

L'organaria bresciana al servizio delle corti Le commissioni principesche a Facchetti e Antegnati

Paola Dessì

Università degli Studi di Padova
paola.dessi@unipd.it

§ Il contributo ripercorre la storia dell'organaria bresciana rinascimentale attraverso le commesse di strumenti provenienti dalle corti dell'Italia del Nord. La commissione principesca ad un organaro eccellente garantiva visibilità e prestigio al committente, e l'organo, come corpo sonoro con cassa finemente decorata, era una componente del lessico della preminenza. La figura dell'organaro Giovanni Battista Facchetti si intreccia infatti con gli Sforza di Milano e in particolare con Ludovico il Moro, con gli Este di Ferrara, i Gonzaga di Mantova, i procuratori del doge di Venezia e il papa Clemente VII dei Medici. Agli Sforza e alla Fabbrica del Duomo di Milano si lega anche la figura del primo organaro della dinastia degli Antegnati: Bartolomeo. Sarà suo figlio Giovanni Giacomo a ricevere ulteriori committenze eccellenti per la città di Milano, come quella per il Monastero di San Maurizio Maggiore, e a lavorare poi per Ottavio Farnese a Parma, dove suo figlio Benedetto unirà il proprio nome all'organo della Steccata. Commissioni ducali porteranno infine Benedetto a Torino, su richiesta di Emanuele Filiberto di Savoia, e suo cugino Graziadio a Mantova, su richiesta di Guglielmo Gonzaga per l'organo della cappella palatina di Santa Barbara.

§ This paper illustrates the history of Brescian organ building and the commission of instruments in northern Italian courts during the Renaissance. The commission of organs to eminent builders increased the prestige of the patron: the organ, a complex instrument beautifully decorated, was a part of the "lessico della preminenza". The organ builder Giovanni Battista Facchetti worked for many Italian patrons, such as the Sforza of Milan and in particular with Ludovico il Moro, the Este of Ferrara, the Gonzaga of Mantua, the procurators of Venice Doge and the Medici Pope Clement VII. The Sforza and the Fabbrica of Milan cathedral were also linked to the figure of the first organ maker of Antegnati family: Bartholomeus. His son Giovanni Giacomo was charged of several commissions in Milan, such as the organ of San Maurizio Maggiore. He also worked in Parma for Ottavio Farnese. In this city Benedetto, Giovanni Giacomo's son, took part to the construction of the organ for the Steccata Church. Furthermore, Benedetto was engaged in Turin, at the court of Emanuele Filiberto of Savoy, whilst his cousin Graziadio worked for the duke Guglielmo Gonzaga in Mantua, to construct the organ in Santa Barbara chapel.

Giovanni Battista Facchetti e Bartolomeo Antegnati

Scorgendosi ogni giorno maggior concorso de' popoli a frequentar la chiesa, attratti particolarmente per la devozione della santa imagine miracolosa che ogn'ora faceva grazie, venero in parere alcuni amici e benevoli, che sovente frequentavano la chiesa, d'oprare ch'ella anco al pari di tante altre fosse ornata d'un organo per meglio e con maggior decoro celebrar li divini officii [...] mentre proponevano come ciò si potesse effettuare, uno de' secretarii ducali per nome detto Marchesino Stanga disse di volerlo da sé solo fare. Per il che il tutto in poco tempo preparato per mano di un insigne maestro di simili instrumenti, detto il Fachetto, l'anno 1490 [...] lo fece condurre alla chiesa e riporre in luogo opportuno a sue proprie spese.¹

IL testo citato, tratto dal manoscritto di padre Girolamo Gattico (1574 - 16 settembre 1646), documenta il primo strumento costruito da Giovanni Battista Facchetti, organaro nativo di Brescia. La *Descrizione succinta* del Gattico, domenicano del convento milanese di Santa Maria delle Grazie dal 25 febbraio 1596 e poi sindaco e procuratore della comunità religiosa nel biennio 1623-24, corregge, con la sua indiscussa attendibilità,² le notizie ad oggi esistenti sull'organaro bresciano, in particolare l'inizio dell'attività, prima individuata nella sua partecipazione alla gara per l'organo della chiesa dell'Incoronata di Lodi nel 1501-1503, e la data di nascita fissata venticinque anni prima, ossia intorno all'anno 1475.³

A parte la rilevanza della fonte manoscritta per lo studio su le vicende biografiche dell'organaro e la sua attività professionale, il documento è interessante per lo spaccato di vita del cenobio milanese in relazione alla famiglia Sforza. Come si deduce dalla *Descrizione*, nel 1463 il duca Francesco I fece costruire un convento domenicano ed una chiesa nel luogo dove si trovava una piccola cappella dedicata a Santa Maria delle Grazie. Il convento fu completato nel 1469, mentre per la chiesa fu necessario attendere il 1482: salito al potere Ludovico il Moro, il nuovo duca decise di ricostruire diverse

¹ G. GATTICO, *Descrizione succinta e vera delle cose spettanti alla chiesa e convento di Santa Maria delle Grazie e di Santa Maria della Rosa e suo luogo, et altre loro aderenze in Milano dell'Ordine de' Predicatori con due tavole in fine*, edizione, glossario, indici, bibliografia a cura di E. E. Bellagente, capitoli introduttivi di V. Alce, A. M. Caccin e E. E. Bellagente, presentazione di P. C. Marani, Ente Raccolta Vinciana, Milano 2004, pp. 46-47: Capitolo Tertiodecimo, *Dell'organo*.

² Cfr. i capitoli I, II e III di V. ALCE, A. M. CACCIN, *Introduzione* in GATTICO, *Descrizione succinta*, pp. VI-XVII.

³ O. MISCHIATI, *Documenti sull'organaria padana rinascimentale. I: Giovanni Battista Facchetti*, «L'organo», 22 (1984), pp. 24-160; ID., s.v. *Facchetti, Giovanni Battista*, in DBI, 44 (1994). Stesse notizie sono riportate ancora in *Gli Antegnati: studi e documenti su una stirpe di organari bresciani del Rinascimento*, a cura di O. Mischiati, Patron, Bologna 1995. Rispetto al calcolo della data di nascita, se la data dell'organo costruito per il convento di Santa Maria delle Grazie di Milano è 1490, egli doveva avere raggiunto già allora la maggiore età, a quell'epoca stabilita nei 25 anni. Sull'attività del Facchetti vedi anche R. LUNELLI, *L'arte organaria del Rinascimento a Roma e gli organi di San Pietro in Vaticano dalle origini a tutto il periodo frescobaldiano*, Olschki, Firenze 1958, pp. 20-29.

parti della chiesa; egli, infatti, volle fare delle Grazie il luogo di sepoltura della sua famiglia.⁴

È dunque verosimile che il pagamento dell'organo di Facchetti per la chiesa sia stato eseguito da Marchesino Stanga – come scritto dal Gattico – ma per conto del duca Ludovico. Stanga, infatti, era il soprintendente all'erario di corte e dunque spesse volte le somme da lui versate servivano per l'adempimento di commissioni ducali; ne sono un esempio alcuni lavori affidati a Leonardo da Vinci. Nel 1482 Ludovico Sforza incaricò Leonardo di costruire la più grande statua equestre mai realizzata raffigurante il padre Francesco, duca dal 1452 al 1466.⁵ Il mandato è testimoniato da un pagamento eseguito dallo Stanga per conto del duca a titolo di anticipo per le spese sostenute nella preparazione di un modello. Ancora qualche anno dopo, Marchesino Stanga solleciterà Leonardo per il completamento del Cenacolo nel refettorio del convento di Santa Maria delle Grazie, eseguendo l'ordine ricevuto nella missiva ducale datata 19 giugno 1497.

