

ATTI DELL'ATENEO DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI DI BERGAMO



VOLUME LXV

Anno Accademico 2001-2002

360° dalla fondazione

BERGAMO, EDIZIONI DELL'ATENEO, 2003

ELENA BUGINI

**CONFRONTI PIACENTINO-BERGAMASCHI: ALLA RICERCA
DELLE RADICI EMILIANE DELLA CULTURA FIGURATIVA DEI FANTONI***

Bergamo - Sede dell'Ateneo - 15 maggio 2002

Universalmente noto per essere stato teatro, nel 1514, della messa in opera della *Madonna Sistina* di Raffaello, oggi a Dresda, il tempio benedettino-cassinense di San Sisto a Piacenza è anche, in realtà, il contenitore di prestigiose opere di intaglio ed intarsio prodotte tra prima Rinascenza e Barocco inoltrato. Offuscate dalla gran fama del capolavoro raffaellesco, esse sono a tutt'oggi bisognose di maggior considerazione e di indagini più approfondite da parte degli stessi studiosi di professione. Tra questi capi d'opera negletti spicca l'arredo ligneo dell'area presbiteriale, costituito dal coro cinquecentesco e dal consistente nucleo di sculture che lo corona e lo circonda, realizzato da Giovanni Setti¹ sul finire del Seicento.

La messa a fuoco di questo intervento di tardo XVII secolo necessita di un cappello introduttivo sulla scultura barocca piacentina di cui il Setti rappresenta, appunto, uno dei maggiori talenti.

Come succede peraltro nella massima parte delle città italiane, anche a Piacenza l'aggiornamento in senso barocco dell'arte del legno, ancora arroccata su posizioni tardo-manieriste, è cosa tarda rispetto ai precoci fasti berniniani di Roma: la prima fioritura avviene infatti nel secondo Seicento soltanto e bisogna attendere addirittura lo scorcio del secolo perché si registrino risultati di un qualche rilievo. *Condicio sine qua non* di questi ultimi è il passaggio per i ducati farnesiani di Parma e Piacenza di Giacomo Bertesi²,

* Queste pagine nascono dal desiderio di valorizzare le implicazioni bergamasche di una ricerca affrontata nel corso dell'a.a. 1999-2000 nell'ambito delle attività della Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte dell'Università degli Studi di Bologna e sfociata nella redazione dei profili biografico-artistici degli intagliatori piacentini (per nascita o attività) pubblicati in appendice a *Il mobile barocco in Italia*, volume curato da Enrico Colle ed edito nel 2000 presso i tipi milanesi dell'Electa. Tale valorizzazione ha ovviamente comportato il compimento di indagini all'epoca soltanto imbastite per motivi di tempo e sintesi.

Nel congedare queste sillabe il mio pensiero corre a Gian Luca, che proprio al loro primo tintinnare nelle aule del Dipartimento di Arti Visive dell'Università di Bologna si affacciava nella mia vita per portarvi un soffio di primavera.

¹ Cfr. ENRICO COLLE (a cura di), *Il mobile barocco in Italia*, Electa, Milano 2000, p. 466.

² Cfr. *ibidem*, p. 440. Alla bibliografia segnalata nella scheda dedicata al Bertesi all'interno del libro di Colle, vanno aggiunti LUISA BANDERA, *Giacomo Bertesi scultore in legno*, "Po", 1995 n. 5, e L. BANDERA, ANDREA FOGLIA, *Arte lignaria a Cremona. I tesori della Cattedrale*, Bolis, Bergamo 2000, pp. 14-17, 72-90 e 141.

poliedrico artigiano oriundo di Soresina, nel contado cremonese, diviso tra la scultura lignea e la modellazione dello stucco, e coinvolto in un inquieto periplo tra l'Italia e l'estero: la sua presenza è infatti documentata nei cantieri italiani di Soresina, Cremona, Parma, Piacenza e Genova, e in quelli spagnoli di Alicante, Madrid e Valenza. Sono molte le opere del Bertesi documentate, ma – come purtroppo accade spesso nel caso dei cosiddetti “minori” – pochissime le sopravvivenze effettive. Tra quanto perduto si colloca anche l'autentica chiave di volta della scultura lignea del barocco piacentino: la coppia di carrozze, cioè, commissionate dal duca Ranuccio II per il matrimonio, celebrato nel 1690, del figlio Odoardo con Dorotea Sofia di Neoburgo, realizzate da Giacomo Bertesi durante il breve soggiorno nelle terre dei Farnese sul finire degli anni ottanta del Seicento³. Gli scrittori locali⁴, comunque, concordano nell'indicare il carattere distintivo delle due scomparse vetture nella decorazione intagliata, nel contempo esuberante e naturalistica, fortemente nutrita di succhi berniniani e fantoniani⁵. E, tanto queste fonti antiche quanto i momenti migliori del barocco piacentino, proprio in Bernini e Fantoni e nelle caratteristiche del loro intaglio segnalano l'imprescin-

³ Bertesi venne contattato dal duca di Parma e Piacenza nel 1687 e, presumibilmente nello stesso anno, si recò a Piacenza per eseguire un gruppo di opere delle quali, però, non si hanno notizie precise. Ranuccio II, ad ogni modo, fu soddisfatto della prestazione dello scultore cremonese e lo chiamò a Parma nel biennio successivo, subito incaricandolo dell'esecuzione delle due carrozze principali del corteo nuziale di Odoardo.

La permanenza piacentina di Giacomo Bertesi fu dunque davvero brevissima, ma contribuì certo alla rapida conversione della scultura (non solo lignea, tra l'altro) locale alle sue cifre stilistiche.

