

# **Bollettino Storico**

---

# **Piacentino**

---

---

---

Rassegna semestrale di storia, lettere e arte fondata da Stefano Fermi

ANNO CIX - 2014

---

PIACENZA - TIP.LE.CO.

LE ANTE D'ORGANO  
DI SANTA MARIA DI CAMPAGNA A PIACENZA:  
ICONOGRAFIA MUSICALE  
NEL CAMMINO DELLA REDENZIONE

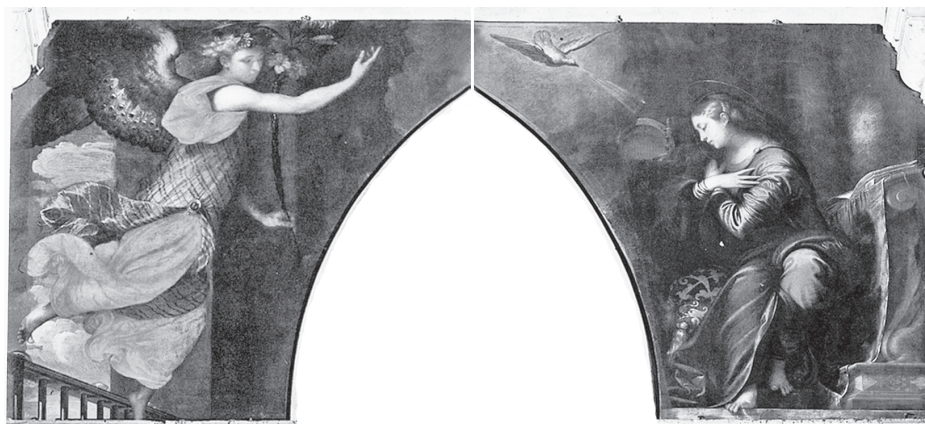
di SERENA QUAGLIAROLI

Gli studi di Corna, Arisi e Mischiati hanno illustrato, con il supporto della documentazione d'archivio, le vicende che interessarono la realizzazione, lo smembramento e il trasferimento delle portelle d'organo della chiesa di Santa Maria di Campagna a Piacenza. Come evidenziato dalle citate ricerche, nel 1530 i fabbricieri della chiesa commissionarono al pittore cremonese Camillo Boccaccino la decorazione delle ante destinate ad ornare il prezioso organo Facchetti posto *in cornu Epistolae*, mentre il 16 luglio 1649 il bolognese Pier Francesco Ferranti ricevette l'incarico di eseguire le pitture per lo strumento collocato *in cornu Evangelii*. Nel corso dell'ottavo decennio del XVIII secolo si procedette alla scomposizione delle strutture, decidendo di reimpiegare solamente le portelle interne rappresentanti l'*Annunciazione* del Boccaccino: le tele furono tagliate per trovare alloggio nei pennacchi dell'area presbiteriale. I *Profeti* del cremonese e le tele del cavalier Ferrante con *Salomone e la Regina di Saba* furono ceduti alla chiesa di San Vincenzo: dapprima collocati nel transetto sinistro e poi appesi in controfacciata, vi rimasero sino al 1976 quando se ne decise il trasferimento ai Musei di Palazzo Farnese. I dipinti con i *Profeti* del bolognese furono invece venduti nel 1789 al marchese Giovanni Battista Landi e da allora si trovano nella chiesa di San Martino a Rivalta<sup>(1)</sup>.

L'organo, invenzione meccanica complessa frutto della superiorità

---

(1) Cfr. Andrea Corna, *Storia e arte in Santa Maria di Campagna*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1908; Ferdinando Arisi, *Le ante d'organo di Santa Maria di Campagna e altri dipinti sacri*, Piacenza, Tip.Le.Co., 1978; Oscar Mischiati, *L'organo di Santa Maria di Campagna a Piacenza: documenti e testimonianze su organari, organisti, maestri di cappella, pittori e intagliatori dal 1528 al 1978 raccolti in occasione del restauro dello storico organo Serassi*, Piacenza, Cassa di Risparmio, 1980.



1. Camillo Boccaccino, *Annunciazione*, Chiesa di Santa Maria di Campagna, Piacenza.

tecnica alessandrina, divenne nel mondo romano immagine sonora del potere, e, in seguito alla concezione pitagorico-platonica del cosmo, riproduzione dell'armonia della musica divina che governa le sfere celesti; componente spettacolare del cerimoniale imperiale bizantino, in Occidente i padri della Chiesa ne sfruttarono i valori metaforici. Dono diplomatico e veicolo di sovranità, dalla fine del Medioevo si trasformò in offerta e strumento di celebrazione divina, andando ad adempiere primariamente un compito catechistico, svolto secondo i tre gradi della persuasione retorica: il *docere*, il *delectare* e il *movere*, con il fine di coinvolgere i fedeli nella lode di Dio: «Laudate Dominum in chordis et organo» (Salmo 150, 4) è l'imperativo che nelle chiese si può scorgere inciso o dipinto sulle casse degli strumenti<sup>(2)</sup>.

L'*Annunciazione* (fig. 1) e i profeti *Isaia* e *Davide* (fig. 2) di Boccaccino, l'*Incontro della Regina di Saba con Salomone* (fig. 3) e i profeti *Isaia* e *Geremia* (fig. 4) del Cavalier Ferrante si dimostrano essere iconografie che, rimandando al tema dell'Alleanza tra Uomo e Dio, trovano adeguata collocazione sulle portelle in quanto incarnano momenti fondamentali di quell'ideale cammino di Salvezza che intende recuperare il contatto diretto con Dio dopo il Peccato Originale. A sorreggere tale architettura iconologica è l'interpretazione dell'Incarnazione come *conceptio per aurem* secondo un principio dottrinale che considera

(2) Cfr. Paola Dessì, *L'organo tardoantico: storie di sovranità e diplomazia*, Padova, CLEUP, 2008; Corrado Moretti, *L'organo italiano: profilo storico, analisi tecnica ed estetica dello strumento, sintesi delle sue sonorità a servizio della liturgia cattolica*, Cuneo, S.A.S.T.E., 1955.