Le vicende di Ludovico il Moro si legano dunque alla storia dell'organaria bresciana; egli appare fautore del passaggio generazionale tra l'organaria d'oltralpe e quella padana,⁶ che nel Rinascimento si affermerà in forma pressoché esclusiva.⁷ Anche il duca padre Francesco Sforza, infatti, avendo resa nota la sua intenzione di accordare «un certo patrocinio» per la costruzione di un nuovo organo nel Duomo di Milano, si era rivolto ad un eccellente organaro «il quale dicono trovarsi di presente in Brescia».⁸ Si trattava di Bernardo Dilmano o *de Alemaniam*, un tedesco naturalizzato veneziano, facente parte di quella schiera di organari stranieri, in prevalenza tedeschi, che operarono nel nord Italia sino agli anni '90 del Quattrocento, tra i quali si

⁴ Nel 1497 la chiesa accolse il monumento sepolcrale di Beatrice d'Este, defunta moglie di Ludovico.

⁵ Sul significato della statua equestre nella rappresentazione del potere e sulla rivalità e lo spirito di emulazione legati alla diffusione del modello nelle corti italiane si veda A. BUTTERFIELD, *The Sculptures of Andrea del Verrocchio*, Yale University Press, New Haven-London 1997, pp. 158-183. Sulla rivalità tra Repubblica veneta e ducato di Milano cfr. pp. 167-168.

⁶ Gli aggettivi 'd'oltralpe' e 'padana' si rifanno ad un lessico in uso tra gli studiosi del settore e discusso in MISCHIATI, *Documenti sull'organaria padana rinascimentale*, p. 23.

⁷ Il passaggio è riferito all'arte organaria da chiesa. Sulla tradizione transalpina dell'organo da sala e sul suo perdurare nel Cinque e nel Seicento cfr. P. BESUTTI, «Cose all'italiana» e alla tedesca «in materia di ricreazione»: la circolazione di strumenti, strumentisti e balli fra Mantova e i territori dell'impero romano germanico (1500-1630), in *I Gonzaga e l'impero: itinerari dello spettacolo*, a cura di U. Artioli e C. Grazioli, con la collaborazione di S. Brunetti e L. Mari; con una selezione di materiali dall'archivio informatico Herla (1560-1630), Le Lettere, Firenze 2005, pp. 239-272: 243-244.

⁸ La notizia si legge negli Annali della Fabbrica in data 4 dicembre 1463; cfr. *Annali della fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente*, pubblicati a cura della sua amministrazione, 6 voll., Brigola – Reggiani, Milano 1877-1885, II, p. 230. L'intenzione del duca rientrava in una più vasta azione musicale che aveva già visto la costruzione dei due organi delle chiese milanesi di San Nazario e di Sant'Ambrogio. Per una ricostruzione puntuale della storia degli organi nel Duomo di Milano si veda R. FAIT, *Organi e organisti del Duomo dalle origini al 1562*, in *Sei secoli di musica nel Duomo di Milano*, a cura di G. De Florentiis, G. N. Vessia, NED, Milano 1986, pp. 177-203.

distinsero, come più significativi, Antonio, figlio di Bernardo, Giorgio da Ulma e Leonardo da Berna.⁹ L'organo di Bernardo de Alemagna, tuttavia, non piacque agli amministratori della Cattedrale, come si comprende dalla lettera da loro inviata alla reggente Bianca Maria Visconti e al duca suo figlio Galeazzo Maria Sforza. In essa i delegati della Fabbrica del Duomo si appellavano alla memoria del predecessore «duca Francisco, il quale sommamente desiderava chesso templo havesse uno bono organo et digno pretesto fuosse il migliore de tutta l'Italia».¹⁰ Sebbene lo strumento non fosse stato protestato dopo il collaudo, l'accadimento segnò l'inizio del declino dell'organaria tedesca a corte a favore di quella bresciana. Quando infatti, dopo lunghi patimenti, la Fabbrica del Duomo decise di ricostruire il vecchio organo di Fra' Martino degli Stremidi, la commissione fu rivolta all'organaro Bartolomeo Antegnati.¹¹

L'intervento della famiglia Sforza è evidente anche in questo caso, a partire dalla richiesta del «Maestro Bartolomeo da Brescia» inviata giovedì 30 dicembre 1490 alla Fabbrica. In essa l'organaro chiedeva di poter trasferire il suo laboratorio, allestito per l'occasione in una «camera in camposanto» giudicata troppo «ristretta», in un «locale adatto» offertogli dai religiosi di Santa Maria delle Grazie, chiesa che aveva appena ospitato l'organo di Giovanni Battista Facchetti.¹² Purtroppo nulla si conosce circa il progetto dello strumento; è noto soltanto che l'organaro aveva chiesto licenza dei signori per aggiungere agli «organi nella forma pattuita, due organetti morti da entrambi i lati».¹³ Si trattava dunque di uno strumento già pensato secondo la facciata tradizionale dell'organo Antegnati divisa in campate dispari con gli organetti morti inseriti in corrispondenza delle campate minori.

Più interessante, dal punto di vista della committenza ducale, l'altra notizia sull'organo di Bartolomeo tratta ancora dagli Annali del Duomo in data giovedì 7 luglio 1491. In essa si legge che al pittore Filippo Cittadino era stato affidato il lavoro di pittura delle «ante da collocarsi a difesa dell'organo» con il seguente soggetto: «Annunciatio gloriosissimae virginis Mariae intus, et extra imagines illustrissimi domini Johanneis Galeaziis Mariae ducis Mediolani, et

⁹ Sulla figura di Bernardo si veda O. MISCHIATI, s.v. *Bernardo D'Alemagna*, in DBI, 9 (1967). Sulla presenza di organari stranieri operanti nel nord Italia cfr. O. MISCHIATI, *Organari stranieri a Milano durante il Rinascimento: nuovi documenti*, in *San Simpliciano e il nuovo organo Ahrend*, testi di L. Crivelli ... [et al.], fotografie di V. Chamlà, Silvana, Milano 1991; T. CASANOVA, *Gli organi delle cattedrali di Brescia dalle origini all'eta di Costanzo Antegnati*, in *Gli Antegnati: studi e documenti*, pp. 166-254: 173-182; L. GHIELMI, *L'attività degli Antegnati nel milanese*, *ibidem*, pp. 364-398: 363-364; *Arte organaria italiana e germanica tra Rinascimento e barocco*, atti del convegno internazionale, Trento-Smarano, 3-5 settembre 2004, a cura di M. Guido, Giunta della Provincia Autonoma, Trento 2007 (Quaderni Trentino cultura, 11).