⁴ Degli storici contemporanei al Bertesi che ricordano l'intagliatore per essere stato l'artefice di “altre manifiche cose” oltre alle vetture per il matrimonio di Odoardo, si trova menzione in GIAMBATTISTA ZAIST, *Notizie istoriche de' pittori, scultori e architetti cremonesi*, Pietro Ricchini, Cremona 1774, p. 92. Un ignoto visitatore dei tempi di Ranuccio II riferisce dell'opulenza che contraddistingueva la manifattura delle carrozze presso la corte parmense: “le carrozze superano tutte quelle della cristianità...; una è rivestita da lamine d'argento lavorato, compreso l'affusto e i mozzi, l'altra è di velluto ricamato, così grande e massiccia, larga come una stanza e all'interno con quattro grandi poltrone oltre ai comuni sedili. L'indoratura, come il resto, è di valore pazzesco [...]” (cfr. F. RAZZETTI, *Spigolature*, “Aurea Parma”, gennaio-marzo 1959, pp. 44-45).

Anche a Roma l'arte delle carrozze conosce una splendida fioritura sul finire Seicento, quando le vetture diventano tanto fastose che i pontefici del momento tendono alla conservazione dei capolavori commissionati dai loro predecessori, di cui semplicemente cambiano l'insegna con la propria.

Per farsi un'idea dei livelli di raffinatezza artigianale raggiunti dalla manifattura italiana in tale settore, una raccolta di carrozze – per quanto si tratti di esempi sette ed ottocenteschi – si trova oggi nella stessa Piacenza, cfr. STEFANO PRONTI (a cura di), *Le carrozze. La raccolta di Palazzo Farnese a Piacenza*, Skira, Milano 1998. Alle pp. 73-75 dell'agile guida, tra l'altro, sono elencate le principali raccolte del genere italiane e straniere. Esemplari barocchi di particolare pregio si trovano nel Museo Nacional dos Coches di Lisbona.

⁵ Sui Fantoni la bibliografia più aggiornata è quella compilata in conclusione delle schede dedicate da Enrico Colle ad alcuni esponenti della famiglia alle pp. 450-51 del suo libro. Il titolo più importante, per il momento, rimane sempre ROSSANA BOSSAGLIA (a cura di), *I Fantoni. Quattro secoli di bottega di scultura in Europa*, Neri Pozza, Vicenza 1978, catalogo della mostra bergamasca dedicata agli scultori di Rovetta sul finire degli anni settanta del secolo scorso.

dibile punto di riferimento di Lorenzo Aili, Giovanni Setti e Jan Hermansz Geernaert⁶: dei tre uomini d'oro, cioè, della scultura in legno locale.

In realtà, il transito di Giacomo Bertesi in territorio piacentino non fece che catalizzare la rapida e splendida⁷ maturazione di fermenti che, sia pur allo stato di quiescenza, erano presenti *in loco* già da qualche anno. EspONENTI di una famiglia di origine romana, innanzitutto, i duchi di Parma e Piacenza mantennero infatti sempre aperto il dialogo con l'Urbe e con i suoi operatori artistici. I Farnese, inoltre, erano imparentati con i signori della corte modenese⁸, importanti committenti del Bernini e suoi ospiti al ritorno dal famoso viaggio francese nel 1665. Tra fine Sei ed inizi Settecento, poi, nel ducato farnesiano operarono dotati artisti di gusto berniniano, tra cui si segnalano i molti stuccatori ticinesi impegnati nella decorazione dei palazzi e l'intagliatore milanese Giovan Battista Mascheroni⁹, autore, nel 1665, delle cariatidi dei molto apprezzati armadi della sagrestia nobile di Santa Maria della Steccata a Parma¹⁰. A partire dal 1670 circa e per circa mezzo secolo, infine, la bottega bergamasca dei Fantoni sarà frequentemente presente nei ducati dei Farnese, soprattutto a Parma, grazie agli importanti contatti con la committenza locale creati da don Andrea Fantoni, prelado di prestigio legato alla cattedrale parmense, al cugino intagliatore Grazioso e ai suoi figli Andrea e Donato.

A proposito del rapporto che i Fantoni instaurarono con la scultura dei ducati farnesiani, è fondamentale chiarire come esso si sia tradotto più in assorbimento e rielaborazione creativa degli stimoli forniti dalla produzione artistica locale che in trasferimento sotto il Po ed attiva diffusione tra Parma e Piacenza di stilemi bergamaschi. Certo, Giacomo Bertesi era lombardo ed il suo intaglio, sontuoso ma delicato e trattato con sfumature pittoriche¹¹,

⁶ Per le principali notizie biografico-stilistiche e bibliografiche su Aili e Geernaert, cfr. E. COLLE (a cura di), *op. cit.*, pp. 438 e 453 rispettivamente.

⁷ Del fasto predisposto dai Farnese per i ducati di Parma e Piacenza sin dal loro atto di nascita nel 1545, facendo ricorso alle valide forze di artisti italiani (è il caso, ad esempio, di Vignola, Bertoja e Baglioni) e non (come il fiammingo Jan Soens), rimane oggi ben poca cosa: Carlo III di Borbone, trasferendosi a Napoli nel 1734, portò con sé le opere d'arte e gli arredi stimati di maggior valore, rinascimentali o barocchi che fossero. Accanto al non molto che resta, ci aiutano nella ricostruzione, certo sbiadita e parziale, di questo originario splendore gli appunti d'inventario e le relazioni di viaggio.

⁸ Nel 1631, infatti, Francesco I d'Este, al potere dal 1629, sposa Maria Farnese e, dopo la morte di questa, nel 1648, la sorella Vittoria. Soltanto qualche anno dopo, inoltre, Ranuccio II si unisce in matrimonio con Isabella prima e con Maria d'Este poi, rafforzando, così, i legami dinastici tra le due famiglie nobiliari.

⁹ Cfr. E. COLLE (a cura di), *op. cit.*, p. 458.

