

Rivista di cultura
Dicembre 2024

Archivio Storico Ticinese 176

Michał Kurzej

Baldassare Fontana in Mendrisiotto. Riflessione critica sulla paternità delle opere

Stato delle ricerche

L'opera di Baldassare Fontana, stuccatore nato a Chiasso (1661-1733), è oggetto di notevole interesse tra gli studiosi, in particolare in Moravia e a Cracovia, luoghi dove realizzò alcune delle sue opere più significative e dove è considerato, per il periodo moderno, uno degli artisti più eccezionali attivi nella zona¹. A Cracovia, ex capitale della Polonia, Fontana realizzò le decorazioni in stucco per la chiesa universitaria dedicata a Sant'Anna. Questa chiesa, che fu costruita e completamente decorata tra il 1693 e il 1703, rappresenta una delle opere architettoniche e artistiche più significative dell'arte tardo-seicentesca nella regione. Grazie alle sue realizzazioni in questa chiesa, le imprese di Fontana furono note già ai suoi contemporanei, poiché furono menzionate nella letteratura artistica coeva, ovvero nel libro di Andrzej Buchowski (1662-1709), professore di matematica dell'Università di Cracovia, che descrive dettagliatamente la costruzione della nuova collegiata. Buchowski dedica ampio spazio alle circostanze dell'impiego di Fontana a Cracovia e alla sua partecipazione ai lavori decorativi². Questo libro, assieme al registro contabile delle entrate e delle spese di costruzione dell'edificio, costituiscono le fonti fondamentali per lo studio dell'attività di Fontana come stuccatore³.

La prima nota biografica su Baldassare Fontana fu redatta da Giovanni Battista Giovio nel 1785⁴ e poi trascritta integralmente da Gian Alfonso Oldelli⁵. All'inizio dell'Ottocento una breve nota è stata inclusa anche nel dizionario artistico del regno ceco⁶. Successivamente, nella

Michał Kurzej,
professore assistente
di storia dell'arte
presso l'Università
Jagellonica di Cracovia
michal.kurzej@gmail.com

¹ Questo contributo è stato realizzato nell'ambito del progetto STUCCO DECORATION ACROSS EUROPE, ID 2022-1-CZ01-KA220-HED-000085652, cofinanziato dall'Unione Europea. Ringrazio la dottoressa Maria Scherma per la correzione linguistica del testo.

² Andrzej Buchowski, *Gloria Domini super Templum [...] S. Annae [...]*, Cracoviae, 1703.

³ AUJ [=Archivio dell'Università Jagellonica a Cracovia], rkps 318 (*Liber perceptorum & expensorum pro Ecclesia Collegiata S. Annae Crac[oviensis] cum connotatione Benefactorum*). Sul ruolo di queste fonti e sul processo di costruzione della chiesa, vedi Michał

Kurzej, *Sebastian Piskorski jako konceptor i prowizor*, Kraków 2018, 44-66.

⁴ Giambattista Giovio, *Gli uomini della Comasca Diocesi ec. Supplemento al Dizionario Ragionato*, «Nuovo Giornale de' Letterati d'Italia», 30, 1785, 144. Ringrazio la dottoressa Maria Scherma per avermi informato di questa pubblicazione.

⁵ Gian Alfonso Oldelli, *Dizionario Storico-Ragionato degli Uomini Illustri del Canton Ticino*, Lugano 1807, 27.

⁶ Gottfried Johann Dlabacz, *Allgemeines historisches Künstler-Lexicon für Böhmen und zum Theil auch für Märchen und Schlesien*, 1, Prag 1815, 414.

Svizzera, Moravia e Polonia gli studi su Fontana si sono sviluppati in modo indipendente, senza dialogare con la letteratura prodotta nei vari territori in cui l'artista aveva operato. La svolta è arrivata solo nel XX secolo, con il lavoro di Julian Pagaczewski pubblicato nel 1909, nel quale egli ha integrato i risultati delle ricerche condotte nei tre paesi, ha catalogato le opere di Fontana realizzate in Polonia e ha analizzato le principali fonti archivistiche⁷. Nel 1938 Pagaczewski ha dedicato un secondo studio analitico delle opere dell'artista e della sua biografia, sottolineandone le origini romane e concludendo che lo stuccatore si formò nella bottega di Ercole Ferrata⁸.

Negli anni Quaranta del Novecento ulteriori importanti contributi sono stati portati dalle ricerche di due diversi studiosi. Il primo, Ludvík Páleníček, ha messo in dubbio la fondatezza di associare Fontana alle opere in stucco realizzate in Moravia prima del 1674⁹. Il secondo, Václav Richter, ha analizzato il profilo professionale di Fontana concludendo che l'artista lavorò perlopiù come esecutore materiale degli stucchi, di fatto senza produrre alcun progetto decorativo¹⁰. Un altro contributo importante è lo studio monografico sull'attività di Fontana in Moravia di Libuše Máčelová, la quale si è concentrata su diverse questioni analitiche e attributive¹¹. Purtroppo, questo lavoro non è stato pubblicato, per cui i suoi risultati sono stati considerati da alcuni ricercatori della Moravia, come Oldřich Blažíček¹², mentre sono stati omessi negli studi di Eberhard Hempel¹³ e Aldo Crivelli¹⁴ i quali, invece, hanno utilizzato soltanto la letteratura precedente.