2. Camillo Boccaccino, *Isaia e Davide*, Musei Civici di Palazzo Farnese, Piacenza.

la fecondazione divina avvenuta per 'insufflazione' nell'orecchio della Madonna dello Spirito Santo portato dalle parole dell'arcangelo. L'invenzione di un simile meccanismo procreativo trovava radicamento nell'universo speculativo alessandrino: secondo Origene, che riprendeva la visione tipicamente ellenistica del potere poetico del *Logos*, la Vergine Maria concepì Gesù-il-Verbo all'udire le parole del messaggero di Dio. Ciò comportò l'elevazione dell'udito e dell'orecchio a senso ed organo privilegiati, andandosi a comporre con quanto la filosofia aveva elaborato a proposito della musica. Considerata ad un tempo una





3. Pier Francesco Ferranti, *Salomone e la Regina di Saba*, Musei Civici di Palazzo Farnese, Piacenza.

delle forme di *mania* che gli dei donavano agli uomini per elevarli ad uno stato simile al loro e disciplina matematica appartenente al *Quadrivium*, cura per il corpo dell'uomo ed armonia divina che governava l'universo, si era convinti che la musica possedesse il potere di unificare i contrari. Definita *concordia discors, coincidentia oppositorum*, disponeva della capacità di ricondurre tutto ad un semplice rapporto tra numeri, giungendo così a determinare qualsiasi specie di relazione, persino quella, apparentemente impossibile, tra uomo e Dio.

Sommando i caratteri della musica appena enucleati, l'esperienza



4. Pier Francesco Ferranti, *Isaia e Geremia*, Chiesa di San Martino, Rivalta (Piacenza).

dell'impossibile, la capacità di mettere in relazione gli opposti, alla concezione dell'organo come strumento di celebrazione divina che traduce in melodia sovrumana e innalza ai cieli le lodi degli uomini, otteniamo una teoria, forse implicita ma fortemente diffusa, che guidò le scelte iconografiche nella realizzazione delle portelle d'organo, favorendo rappresentazioni che riguardassero l'Alleanza tra l'uomo e Dio: a partire dal Peccato Originario, che spezzò il contatto diretto con il Creatore, lungo tutto il cammino della Redenzione, attraverso la prima alleanza con Abramo, l'Esodo e l'Arca dell'Alleanza, con gli annunci dei Profeti e delle Sibille, sino al compimento della Nuova Alleanza, apertasi con l'Annunciazione a Maria e realizzatasi con la Resurrezione di Cristo.

Anche le portelle di Santa Maria di Campagna possono coerentemente rientrare in questa sofisticata elaborazione teologica.

Per procedere cronologicamente affrontiamo per prima l'anta riprodotte la figura di Davide, una delle poche rappresentazioni che Giovanni Paolo Lomazzo nel suo *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* ritiene adeguata ad essere riprodotta sullo strumento<sup>(3)</sup>. Pur essendo Davide un personaggio estremamente complesso, pastore, re, guerriero, profeta, peccatore, egli non manca mai di possedere un elemento armonico, anzi, quest'ultimo ne rappresenta l'attributo fondamentale, tanto che anche Dante nella sua *Commedia* ricorre a perifrasi musicali per designarlo: «l'umile salmista» (Pg X, 65), «il cantor de lo Spirito Santo» (Pd XX, 38), «sommo cantor del sommo duce» (Pd XXV, 72), «cantor che per doglia / del fallo disse "Miserere mei"» (Pd XXXII, 11-12), sulla scia delle considerazioni di san Girolamo, che scriveva: «David, Simonides noster, Pindarus et Alcaeus, Flaccus quoque, Catullus et Serenus, Christum Lyra personat»<sup>(4)</sup>.

Nonostante sia considerato apocrifo dai cattolici, il Salmo 151 è ritenuto canonico dagli ortodossi e inserito nel Salterio; in esso è Davide stesso a tracciare un significativo ritratto di sé: scelto da Dio per divenire Re d'Israele in ragione della sua umiltà, si qualifica primariamente come semplice pastore, musicista e costruttore di strumenti per magnificare il suo Signore:

hic psalmus proprie scriptus David / et extra numerum cum pugnavit cum Goliad / pusillus eram inter fratres meos / et adulescentior in domo patris mei / pascebam oves patris mei / manus meae fecerunt organum / digiti mei aptaverunt psalterium / et quis adnuntiabit Domino meo / ipse Dominus ipse omnium exaudiet<sup>(5)</sup>.

Si ritiene che la maggior parte dei Salmi siano stati composti da Davide e, dal momento che la loro divisione in cinque libri, con i numerosi elogi alla Legge, ha fatto sì che venissero considerati come una *Torah* in miniatura, si crede che egli rappresenti il prototipo stesso dell'orante. Tutta la vita di Davide nella gioia e nel dolore, nel peccato e nella pietà, nella penitenza e nella vittoria, facendosi canto diviene liturgia che ognuno, facendo risuonare le parole dei Salmi,

(3) Cfr. Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* [...], in Milano, per Paolo Gottardo Pontio, 1585, p. 347: «David, che canta nel salterio i salmi, & che acqueta con soavità del suono Saul agitato dal maligno spirito, ò quando con l'istesso salterio, giva sonando doppio l'arca foederis con gli altri».

(4) Girolamo, *Epistula ad Paulinum presbyterum*, 53, 8, cit. in Gioseffo Zarlino, *Le istituzioni armoniche*, a cura di Silvia Urbani, Dosson di Casier, Diastema, 2011, p. 153.