¹⁰ La lettera è riportata integralmente in D. MUONI, *Gli Antignati, organari insigni, e serie dei maestri di cappella del duomo di Milano*, «Archivio storico lombardo», 10 (1883), pp. 188-208: 194-196.

¹¹ Per una disamina generale sulla famiglia Antegnati si veda U. RAVASIO, *La genealogia degli Antegnati organari*, Ateneo di Brescia, Brescia 2005.

¹² Il documento è pubblicato in *Annali della fabbrica del Duomo di Milano*, II, p. 66.

¹³ *Annali della fabbrica del Duomo di Milano*, II, p. 66.

illustrissimi domini Ludovici Mariae patruī ut supra». ¹⁴ L'interesse dei duchi per l'organo non era dunque dettato dal solo desiderio di accrescere il decoro della chiesa *ad augmentum divini cultus*, ma rientrava nella politica sottesa al recupero dell'antico, nella quale l'organo era lo strumento che meglio rappresentava, all'interno della chiesa, l'immagine del potere e la preminenza di chi ne era il committente. ¹⁵ Anche per il Quattro e il Cinquecento, infatti, è possibile studiare lo strumento come il risultato di un rapporto di committenza intercorso tra un nobile commissionario e un *magister* specializzato nell'«arte organica», secondo la definizione che ne darà Costanzo Antegnati nel 1608. ¹⁶

Se per Bartolomeo Antegnati il piccolo organo del Duomo fu l'unica commissione ducale, diversa fu la sorte di Giovanni Battista Facchetti che fu conteso, nel corso della vita professionale, dalle principali famiglie italiane: gli Este di Ferrara, i Gonzaga di Mantova, i procuratori del doge di Venezia e il papa Clemente VII, esponente della famiglia fiorentina dei Medici.

Nel 1511 Facchetti realizzò l'organo per la cappella dell'Incoronata del Duomo di Mantova su commissione del marchese Francesco II Gonzaga (in carica dal 14 luglio 1484 al 29 marzo 1519), marito di Isabella d'Este. ¹⁷ Fu poi il fratello di Isabella, il cardinale Ippolito I d'Este, mecenate e protettore di Ludovico Ariosto nonché di Adrian Willaert, ¹⁸ ad affidare a Facchetti una serie di lavori da svolgere in Ferrara negli anni 1514-1517. ¹⁹ Le varie commissioni riguardarono la costruzione di un organo nella chiesa di Santa Maria in Vado (1514-1516) ²⁰ oltre a diversi lavori per la camera della musica di Ippolito I, tra i quali la riparazione di un organo (1515) e la realizzazione della componente aerofona di un claviorgano (1516). Grazie ai documenti inediti rinvenuti da Camilla Cavicchi è inoltre possibile riferire alla Cattedrale ferrarese il progetto

¹⁴ *Annali della fabbrica del Duomo di Milano*, II, p. 69.

¹⁵ Sull'organo come elemento del lessico della preminenza nelle corti dall'epoca ellenistica al regno carolingio cfr. P. DESSÌ, *L'organo tardoantico: storie di sovranità e diplomazia*, CLEUP, Padova 2008.

¹⁶ L'organo sembrerebbe essere elemento costitutivo del lessico della preminenza rinascimentale; esso appare conservare, cioè, identità di funzione ereditata dalla cultura ellenistica e romana e rielaborata attraverso la tradizione medievale e la riscoperta umanistica dell'antichità. Sulla metodologia storica del lessico della preminenza applicata alla storia della musica rinascimentale si veda F. PIPERNO, *Suoni della sovranità. Le cappelle musicali fra storiografia generale e storia della musica*, in *Cappelle musicali fra corte, stato e chiesa nell'Italia della prima età moderna*, a cura di F. Piperno, G. Biagi Ravenni, A. Chegai, Olschki, Firenze 2007, pp. 11-37.

¹⁷ MISCHIATI, *Documenti sull'organaria padana rinascimentale*, p. 24; i documenti sono riportati alle pp. 104-105.

¹⁸ Sul mecenatismo musicale di Ippolito I d'Este si veda L. LOCKWOOD, *Adrian Willaert and Cardinal Ippolito I d'Este: New Light on Willaert's Early Career in Italy, 1515-21*, «Early Music History», 5 (1985), pp. 85-112.

¹⁹ Ringrazio Camilla Cavicchi per avermi reso noti una serie di documenti inediti, sul periodo ferrarese di Facchetti e sul suo rapporto con Ippolito I d'Este, facenti parte di un suo ampio lavoro di ricerca attualmente in corso sul mecenatismo di Ippolito I.

²⁰ E. PEVERADA, *Giovanni Battista Facchetti autore dell'organo in S. Maria in Vado a Ferrara (1514-1516)*, in *In laudabile et optima forma: L'organo della Cattedrale di Asola dal Romanino ai Serassi*, Sometti, Mantova 2009, pp. 47-58.

per il grande organo di 24 piedi, già noto grazie alla lettera di Facchetti datata 1515 e indirizzata al cardinale Ippolito I, ma sin ora falsamente attribuito.²¹

La missiva è interessante perché Facchetti descrive in maniera dettagliata lo strumento proposto: somiere a vento, sette mantici, con impianto sonoro di nove registri basato sul Ripieno a file separate – Principale contrabbassi, Principale tenori, XII, XV, XIX, XXII, XXVI, XXIX – con l'aggiunta di un Flauto. Straordinaria la base fonica dello strumento con il Contrabassi di 24 piedi, collocato all'interno e composto di canne di piombo, e il Principale 12' con canne di stagno da porre in facciata. L'imponenza dello strumento viene sottolineata dallo stesso Facchetti che scrive: «questo organo serà de la grandezza de quello è in Sancto Marco in Venetia».²² Si sarebbe trattato del più grande lavoro di Facchetti. Egli infatti si cimenterà in strumenti di 24 piedi solo molti anni più tardi: nel 1538 per la Cattedrale di Piacenza e nel 1542 per la Cattedrale di Cremona.

Di grande interesse un *post scriptum* accluso alla lettera, rinvenuto sempre dalla Cavicchi, nella quale l'organaro propone di inserire dei tasti cromatici supplementari o spezzati al fine di rendere lo strumento più atto alle esigenze del coro, come richiesto dallo stesso Ippolito I.

Facchetti era di casa anche in ambiente veneziano. Suo era l'organo costruito per conto di due gentiluomini veneziani che egli avrebbe dovuto portare a Cipro: il 18 luglio 1519, Giacomo Tebaldi, ambasciatore ferrarese a Venezia, scriveva ad Alfonso I d'Este perché lasciasse passare nelle terre estensi, senza pagamento di dazio, «Giovan Battista da Mantova». Questi avrebbe dovuto consegnare al patrizio veneziano Giustiniano Contarini un organo «dedicato a Dio per voto» da inviare all'«insula di Cypro».²³

Un'altra richiesta di libero passaggio da concedere a Facchetti per l'approvvigionamento di materiali si legge nella lettera di Federico II Gonzaga (in carica come marchese dal 1519 al 1530, poi duca sino al 28 giugno 1540) all'ambasciatore di Venezia Giovanni Battista Malatesta, datata 7 gennaio 1520. Vi si legge della necessità dei materiali «per farne due organi per bisogno» del marchese.²⁴

²¹ Il progetto era stato erroneamente attribuito prima alla chiesa di Santa Maria in Vado da Lunelli (LUNELLI, *L'arte organaria del Rinascimento a Roma*, p. 22), poi al Duomo di Milano da Mischiati (MISCHIATI, *Documenti sull'organaria padana rinascimentale*, p. 25 nota 8). Per una ricostruzione degli organi nel Duomo ferrarese si veda A. CAVICCHI, *L'organo della Cattedrale nella tradizione musicale e organaria ferrarese: una proposta di ricostruzione ideale*, in *San Giorgio e la principessa di Cosmè Tura: dipinti restaurati per l'officina ferrarese*, a cura di J. Bentini, Nuova Alfa, Bologna 1985, pp. 95-122.