Molto più scrupolose sembrano le considerazioni di Miloš Stehlík, che ha indagato sia il lavoro dell'artista nel più ampio contesto dell'arte morava, sia approfondendo il ruolo che l'attività di Fontana ha assunto su entrambi i lati dei Carpazi. Nel processo di confronto, Stehlík ha riconosciuto una maturità artistica superiore nelle opere polacche, affermando che non potessero essere paragonate agli stucchi moravi, sia precedenti che successivi. Il ricercatore ha addotto alcune possibili spiegazioni del fenomeno, ponderando una possibile influenza della locale comunità artistica polacca, e considerando la necessità dell'artista di dover soddisfare una committenza dal gusto più raffinato rispetto a quella morava¹⁵.

⁷ Julian Pagaczewski, *Baltazar Fontana w Krakowie*, «Rocznik Krakowski», 11 (1909) 3-50.

⁸ Julian Pagaczewski, *Geneza i charakterystyka sztuki Baltazara Fontany*, «Rocznik Krakowski», 30 (1938), 3-48.

⁹ Ludvík Páleníček, *Výtvarné Umění na Kroměřížsku a Zdounecku*, Kroměříž 1940, 32-33.

¹⁰ Václav Richter, *Poznámky k dějinám barokní architektury na Moravě*, «Volné Směry», 37 (1942), 286-296.

¹¹ ÚKFFMU [Biblioteca Centrale della Facoltà di Lettere dell'Università Masaryk e Brno], D-613/2, Libuše Máčelová, *Baldassare*

Fontana na Moravě, tesi di dottorato, 1949.

¹² Oldřich Blažíček, *Dílo komenských štukatérů xviii století u nás*, «Umění», 10 (1962), n. 4, 354, 367.

¹³ Eberhard Hempel, *Baroque Art and Architecture in Central Europe. Germany, Austria, Switzerland, Hungary, Czechoslovakia, Poland*, Harmondsworth 1965, 66, 140.

¹⁴ Aldo Crivelli, *Artisti ticinesi dal Baltico al Mar Nero. Svezia – Polonia – Cecoslovacchia – Austria – Jugoslavia – Ungheria – Romania – Turchia. Catalogo Critico*, Locarno 1969, 46, 58-59.

¹⁵ Miloš Stehlík, *Nástin dějin sochařství 17. a 18. věku na Moravě*, «Studia Minora

L'unica monografia su Fontana finora pubblicata, è stata scritta da Mariusz Karpowicz. Lo studioso ha effettuato una sintesi delle ricerche precedenti, oltre a ricostruire la biografia dell'artista e a ripercorrerne la carriera. Karpowicz ha anche compilato un catalogo delle opere e il registro delle fonti¹⁶. Il libro è stato inizialmente pubblicato in italiano e poi, quattro anni più tardi, in polacco, con alcune modifiche e aggiunte¹⁷. La monografia di Karpowicz è diventata, per diversi decenni, il riferimento principale per gli studi sull'opera di Fontana. Pur riconoscendogli un indubbio ruolo centrale nella divulgazione dell'attività dell'artista, emerge chiaramente che alcune sue conclusioni si rivelano errate, o quanto meno discutibili¹⁸.

La prima di queste conclusioni riguarda il soggiorno dell'artista a Roma, dove si sarebbe formato presso la bottega di Carlo Fontana, lontano parente di Baldassare¹⁹. Seppur vero, la loro parentela non sarebbe così stretta da giustificare questa relazione professionale²⁰, lasciando ancora aperta la questione della formazione. Ovviamente, il soggiorno di Baldassare a Roma non sarebbe completamente da escludere; tuttavia non si può trascurare la possibilità che l'artista possa essersi formato presso la locale comunità artistica del Mendrisiotto. Ai giovani della regione vicina al Lago di Lugano sicuramente non mancavano le possibilità di diventare abili stuccatori, così come non scarseggiavano le occasioni di recepire dai colleghi le nuove concezioni artistiche sviluppate nella cerchia del Bernini, già largamente diffuse tramite disegni e incisioni. Si potrebbero tracciare diversi parallelismi con altri stuccatori coevi che padroneggiavano perfettamente il metodo romano di modellazione dello stucco, pur non essendo mai stati a Roma. Un esempio eclatante è rappresentato dal palermitano Giacomo Serpotta, che non lasciò mai la sua nativa Sicilia²¹.

Il presupposto che Baldassare fosse stato educato nella cerchia di Carlo Fontana, nonostante la mancanza di prove certe, è stato utiliz-

Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis», 19-20, (1975-1976), 27; Miloš Stehlík, *Italien und die Barockbildhauerei in Mähren*, in *Barockskulptur in Mittel- und Osteuropa*, red. Konstanty Kalinowski, Poznań 1981, 127-133.