(5) Salmo 151. Il testo non fu tradotto da san Girolamo ma deriva dalla *Vetus Latina*, una traduzione del testo greco dei *Septuaginta*.

può sperimentare integralmente; da personale ad universale, da individuale a collettivo: Davide è il fondatore di quella forma di culto che suo figlio Salomone introdurrà nel tempio e che sarà la base di un nuovo modo di rendere lode a Dio, il canto.

Quanto ha fatto più apprezzare Davide nella tradizione cristiana, con un certo interesse da parte dei Padri della Chiesa, è lo straordinario valore esemplare che egli andò ad assumere grazie alla sua *metànoia* (così in Giovanni Crisostomo<sup>(6)</sup>), il suo pentimento: non solo rivela ai fedeli che è possibile all'uomo superare il peccato, ma ne indica anche la via, riconoscendo la propria colpa e affidandosi all'amore divino. Sant'Ambrogio, autore di una *De Apologia prophetae Davidis*, sostiene infatti che un grande amore sia in grado di rimettere i peccati, persino i peggiori: Davide compose il Salmo 50, *Miserere mei*, dopo che Nathan, il profeta, lo aveva fatto riflettere sul suo adulterio con Betsabea seguito all'omicidio del marito (2 Sam 11; 12). Il numero 50, secondo gli esegeti, è posto al salmo perché è il numero del perdono: esso compare nella parabola evangelica dei due debitori e cinquanta sono gli anni che separano l'uno dall'altro i giubilei di misericordia.

Gran parte del valore della figura di Davide è scritta nel suo nome: la radice ebraica *dwd* indica l'amore appassionato. Nel *Cantico dei Cantici* sono dette *dodim* (Ct 1, 2; 4, 10; 5, 1; 7, 13) tutte quelle effusioni d'amore e quelle tenerezze reciproche che avvolgono gli sposi e che testimoniano la verità e insieme la sacralità del loro amore. Davide è amato da Dio in modo gratuito e misterioso, Egli mandò a lui Samuele che lo unse designandolo re (1 Sam 16) sebbene quel ruolo fosse ancora ricoperto da Saul. Quest'ultimo, al contrario, aveva abbandonato Dio e venne perciò lasciato preda di una strana forma di malattia dello spirito che lo turbava senza dargli pace. Così, dietro consiglio dei suoi servitori,

Saul disse: «Trovatemi un uomo che suoni bene, e conducetelo qui» [...]. Davide arrivò da Saul e si presentò a lui; Saul gli si affezionò molto e lo fece suo scudiero. [...] Or quando il cattivo spirito permesso da Dio veniva su Saul, Davide prendeva l'arpa e si metteva a sonare; Saul si calmava, stava meglio e il cattivo spirito andava via da lui (1 Sam 16, 17-23).

Il passo biblico conoscerà una grandissima fortuna in connubio con la teoria iatrofisica degli umori e dell'influenza esercitata su di essi dal flusso astrale: la musica, capace di accordarsi all'armonia dei cieli, diviene un balsamo curativo per le misteriose defezioni che

---

(6) Cfr. Giovanni Crisostomo, *Omelie su Davide e Saul*, traduzione e note di Francesca Prometea Barone, Roma, Città Nuova, 2008 (Testi patristici, 200), p. 23.



colpiscono gli animi. Forse perché i bizantini erano memori di ciò, o più semplicemente consapevoli delle possibilità d'intrattenimento offerte dallo strumento, si dice che adoperassero la musica per calmare Giustino II, nipote di Giustiniano e imperatore tra il 565 e il 578, il quale, folle, veniva ammansito solamente dal suono dell'organo<sup>(7)</sup>.

La tradizione giudaica immaginava che la cetra di Davide, in fuga per la persecuzione attuata da Saul, durante il riposo notturno venisse da lui appesa agli alberi delle oasi; gli angeli di Dio nascosti nel vento (Sal 104, 4) intessevano su quelle corde le loro armonie. Così, istruito dagli angeli, egli istituì in terra la maniera divina di rendere lode, stabilendo la sostanziale natura musicale della liturgia (si noti che nell'ebraico antico non esisteva un vocabolo preciso per definire la musica ma si ricorreva a forme linguistiche sacrali e liturgiche)<sup>(8)</sup>. Davide inaugurò il canto cerimoniale designando ufficialmente dei cantori, dei quali si offrono elenchi minuziosi in 1 Cr 6, 16 e descrizioni dei cori da essi formati in 1 Cr 25, 9-31; inoltre, compito principale delle famiglie dei leviti era quello di accompagnare l'Arca dell'Alleanza<sup>(9)</sup>. A tal proposito, celeberrima è la gioia incontrollabile che pervase il re durante il trasporto dell'Arca nella città di Gerusalemme (2 Sam 6): alla testa di un corteo che suonava svariati strumenti, svestito di ogni insegna regale, egli si abbandonò ad una danza di sfrenata esaltazione.

In un passo del *Purgatorio* Dante istituisce un diretto parallelo tra l'esempio di umiltà offerto da Davide e quello della Vergine, ponendo le due scene, scolpite a bassorilievo nello zoccolo roccioso della cornice dei Superbi, proprio l'una accanto all'altra (Pg X, 34-69). Al di là della volontà di *humiliatione* che accomuna il re e la Madonna, il rapporto fondamentale intercorre anche con l'arcangelo Gabriele e risulta da individuare nella promessa fatta da Dio al re di garantirgli una posterità eterna (2 Sam 23, 5) facendo 'germogliare' nella sua discendenza il Salvatore, una promessa compiutasi con l'incarnazione di Gesù nell'esatto momento dell'annuncio angelico. Si osservi infatti come il Vangelo di Matteo si apra con la genealogia di Cristo, sempre identificato quale «figlio di David» (Mt 1, 1; 21, 9; 22, 41-45) e «nato dalla sua stirpe» (Lc 1, 27; Rm 1, 3).