²² Il documento è riportato per intero in MISCHIATI, *Documenti sull'organaria padana rinascimentale*, pp. 116-117.

²³ MISCHIATI, *Documenti sull'organaria padana rinascimentale*, p. 117. DESSÌ, *L'organo tardoantico*, p. 9.

²⁴ La missiva e la relativa risposta sono riportate in MISCHIATI, *Documenti sull'organaria padana rinascimentale*, pp. 107-108.

L'anno dopo furono i procuratori di San Marco a pregare Federico II di permettere loro di trattenere Facchetti a Venezia per qualche giorno affinché potesse concludere il suo lavoro agli organi di San Marco. La lettera dei procuratori, datata 23 marzo 1521, spiega anche la motivazione della richiesta: l'organaro aveva «fatto intender haver obligatione di venir ad fornir certa opera principiata a Mantova al Signor de Nuvolarà». ²⁵ La missiva documenta come vivo e stretto fosse il legame di collaborazione instauratosi tra Facchetti e i Gonzaga, quelli di Mantova e di Novellara. Non a caso il 29 luglio 1519 il marchese Federico II aveva firmato il decreto con il quale si concedeva la «civilitas pro Joanne Baptista de Fachettis de Brixia». ²⁶ L'atto amministrativo, che sanciva la cittadinanza mantovana per l'organaro, arrivava a coronamento di un rapporto di grande stima cominciato nel 1511 quando il marchese padre Francesco II Gonzaga aveva commissionato a Facchetti il già nominato organo per la cappella dell'Incoronata nel Duomo di Mantova. ²⁷

Sempre al marchese Federico II si sarebbe rivolto in data 2 gennaio 1523 anche il podestà di Crema, Alvise Foscari. Egli chiedeva al marchese di intervenire sul suo cittadino Facchetti affinché l'organaro rispettasse l'impegno assunto col Duomo cremasco di costruire un organo, per il finanziamento del quale, negli anni 1522 e 1525, alcune magistrature del Consiglio cittadino avevano rinunciato ai propri emolumenti. ²⁸

La richiesta più importante rivolta al marchese Federico II arriverà nel 1530 per interessamento del papa Clemente VII. L'ambasciatore dei Gonzaga presso il papa aveva infatti riferito del desiderio del pontefice di un organo del Facchetti da collocare in San Pietro a Roma. Per ottemperare alla richiesta del Pontefice, il marchese nelle giornate tra il 6 e l'11 gennaio 1530 dispose per l'organaro suo cittadino il condono dall'accusa di contrabbando (con esattezza esportazione illegale da Mantova di materiale per la costruzione dell'organo di Piacenza) e la licenza di esportare i materiali necessari per la costruzione dello strumento in San Pietro. ²⁹

Le committenze avute dal Facchetti si legano pertanto a corti principesche, come Ferrara, Mantova e Novellara, ma afferiscono anche a realtà civico-palatine, come Venezia. Per quanto le committenze di corte dovessero differire da quelle civiche, in virtù della struttura governativa degli stessi stati, esse condividevano il medesimo substrato culturale e ideologico in quanto tramite committenza e patronato sostenevano un processo di legittimazione

²⁵ MISCHIATI, *Documenti sull'organaria padana rinascimentale*, pp. 108-109.

²⁶ MISCHIATI, *Documenti sull'organaria padana rinascimentale*, pp. 106-107.

²⁷ Vedi nota 17.

²⁸ MISCHIATI, *Documenti sull'organaria padana rinascimentale*, pp. 62 e 109. Questo fatto aiuta a comprendere il suo carattere di tempio 'civico', cioè di chiesa non legata in forma esclusiva al potere vescovile, ma gestita piuttosto dal Comune a nome della città e dei suoi cittadini che concorrevano con compensi alla sua realizzazione.

²⁹ MISCHIATI, *Documenti sull'organaria padana rinascimentale*, pp. 110-111.

dell'autorità governativa.³⁰ Purtroppo nessuno degli strumenti costruiti per queste realtà sono arrivati sino a questi giorni. È dunque difficile, allo stato attuale della ricerca, studiare gli strumenti di Facchetti come risultato della committenza nei suoi caratteri organologici, sebbene non si possa escludere una certa influenza del committente nella scelta fonica così come nei dettagli tecnici quali estensione, semitoni e tasti scavezzi.

Giovanni Giacomo Antegnati e il figlio Benedetto

Dopo l'organo di Bartolomeo, gli altri strumenti costruiti dalla famiglia Antegnati nella città di Milano³¹ non rientrano nelle committenze ducali propriamente dette. Come previsto in seguito alla vittoria di Carlo V sui Francesi a Pavia (1525), alla morte del duca Francesco II Sforza (1535) il ducato di Milano passò all'Impero. Questo da una parte comportò il tramonto delle istituzioni ducali, dall'altra condusse al riconoscimento di una certa autonomia alle istituzioni stesse, che si affermarono in quanto 'civiche'.³² In questa prospettiva sono da intendersi le commissioni per i nuovi organi costruiti da Giovanni Giacomo Antegnati, figlio di Bartolomeo, per il Duomo cittadino (1540-1559) e per il Duomo di Vigevano (1554). Le vicende del Duomo di Milano attestano una situazione piuttosto tormentata: il venire meno degli interessi ducali aveva indebolito anche il carattere persuasivo degli amministratori della Fabbrica che, forse non a caso e in modo ancora non del tutto compreso, impiegarono vent'anni perché lo strumento venisse completato.³³

Diverso il caso dell'organo per il Duomo di Vigevano, tempio che durante la reggenza di Francesco II, insieme a Santa Maria della Scala a Milano, aveva vissuto un periodo di splendore come cappella di corte. La funzione di cappella ducale per la Cattedrale vigevanese fu mantenuta dai governatori rappresentanti di Carlo V (1535-1556) e di Filippo II (1556-1598), anche se in uno stile riformato, ossia civico.³⁴ Date le dinamiche storiche e le condizioni politiche di quel preciso momento, non si può dunque escludere l'intervento di Ferrante Gonzaga, governatore dal 1546 poi sostituito nella carica da Filippo II nel luglio 1554, nella costruzione dell'organo Antegnati.

L'ipotesi di un interessamento di Ferrante, allora ancora governatore sebbene alla fine dell'incarico, potrebbe trovare sostegno nel suo ruolo di

³⁰ Sulle differenze e i parallelismi tra cappelle civiche e di corte si veda PIPERNO, *Suoni della sovranità*, pp. 25-27.