¹⁶ Mariusz Karpowicz, *Baldasar Fontana 1661-1733. Un Berniniano ticinese in Moravia e Polonia*, Lugano 1990.

¹⁷ Mariusz Karpowicz, *Baltazar Fontana*, Warszawa 1994.

¹⁸ Alcune riflessioni circa le tesi avanzate da Karpowicz sono già state presentate nelle seguenti pubblicazioni: Michał Kurzej, *Siedemnastowieczne sztukaterie w Małopolsce*, Kraków 2012, 167-172, 395-407; Michał Kurzej, *Nie tylko Fontana. Innowacje w twórczości krakowskich artystów cechowych na przełomie XVII i XVIII wieku*, in *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, 11, red. Irena Rolska-Boruch, Krzysztof Gombin, Lublin

2012, 383-411; Michał Kurzej, *Autorstwo architektury kościoła św. Anny w Krakowie a problem twórczości architektonicznej Baltazara Fontany*, «Biuletyn Historii Sztuki» 79 (2017), 455-468; Kurzej, *Depingere*, cit., 45, 46.

¹⁹ Karpowicz, *Baldasar*, cit., 85-91.

²⁰ Vedi Stefania Bianchi, Antonio Trapletti, *Intorno ai Fontana: spunti anagrafici e ipotesi interpretative*, in *Carlo Fontana 1638-1714 "Celebrato Architetto"*. Atti del convegno internazionale, a cura di Giuseppe Bonaccorso e Francesco Moschini, Roma 2014, 45-51.

²¹ Donald Garstang, *Giacomo Serpotta and the Stuccatori of Palermo, 1560-1790*, London 1984, 47-122; Pierfrancesco Palazotto, *Note sulla maniera di Giacomo Serpotta a Palermo: relazioni, influenze, cantieri*, in *Serpotta e il suo tempo*, a cura di Vincenzo Abbate, Milano 2017, 64-73.

zato per trarre conclusioni di vasta portata sul profilo professionale dell'artista. Karpowicz ha presunto che Baldassare, come Carlo, avesse assunto un ruolo da progettista ed anche eccezionale: a lui si dovrebbe, infatti, la diffusione delle soluzioni artistiche sviluppate a Roma nell'Europa centrale. A Cracovia, dunque, Fontana sarebbe stato il pioniere dell'utilizzo dei modelli dell'arte romana, ipotesi che ha dato al ricercatore il pretesto per attribuirgli molte opere locali²².

Tuttavia, le fonti sull'attività di Baldassare Fontana come progettista sono molto rare e poco dettagliate, soprattutto per quanto riguarda i suoi primi lavori in Moravia e per quelli successivi in Polonia. Karpowicz ha spesso interpretato questi riferimenti in modo tale da adattarli alla sua tesi, talvolta forzandone il significato originario. Ad esempio, la prova che Fontana avesse realizzato progetti già prima del suo arrivo in Polonia risiederebbe nella corrispondenza tenuta con Carlo Lichtenstein-Castelcorno, vescovo di Olomouc e con il decano di Vyškov, riguardante la cappella di Santa Otilia presso la locale chiesa parrocchiale di Santa Maria Assunta²³. I documenti citati, però, non si possono considerare determinanti per l'attribuzione dei progetti per le decorazioni della chiesa. Il carteggio evidenzia infatti il ruolo di Fontana nel processo di esecuzione, e in particolare si rileva che lo stuccatore propose una modifica in corso d'opera, consigliando di spostare i dipinti dal tamburo della cupola alle pareti, poiché aveva notato che, a causa delle proporzioni della cupola, i dipinti sarebbero risultati poco visibili. Sebbene il vescovo acconsentì alla proposta, ordinò che il contenuto del progetto originario fosse preservato. Ciò dimostra le grandi capacità dello stuccatore e il suo senso per la disposizione degli interni, ma non gli attribuisce la paternità dei progetti²⁴.

Gli unici disegni di stucchi realizzati da Fontana ad oggi conservati sono quelli raffiguranti la sala grande del castello vescovile di Kroměříž. Purtroppo questa opera, eseguita molto probabilmente dopo il febbraio 1691 e prima del novembre 1695, fu danneggiata dall'incendio del 1752, e successivamente distrutta per far posto ad un nuovo allestimento²⁵. Di quattro disegni attribuitogli, uno è stato sicuramente realizzato da una mano differente dagli altri tre²⁶. I disegni rimanenti, che mostrano due versioni leggermente diverse della decorazione architettonica, recano sì il nome di Fontana ma, sembrerebbe essere stato aggiunto in un secondo momento, probabilmente da un archivist²⁷, per cui anche la loro paternità è incerta.

²² Karpowicz, *Baldasar*, cit., 97-115.

²³ *Ibid.*, 97, 136.

²⁴ Vedi Vojtěch Procházka, *Kaple sv. Otilie ve Vyškově*, «Památky archaeologické» 36 (1930), 258-268; Tomaš Parma, «*Wisscovia elegans et instaurata*». *Reconstruction and Completion of the Vyškov Chateau, 1667-1682*, in *Karl von Lichtenstein-Castelcorno (1624-1695). Places of the Bishop's Memory*, a cura di Rostislav Švácha, Martina Potůčková, Jiří Kroupa, Olomouc 2019, 256-257.