(7) Così racconta Giovanni abate di Efeso nella sua *Storia ecclesiastica*, come riportato in Michael Markovitz, *Die Orgel im Altertum*, Leiden-Boston, Brill, 2003, pp. 356-357.

(8) Cfr. Gianfranco Ravasi, *Il canto della rana. Musica e Teologia nella Bibbia*, rapsodia e testi poetici di David Maria Turoldo, Casale Monferrato, Edizioni Piemme, 1990, p. 87.

(9) 1 Cr 15, 16: «Davide disse ai capi dei leviti di mandare i loro fratelli, i cantori con gli strumenti musicali, arpe, cetre e cembali, perché, levando la loro voce, facessero udire i suoni di gioia».

Davide è il luogo dove l'Alleanza di Dio si rafforza e continua. In Davide, vincitore dei nemici, re e custode dell'Arca dell'Alleanza, la promessa del Salvatore si fa più forte e chiara, egli è la figura tipologica del Messia. Nel nome del primo uomo, *Adam*, è possibile scorgere la stessa promessa divina: nella *A* è iscritto Adamo, l'uomo che godette ma perse l'originale rapporto con Dio; nelle lettere *da* troviamo David, l'amato, tipo e avo di Cristo; nell'ultima *m* il Messia. Davide è l'anello di congiunzione fra il primo e l'ultimo uomo, fra il primo e l'ultimo Adamo, Cristo, e ciò che gli permette di svolgere questo divino compito è l'aver sperimentato il Peccato. Abbiamo già avuto modo di osservare come i Salmi rendano Davide così rilevante nell'evoluzione dell'Alleanza con Dio, ed ugualmente lo fu Salomone, il figlio che nacque da Betsabea, l'inizio di quella discendenza che troverà l'eternità in Gesù. Il rapporto tra il re e Betsabea prese avvio nel peccato ma culminò nel dono divino di un erede perché Davide fu capace di riparare a quello che fu l'errore di Adamo, nonostante ancora non potesse sconfiggerlo in quanto possibile solo a Cristo. Luca sottolinea che «Davide generò Salomone da quella che era stata la moglie di Urìa» (Lc 1, 6), ovvero dando rilevanza alla colpa: la tentazione rappresentata da Betsabea al bagno ha costituito il momento d'avvio della loro conoscenza, il Peccato è stata la prima tappa obbligata per giungere tanto alla nascita di Salomone, quanto alla composizione dei Salmi.

Assommando tutte le precedenti caratteristiche nasce l'iconografia proposta anche in Santa Maria di Campagna da Camillo Boccaccino: la regale figura di Davide regge una viola da gamba mentre poggia il piede sulla testa spiccata di Golia; sul plinto che l'affianca sono scritti alcuni frammenti tratti da diversi salmi: «VIDERUNT OM/NES TERMINI / TERRAE SALV/TARE DEI PSAL/LITE PSALLITE / IN CYTHARA / ET ORGANO». La profezia trova corrispondenza in Isaia 52, 10, e tale rimando è reso più evidente dalla presenza sull'anta complementare del profeta. Visto, come il *Davide*, con una decisa prospettiva dal basso, appare poderoso come una figura del Pordenone; l'opinione secondo cui compirebbe il gesto ampio e solenne del mietitore<sup>(10)</sup> è certamente influenzata dal celebre versetto che recita «un germoglio spunterà dal tronco di Iesse, un virgulto germoglierà dalle sue radici» (Is 11, 1), una profezia che fa il paio con quanto scritto sul basamento della colonna, «ECCE VIRGO / CONCIPIET ET / PARIET FILI/UM ET VO/CABITUR NO/MEN EIUS E/MANUEL» (Is 7, 14), e che rimanda alla scena delle portelle interne, l'*Annunciazione*.

Per quanto riguarda le ante con Salomone, esse avrebbero avuto

(10) Cfr. Arisi, *Le ante d'organo di Santa Maria di Campagna*, p. 6.

una gestazione piuttosto complessa. Nonostante il contratto<sup>(11)</sup> attestasse la precisa volontà di vedere rappresentata all'interno la «Madonna che s'avvicina alla casa di S. Elisabetta» (la Visitazione), brano adatto a fronteggiare l'*Annunciazione* di Boccaccino dell'organo *in cornu Epistolae*, il soggetto venne modificato realizzando l'incontro tra i due sovrani, un episodio che esalta il valore profondo della Sapienza, espressa dalla Parola, un'allegoria della sete di sapere che trova soddisfazione solo nella Casa di Dio, come ribadisce l'iscrizione: «ET DOCUIT EAM / OMNIA VERBA, III REG.» (1 Re 10, 3); al tempo stesso rimanda al concetto adombrato in una profezia di Isaia (Is 55, 5), il profeta rappresentato su una delle ante esterne: tutti i popoli si rivolgeranno ad Israele per conoscere la verità rivelata<sup>(12)</sup>. La figura di Isaia viene dunque riprodotta nuovamente, ma investita di un differente valore: si presenta ora accompagnato da un angelo che stringe con una tenaglia un carbone ardente con cui si accinge a purificarli le labbra, come da lui stesso descritto nel versetto inciso sulla base della colonna: «ET IN MANU / EJUS CALCULUS / Jsa. VI» (Is 6, 6). Sullo zoccolo riprodotto nell'anta con Geremia, il dolente, è riportato: «QUIS DABIT / CAPITI MEO / ACQUAM? / Jerem. VIII» (Ger 9, 1). Nonostante, anche in questo caso, il contratto puntigliosamente volesse Geremia «in atto di far occultare l'Arca per la prossima rovina di Gerusalemme [...] in lontananza [...] quattro mura della città che cadono e quattro figure che portano via l'Arca per salvarla»<sup>(13)</sup>, il pittore semplificò il disegno modificando in parte il messaggio. Geremia è stato colui che maggiormente criticò l'allontanarsi dalla Legge e profetizzò una dura punizione se il popolo, traditore dell'Alleanza, non fosse tornato a seguire la volontà di JHWH. Il punto più alto del libro di Geremia è la profezia di 31, 31-33, sulla nuova alleanza di Salvezza:

Ecco, verranno giorni – dice il Signore – nei quali con la casa di Israele e con la casa di Giuda io concluderò una alleanza nuova. Non come l'alleanza che ho concluso con i loro padri, quando li presi per mano per farli uscire dal paese d'Egitto, una alleanza che essi hanno violato, benché io fossi loro Signore. Parola del Signore. Questa sarà l'alleanza che io concluderò con la casa d'Israele dopo quei giorni, dice il Signore: Porrò la mia legge nel loro animo, la scriverò sul loro cuore. Allora io sarò il loro Dio ed essi il mio popolo.

(11) Cfr. Corna, *Storia e arte in Santa Maria di Campagna*, pp. 193-194, 236; Michiati, *L'organo di Santa Maria di Campagna a Piacenza*, pp. 52-57, 132-135.

(12) Cfr. *Il Palazzo Farnese a Piacenza. La pinacoteca e i Fasti*, a cura di Stefano Pronti, Milano, Skira, 1997, pp. 196-197.

(13) Arisi, *Le ante d'organo di Santa Maria di Campagna*, p. 14.

Dunque, nonostante «il significato originale del Ferranti, la Visitazione, come misterioso ed ineffabile passaggio del Signore, atteso e preparato con la purificazione ignea (Isaia) e con l'afflizione espiatoria (Geremia)»<sup>(14)</sup> si affievolisca e si modifichi, orientandosi piuttosto verso lo svelamento della Verità, non di meno permane il messaggio della necessità del rinnovamento in forme nuove e dell'ampliamento verso tutti dell'Alleanza. Ad ogni modo, non ci si allontanò dal valore musicale del messaggio in quanto il termine profeta significa «colui che parla a nome di (Dio)», dunque non si tratta di chi semplicemente prevede il futuro, ma chi riceve un'ispirazione dallo Spirito; seguendo tale definizione, molti dei grandi personaggi della Bibbia hanno rivestito, seppur in maniera differente, questo ruolo. Già abbiamo trattato il carattere squisitamente musicale di Davide, ma egli fu anche profeta. Il testo ebraico inoltre presenta una particolarità linguistica che dà forza alla pretesa della musica di elevarsi al di sopra del semplice accompagnamento acustico per farsi potenza comunicativa: in 1 Cr 25, 1-8 «il 'cantare' è espresso con la radicale verbale della profezia (*nb'*)»<sup>(15)</sup>.

Con la tela del Boccaccino giungiamo all'episodio che finalmente, dopo secoli di parole, prove e visioni, testimonia della volontà di Dio di stabilire una Nuova Alleanza con l'uomo: l'Annunciazione.

Nella sua struttura l'annuncio ripete quello della nascita del Battista, succedendosi in entrambi l'apparizione celeste, il messaggio, l'imposizione del nome e la rivelazione del destino futuro. Certamente il precedente più illustre del dono di una progenie inaspettata è quello di Dio ad Abramo (Gn 17, 4) anche perché corre una linea diretta tra il Sacrificio che il patriarca era risoluto a compiere, l'intervento divino che ha permesso l'avvio e la prosecuzione della tribù, e l'entrata di Cristo nel mondo. Si consideri poi che Isacco, nel suo ruolo di vittima, è una delle più forti anticipazioni di Gesù durante la Passione. L'intera costruzione del dialogo tra l'Angelo e la Vergine deriva dal Vecchio Testamento, a ribadire il compiersi in questo attimo solenne di tutto quanto è avvenuto in precedenza: Gabriele conduce Maria sui sentieri della Bibbia, pronunciando parole che trovano continui riscontri nei testi antichi: il saluto «*kairè*» (rallegrati) è un invito alla gioia messianica, preannunciata dai Profeti; l'espressione «il Signore è con te» e l'esortazione a «non temere» più volte ricorrono nella Bibbia di fronte allo scoramento per le difficoltose prove richieste (Gen 15, 1; 28, 15; Es 3, 11-12; Ger 1, 4-10; Gs 8, 1; Gdc 6, 23; Dn 10, 12; Tb 12, 17); «Nulla è impossibile a Dio» viene garantito anche

(14) Mischiati, *L'organo di Santa Maria di Campagna a Piacenza*, p. 57.

(15) Ravasi, *Il canto della rana*, pp. 86-87.



ad Abramo (Gn 18, 14). L'assicurazione che «sarà grande e chiamato Figlio dell'Altissimo; il Signore Dio gli darà il trono di Davide suo padre» (Lc 1, 32) riafferma la promessa di Nathan a Davide.

Il motivo per cui per una grande quantità di pitture d'organo si è prediletto il tema dell'Annunciazione trova fondamentalmente giustificazione nella spiegazione escogitata al mistero dell'incarnazione senza peccato di Cristo nel corpo di una vergine: la *conceptio per aurem*. Tale problema, discusso tra gli altri da Anselmo nel *De conceptu virginali*, costituisce uno degli argomenti più intricati della teologia, conoscendo un rigoglioso sviluppo nel XV secolo: anche il Mantovano nel *Tractatus de parte corporis beatae Mariae in qua conceptus est Christus* difende l'elaborazione di origine tardoantica, e così il Sannazaro<sup>(16)</sup>. Non mancarono coloro i quali presero alla lettera le allegoriche parole del *Vangelo dell'Infanzia*:

il Verbo di Dio penetrò in lei attraverso l'orecchio, e la natura intima del suo corpo fu santificata, con tutti i suoi sensi e le sue dodici membra, e fu purificata come oro nel fuoco. Ella divenne un tempio santo immacolato, il soggiorno della divinità. E nello stesso momento cominciò la gravidanza della Vergine<sup>(17)</sup>.