¹⁰ Gli ornati si devono invece a Carlo Rottini e le riquadrature a Rinaldo Torri (1666-70). Grazioso Fantoni e i suoi figli trassero quasi certamente ispirazione da questi armadi nell'impostazione scenografica e monumentale delle sagrestie della basilica di San Martino ad Alzano Lombardo. Per una prima messa a fuoco dell'opera, cfr. L. BANDERA, *Il mobile emiliano*, Görlich, Milano 1972, p. 15 e figg. 77-79.

¹¹ Tra i modelli a cui i Fantoni si dimostrarono sensibili ci fu anche qualche pittore. Tant'è che nelle loro collezioni di Rovetta erano contemplati parecchi disegni di figura (non sempre superstiti) di artisti della levatura di Palma il Giovane e Taddeo Zuccari.

sembra ispirarsi proprio all'opera fantoniana e probabilmente contribuì ad una certa, precoce penetrazione di caratteri tipici della bottega orobica in terra emiliana. Gli esponenti di casa Fantoni che, nel corso dell'ultimo trentennio del XVII secolo, effettivamente e più o meno prolungatamente soggiornarono a Parma, tuttavia, lo fecero, primariamente, non per motivi di lavoro ma di tirocinio¹² ed anche quando, più tardi, inviarono nei ducati farnesiani opere proprie, si trattò di cose di poco conto e scarsamente influenti sugli sviluppi della scultura locale. Nelle manifestazioni del barocco piacentino, quindi, vanno ricercati non tanto riprese quanto precedenti dell'arte dei Fantoni. Lo stesso blando "fantonismo" di un artigiano come il Bertesi, probabilmente, funse da modello per gli intagliatori di Rovetta, che in esso si rispecchiarono per cogliere le implicazioni berniniane del proprio linguaggio portate a livelli di maggior maturità. A conforto di questa ipotesi di (almeno tenue) dipendenza dei Fantoni dal Bertesi, c'è la notizia¹³ che nel 1690 vengono spediti ad Andrea "quattro libri stampati delle opere fatte in questa città con le figure", cioè i libretti illustrati delle opere recitate in occasione delle nozze Odoardo Farnese-Dorotea Sofia di Neoburgo. Notizia che testimonia dell'interesse della personalità cardine della bottega bergamasca per un evento alle cui celebrazioni l'artigiano di Soresina aveva fornito un contributo fondamentale e di grande successo. Non va quindi escluso che le carrozze realizzate da Giacomo Bertesi per questo matrimonio abbiano in qualche misura influito sui modi dei Fantoni, soprattutto sull'esotica eleganza che ha spesso contraddistinto le loro opere, con particolare riguardo per le casse d'organo di Andrea. Lo Zaist riferisce infatti come le vetture del Bertesi fossero "suntuose" e "magnifiche" e si sofferma ammirato soprattutto sulla "gran Carrozza di prima comparsa, in cui campeggiano le quattro Stagioni ed il Soppediano, ove il cocchiere, sedendo a cassetta, tien poggiati i piedi, mostrava la figura del fiume Po"¹⁴.

Delle tre personalità cardine di cui si diceva sopra, il Setti è certamente quella di massimo rilievo. E come gli altri protagonisti del barocco a Piacenza, non è artigiano piacentino per nascita ma per attività: mentre l'Aili è trentino e il Geernaert fiammingo di Bruges, Giovanni Setti è difatti oriundo di Roma. Dato di fatto che documenta il persistere di una situazione già cin-

¹² I saggi raccolti nel catalogo curato dalla Bossaglia ritornano più volte sullo sforzo fantoniano di emanciparsi ed eccellere rispetto all'ambiente ed al linguaggio della provincia bergamasca, compiuto attraverso una serie di spostamenti fisici e di generose aperture a linguaggi artistici più evoluti di quello su cui potevano formarsi nella nativa Rovetta. Lo spostamento-aggiornamento privilegiato sembra essere stato proprio quello in direzione di Parma. A tal proposito rimando soprattutto ai contributi di Rossana Bossaglia (*La cultura figurativa dei Fantoni*, pp. 1-13; per i contatti extra-bergamaschi si vedano soprattutto pp. 3, 6-13; la p. 7 insiste, in particolare, sul legame con Parma) e di Gabriella Ferri Piccaluga (*Bottega e committenza*, pp. 35-57; alle pp. 40-41 si torna nuovamente sul legame con Parma). I Fantoni, inoltre, si dimostrano capaci anche di aperture verso Venezia e Genova, oltre che, ovviamente, verso Milano e Roma. Nella formazione dei Fantoni fu poi fondamentale il contatto con forze locali di grande levatura come Caniana e Quarenghi.

¹³ Come risulta da una lettera dell'archivio fantoniano individuata dalla Ferri Piccaluga.

¹⁴ Cfr. G. ZAIST, *op. cit.*, pp. 92-93.

quecentesca: la sostanziale incapacità di Piacenza, cioè, di produrre grandi artigiani (per quanto i documenti e le opere testimonino l'attività di uno stuolo di piccoli maestri locali), ma anche la sua apertura al grande artigianato importato da artisti foresti, generalmente provenienti da Parma, anche se non necessariamente parmensi, come appunto tradiscono le disparate origini di Setti, Aili e Geernaert. Che la situazione fosse già cinquecentesca è attestato dal capolavoro ligneo del Rinascimento locale, che è poi proprio il coro di San Sisto, cui già si accennava all'inizio: realizzato tra 1514 e 1528 come prezioso scrigno per la *Madonna* di Raffaello, esso è infatti opera di due parmensi, Bartolomeo Spinelli di Busseto e Giovanni Pietro Pambianchi di Colorno, affiancati da un nutrito gruppo di operatori extracittadini noti per quest'opera soltanto¹⁵.