²⁵ Jana Zapletalová, *Decoration of the*

Chateau Halls and Staircases, in *Karl von Lichtenstein-Castelcorno*, cit., 130-132; Jiří Kroupa, «*In perpetuum sui memoriam*». *Reconstruction of the Residence in Kroměříž, 1664-1668, 1687-1698*, in *Karl von Lichtenstein-Castelcorno*, cit., 118-119.

²⁶ Michał Kurzej, *Autorstwo architektury*, cit., 467.

²⁷ ÚKFFMU, D-5619, Milan Smýkal, *Světské stavby Giovanni Pietra Tencally na Moravě*, tesi di laurea, 1975, 60. Alcuni progetti per questa sala furono realizzati anche

Per quanto riguarda le opere realizzate a Cracovia, la documentazione menziona un disegno, in relazione alla decorazione con elementi in pietra per l'altare della cappella della Confraternita Italiana nel convento dei minoriti che, cito, fu «passato da Fontana»²⁸. La conclusione tratta da Karpowicz, secondo cui Fontana diresse per intero tutti i lavori di risistemazione della cappella, pare quantomeno affrettata, basata su una interpretazione errata delle fonti²⁹. Oltre a ciò, esiste anche una testimonianza della partecipazione di Fontana nella costruzione della cupola della chiesa di Sant'Anna, che tuttavia non chiarisce la posizione che egli ricoprì tra le varie maestranze coinvolte, la quale verteva probabilmente su un ruolo secondario, come consulente per le questioni legate alla costruzione o alla realizzazione dei decori di certo non per l'attuazione dei progetti³⁰.

Diverse conclusioni sulla natura dell'attività di questo artista sono state tratte da molteplici attribuzioni erronee. Karpowicz ha ritenuto che lo stuccatore avesse una posizione di autorità rispetto agli altri artisti che lavoravano nello stesso cantiere, e che per questo motivo egli ricoprì non solo il ruolo di architetto-progettista, ma anche quello di direttore di una bottega di tipo multidisciplinare. Karpowicz ha supposto che la popolarità dell'artista derivasse principalmente dalle sue capacità organizzative, e che la sua bottega comprendesse, oltre ad altri stuccatori, anche scalpellini, intagliatori di legno e pittori. Sebbene Karpowicz abbia effettivamente trovato nelle fonti morave del secondo decennio del Settecento alcuni accenni al ruolo di Fontana come direttore di interi progetti decorativi, egli ha presunto che lo stuccatore avesse già ricoperto il ruolo di coordinatore a Cracovia, negli anni '90 del Seicento, dunque quasi trent'anni prima. Seguendo questo ragionamento, Carl Tanquart e Innocente Monti – i frescanti impiegati nella chiesa di Sant'Anna – sono stati segnalati dallo storico come membri della sua bottega³¹. Questa conclusione è chiaramente in contrasto con le fonti conservate sulla costruzione della chiesa di Sant'Anna, che appunto dimostrano che tutti i lavori di lapideo, d'intaglio, di pittura e di doratura, anche i più piccoli, venivano appaltati separatamente, e che Fontana fu responsabile solo dell'esecuzione di stucchi e scagliole³².

Poiché la visione creata da Karpowicz manca di riscontri delle fonti scritte, il ricercatore ha cercato di supportarla attraverso l'analisi

da Giovanni Pietro Tencalla, come menzionato nella sua lettera pubblicata in *Karl von Lichtenstein-Castelcorneo*, cit., 149.

²⁸ ANK [Archivio Nazionale di Cracovia], 29/33/0/1.66/3460, *Questo è libro d'uso attente alla Capella di S. Giovanni di nazione Italiana*, 1684-1817, 23-25.

²⁹ Secondo il contratto, Fontana ha promesso non solo eseguire la decorazione in stucco, ma anche «[...]ha promesso fare ogni gevolezza quanto poi alli muratori et materiale cui doveva procurare[...]». Karpowicz ha citato erroneamente questo frammento –

cambiando l'oggetto della frase da *gevolezza* a *gerenza*. Tentò così di giustificare la sua ipotesi, secondo cui Fontana sarebbe stato messo a capo di tutti gli altri imprenditori impiegati nella cappella. Vedi Karpowicz, *Baldasar Fontana*, cit., 258.

³⁰ Kurzej, *Depingere*, cit., 44.

³¹ Karpowicz, *Baldasar Fontana*, cit., 163-168, 172; Karpowicz, *Baltazar Fontana*, cit., 67-69, 72.