³¹ Giovanni Giacomo vi prenderà il domicilio.

³² CH. S. GETZ, *Music in the Collective Experience in Sixteenth-Century Milan*, Ashgate, Aldershot-Burlington 2005.

³³ Sulle vicende travagliate dell'organo del Duomo si veda FAIT, *Organi e organisti del Duomo*, pp. 190-196.

³⁴ CH. S. GETZ, *The Sforza Restoration and the Founding of the Ducal Chapels at Santa Maria della Scala in Milan and Sant'Ambrogio in Vigevano*, «Early Music History», 17 (1998), pp. 109-159; 149-150; PIPERNO, *Suoni della sovranità*, pp. 33-35.

committente legato a compiti di rappresentanza,³⁵ ufficio che lo spinse a distinguersi per iniziative prestigiose in campo urbanistico (commissionò l'ampliamento e il restauro del palazzo ducale, avviò la risistemazione dell'area monumentale del Duomo, dotò la città di un ampio circuito di mura bastionate) nonché artistico con le commissioni a Tiziano per due quadri, le arazzerie di Bruxelles tratte da cartoni italiani e fiamminghi, l'operato di Orlando di Lasso e dei madrigalisti Simon Boyleau e Hoste da Reggio.³⁶ La stessa ipotesi di un intervento gonzagheseo, tuttavia, sarebbe smentita dalla politica impostata da Ferrante proprio rispetto al Duomo di Vigevano: il governatore si rivelò poco attento alle necessità musicali della cappella quando nel dicembre del 1550 volle eleggere come mansionario Cristoforo Toccho, sacrestano senza qualificazioni musicali, osteggiato dall'allora vescovo vigevanese Galeazzo Petra che ne sottolineava proprio le incapacità musicali.³⁷

Sebbene dell'organo per la Cattedrale di Vigevano oggi non rimangano tracce,³⁸ lo strumento doveva essere di una certa imponenza, visto che lo stesso Giovanni Giacomo lo cita all'interno del progetto per un altro organo, quello di San Maurizio Maggiore in Milano:

D.nus Jo: Jacobus teneatur et obligatus sit et ita promittit obligando [...] construere organum unum illius altitudinis e latitudinis cuius est organum ecclesiae Sancti Simpliciani Mediolani et cum illis registris et capitulis et aliis cum quibus factum est organum ecclesiae maioris civitatis Viglevani, et que registra et capitula et alia dabantur mihi notario per Revr. Dominum Presbiterum Zilium de Merlinis de Leuco capellanum ducalem Ecclesiae Sancti Ambrosij maioris Mediolani.³⁹

Degno di attenzione nel passo citato è il riferimento all'obbedienza dell'organaro verso il cappellano ducale. Si trattava difatti di una commissione eccellente visto che nel monastero femminile vi avevano preso dimora molte figlie delle famiglie eminenti milanesi. Se infatti, soprattutto nella parte dell'aula pubblica, la chiesa del monastero si presenta come cappella del consigliere ducale Alessandro Bentivoglio e della sua famiglia, compresi alcuni parenti della moglie Ippolita Sforza,⁴⁰ nell'aula delle monache, quella destina-

³⁵ Per un quadro generale rimando ad A. SPIRITI, *Ferrante Gonzaga a Milano: le contraddizioni della regalità vicariale e della committenza diretta*, in *Ferrante Gonzaga: il Mediterraneo, l'Impero (1507-1557)*, atti del convegno di studi, Guastalla, 5-6 ottobre 2007, a cura di G. Signorotto, Bulzoni, Roma 2009, pp. 384-404.

³⁶ GETZ, *Music in the Collective Experience*, pp. 84-86.

³⁷ GETZ, *Music in the Collective Experience*, p. 61.

³⁸ Non trova riscontro la notizia dell'esistenza delle portelle che si legge in R. ALLORTO, s.v. *Antegnati, Giovanni Giacomo*, in DBI, 3 (1961).

³⁹ Il contratto stipulato per la costruzione del nuovo organo al monastero di San Maurizio Maggiore datato 4 settembre 1554 è riportato per intero in GHIELMI, *L'attività degli Antegnati nel Milanese*, pp. 385-387.

⁴⁰ Sulla lettura della chiesa come cappella bentivolesca si veda *Bernardino Luini e la pittura del rinascimento a Milano: gli affreschi di San Maurizio al Monastero Maggiore*, a cura di S. Bandera e M. T. Fiorio, Skira, Milano 2000.

ta alle cerimonie liturgiche per le claustrali, si trovano le armi delle famiglie preminenti milanesi di metà Cinquecento. Nello stesso contratto per il nuovo organo, datato 4 settembre 1554, sono elencati i nomi delle novantasette monache del monastero, di seguito a quello della abbadessa Geronima de Brippio. Tra esse si leggono i nomi delle giovani provenienti dalle più illustri famiglie della nobiltà milanese: Brippio, Birago, Bentivoglio, Pusterla, Terzago. Fu proprio la presenza dei nomi delle due figlie di Alessandro Bentivoglio, Bianca suor Alessandra e Violante vedova di Giovanni Paolo Sforza, che indusse alcuni studiosi ad attribuire a loro la committenza della cassa dello strumento Antegnati.⁴¹ Sulla cassa infatti, a coronamento di un cornicione molto aggettante, è presente uno stemma con le due lettere VB interpretate come iniziali di Violante Bentivoglio. In realtà le lettere fanno riferimento a Vittoria Birago, al secolo Ginevra, suora presente nel contratto dell'organo. L'attribuzione qui presentata si avvale della lettura araldica dello stemma coincidente con quello della famiglia Birago Alfieri attestata a Milano dallo Spreti: cinque trifogli di oro su ognuna delle tre fasce doppiomerlate di rosso su argento (figura 1).⁴²



Figura 1 - Milano, San Maurizio al Monastero Maggiore, organo Antegnati, particolare dello stemma

⁴¹ I. ROSSI, *La chiesa di San Maurizio in Milano: il Monastero maggiore e le sue due torri*, Allegretti, Milano 1914, p. 116. L'attribuzione ipotizzata dal Rossi viene ripresa in M. E. BUGINI, "... Dolcezza alla vista ...": *il capitolo decorativo dell'arte Antegnata nel contesto della decorazione organaria in Italia*, tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Milano 1997, pp. 172-173; EAD., *Il capitolo decorativo dell'Arte Antegnata: caratteri distintivi degli ornamenti di una grande dinastia di organari, modi e protagonisti del loro allestimento*, «Quaderni di Palazzo Te», nuova serie, 5 (1999), pp. 41-69: 49.

⁴² V. SPRETI, *Pt. 1.: A-C. Appendice*, in *Enciclopedia storico-nobiliare italiana: famiglie nobili e titolate viventi riconosciute dal R. governo d'Italia compresi: città, comunità, mense vescovili, abazie, parrocchie ed enti nobili e titolati riconosciuti*, Enciclopedia storico-nobiliare italiana, Milano 1935, p. 369.

L'intera comunità claustrale, rappresentanza femminile religiosa delle principali famiglie milanesi, manifestava il proprio status gentilizio attraverso la commissione di un organo, ad uno degli organari più importanti del momento legato agli ambienti di corte, e della sua cassa, prezioso contenitore che procurava «dolcezza alla vista».

