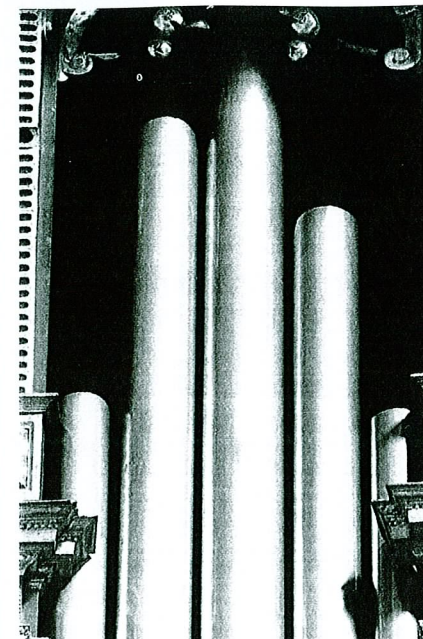
¹⁹ Sullo strumento e gli artisti che hanno concorso alla sua realizzazione: G. Zarotti, *L'organo della Cattedrale*, in "Aurea Parma", 1965, pp. 3-10; R. Giorgetti, *Gli organi del Duomo di Parma*, in "Aurea Parma", 1992, pp. 143-159.

²⁰ Anche per l'attività di queste personalità artistiche minori si veda il già ricordato saggio di Luigi Pilon dedicato agli Antegnati nella basilica bergamasca (cfr. nota 29).

²¹ Tradizionalmente attribuito ai protagonisti dell'organaria bresciana, lo strumento è stato assegnato a Tomaso Meiarini, uno dei loro numerosi emuli, nel 1991, in seguito al rinvenimento di una carta del disperso archivio carmelitano da parte di padre Emanuele Boarga, archivista generale dell'ordine. La notizia della scoperta è stata data per la prima volta in G. Mezzanotte, V. Volta, R. Prestini, *La chiesa e il convento di S. Maria del Carmine in Brescia*, Brescia 1991, p. 113 (nota 86). Nel frammento documentario sono anche indicati Graziadio III Antegnati come responsabile della messa in opera e Feliciano Galluccio come autore del prospetto ligneo. Sull'attività di quest'ultimo si vedano anche: G. Panazza, *Notizie artistiche sul Santuario della Madonna della Stella*, in AA.VV., *Studi in onore di Luigi Fossati*, Brescia, Società per la Storia della Chiesa a Brescia, Fonti e Studi n. 5, novembre 1974, pp. 219-234; R. Lonati, voce *Filiziano Galuzo*, in *op. cit.*, p. 128; G. Mezzanotte, V. Volta, R. Prestini, *op. cit.*, p. 118 (nota 209).

²² È il caso di: Bergamo, Brescia (Duomo Vecchio e Santa Maria del Carmine), Crema (San Bernardino, in controfacciata), Lonato, Mantova, Milano (Duomo, Santa Maria della Passione, San Maurizio al Monastero Maggiore e San Vittore al Corpo), Paderno Dugnano, Parma (Cattedrale), Salò, Verona (Cattedrale), Viadana.

²³ Si trattava, probabilmente, di uno o due assistenti



40-42. Particolari decorativi della mostra dell'organo di Santa Maria del Carmine a Brescia.

per commissione, secondo le consuetudini dell'epoca. Che nella fabbricazione del singolo manufatto gli Antegnati si avvalsero di collaboratori è dichiarato da Costanzo nella conclusione dell'*Indice dell'Arte Organica*, laddove l'autore spiega: "Et perché questi Organi non si possono fare, senza l'aiuto de operarij dell'Arte mecaniche quasi tutte, & io non intendo mai di usurpar quel che non è mio, intendendo anco che molti di questi manuali [...] m'hanno seruito a cucire le vachette de curami de mantici [...]", cfr. C. Antegnati, *L'Arte Organica*, cit., p. 48 e C. Antegnati, *L'Antegnata*..., cit., c. 4v. Dalla stessa annotazione, comunque, risulta anche chiaro come l'Antegnati affidasse ai propri collaboratori solo operazioni secondarie (in questo caso la cucitura del cuoio dei mantici), riservandosi fabbricazione ed assemblaggio delle componenti fondamentali dello strumento.

²⁴ Entrambi i documenti si conservano in Archivio di Stato di Milano, Fondo di Religione, parte antica, n. 2147.

²⁵ In età rinascimentale i tempi di consegna di un organo, stabiliti per contratto, variavano da un minimo di tre mesi al massimo di un anno (il termine più consueto era comunque di otto mesi), a seconda delle dimensioni dello strumento e dell'opulenza della sua decorazione. Accadeva spesso, però, che il manufatto venisse portato a compimento anche parecchi anni dopo la redazione del contratto o perché alcuni esponenti dell'*équipe* erano contemporaneamente impegnati anche in altri lavori (la contemporaneità di costruzione di più strumenti era condizione piuttosto diffusa tra gli organari dell'epoca) o perché gli stessi erano scarsamente interessati al lavoro o anche per ragioni di carattere economico-finanziario. In una economia di tipo ancora prevalentemente agricolo, infatti, i committenti, anche se importanti e prestigiosi, avevano spesso problemi di disponibilità di denaro contante e ricorrevano per questo a sistemi di pagamento almeno in parte alternativi rispetto alla moneta (offerte di vitto e alloggio, cessione di antichi strumenti, fitti livellari, pagamenti in natura ecc.) o, addirittura, erano inadempienti per lunghi periodi alla corresponsione dei versamenti rateali o del compenso definitivo.

²⁶ Sulla riforma organizzativa dell'organaria italiana nel passaggio dal Medioevo al Rinascimento si vedano O. Mischiati, *Documenti sull'organaria padana rinascimentale*, I. Giovanni Battista Facchetti, in *L'Organo*, Bologna 1984, pp. 53-59 e E. Bugini, *Un capitolo trascurato*..., cit., pp. 22-25.

²⁷ I nomi dei più celebri rappresentanti della dinastia sono evidenziati in corsivo.

²⁸ Si tratta di una versione emendata della catalogazione di Mischiati (cfr. nota 9). Data la fisionomia composta e stratificata dei frammenti organari in essa menzionati e l'impossibilità di ricondurli ad un unico autore ed entro termini cronologici definitivi, le sopravvivenze antegnatiene vi compaiono secondo l'ordine alfabetico della loro collocazione attuale. Il corsivo è riservato alle reliquie esteticamente notevoli.