³² Kurzej, *Siedemnastowieczne sztuki*, cit., 405-406; Kurzej, *Depingere*, cit., 45-60.

formale. Attribui quindi a Baldassare i progetti di numerose opere architettoniche, realizzate principalmente a Cracovia. Con questo metodo lo stuccatore è stato riconosciuto come l'architetto della chiesa di Sant'Anna, così come della cuspide della torre dell'orologio della cattedrale, oltre a numerosi altari, cornici ed epitaffi in diversi luoghi³³. Nella letteratura scientifica polacca, queste attribuzioni sono già state respinte, in alcuni casi perché incoerenti sia rispetto alle fonti, sia alla cronologia della creazione di alcune opere, e in altri casi sono state semplicemente considerate come infondate. Diversamente, le errate attribuzioni riguardanti le opere nell'ex baliaggio di Mendrisio attendevano ancora una revisione, e vengono ancora considerate sue in lavori scientifici più recenti.

Per le ricerche sull'arte nel Sottoceneri, un esempio particolarmente interessante è il campanile di Carona presso Lugano. Karpowicz lo ha considerato uno straordinario caso di imitazione in pietra delle cuspidi di stagno mitteleuropee, che non avrebbero avuto equivalenti «in tutta la Lombardia». I modelli di ispirazione sarebbero stati le cuspidi delle chiese cracoviensi, e il loro disegnatore, Francesco Solari, che era impiegato nella chiesa di Sant'Anna come capomastro³⁴. Tutto però indica che le cuspidi delle torri di Cracovia sono state realizzate molto più tardi di quelle luganesi, probabilmente dopo la morte di Solari (dunque dopo il 1703, anno a cui risale l'ultima menzione nelle fonti a Solari)³⁵, mentre quella di Carona fu probabilmente eretta negli anni 1662-1664³⁶. La cuspide di Carona si distingue per l'elegante e insolito motivo di vasi posti su volute, oltre che dalla lanterna ottagonale, posta direttamente sulle torri quadrate. Un famoso esempio di questo tipo di campanile è la cinquecentesca Torre dei Lamberti a Verona, già esistente nel 1446³⁷, e nella versione con obelischi agli angoli nei progetti di Antonio da Sangallo, per la Basilica di San Pietro in Vaticano³⁸, o nella chiesa di San Biagio a Montepulciano.

Le ricerche successive alla monografia di Karpowicz concernenti l'opera di Baldassare Fontana in Polonia si limitarono sostanzialmente alla correzione dei risultati presentati dallo storico. In Moravia, invece, il lavoro dei ricercatori portò alla scoperta di diverse opere sconosciute, individuate grazie al monumentale lavoro di studio sull'approfondimento del ruolo di mecenate del vescovo di Olomouc, Carlo Liechtenstein-Castelcorno³⁹. Nonostante questi sforzi, manca una monografia moderna sull'artista che unisca le osservazioni dei ricercatori di diversi paesi, e che impieghi la più recente metodologia della scienza storica, storico-

³³ Karpowicz, *Baldasar*, cit., 198, 205, 207, 210, 214; Mariusz Karpowicz, *Baltazar Fontana - architekt*, «Biuletyn Historii Sztuki» 77 (2015), 363-404.

³⁴ Karpowicz, *Elmi ticinesi. Il campanile della chiesa di S. Giorgio a Carona*, «Arte e Storia», 1 (2000), n. 2, 78-85.

³⁵ Kurzej, *Sztukaterie*, cit., 171; Kurzej, *Depingere*, cit., 53.

³⁶ Bernhard Anderes, *Guida d'arte della Svizzera Italiana*, Lugano 1980, 305.

³⁷ Giuseppe Biadego, *Verona*, Bergamo 1909, 132.

³⁸ Christoph Luitpold Frommel, *Riflessioni sulla genesi del modello ligneo e gli ultimi progetti di Sangallo per San Pietro*, in *Arte d'occidente. Temi e metodi*, 3, a cura di Antonio Cadei et al., Roma 1999, 1109.

³⁹ Zapletalová, *Decoration of the Chateau*, cit.; Jana Zapletalová, Rostislav Švácha, «*Sumptuosa et magnifica ecclesia*». *The Pilgrimage Church of St. James the Greater and*



1. Decorazione della parete dell'ex-presbiterio della chiesa di San Giovanni a Morbio Superiore, foto Michał Kurzej.

artistica e della conservazione dei beni culturali. Nel contesto dei ritrovamenti sopramenzionati, è necessario inoltre esaminare criticamente la questione dell'attribuzione a Fontana delle opere situate nell'ex baliaggio di Mendrisio. Questo è giustificato dal fatto che, come menzionato precedentemente, alcune attribuzioni, pur essendo basate su presupposti errati, continuano ad essere riportate nelle pubblicazioni più recenti.

Decorazione dell'ex-presbiterio nella chiesa di San Giovanni a Morbio Superiore

La decorazione dell'odierna sagrestia della chiesa è stata menzionata da Luigi Simona come un'opera di Agostino Silva, eseguita nel 1701, senza fornire la fonte di questa informazione⁴⁰. Karpowicz ha accettato questa

St. Anne at Stará Voda, 1680-1690, in Karl von Lichtenstein-Castelcorno, cit., 402-407; Simona Jemelková, *Modifications to Hukvaldy Castle, 1667-1691*, 427-430.

⁴⁰ Luigi Simona, *L'arte dello stucco nel Cantone Ticino*, vol. 2: *Il Sottoceneri*, Bellinzona 1949, 77.