Lo strumento, oggi conservato in loco, è su base 12 piedi con impianto sonoro di nove registri basato sul Ripieno a file separate – Principale, Ottava, XV, XIX, XXII, XXVI, XXIX, XXX-III e VI – più un Flauto. Il prospetto, secondo lo schema 5 / 11 / 5 / 11 / 5 è diviso in 5 campate alterne di canne maggiori e minori con un secondo ordine di canne mute – gli organetti morti – in corrispondenza delle campate minori. Il prospetto è delimitato lateralmente da paraste e coronato da trabeazione rettilinea, elementi che caratterizzano una cassa con profondità scarsa, pari a soli 60 cm (figura 2).⁴³



Figura 2 - Milano, San Maurizio al Monastero Maggiore, organo Antegnati

⁴³ Per una descrizione dettagliata dello strumento comprese le lunghezze delle singole canne giunte sino ad oggi si veda O. MISCHIATI, *Gli Antegnati nella prospettiva storiografica*, in *Gli Antegnati: studi e documenti*, pp. 74-163: 158-161. Per la descrizione della cassa si veda BUGINI, “... Dolcezza alla vista ...”, pp. 169-174.

Due anni dopo, nel 1556, Giovanni Giacomo si sposta a Parma, capitale del ducato di Ottavio Farnese, per la costruzione dell'organo della Cattedrale cittadina. Inizierà così un rapporto che durerà circa vent'anni e che coinvolgerà anche Benedetto, il figlio di Giovanni Giacomo. I documenti ritrovati nell'archivio della Fabbrica del Duomo, infatti, permettono di ricostruire la storia di questa relazione: Giovanni Giacomo, aiutato dal figlio, costruisce lo strumento negli anni 1556-1559; sempre nel 1559 e ancora nel 1572 Benedetto accorda lo strumento per poi costruirne uno nuovo negli anni 1575-1579.⁴⁴ Purtroppo per questi strumenti non sono stati rinvenuti i contratti e dunque è difficile, allo stato attuale della ricerca, attribuire le commissioni direttamente alla famiglia Farnese. È ipotizzabile tuttavia una certa ingerenza da parte del duca Ottavio in quanto la corte sosteneva di fatto tre cappelle musicali: quella di corte, quella della Cattedrale e quella della Steccata.⁴⁵ L'assenza dei contratti, inoltre, non permette di ricostruire la disposizione fonica degli strumenti, oggi perduti. Le uniche particolarità riferibili riguardano la cassa dell'organo di Giovanni Giacomo, ripristinata in seguito a restauro, e il prospetto dello strumento. La cassa ha forma ad arco trionfale, ossia con il vano arcuato destinato alle canne con l'imbotte ornato,⁴⁶ e comprende cinque campate di canne alternativamente maggiori e minori, distribuite secondo lo schema 5 / 9 / 5 / 9 / 5 come quello incontrato in San Maurizio Maggiore di Milano. Si tratta, tuttavia, di un prospetto eccezionale nell'ambito dei manufatti della dinastia antegniana perché privo di organetti morti. Significativa inoltre la cassa ad arco trionfale, primo esempio del genere in casa Antegnati,⁴⁷ che si troverà solo nell'organo Graziadio per la cappella palatina di Guglielmo Gonzaga in Mantova, anch'esso privo di organetti morti, ma a tre campate.⁴⁸

L'arte organaria di Giovanni Giacomo fu portata avanti dal figlio Benedetto che nel 1573 fu richiamato a Parma per la costruzione di un nuovo organo nella Chiesa di Santa Maria della Steccata. Dello strumento si conserva il contratto datato 2 ottobre 1573.⁴⁹ Purtroppo, anche in questo caso, i dati storici conosciuti non permettono di attribuire ai Farnese una diretta commissione dell'organo, ma è assolutamente plausibile un loro intervento, seppure

⁴⁴ BUGINI, "... *Dolcezza alla vista ...*", pp. 84-86, 183-187.

⁴⁵ H. GAMRATH, *Farnese: Pomp, Power and Politics in Renaissance Italy*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2007 (Analecta Romana Instituti Danici. Supplementum, 38), p. 150. Sulla interrelazione fra le tre istituzioni cittadine ai tempi di Ottavio cfr. M. PADOAN, *Organici in Santa Maria della Steccata (1582-1630) e contesto padano. Un'indagine comparata*, in *Barocco Padano 6: atti del XIV Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII, Brescia, 16-18 luglio 2007*, a cura di A. Colzani, A. Luppi, M. Padoan, AMIS, Como 2010, pp. 565-680: 565-571.

⁴⁶ Il prospetto è riprodotto in O. MISCHIATI - F. TAGLIAVINI, *La situazione degli antichi organi in Italia: problemi di censimento e di tutela*, «L'Organo», 7 (1969), pp. 3-61: 32-33.

⁴⁷ La cassa ad arco trionfale era invece usuale nell'arte organaria di Facchetti e di Cipri. MISCHIATI, *Gli Antegnati nella prospettiva storiografica*, pp. 44-45.

⁴⁸ Per una descrizione accurata della cassa si veda BUGINI, "... *Dolcezza alla vista ...*", pp. 186-187.

⁴⁹ Il contratto è riportato in MISCHIATI, *Gli Antegnati nella prospettiva storiografica*, pp. 111-113.

indiretto. Ciò si evince dai firmatari del contratto nel quale i cinque capitoli dell'accordo vengono sottoscritti dal «R.^{do} S.^r Agnolo Carissimi sottopriore della Compagnia della Madonna della Steccata e Mag.^{co} S.^r Ottaviano Gionti». Si trattava di Angelo Carissimi e Ottaviano Zunti, entrambi strettamente legati ad Ottavio Farnese: Zunti ricevette onori per il figlio che fu nominato dal duca auditore civile in Piacenza e membro del Consiglio ducale; Carissimi, invece, fu corrispondente di Ottavio⁵⁰ nonché suo intimo collaboratore in quanto aggregato e socio fondatore dell'Accademia degli Innominati, élite cittadina di sostegno alla politica del duca.⁵¹

L'interesse di Ottavio per la musica va peraltro inteso in forma non solo diretta,⁵² ma anche mediata. Ne è un esempio il comportamento del cognato Guidubaldo II il quale, in occasione dei tre passaggi di Ottavio Farnese per Pesaro nel triennio 1567-1569, mise i propri musicisti a disposizione del duca di Parma. Queste tre occasioni si accompagnarono, inoltre, a cortesie di carattere musicale, come la sollecitazione inviata da Guidubaldo II a Claudio Merulo «per conto di quei istromenti che sono stati ordinati per servizio dell'illustrissimo di Parma», forse un organo di cui omaggiare Ottavio.⁵³ Certamente il Farnese aveva nella sua camera della musica, tra vari strumenti, anche un organo, così come è noto, grazie ad una lettera di Fabrizio Dentice, che egli avesse l'intenzione di costruirne un altro nel palazzo del Giardino.⁵⁴ È dunque verosimile che si fosse interessato anche all'installazione dell'organo

⁵⁰ Parte di una lettera a Ottavio Farnese si legge in G. BERTINI - A. J. GSCHWEND, *Il Guardaroba di una principessa del rinascimento. L'inventario di Maria di Portogallo sposa di Alessandro Farnese*, Il Cavaliere azzurro, Parma 1999, pp. 38-39 e nota a p. 53. Fu anche corrispondente del cardinale Alessandro Farnese. M. C. GIANNINI, *Una chiesa senza arcivescovo. Identità e tensioni politiche nel governo ecclesiastico a Milano (1546-1560)*, «Annali di storia moderna e contemporanea», 8 (2002), pp. 171-222: 210, 217.