Per una singolare coincidenza è proprio in San Sisto che si trova la massima concentrazione di opere note del Setti. In realtà, la loro attribuzione all'intagliatore romano è tutt'altro che pacifica, dato che viene compiuta su base eminentemente stilistica. Le carte di questa chiesa, difatti, sono oggi divise tra due archivi: il *Notarile* di Piacenza, presso il locale Archivio di Stato; e l'Archivio di Stato di Parma, in cui le carte del monastero sono ripartite tra il fondo *Conventi e Confraternite* e il fondo *Diplomatico*¹⁶. Si tratta di un gran numero di documenti, spesso molto lacunosi nonché assai disordinati; con l'inevitabile conseguenza che nessuno studioso ha avuto ancora l'ardire di affrontarli sistematicamente.

Così, l'unica attribuzione al Setti che, per il momento, abbia il suo avallo documentario è quella della cornice per la *Madonna* raffaellesca. Presso il Collegio Morigi di Piacenza, infatti, si conserva copia dell'atto originale (perduto) con cui, il 21 settembre 1697, Prospero Tinti da Cremona, abate della comunità benedettina-cassinense piacentina, commissionava una nuova cornice per il dipinto di Raffaello. Non sappiamo quale foggia avesse la soasa cinquecentesca che veniva così sostituita, ma è assai probabile che essa fosse del tipo tuttora visibile in San Giovanni in Monte a Bologna e che funga da cornice alla copia della *Santa Cecilia* di Raffaello nella cappella della beata Elena Duglioli. La cornice è opera del grande intagliatore emiliano Andrea da Formigine¹⁷, che realizza una struttura semplice e squadrata, per quanto arricchita da girali fitomorfi molto morbidi e da un coronamento in cui si intrecciano volute di fogliame. È modello antitetico a quello abbracciato dal Setti: la sua classica compostezza, infatti, non turba ma valorizza il sobrio e studiatissimo equilibrio del dipinto di Raffaello. La cornice di San Sisto, che pure è in se stessa un capolavoro, risulta, al contrario, micidiale per la tela che circonda a causa dell'eccessiva esuberanza dell'intaglio, in

¹⁵ Cfr. ELENA BUGINI, "...exactissima harmonia...": le nature morte a soggetto musicale del coro di San Sisto a Piacenza, "Acme", LVI, fasc. 2, anno 2003, pp. 315-330.

¹⁶ Accanto a questi due nuclei maggiori vanno ricordati i documenti oggi di proprietà dei discendenti di alcune famiglie piacentine a cui appartenevano i monaci di San Sisto, come Gu-lieri, Affaticati ed altri ancora.

¹⁷ Per una rapida ma efficace messa a fuoco della personalità di Andrea Marchesi da Formigine, cfr. L. BANDERA, *Il mobile emiliano* ... cit., p. 11.

cui ad avvolgenti volute di fogliame si mescolano figure aggettanti quasi a tutto tondo. Tant'è che, nel 1754, sentendo probabilmente come disarmonico il rapporto tra la soasa e il dipinto, Augusto III elettore di Sassonia comprò la sola tela che venne quindi sostituita dalla copia (tuttora visibile) del pittore piacentino Pier Antonio Avanzini.

In legno intagliato e dorato, la cornice, realizzata tra 1697-98, rappresenta una felice declinazione di prototipi romani, berniniani *in primis*. Le arti applicate – la progettazione di mobili, ad esempio – hanno difatti costituito uno dei tanti ambiti del proteiforme interesse di Bernini¹⁸. Il suo impegno in tal senso, anzi, per quanto di non grande rilievo sul piano della quantità, è stato molto influente sugli specialisti del settore, anche se con un certo ritardo rispetto alla precocità delle prove del maestro che addirittura principiano sul finire del secondo decennio del Seicento. Il gusto barocco da lui manifestato così anticipatamente anche sul versante dell'arredo viene infatti generosamente diffuso solo dal 1650 circa e non tanto per la sua azione diretta quanto per quella dei suoi allievi, soprattutto dello Schor. Originario di Innsbruck, ma di cultura berniniana e di attività tutta romana, Johann Paul Schor, noto a Roma come Gian Paolo Tedesco, è personalità multiforme attiva sul versante dell'architettura, della pittura, del disegno, dell'ornato e dell'ebanisteria. La cornice del Setti in San Sisto, con le sue foglie molto ampie ed arrotondate e soprattutto la presenza di girasoli nella parte alta, è formalmente assai prossima ad una soasa disegnata da Schor su un foglio del 1660-70 circa oggi conservato al Museum der Bildenden Künste di Lipsia. È comunque probabile che il Setti, che era romano, guardasse, piuttosto che allo Schor direttamente, ai concreti precedenti delle cornici prodotte a Roma nel secondo Seicento, molte delle quali sono ispirate proprio alla grafica del nordico maestro berniniano¹⁹.

¹⁸ La riflessione sul Bernini disegnatore di mobili è stata sviluppata pressoché esclusivamente da Alvar Gonzales Palacios, soprattutto in *Bernini as a furniture designer*, "The Burlington Magazine", novembre 1970, e *Il Tempio del Gusto*, Milano 1984. La parzialità degli studi berniniani su questo versante è, ovviamente, legata al solito pregiudizio dell'intrinseca inferiorità dell'artigianato decorativo rispetto alle arti del disegno.