2. Figura dell'angelo presso una nicchia dell'altare, ex-presbiterio della chiesa di San Giovanni a Morbio Superiore, foto Michał Kurzej.



datazione, pur respingendo la tesi sulla paternità di Silva, sostenendo che questa attribuzione sembrerebbe basarsi su un unico presupposto, ovvero sul fatto che la famiglia Silva abitasse a Morbio. Il ricercatore ha invece proposto di attribuire la decorazione a Fontana. A giustificazione di tale attribuzione indica la presenza, a Morbio, di decorazioni costituite da oggetti liturgici sospesi su nastri, paragonandoli a quelli realizzati da Fontana nella chiesa di Sant'Anna a Cracovia e nella chiesa cistercense a Velehrad, in Moravia. Lo storico ha anche affermato che «il modo di operare, il modello, gli oggetti, le pieghe dei drappaggi» sembrano propri di Fontana, riconoscendo tuttavia nelle figure degli angeli ai lati dell'altare l'intervento di un altro artista⁴¹.

Tra il 1787 e il 1789 la chiesa fu ampliata secondo il progetto di Simone Cantoni. L'architetto risistemò l'orientamento della chiesa, che fu fornita di una nuova navata, posta perpendicolarmente rispetto alla precedente, cambiando la destinazione d'uso dello spazio del vecchio presbiterio, tramutandolo in sagrestia e dividendolo dal resto della chiesa⁴². L'interno è articolato da lesene composite che sorreggono una trabeazione con fregio decorato con un motivo di foglie di alloro. Sulle pareti vi sono medaglie ovali con dipinti, decorati con ornamentazioni a tema vegetale: foglie di palma nella parte inferiore e ghirlande di fiori nella parte superiore (ill. 1). Il campo dell'altare è inquadrato dalle lesene, e arricchito da decorazioni floreali su drappaggi, sormontato da un frontone con una coppia di teste d'angeli. Ai suoi lati, nella parte inferiore, ci sono due figure di angeli (ill. 2), sormontati da altri angeli più piccoli che sorreggono festoni di drappaggio, creando un effetto di movimento

⁴¹ Karpowicz, *Baldasar*, cit., 213.

⁴² Nicoletta Ossanna Cavadini, *La patria di Simone Cantoni*, in *Finestre sull'arte*,

tra Valle di Muggio e Val Mara. Dall'epoca romana a oggi, a cura di Ivano Proserpi, Bellinzona 2022, 225.



3. Decorazione della parete dell'altare, ex-presbiterio della chiesa di San Giovanni a Morbio Superiore, foto Michał Kurzej.

e grazia lungo le pareti (ill. 3). Al centro della volta a botte c'è un dipinto contenuto in un tondo incorniciato con foglie di alloro. Su entrambi i lati del tondo si sviluppa una decorazione a stucco, composta da una coppia di ghirlande che incorniciano il tondo. Negli spazi tra la parte terminale della volta e le ghirlande vi sono elaborate composizioni di fasci di foglie e fiori intrecciate tra loro da morbidi nastri (ill. 4). L'intradosso degli archi che intervallano le volte sono decorati da una rosetta centrale, da cui si sviluppano delle composizioni di paramenti liturgici interlacciati da nastri ondulati. La decorazione interna è parzialmente oscurata dal muro aggiunto da Cantoni, che separa la sagrestia dalla navata della chiesa.

Venendo alla questione attributiva, l'argomentazione presentata da Karpowicz circa il "modo di operare" è tanto vaga quanto incoerente. Lo storico stesso ha notato che le figure degli angeli sono qui state realizzate da qualche altro stuccatore. Eppure, è proprio la maestria nello sviluppo delle figure a caratterizzare le opere di Fontana, oltre al fatto che non sono note altre sue opere che sono prive di elementi antropomorfi (né per le sculture a tutto tondo, né a bassorilievo). Inoltre, la composizione degli ornamenti della volta si differenzia nettamente dagli esempi conosciuti delle opere dello stuccatore. Le decorazioni sono qui state collocate su un fondo completamente piatto, mentre generalmente Fontana le colloca su un fondo riccamente modulato da leggeri e delicati disegni, dalla plasticità appena accennata, creando volutamente dei leggeri giochi di luce che forniscono uno scenario vibrante, dal quale il corpus decorativo principale, plasticamente più pronunciato, ne trae maggior risalto.

Bisogna evidenziare, inoltre, che nel caso dell'ex chiesa di San Giovanni sono stati utilizzati dei motivi ornamentali non riscontrabili in nessun'altra opera dello stuccatore di Chiasso. Tra queste si annoverano innanzitutto le foglie di alloro, che sono impiegate sia come fregi che come festoni continui. Questi ornamenti divennero popolari soltanto dopo la morte di Fontana, a metà del Settecento, sull'onda del crescente interesse per l'arte antica. Esempi classici si possono trovare, ad esempio,

4. Volta dell'ex-presbiterio della chiesa di San Giovanni a Morbio Superiore, foto Michał Kurzej.



nelle incisioni Jean Charles Delafosse⁴³ o negli stucchi della Germania meridionale, soprattutto in quelli disegnati da Johann Georg Dirr⁴⁴.