⁵¹ Aggregato col nome di Inutile (1559-1577), ospitò gli accademici nei suoi orti, che erano presso San Benedetto. Scrisse rime volgari e versi latini, tra i quali un sonetto in morte di Maria di Portogallo, moglie di Alessandro Farnese. M. GARUFFI, *L'Italia accademica*, Gio. Felice Dandi, Rimini 1688, p. 370; *Memorie degli scrittori e letterati parmigiani*, raccolte da I. Affò e continuate da A. Pezzana, rist. anast. Forni, Bologna 1973, p. 687; «Aurea Parma», 3/4 (1959), pp. 186 e 192. Sulla generale compartecipazione degli Innominati al sistema di potere del ducato parmense si veda L. DENAROSI, *L'Accademia degli Innominati di Parma: teorie letterarie e progetti di scrittura (1574-1608)*, Società editrice fiorentina, Firenze [2003], pp. 25-43.

⁵² Sulla cappella musicale di Ottavio Farnese si veda S. NIWA, *Duke Ottavio Farnese's Chapel in Parma: 1561-1586: a Dissertation Presented to the Division of Comparative Culture, the Graduate School of International Christian University, for the Degree of Doctor of Philosophy: 22 March 2002*, Tokyo 2002; ID., *La musica alla corte parmense prima dell'arrivo di Claudio Merulo*, in *A messer Claudio, Musico: le arti molteplici di Claudio Merulo da Correggio (1533-1604) tra Venezia e Parma*, a cura di M. Capra, Marsilio, Venezia-Parma 2006, pp. 47-64; G. BERTINI, *Composizioni della Libreria farnesiana e la musica alla corte di Ottavio Farnese, ibidem*, pp. 65-78; F. LUISI, *La musica al tempo dei Farnese da Pier Luigi a Ranuccio I*, in *Storia di Parma*, 10: *Musica e teatro*, a cura di L. Allegri e F. Luisi, MUP, Parma 2013, pp. 56-147: 73-101.

⁵³ Sugli organi acquistati da Guidubaldo II cfr. F. PIPERNO, *L'immagine del duca: musica e spettacolo alla corte di Guidubaldo II duca d'Urbino*, Olschki, Firenze 2001 (*Historiae musicae cultores*, 89), pp. 86 e 142. Sulla relazione musicale tra Guidubaldo II e Ottavio Farnese si veda anche BERTINI, *Composizioni della libreria*, p. 68.

⁵⁴ BERTINI, *Composizioni della libreria*, pp. 69 e 75.

per la Steccata, chiesa che dalla sua morte sarebbe diventata un mausoleo di famiglia.

Dal contratto si desume che lo strumento era su base di 12 piedi e aveva 11 registri di 50 canne ciascuno, con un Principale doppio per un maggior rinforzo sonoro.

Benedetto Antegnati e il cugino Graziadio

Tra la costruzione dell'organo per la Cattedrale di Parma e quello della Steccata, Benedetto aveva ricevuto un'altra commissione ducale: nel 1567 Emanuele Filiberto, duca di Savoia, chiese la costruzione di un organo nuovo per il Duomo di Torino. Anche in questo caso non si conserva né lo strumento né il contratto, ma si conosce l'ordine del capitolo rivolto all'organaro e soprattutto la partecipazione della corte alle spese: la duchessa Margherita di Francia versò infatti 100 fiorini alla Cattedrale perché questa potesse avere un organo all'altezza del suo prestigio.⁵⁵ È plausibile che casa Savoia volesse impreziosire il Duomo della propria città con un organo così come avevano già fatto i ducati dei Farnese e dei Gonzaga, suoi diretti concorrenti nella politica filoimperiale. Nel 1565, infatti, anche Guglielmo Gonzaga poteva vantare la costruzione di un grande organo. Si trattava dello straordinario strumento costruito per la cappella palatina di Santa Barbara da Graziadio Antegnati – figlio di quel Giovanni Battista fratello di Giovanni Giacomo, dunque cugino di Benedetto.⁵⁶ Nel panorama della competizione tra eminenti personaggi del partito filoimperiale, particolarmente accesa fu la rivalità tra Emanuele Filiberto di Savoia e i confinanti Gonzaga, a cominciare da Ferrante, governatore di Milano, per poi continuare con Guglielmo, duca di Mantova.⁵⁷ Il gareggiare si espresse anche nella vita musicale con il passaggio dei migliori musicisti da una corte all'altra.⁵⁸ In questa prospettiva anche la commissione

⁵⁵ M.-Th. BOUQUET, *Aspetti della vita musicale a Torino dal 1562 al 1714*, in *Musica, architettura e spettacolo a Torino dal 1652 al 1714*, a cura di D. Chorzempa, Città di Torino - Assessorato per la cultura, Torino 1979 (I quaderni di Settembre musica), pp. 15-25: 24.

⁵⁶ Sul progetto di Guglielmo per la chiesa di Santa Barbara si veda I. FENLON, *Music and Patronage in Sixteenth-century Mantua*, 2 voll., Cambridge University Press, Cambridge 1980-1982, I, pp. 79-117.

⁵⁷ P. MERLIN, *Emanuele Filiberto di Savoia e Ferrante Gonzaga. Due principi tra il primato della famiglia e la fedeltà imperiale*, in *Ferrante Gonzaga: il Mediterraneo, l'Impero (1507-1557)*, pp. 197-220. Per la rivalità tra Emanuele Filiberto e Guglielmo Gonzaga è ancora significativo lo studio di R. QUAZZA, *Emanuele Filiberto di Savoia e Guglielmo Gonzaga (1559-1580)*, «Atti e memorie dell'Accademia Virgiliana», nuova serie, 21 (1928), pp.1-251.

⁵⁸ Simon Boyleau per esempio fu prima al Duomo di Milano al servizio di Ferrante Gonzaga, poi al Duomo di Torino al servizio di Emanuele Filiberto. GETZ, *Music in the Collective Experience*, pp. 84-85 e S. CORDERO DI PAMPARATO, *Emanuele Filiberto di Savoia protettore dei musicisti*, «Rivista musicale italiana», 34 (1927), pp. 229-247 e 555-578, 35 (1928), pp. 29-49. Su alcuni esiti di questa concorrenza tra corti si veda L. LOCKWOOD, *Josquin at Ferrara: New Documents and Letters*, in *Josquin des Prez: Proceedings of the International Josquin Festival-Conference held at The Juilliard School at Lincoln Center in New York City, 21-25 June 1971*, ed. by E. E. Lowinsky; in collaboration with B. J. Blackburn, Oxford University Press, London [etc.] 1976, pp. 103-137: 112 e docc. 7-9.

di uno strumento da parte dei Savoia alla stessa famiglia di organari in un periodo così ravvicinato potrebbe testimoniare il desiderio di affermare la propria superiorità e di acquisire un maggior prestigio al cospetto dell'imperatore, convocando alle proprie dipendenze artisti di chiara fama, nello specifico la casa organaria migliore e più rinomata del momento.