¹⁹ Per quanto le migliori tra queste cornici non siano in realtà anteriori alla fine del XVII secolo e ai principi del successivo, quando le creazioni dello Schor trovano un diffusore d'eccezione nel Passarini. L'incisore romano Filippo Passarini, insieme al più giovane Giovanni Giardini, è forse il principale divulgatore a livello europeo del fasto e della magnificenza degli arredi romani. Nel 1698 pubblica a Roma il suo *Nuove inventioni d'ornamenti d'architettura e d'intagli diversi utili ad argentieri intagliatori ricamatori et altri professori delle buone arti del disegno*, raccolta di 32 tavole raffiguranti apparati liturgici e arredi di vario genere, i cui modelli saranno variamente ripresi dagli intagliatori e dagli stuccatori di gusto barocco attivi durante i primi anni del Settecento. Il motivo della voluta attorcigliata – usato con insistenza, tra l'altro, anche nella cornice del Setti per la *Madonna Sistina* – è molto caro alla mobilia romana del secondo Seicento, soprattutto dopo il 1698 quando Passarini incide e divulga una tavola per le sue *Nuove inventioni* che sembra essere stata punto di riferimento imprescindibile per il successivo operato delle maestranze romane specializzate nella produzione di tavoli, in cui il naturalismo delle foglie di acanto si piega in ampie e ridondanti volute destinate a sostenere il piano di marmo. Il prodotto migliore di tale manifattura è forse la *console* in legno intagliato e dorato e piano di marmo oggi in Galleria Spada a Roma.

La grandiosa ancona del Setti ebbe largo successo in Emilia, tanto da costituire, durante i primi decenni del Settecento, un modulo insuperato per tutti gli intagliatori – soprattutto, ma non esclusivamente, quelli impegnati nella realizzazione di cornici – operanti nell'area padana. E non solo: la cornice sistina è difatti paradigma a cui si dimostra sensibile anche il bergamasco Andrea Fantoni, che era sì stato in Emilia per formarsi, ma molti anni prima, nel corso del 1674; e, tra l'altro, trattenendosi nella bottega del suo maestro, un certo Giuseppe di Parma, per qualche mese soltanto.

Consistente, sin dall'ultimo ventennio del Seicento, la produzione di cornici, richieste da committenti bergamaschi, da parte dei Fantoni, per quanto a documentarla rimangono oggi più disegni e carte d'archivio che sopravvivenze concrete. Soprattutto dalla grafica emerge il tono eloquente e vitalistico dell'intaglio, che tende ad ampliare ed animare le strutture architettoniche rigidamente geometriche. Le ancone dei Fantoni, ad ogni modo, traggono verosimilmente il loro primo alimento proprio dall'area culturale emiliana e, con il loro successo, determinano il diffondersi nella bergamasca di un gusto preciso e rinnovato, che spesso assume toni di particolare grandiosità scenografica nel completamento del letto con vistose alcove. Procedendo negli anni, le soase fantoniane, soprattutto quelle di Andrea, tendono all'emancipazione rispetto al modello romano-emiliano: l'intaglio fitomorfo si fa lezioso e la cornice si risolve in tralcio naturalistico elegantemente stilizzato e nervosamente sinuoso, che anticipa schemi asimmetrici tipicamente *rocaille*. Si consuma, cioè, il passaggio dalle forme più bloccate e chiuse della metà del Seicento ai moduli decorativi più liberi e snodati squisitamente settecenteschi. Spesso si approda a risultati di delicatezza floreale inedita, con profusione di semi e di fiori (in boccio o già sbocciati o addirittura appassiti), evidente sublimazione artistico-allegorica del ciclo perenne della vita.

Nel suo contributo a *Società e cultura nella Piacenza del Settecento*, nel 1979, Raffaella Arisi Riccardi attribuisce al romano Giovanni Setti, esclusivamente su base stilistica, anche le altre cornici dell'area presbiteriale di San Sisto e le dodici statuette di coronamento del coro rinascimentale²⁰. Se tale attribuzione ha trovato concorde quasi tutta la critica, lo stesso non si è verificato per l'assegnazione al Setti dei due prospetti d'organo della chiesa piacentina. Ai lati dell'altar maggiore si trovano infatti due blocchi cassa-

Buona parte delle incisioni di Passarini non fa comunque che mettere a frutto idee di Johann Paul Schor; e quindi di Bernini.

Roberto Valeriani ha dedicato una scheda molto approfondita ai repertori di Passarini e Giardini nel catalogo della mostra *Gian Lorenzo Bernini Regista del Barocco*, edito a Roma nel 1999. Le incisioni del Giardini si aggiunsero ai fogli di Passarini nel 1714, quando vennero pubblicate per la prima volta col titolo di *Disegni diversi inventati e delineati da Giovanni Giardini da Forlì*. Si tratta di una raccolta di modelli per argenti sacri e profani.

²⁰ Cfr. R. ARISI RICCARDI, *Scultori in legno*, in *Società e cultura nella Piacenza del Settecento*, Cassa di Risparmio di Piacenza, Piacenza 1979, p. 139. L'assegnazione delle dodici sculture, raffiguranti santi il cui nome è inciso sullo scudo del piedistallo, è, in realtà, avanzata dubitativamente.