L'unico motivo decorativo veramente simile alle opere di Fontana sono gli oggetti liturgici interlacciati da nastri svolazzanti “sostenuti” con una puntina. Karpowicz ha scritto che le decorazioni di questo tipo sono il segno distintivo della bottega di Fontana, ovvero il suo marchio di fabbrica, un motivo decorativo originale, che l'artista non aveva veduto né a Roma, né in Lombardia, né nelle opere di Barberini o di Agostino Silva⁴⁵. In realtà, però, questo motivo negli stucchi era molto diffuso. Gli artisti provenienti dalla zona del Lago di Lugano ne fecero largo uso nel corso di tutto il Sei e Settecento, e un esempio eclatante a Cracovia è la decorazione interna del castello di Wawel, risalente ai primi anni del XVII secolo, la prima opera nota, nella Piccola Polonia, che può essere associata a questi artisti⁴⁶. Un altro esempio noto sono le decorazioni del salone in Palazzo Lomellini a Genova, dove negli anni 1782-1783 lavorò Rocco Cantoni⁴⁷.

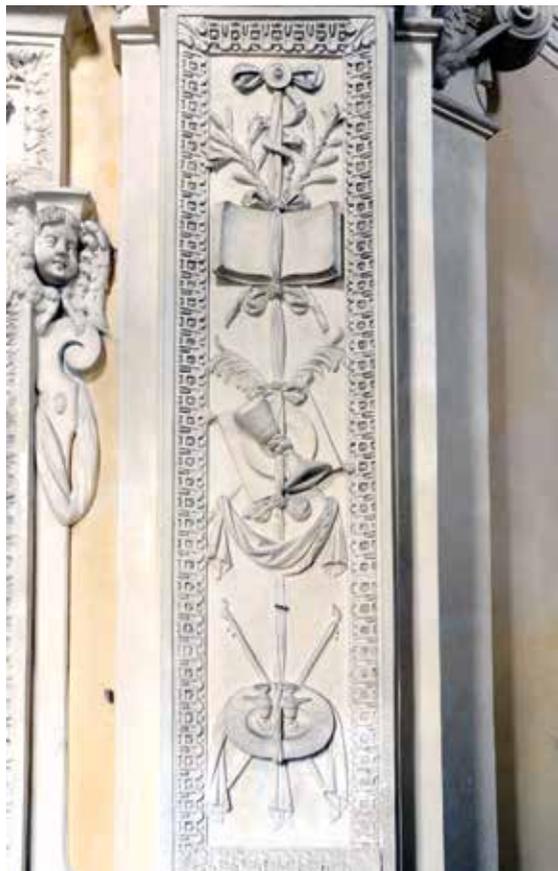
⁴³ La cui famosissima serie chiamata *Nouvelle iconologie historique* è stata pubblicata nel 1768. Vedi Geneviève Levallet, *L'ornemaniste Jean-Charles Delafosse*, «Gazette des Beaux-Arts» 71 (1929), 167; Chloé Perrot, *La Nouvelle Iconologie Historique de Jean-Charles Delafosse, faire parler l'ornement*, in *Actes du 1er Colloque des étudiants de master en Sciences historiques et artistiques de Lille*, a cura di Dominic Moreau, Esther Dehoux, Claire Barillé, Villeneuve d'Ascq 2017, 174-183.

⁴⁴ Ruth Schweinsheimer, *Johann Georg Dirr, der Bodenseeplastiker des Louis XVI*, München 1935.

⁴⁵ Karpowicz, *Baldasar*, cit., 213.

⁴⁶ Kurzej, *Siedemnastowieczne sztuka-terie*, cit., 118-122, 326-331.

⁴⁷ Stefania Bianchi, *I cantieri dei Cantoni. Relazioni, opere, vicissitudini di una famiglia Svizzera italiana in Liguria (secoli XVI-XVIII)*, Genova 2013, 270, il. 173.



5. Decorazione del pilastro, cappella di Sant'Antonio di Padova a Morcote, foto Michał Kurzej.

Sebbene a tali nastri fossero solitamente «legate» composizioni di frutta e verdura, anche l'impiego di paramenti liturgici era comune, sia per le composizioni realizzate in stucco (come nelle cappelle della chiesa di San Vittore al Corpo a Milano) sia per le incisioni (come sul frontespizio del Pontificale, nell'edizione del 1645)⁴⁸. Non sorprende, quindi, che anche gli stuccatori della zona del Lago di Lugano abbiano impiegato questi motivi ornamentali a Morbio Superiore come in altri luoghi, si pensi, ad esempio, all'oratorio di S. Antonio presso la chiesa parrocchiale di Morcote, completato nel 1676⁴⁹ (ill. 5). Ulteriore esempio dell'ampia diffusione nel tempo di questi motivi decorativi è anche la serie dei rilievi con panoplie nel salone del Maggior Consiglio di Palazzo Ducale a Genova. Questa decorazione è stata disegnata dall'architetto del palazzo Simone Cantoni nel 1778, e realizzata tra 1781 e 1783⁵⁰.