Sant'Efrem di Siria sostenne la fecondazione per via auricolare quando scrisse che Gesù «entrò per l'orecchio ed abitò segretamente nel ventre»<sup>(18)</sup> e Gaudenzio chiarì che «nessun altro nacque da Maria, se non Colui che penetrò attraverso il materno orecchio colmando l'utero della Vergine»<sup>(19)</sup>.

Evidentemente non si deve sottovalutare il peso che il concetto di *Logos*, quale parola, discorso poetico, aveva avuto in ambito greco-aleandrino: esso stesso – e si ricordi l'*incipit* del Vangelo di Giovanni – costituiva presenza e potenza divina che genera il figlio, il «Verbo fatto carne» (Gv 1, 14). Molto curioso è il fatto che, per i pagani del mondo greco-romano, tale definizione venisse impiegata per Hermes, il quale rappresentava il *Logos spermatikos*, cioè la parola seminale, fertile e generativa, pronunciata dalla bocca di Zeus, assiso sull'Olimpo, per dar vita alle cose materiali e immateriali sulla terra attraverso il suo agente alato.

La volontà di privilegiare l'udito appartiene alla tradizione cristia-

(16) Cfr. Jacopo Sannazaro, *De partu Virginis*, a cura di Stefano Prandi, Roma, Città Nuova, 2001, pp. 264-265.

(17) Cit. in Ave Appiano Caprettini, *Lettura dell'Annunciazione: fra semiotica e iconografia*, Torino, Giappichelli, 1979, p. 39.

(18) Cit. in *I Vangeli apocrifi*, a cura di Marcello Cravedi, Torino, Einaudi, 1990, p. 157, nota 4.

(19) Cit. in Appiano Caprettini, *Lettura dell'Annunciazione*, p. 40.

na<sup>(20)</sup>. È di san Paolo l'idea secondo cui «la fede viene dall'ascolto e l'ascolto viene dalla parola di Cristo» (Rm 10, 17), e così Lattanzio esortava a salvaguardare l'udito dal vizio più di ogni altro senso poiché esso è stato donato per comprendere l'insegnamento divino e san Tommaso scriveva nel suo *Adoro te devote*: «Visus, gustus, tactus in te fallitur, sed solus auditus tute creditur»<sup>(21)</sup>.

Mentre in Occidente la tesi del concepimento attraverso l'orecchio continuò ad essere fiorente per tutto il Medioevo e la prima età moderna – si pensi alla mistica di Bernardo di Clairvaux<sup>(22)</sup> – in Oriente, dopo Efrem, la Chiesa, più sensibile alle eresie, si dimostrò cauta: il fatto che si potesse mal interpretare l'Incarnazione, forse pensando ad un Dio che soffiava in una sorta di tubo un microscopico bambino sino all'orecchio della Vergine, poteva alterare la comprensione del ruolo di Maria e del significato del momento, richiamando pericolosamente le teorie cristianognostiche di Valentino e dei suoi seguaci, secondo i quali il corpo di Maria sarebbe stato poco più che una conduttura e l'incubazione sarebbe avvenuta senza che il Verbo si mischiava con la carne di lei<sup>(23)</sup>.

Salvaguardare ed esaltare l'accettazione da parte della Madonna dell'incredibile compito assegnatole da Dio era ed è necessario a mantenere l'impianto teologico su cui si fonda l'intero concetto di Redenzione. Il rapporto tra la Vergine ed Eva, l'antitesi tipologica tra le due, si basa sul contrasto tra innocenza e colpa: entrambe hanno rivolto l'orecchio alla persuasione della parola. Zeno, vescovo a Verona tra il 361 ed il 371, in più passi osservava come con l'abilità delle parole il demonio avesse convinto Eva a lasciarlo scivolare nel suo orecchio e come Cristo avesse percorso la medesima via per penetrare in Maria<sup>(24)</sup>; da parte sua sant'Efrem (306-373) – apostro-

(20) Cfr. Mary Charles-Murray, *The image, the ear and the eye in early Christianity*, in «Études des lettres», Juillet-Décembre 1994, pp. 27-46.

(21) Cfr. *L'esperienza ermeneutica del «Verbum in Corde»*. Heidegger, Gadamer e Ricoeur interpretati di Agostino, tesi di Dottorato in Filosofia di Alberto Romele, Università degli Studi di Verona, a. a. 2010/2011, pp. 4-5.

(22) Cfr. Giordano Nicola, *San Bernardo e Maria*, in Bernardo di Chiaravalle, *Lodi alla Vergine Madre*, a cura di Domenico Turco, Roma, Vivere in, 1991, pp. 5-18.

(23) Anche il card. Gabriele Paleotti (*Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Bologna, 1582, libro II, cap. VI *Delle pitture sospette*) raccomanda di non compiere tale errore: «Simile essemplio saria quello che è scritto da s. Antonino, quando si dipinge il mistero della Annunziata della Madonna con li raggi dal cielo dello Spirito Santo, e tra essi un corpicciuolo picciolo in forma di bambino, che discende verso il ventre della gloriosa Vergine; peroché questo dà sospetto della opinione di Valentino eretico o degli Eutichiani, che volsero che Cristo signor nostro avesse portato il corpo suo reo dal cielo e non fosse stato formato del sangue purissimo della madre».