cantoria gemelli, di cui soltanto quello *in cornu evangelii* circo-scrive un organo vero e proprio. Dati a Giovanni Setti dalla Arisi Riccardi²¹, i due prospetti lignei vengono invece assegnati al bronzista e marmoraro piacentino Giorgio Mazzocchi – autore, alla fine del XVII secolo, del nuovo altare di San Sisto – da Luisa Bandera, in un contributo contenuto anch'esso nella pubblicazione del 1979 ricordata poco sopra²². La Bandera, che riprende peraltro una tesi già formulata nel 1916 dallo storico locale Nicodemi²³, ravvisa difatti stringenti affinità di stile tra cantorie e gradinata-balaustrata dell'altar maggiore, aggiornata soprattutto sulla ricchezza ornamentale e la qualità naturalistica del rilievo del Mascheroni. Diverse ragioni, però, rendono più credibile l'attribuzione delle due casse d'organo al Setti. Innanzi tutto, di Giorgio Mazzocchi si conosce soltanto l'opera in San Sisto, che, oltretutto, non è neanche prodotta in legno (come sono invece le cantorie in esame), ma in marmo rosso di Verona e bronzo dorato. Le fonti, poi, ricordano Giovanni Setti come autore, nel 1702, di un'altra cassa d'organo; sempre di collocazione piacentina, tra l'altro, nella chiesa di Sant'Antonino. I due prospetti lignei di San Sisto, ancora, presentano diverse tracce di doratura ed è storicamente documentato come il Setti collaborasse più volte con il pittore-doratore Gherardo Perani²⁴. Lo stile dei prospetti sistini, inoltre, è assonante, non tanto con quello chiassoso della cornice raffaellesca, quanto con quello più moderatamente barocco di statue e cornici minori collocate sopra il coro, pensate come probabile collegamento stilistico tra l'austero ed elegante mobile rinascimentale e la barocchissima soasa che lo sovrasta. È quindi assai credibile che il Setti – sempre che sia davvero lui l'autore di statuette ed ancone minori collocate a coronamento del coro – abbia pensato le due cantorie, di stile intermedio tra Rinascimento e Barocco, come introduzione ottimale alla zona retrostante l'altar maggiore, in cui i due stili coesistono allo stato puro e spurio. E ancora: nel locale soprastante l'organo ed ospitante la manticeria è tracciata a grandi caratteri la data "1698", storicamente coincidente con la consegna dell'esuberante cornice per la *Sistina* da parte del Setti. Infine, nelle due cantorie si percepiscono palesi richiami stilistico-formali ad un importante punto di riferimento del Setti come gli armadi del Mascheroni per la Steccata, di cui i prospetti lignei sistini

²¹ Nella sua ridottissima citazione in proposito, la studiosa fa riferimento al prospetto ligneo dell'organo indicandolo come "cassa" e a quello del controrgano come "cantoria".

²² Cfr. L. BANDERA, *L'arredamento*, in *Società e cultura nella Piacenza ... cit.*, p. 155. La stessa attribuzione si trova anche in GIUSEPPINA GENERALI, *Le due cantorie di S. Sisto a Piacenza*, manoscritto non datato di una studentessa del primo anno di corso della facoltà di Magistero di Piacenza, depositato presso la Biblioteca d'Arte del Castello Sforzesco di Milano.

²³ Cfr. GIORGIO NICODEMI, *San Sisto di Piacenza*, "Bollettino Storico Piacentino", 1916, pp. 13-28.

²⁴ Pittore e doratore di nascita ed attività piacentina, ricordato soprattutto per la sua collaborazione con lo scultore Giovanni Setti. Le sue opere più significative sono, in tal senso, coloritura policroma e doratura di *San Giuseppe*, simulacro a tutto tondo del 1709, e di tabernacolo e candelabri, modellati nel 1711, realizzati dal Setti per la parrocchiale di Calenzano di Bétola, nel piacentino. Cfr. R. ARISI RICCARDI, *op. cit.*, pp. 140 e 141 (con particolare riguardo alla nota 12).

riprendono soprattutto, per modellato e postura, il tipo dei putti nei telamoni infantili di delimitazione laterale.

Il genere della cassa d'organo fu spesso e sapientemente frequentato anche dai Fantoni²⁵. Anche nel loro esercizio su questo versante è molto probabile che essi tenessero conto dei precedenti di quella terra emiliana che tanto significativamente contribuì alla maturazione della loro parlata barocca. Per quanto non siano note permanenze piacentine di nessun esponente della stirpe, le forti somiglianze formali, la quasi sovrapposibilità delle date ed il prestigio del cenacolo sistino e del suo antico organo, rendono quanto meno probabile che il prospetto fantoniano dell'organo di Gandino²⁶ ed il relativo disegno preparatorio abbiano tratto ispirazione proprio dal prototipo di Piacenza.

Le carte dell'archivio fantoniano di Rovetta testimoniano i prolungati rapporti della bottega di Andrea Fantoni con la basilica gandinense di Santa Maria Assunta. Il contratto per l'esecuzione della cassa d'organo risale al 13 luglio 1693, ma l'esecuzione dell'opera va probabilmente spostata più avanti, visto che a margine del documento si legge "la d.ta scrittura non è stata eseguita, ma si è mutato disegno e scrittura" e che le carte inerenti questa impresa si spingono fino al 1710. L'involucro ligneo dell'organo collocato *in cornu evangelii*, quindi, è opera del 1693-1710 circa dei Fantoni di Rovetta, mentre quello del controrgano *in cornu epistolae*, evidentemente realizzato sul modello fantoniano, è opera del 1718-20 di Ignazio Hillepront di Gorlago. Tanto a Gandino quanto a Piacenza il blocco cassa-cantoria, in legno raffinatamente dorato, circonda un prospetto pentapartito, in cui i due organetti morti si collocano a coronamento di seconda e quarta campata; le campate sono tra loro separate da paraste riccamente intagliate, come riccamente intagliate sono anche le coperture delle legature di facciata; larghe lesene scol-

²⁵ I Fantoni, soprattutto Andrea e suo fratello Donato, furono molto sensibili alla musica e assai competenti in materia di forma e funzionamento degli strumenti musicali. Della loro affinità elettiva per le arti del suono sono testimonianza eloquente, tra le altre cose, le molte casse d'organo da loro realizzate e i relativi disegni preparatori, alcuni dei quali fanno in realtà riferimento ad opere perdute o mai realizzate. Tra quanto rimane, si segnalano i prospetti lignei di Castione della Presolana (bottega di Grazioso il Vecchio, 1683-84), della basilica di Santa Maria Assunta di Gandino (bottega di Andrea, 1693-1710), della chiesa parrocchiale di Santa Maria Assunta di Solto Collina (Andrea, 1705-26), della chiesa parrocchiale di Ome, nel bresciano (bottega di Giovan Bettino, 1736-40), e della chiesa parrocchiale di Foresto Sperso (bottega Fantoni 1712-21). La grafica d'organo fantoniana, almeno quella prodotta a partire dai figli di Grazioso il Vecchio, dimostra inoltre come gli intagliatori bergamaschi avessero contezza del preciso significato di forma, dimensioni e posizionamento delle canne nel prospetto degli strumenti.