L'organo di Graziadio doveva aver avuto, infatti, una grossa eco tra le corti del Nord. Commissionato dal duca Guglielmo in persona, i lavori dello strumento iniziarono nell'agosto del 1563.⁵⁹ L'impresa vide il concorso di Giulio Bruschi, dell'architetto allievo di Giulio Romano Giovan Battista Bertani, prefetto delle fabbriche ducali dal 1549 e progettista della basilica di Santa Barbara, nonché di Girolamo Cavazzoni, organista di corte incaricato della direzione dei lavori. La costruzione e le prime vicende sono documentate dalle missive inviate dal duca Guglielmo a Giulio Bruschi (22 giugno 1565) e al duca stesso da Bertani (19 giugno 1565), da Cavazzoni (3 luglio 1565), dal tesoriere Miareti (21 luglio 1565) e da Graziadio (22 agosto 1565, 17 dicembre 1566, 29 novembre 1570 e 24 gennaio 1575).⁶⁰

Si trattava di un organo esemplare, risultato di un preciso e calcolato rapporto di committenza che aveva coinvolto non solo i musicisti della cappella, ma lo stesso architetto Bertani a prova di come il progetto della chiesa fosse da intendersi in senso 'globale', e dunque non solo architettonico e culturale ma anche sonoro e musicale.⁶¹

L'organo inizialmente era stato pensato con taglio tradizionale su base di 12 piedi di Principale con otto registri. In corso d'opera Antegnati aggiunse quattro registri dirottando su Mantova, con grande probabilità, uno strumento già iniziato per una qualche altra commissione. Sarà proprio Graziadio a sollecitare il pagamento per l'aggiunta dei quattro registri in una lettera inviata direttamente al duca Guglielmo il 17 dicembre 1566.⁶²

La commissione ducale, condotta da un organista dello spessore di Girolamo Cavazzoni, aveva richiesto all'organaro un grande sforzo: il progetto finale mostrava uno strumento di grandi dimensioni su base 16 piedi con Mi, Re, Ut interni e con il Fa di 12 piedi in facciata. Il prospetto doveva essere composto di 15 canne in stagno, divise in tre cuspidi di cinque canne ciascuna. La tastiera constava di 50 tasti con prima ottava corta e sette tasti spezzati per

⁵⁹ FENLON, *Music and Patronage*, I, p. 103.

⁶⁰ Le lettere e tutta la documentazione d'archivio si leggono in L. MARI, *Vicende storiche dell'organo di Santa Barbara: stato attuale delle ricerche*, in *L'Antegnati di Santa Barbara (1565): l'organo della basilica palatina dei Gonzaga: riscoperta, recupero e restauro*, atti della giornata di studio «Riflessioni sulla tutela degli organi storici», Mantova, Palazzo Te, 24 maggio 1997, a cura di F. Dasseno et al., s.e. [Mantova] 1999, pp. 39-59: 44-46.

⁶¹ MARI, *Vicende storiche dell'organo di Santa Barbara*, p. 39; S. PATUZZI, *Le messe "mantovane" di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Università di Bologna, Dottorato di ricerca in Musicologia e beni musicali, 2007, p. 28. (online all'indirizzo http://amsdottorato.unibo.it/538/1/patuzzi_stefano_tesi.pdf).

⁶² MARI, *Vicende storiche dell'organo di Santa Barbara*, p. 45.

i Re# 1,2,3,4 e i Lab 1,2,3. Il somiere a vento aveva 57 ventilabri.⁶³ L'organo era dotato di Principale, Fiffaro, file di Ripieno sino alla XXXVI e coppia di Flauti in VIII e XIX, per un totale di dodici registri secondo il seguente ordine delle manette e delle file di canne sul somiere:

Principale
Fiffaro
Ottava
Decima quinta
Decima nona
Vigesima seconda
Vigesima sesta
Vigesima nona
Trigesima terza
Trigesima sesta
Flauto in XIX
Flauto in VIII⁶⁴

Le molteplici commissioni rivolte a Facchetti e agli Antegnati sono la testimonianza dell'eccellenza della scuola organaria bresciana nel Rinascimento. Le loro botteghe si distinsero per l'alto profilo professionale: ad esse venne riconosciuta una maestria tale da superare i confini del territorio bresciano, come dimostra anche l'assegnazione della cittadinanza mantovana a Giovanni Battista Facchetti e di quella milanese a Gian Giacomo Antegnati. La vita di questi artigiani dell'*arte organica* si caratterizzò, non a caso, per una continua mobilità dovuta alle ininterrotte commissioni che valsero loro il monopolio del mercato dell'organaria chiesastica del nord Italia, con successi anche in una piazza altamente competitiva come la Venezia del Cinquecento. Se da un lato l'abilità dimostrata accordò loro l'egida delle corti, dall'altro fu la committenza nobiliare a permettere loro di costruire strumenti che necessitavano di ingenti impegni di denaro. Ma fu proprio questo connubio che permise alle corti di fregiarsi della grandezza sonora di questi strumenti, e agli organari di lasciare ai posteri organi «così ben lavorati [...] che non da mano di homo, ma da Natura creati paiono». ⁶⁵

⁶³ G. CARLI - F. DASSENNO, *Prime considerazioni sul restauro dell'organo di Santa Barbara*, in *L'Antegnati di Santa Barbara (1565)*, pp. 61-77. Sul restauro cfr. anche il resoconto di U. FORNI, *Antico incanto: L'organo Antegnati 1565 della Basilica Palatina di S. Barbara a Mantova*, «Arte organaria e organistica», 2 (2007), pp. 22-29.

⁶⁴ *L'Antegnati di Santa Barbara (1565)*, p. 34.

⁶⁵ Così venivano ricordati gli organi di Gian Giacomo Antegnati in chiusura al trattato di G. M. LANFRANCO, *Scintille di musica*, Lodovico Britannico, Brescia 1533, p. 143 (rist. anast. Forni, Bologna 1970).

Paola Dessi è docente di Forme della poesia per musica all'Università di Padova, ha collaborato e collabora a diversi progetti di ricerca universitari e interuniversitari per le Università di Padova e di Bologna. Partecipa a numerosi convegni nazionali e internazionali e ha pubblicato in riviste specializzate studi sulla musica tardoantica, medievale e rinascimentale. Tra i principali temi di ricerca: il rapporto tra musica e politica, il canto fratto e le polifonie semplici, la tradizione del canto gregoriano, l'iconografia musicale, l'arte organaria e organistica.

Paola Dessi is Adjunct Professor of Forms of poetry for music at the University of Padua. She collaborates with several research projects at the Universities of Padua and Bologna. She published studies on Late Antiquity, Medieval and Renaissance music on national and international musicological journals. Her main research themes are: the relationship between music and politics, the musical iconography, the "cantus fractus" and the simple polyphony, the tradition of the Gregorian chant, the organ history.