(24) Cfr. Zenone di Verona, *I discorsi*, a cura di Gabriele Banterle, Roma, Città nuova, 1987 (Scrittori dell'area santambrosiana. Complementi all'edizione di tutte le opere di sant'Ambrogio, 1), in particolare *Discorso* 1, 3, 10.

fando la Madonna con: «Salve richiamo di Adamo, salve, riscatto di Eva. Salve, fonte della grazia e dell'immortalità» – sosteneva che «in principio il serpente, impossessatosi delle orecchie di Eva, sparse di lì il suo veleno in tutto il corpo di lei; ora Maria, attraverso le sue orecchie, ha ricevuto il pegno di ogni eterna beatitudine»<sup>(25)</sup>. E ancora san Zenò: «e siccome il diavolo, insinuandosi come tentazione nell'orecchio, ferì ed uccise Eva, così Cristo, entrando attraverso l'orecchio di Maria, prosciugò tutti i vizi del cuore e sanò la ferita della donna nascendo da una vergine»<sup>(26)</sup>. Nel *Protovangelo di Giacomo*, Giuseppe, affranto dal dolore e dalla vergogna, si chiede: «che si sia ripetuta per me la stessa storia di Adamo? Poiché, come nell'ora in cui Adamo glorificava Iddio, il serpente venne e trovò Eva sola e la sedusse e la contaminò, così è accaduto a me» (Protovangelo di Giacomo 13, 1). Ed è Maria stessa a non essere convinta dell'annuncio dell'angelo: nell'*Omelia per l'Annunciazione della Santissima Madre di Dio*, una sorta di testo teatrale scritto da Germano di Costantinopoli, stupita confessa: «Io temo e tremo per tali tue parole: e penso che tu sia venuto per ingannare me come un'altra Eva»<sup>(27)</sup>. Ma le stesse parole della salutatione angelica avrebbero dovuto confortarla: «dicendo "piena di grazia" [Gabriele] dichiara condonata la punizione per cui i progenitori furono allontanati da Dio e proclama restituito il dono della benedizione suprema»<sup>(28)</sup>. Ancor più chiaro è il messaggio che in un'omelia Gregorio di Nissa pone in bocca a Gabriele:

Salve, piena di grazia! La tua progenitrice Eva, disobbedendo, fu condannata a partorire i figli nel dolore. A te invece l'invito alla gioia. Quella ha generato Caino e con lui invidia e morte. Tu, invece, partorisci un figlio che per tutti è fonte di vita incorruttibile [...] poiché la maledizione ha fine, la corruzione è disciolta, la tristezza è cessata, la gioia è fiorita, si è realizzato il lieto annuncio dei profeti<sup>(29)</sup>.

Certamente uno degli studi più celebri sull'Annunciazione è quello condotto da Michael Baxandall<sup>(30)</sup>. Dall'analisi di un sermone di fra Roberto Caracciolo da Lecce<sup>(31)</sup> sull'Annunciazione si enucleano i

(25) Cit. in Appiano Caprettini, *Lettura dell'Annunciazione*, p. 27.

(26) Cit. *ivi*, p. 40.

(27) Germano di Costantinopoli, *Omellerie mariologiche: le Omellerie mariane e le Lettere sulle sacre immagini*, traduzione, introduzione e note a cura di Vittorio Fazzo, Roma, Città nuova, 1985 (Collana di testi patristici, 49), p. 81.

(28) Appiano Caprettini, *Lettura dell'Annunciazione*, p. 28.

(29) Cit. *ivi*, pp. 27-28.

(30) Cfr. Michael Baxandall, *Pitture ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, traduzione a cura di Maria Pia e Piergiorgio Dragone, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2009, pp. 60-64.

(31) Per Roberto Caracciolo, *Specchio della Fede*, Venezia, 1495, Sermone XL della

cinque differenti momenti che costituiscono il mistero dell'«Angelica Confabulatione». I pittori avevano a disposizione «cinque condizioni spirituali o mentali o stati d'animo attribuibili a Maria», potendo scegliere tra la *conturbatione* («non si maravegliò tanto della apparizione quanto de quella alta e magna salutatione: dove l'angelo explicava di lei tante cose stupende e grande de che lei per la humilita stava attonita e stupefacta»), la *cogitatione* («dove appare la prudentia di essa virgine sacratissima»), l'*interrogatione* («Domandò dunque quella pudicissima mundissima castissima figliola amatrice de la virginità come virgine potesse concipere», e

la quarta laudabile conditione [...] *humiliatione*. Quale lingua poteria mai esprimere né quale intellecto contemplare con quale gesto con quale modo e manera pose in terra li soi sancti ginochii e abassando la testa disse: Eccomi ancilla del signore. Non disse donna: non disse regina: o profunda humilità: o mansuetudine inaudita. Eccomi disse schiava e serva del mio signore. [...] Sia factò in mi secondo la tua parola.

Il capo chino, gli occhi chiusi e le braccia incrociate appoggiate sul petto palesano la totale sottomissione al volere divino, così Maria è raffigurata da Camillo Boccaccino nelle nostre tele. Nell'ultimo momento, la *meritatione*, dopo il congedo dell'angelo Maria rimane sola con il suo grande segreto.

Louis Marin<sup>(32)</sup> suggerisce che l'intero episodio sia da considerarsi inserito all'interno di una logica di segreto, o meglio, di parziale svelamento di un segreto. Analizzando l'Annunciazione come un'Enunciazione, Marin applica la struttura enunciativa all'episodio evangelico che si costituisce proprio sull'azione della Parola: da un emittente nascosto, Dio, attraverso il suo operatore, Gabriele, il messaggio segreto della Redenzione, la nascita di Cristo, giunge al destinatario, Maria.

Esiste inoltre una sostanziale identità tra l'angelo e la colomba, entrambi alati, entrambi inviati da Dio a stabilire con gli uomini un legame: «il segno della colomba come simbolo dello Spirito Santo nasce con tutta probabilità proprio nel momento in cui il Padre Eterno, l'«attante» o agente primo, decide di porre fine al diluvio e di stabilire un'alleanza, quindi un patto, con Noè»<sup>(33)</sup>. Lo Spirito Santo emanato dalla bocca del Padre Eterno assume consistenza e visibilità nella colomba,

*Annuntiatione*, si veda Baxandall, *Pitture ed esperienze sociali*, pp. 61-63.