Per altre testimonianze della sensibilità e della competenza musicale dei Fantoni, cfr. R. BOSSAGLIA (a cura di), *op. cit.*, *passim*; GIOSUÈ BERBENNI, *Lineamenti dell'organaria bergamasca dal sec. XV al sec. XVIII*, "Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo", LIII, a.a. 1991-92, pp. 522-24; *Id.* (a cura di), *Organi storici della provincia di Bergamo*, Grafica & Arte, Bergamo 1998, pp. 53-60, 109-11, 112-15, 172-73, 174-77, 204-06 e 281-83.

²⁶ Lo strumento attuale è un Adeodato Bossi del 1858, restaurato, modificato ed in parte ricostruito da diversi organari nel corso della prima metà del Novecento. Il controrgano, entro rilegatura dell'Hillepront, è opera del bresciano Giacinto Pescetti (1718-20); è oggi inefficiente perché privato di tutte le canne interne di metallo, parzialmente impiegate da Adeodato Bossi Urbani, in parte disperse.

pite delimitano la facciata nel suo complesso, terminando in telamoni reggi-capitello in entrambi i casi (per quanto a Piacenza si tratti di putti a figura intera, a Gandino di nerborute mezze figure maschili); ambedue gli strumenti sono sormontati da una grande cornice a linee spezzate, guarnita di son-tuosi gruppi scultorei (anche se la scelta quasi esclusivamente fitomorfa della mostra d'organo piacentina si arricchisce di figure umane nel prospetto fantoniano). In linea di massima, comunque, nel passaggio dalla mostra piacentina a quella bergamasca, crescono sia la temperatura ornamentale che l'interesse per il livello significante del singolo ornato e della decorazione nel suo complesso. Infatti, mentre la fioritura plastico-decorativa dell'organo di Piacenza è piuttosto contenuta, tanto da far pensare al prodotto di un manierismo esuberante piuttosto che a quello di un momento più o meno maturo del barocco, l'*ornamentum* di Gandino è un autentico tripudio scultoreo, già tinto di cadenze rococò nel suo indugiare sulle linee curve di cantoria e coronamento e sul movimento leggermente asimmetrico della figura collocata al vertice dello strumento. Le presenze umane e gli oggetti che popolano il prospetto dei Fantoni, inoltre, sono, almeno per buona parte, coinvolti in un programma iconografico allusivo alla natura musicale del manufatto decorato: al centro del coronamento, difatti, tra le statue di due profeti, si colloca quella di David. Per quanto il salmista, connotato come re da corona e scettro, manchi di trasparenti attributi musicali, egli, bloccato in una posa instabile, sembra accennare ad un passo di danza ed il suo cartiglio reca la scritta "BENE PSALLITE EI IN VOCIFERATIONE. PS 32". Gli strumenti musicali che mancano al re David sono comunque presenti in gran quantità sulle paraste di delimitazione laterale delle canne di facciata, intagliate a panoplie di strumenti musicali. Inoltre, delle piccole statue a tutto tondo che si collocano alla base delle lesene di scansione del prospetto, alcune sono colte nell'atteggiamento di cantare, altre reggono arnesi del far musica. Del programma fa evidentemente parte anche l'organetto collocato al centro della cantoria, contornato da un tripudio di putti. Che i Fantoni prestassero attenzione alle implicazioni simbolico-allegoriche delle loro opere, come già più volte accennato in questo scritto, è confermato dalla due copie dell'*Iconologia* del Ripa presenti in fondazione a Rovetta. Nessuna implicazione musicale – nonostante la probabile radice emiliana della vocazione ermetica dei maestri bergamaschi – sembra invece contraddistinguere le scelte decorative dell'intagliatore della mostra d'organo sistina.

Più in generale, le casse d'organo fantoniane obbediscono al tipo più precoce di cassa d'organo barocca. Sono infatti due le tipologie prevalenti di prospetto ligneo barocco e ciascuna assorbe il cinquanta per cento circa della produzione di involucri organari dell'epoca.

Mentre la seconda non compare che intorno al 1650, la prima fa capolino addirittura sul finire del Cinquecento: è infatti tra 1597-1600 che il pittore-architetto-teorico milanese Giovan Battista Montano crea questo paradigma ornamentale organario, disegnando ed intagliando il blocco cassacantoria dell'organo di San Giovanni in Laterano a Roma. Si tratta di una ripresa della cassa rinascimentale, ma ingigantita ed investita da una fiori-

tura plastico-decorativa che rende inutile il ricorso alle portelle dipinte, punto caldo della decorazione organaria cinquecentesca ma pressoché sistematicamente abbandonate in età barocca.

Il secondo tipo di prospetto organario barocco si basa invece sui giochi di concavità-convessità, pieno-vuoto, chiaro-scuro desunti dalla coeva sperimentazione architettonica e trova esempi di grande qualità nell'organo disegnato da Bernini – e poi realizzato dall'organaro Giuseppe Testa e dal plasticatore berniniano Antonio Raggi – per Santa Maria del Popolo a Roma ed in quelli degli organari stranieri in Italia: l'organaria barocca italiana ha infatti come autentici protagonisti maestri tedeschi, fiamminghi e francesi. È così che due tra le più belle casse d'organo del patrimonio organario italiano del Seicento sono legate agli interventi di un fiammingo (l'organo di Willem Hermans per Santa Maria in Carignano a Genova, realizzato nel 1656 e dotato di un prospetto di 7 campate semicilindriche) e di un francese (lo strumento di André Julien, costruito nel 1678 per la chiesa gesuitica della Missione o di San Francesco Saverio in Mondovì, poi trasferito nella parrocchiale di Pianfei dove tuttora si trova, con facciata pentapartita, costituita da tre torrette semicilindriche e da due campate, viceversa, piane). Va senz'altro segnalato che i prospetti di Julien e di Hermans, come quelli di molta organaria barocca, prendono movimento anche dal superamento dell'allineamento delle bocche delle canne, tipico dell'organaria rinascimentale: le bocche assumono infatti posizionamento angolato l'una rispetto alle altre e disegnano, così, nel loro complesso, linee spezzate.

Oltre a costituire un possibile canovaccio emiliano dello sforzo gandinese della bottega di Andrea Fantoni, le cantorie gemelle di San Sisto consentono di sviluppare una breve riflessione sulla particolarità della natura dei manufatti organari in generale. Particolarità che ha duplice radice.

Prima di tutto, infatti, un organo è sempre il risultato dello sforzo congiunto di specialisti in ambito diverso: di un nutrito gruppo di artisti-artigiani, cioè, che vanno dall'intagliatore al doratore al pittore e che ruotano attorno alla personalità cardine – molto spesso influente anche sulle caratteristiche estetiche dell'involucro ornamentale – del maestro organaro.

In secondo luogo, l'artefatto organario è, almeno in potenza, un palinsesto materico, in quanto strumento che, a causa della deperibilità delle sue componenti sia meccanico-sonore che decorative, è soggetto a riscritture continue. A restauri e rimaneggiamenti, cioè, che ne rendono la natura stratificata e composita.

In San Sisto, così, una cornice barocca, realizzata in sostituzione dell'originale involucro cinquecentesco e risultato della probabile collaborazione dell'intagliatore Giovanni Setti e del doratore Gherardo Perani, circonda ancora buona parte del materiale sonoro dell'impianto rinascimentale originale, costruito nel 1544-45 dall'organaro bresciano Giovan Battista Facchetti²⁷.

²⁷ Sulla storia e l'attuale configurazione meccanico-sonora dello strumento piacentino, cfr. LUIGI SWICH (a cura di), *L'organo ritrovato. Il restauro dell'organo Facchetti di S. Sisto a Piacenza*, Tip. Cassola, Piacenza 1991. La pubblicazione è stata curata dalla Banca di Piacenza, che ha

Stratificazioni organarie di rilevante impatto visivo non sono, ovviamente, prerogativa delle sole terre emiliane, in cui l'abbaziale di San Sisto si colloca con il suo prezioso strumento²⁸. Riscontri significativi, al contrario, si possono individuare un po' in tutte le città che vantino una cospicua tradizione organaria. E, in Italia, sin dal XVI secolo, Bergamo, con il suo territorio, è senz'altro tra queste. Palinsesto organario di bellezza mozzafiato, ad esempio, è lo strumento della basilica di Santa Maria in Valvendra a Lovere, in cui l'impianto meccanico-sonoro attuale, di fabbricazione sette-ottocentesca, è racchiuso dal prestigioso involucro realizzato, tra 1515-18, da artisti bresciani dell'importanza dell'intagliatore Stefano Lamberti e dei pittori Floriano Ferramola e Moretto giovane, per valorizzare materiali fonici quattro-cinquecenteschi di fabbricazione antegnadiana.

La mostra d'organo loverese, tra l'altro, restituisce anche un'immagine approssimativa dell'*ornamentum* originale dello strumento del Facchetti per San Sisto. L'aspetto della perdita soasa cinquecentesca, difatti, non doveva essere molto diverso da quello proposto dalla tarsia del coro sistino²⁹ che, probabilmente, riproduce l'organo realizzato nel 1528, sempre da Giovan Battista Facchetti, per Santa Maria di Campagna in Piacenza³⁰. Del perduto strumento della chiesa mariana si conservano oggi, presso il locale museo civico, le sole portelle dipinte di Camillo Boccaccino. Sovrapponendo mentalmente l'immagine dell'intarsio con quella delle tele del pittore cremonese – non riprodotte nella tarsia perché realizzate nel 1529-30 soltanto – si ottiene un prospetto d'organo assai simile proprio a quello tuttora fruibile nella basilica di Lovere.

anche interamente sostenuto il costo del restauro condotto nel 1990 dal Laboratorio Vincenzo Mascioni di Cuvio. Contemporaneamente al recupero del materiale fonico, Ettore Aspetti ha curato il restauro del prospetto ligneo dell'organo e della cornice della copia da Raffaello.

²⁸ È però in Emilia che si colloca il palinsesto organario che, oltre a costituire un eccezionale arredo liturgico per la bellezza delle sue forme, in sé comprende, ancora funzionanti, le componenti meccanico-sonore del più antico organo esistente al mondo. Si tratta dello strumento collocato in *cornu epistolae* in San Petronio a Bologna, dove materiale sonoro ed intagli decorativi – a girandole, rosoni e monofore dorati, di sapore marcatamente gotico – risalgono all'intervento originale, del 1471-75, di Lorenzo da Prato. I fianchi della cassa gotica vennero rivestiti nel 1531 dalle tavole di Amico Aspertini – e, quindi, da un esponente antirinascimentale del Rinascimento – oggi presso il Museo dell'Opera di San Petronio; e il tutto venne poi racchiuso, tra 1674-75, nell'involucro tardobarocco realizzato dagli stuccatori intelvesi Giovan Battista Barberini e Paolo Frisoni.

²⁹ Si noti, per inciso, come il pannello sia delimitato da due paraste intagliate sormontate da una conchiglia: motivo poi assai caro al mobilio di produzione secentesca piacentina.

³⁰ L'ipotesi, formulata da Oscar Mischiati per primo, è stata messa in discussione da Swich alla p. 13 del suo *Vicende storiche degli organi di S. Sisto*, pp. 13-28 dell'opuscolo edito in occasione del restauro dello strumento piacentino.