(32) Cfr. Louis Marin, *Opacité de la peinture: essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2006, pp. 156-201.

(33) Appiano Caprettini, *Lettura dell'Annunciazione*, p. 51.



agente sessuale come soffio e come pneuma, simboleggia gli attributi maschili del padre, è emblema dell'anima-respiro, [...] è simbolo di procreazione, di rinascita e quindi di resurrezione e salvezza, è dolce immagine di castità e purezza, di asessualità e di perfezione: è associata all'aria e ne è il simbolo<sup>(34)</sup>.

L'aria e il respiro riavviano il circolo dei significati: le parole che leggiadre si posano nell'orecchio di Maria generando Cristo rimandano al soffio con cui il Padre Eterno creò il Progenitore; nella ripetizione dei gesti l'evidente legame tra le due nascite, del primo e dell'ultimo Adamo.

Considerati i dati a disposizione non stupisce dunque l'associazione tra l'organo, fonte di una musica celestiale, e l'immagine dell'Annunciazione, scena biblica densamente connotata in senso melodico nella sua stessa modalità di realizzazione, la *conceptio per aurem*, e nella sua finalità, la creazione di un armonico legame tra cielo e terra. Il concetto di segreto svelato si iscrive nella più generale logica di contraddizioni che costituisce l'Incarnazione, laddove il paradosso del Verbo che si fa carne e la non-audibilità della voce divina sembrano richiedere un mezzo sovrumano per trovare traduzione: la musica.

Piacenza, settembre 2014

---

(34) Ivi, pp. 52-53.

---

Referenze fotografiche: fig. 1 Archivio fotografico Tip.Le.Co.; figg. 2, 3 Musei Civici di Palazzo Farnese, Piacenza; fig. 4a e b Ufficio per i Beni Culturali Ecclesiastici della Diocesi di Piacenza-Bobbio.

## SOMMARI / ABSTRACTS(\*)

\* Serena Quagliaroli, *Le ante d'organo di Santa Maria di Campagna: iconografia musicale nel cammino della Redenzione / Santa Maria di Campagna's Organ Shutters: Musical Iconography for a Journey of Redemption*, pp. 177-192

Il saggio si propone di offrire un'interpretazione iconologica delle quattro coppie di tele, realizzate dai pittori Camillo Boccaccino e Pier Francesco Ferranti, originariamente poste ad ornamento delle portelle d'organo in Santa Maria di Campagna. Le scene bibliche rappresentate sulle ante trovano opportuna spiegazione se si considera l'elevato valore simbolico attribuito all'organo quale strumento di celebrazione divina capace di innalzare ai cieli le lodi degli uomini: il rapporto 'musicale' che lega l'uomo a Dio è la chiave interpretativa che permette di collocare le rappresentazioni lungo quel cammino di Redenzione che, dopo il Peccato Originale, intende realizzare l'Alleanza tra uomo e Dio, trovando il suo apice nella *conceptio per aurem* dell'Annunciazione.

*The essay aims to provide an iconological interpretation to the four pairs of paintings, realized by Camillo Boccaccino and Pier Francesco Ferranti, originally located on the shutters of the two Santa Maria di Campagna's pipe organs. An appropriate explanation of the biblical scenes, which are pictured on the doors, relies onto the highly symbolic value attributed to organs as instruments of divine celebration, therefore capable of raising the praise of men to Heaven. The 'musical' relationship which conjoins mankind with the Lord is the interpretive key that suggests conceiving our representations as a step along that journey of Redemption that, after the Original Sin, leads to achieving that conjunctive Covenant between God and man which culminates in the Annunciation as *conceptio per aurem*.*

Anna Tanzi, *Palazzo Casati e l'architettura nobiliare a Piacenza in età farnesiana / Casati Palace and Aristocratic Architecture in Piacenza during the Farnese Rule*, pp. 193-236

Dopo lo studio di Anna Maria Matteucci dedicato ai *Palazzi di Piacenza. Dal barocco al neoclassico* (1979), non si registrano ulteriori indagini sulla fabbrica di palazzo Casati, dimora nobiliare il cui cantiere di ampliamento si svolse tra la fine del Seicento e gli anni Trenta del secolo successivo, per volontà del marchese Luigi Casati. Lo scopo di questo studio è quindi fornire, sulla scorta di approfondite ricerche condotte presso l'Archivio di Stato di Piacenza, in cui sono depositati l'Archivio Casati Rollieri e l'Archivio Casati Nuovo, una prima ricostruzione delle vicende costruttive. La ricerca, tesa a definire con attendibile precisione documentaria e cronologica l'*iter* del cantiere e quello della decorazione della fabbrica, si è svolta parallelamente a ripetuti sopralluoghi al palazzo che hanno agevolato l'analisi dei caratteri morfologici, stilistici, planimetrici dello stato attuale dell'edificio.

*Casati Palace is an aristocratic dwelling extended by marquis Luigi Casati between the end of the 17<sup>th</sup> century and the first thirty years of the following one. There have been no more investigations into its erection after Anna Maria Matteucci's study addressed to Palazzi di Piacenza. Dal barocco al neoclassico (1979). Therefore this paper aims to provide a first résumé of the palace building history, based on thorough researches on Casati Rollieri and Casati Nuovo archives in Piacenza's State Archive. The purpose of this investigation was to provide some detailed information about both the construction site and the development of the building decorations. This inquiry was carried out together with frequent inspections of the Palace, which made it easier to analyse the morphology, the style and the layout of the building as it is today.*

Angelo Cerizza, *Condizioni sociali e leva fra Parma e Piacenza sotto Maria Luigia: a mar-*

---

(\*) Tranne che per gli articoli contrassegnati da asterisco, le traduzioni sono di Angela Reboli.