È lecito concludere che la decorazione in stucco dell'ex-presbiterio della chiesa di Morbio Superiore (almeno nella sua parte principale) sia stata realizzata intorno alla metà del Settecento, quando questo tipo di

⁴⁸ *Pontificale Romanum Clementis VIII Primum, nunc denuo Urbani VIII Auctoritate recognitum*, Romae 1645.

⁴⁹ Anderes, *Guida d'arte*, cit., 318.

⁵⁰ Nicoletta Ossanna Cavadini, *Simone*

Cantoni architetto, un esponente di spicco dell'emigrazione artistica ticinese. Il progetto di Palazzo Ducale, in *Genova dell'Europa continentale*, a cura di Piero Boccardo, Clario Di Fabio, Milano 2004, 189-209.

decorazione era particolarmente diffusa. Tuttavia, non si esclude che la decorazione abbia integrato alcune parti seicentesche preesistenti, come ad esempio gli ornamenti nella zona dell'altare, la cortina circostante sorretta da putti e le figure di angeli sui lati. Pertanto, il riferimento fornito da Simona non può essere del tutto disatteso, mentre le parti ornamentali che Karpowicz indica come opere di Fontana sono sicuramente più tarde. L'autore di queste ultime potrebbe essere stato Carlo Antonio Benedetto Silva (1705-1788), nipote di Agostino, collaboratore di Giorgio Scala, il quale, tra l'altro, utilizzò spesso come sfondo per le pale d'altare il motivo di una cortina sollevata da angeli⁵¹. L'autore dei dipinti, invece, fu molto probabilmente suo figlio, Francesco Antonio Silva (1731-1784)⁵². La decorazione fu probabilmente rimodernata immediatamente prima della realizzazione dei dipinti. La data è sconosciuta, ma potrebbe essere avvenuta negli anni Sessanta o Settanta del Settecento.

Potrebbe sorprendere che l'ex presbiterio sia stato decorato poco prima della ricostruzione della chiesa, durante la quale è stata modificata la funzione degli interni dell'edificio. Tuttavia, è importante considerare che, a causa della mancanza di spazio, non era possibile estendere la chiesa verso ovest; pertanto, l'unica alternativa era l'ampliamento lungo l'asse trasversale. È possibile che, nel corso del Settecento, i membri della famiglia Silva si siano sentiti legati a questo luogo e abbiano voluto ridecorare gli interni della chiesa dove già avevano lavorato i loro antenati nel secolo precedente. Ciò spiegherebbe le differenze che si riscontrano tra gli stucchi della sagrestia (ovvero l'ex presbiterio) e quelli presenti nelle nuove aree, costruite durante l'ampliamento.

La caminiera in Casa Cantoni a Cabbio

Anche la decorazione in stucco della caminiera in Casa Cantoni a Cabbio (ill. 6) è stata attribuita a Baldassare Fontana da Mariusz Karpowicz. Egli ha riconosciuto nella composizione del busto femminile e nella decorazione della panoplia la mano di Fontana, comparandola, agli stucchi realizzati nella "Casa Sotto la Pera" a Cracovia. Lo studioso ha rilevato inoltre delle somiglianze generali nell'elaborazione dei volti di putto e delle ghirlande di foglie di alloro con la produzione generale dell'artista. Karpowicz ha inoltre affermato che anche molti dettagli, come le teste delle aquile e i bordi degli scudi, sarebbero simili a quelli realizzati da Fontana nelle opere di edifici secolari a Kroměříž, Uherčice e Brněnské Ivanovice⁵³.

Sebbene alcune di queste osservazioni meritano considerazione, altre conclusioni di Karpowicz dovrebbero essere fermamente rifiutate. Ad esempio, lo studioso indica che alcune armi, che sono raffigurate nelle decorazioni della panoplia, sarebbero tipicamente polacche, e la loro presenza avrebbe dovuto dimostrare che lo stuccatore era già stato in

⁵¹ Simona Montanari, *Stuccatori caronesi del Settecento. Giorgio Scala nelle provincie pontificie dell'Italia, centro-settentrionale*, «Il Cantonetto», 67 (2020) n. 2, 57.

⁵² Edoardo Agustoni, Ivano Proserpi, *Francesco Antonio Silva, "pittore delicato e gentile"*, in *Finestre sull'arte*, cit., 193.

⁵³ Karpowicz, *Baldasar*, cit., 227.



6. Caminiera di Casa Cantoni a Cabbio, foto Michał Kurzej.

Polonia. Questa è l'argomentazione posta alla base dell'attribuzione a Fontana, nonostante Karpowicz stesso, in realtà, era a conoscenza di diversi artisti provenienti dalle zone dei laghi di Lugano e Como che, presumibilmente, erano stati in Polonia, come ha menzionato nei suoi libri dedicati agli artisti "ticinesi" attivi in Polonia⁵⁴. Nello specifico Karpowicz ha affermato che la spada ricurva raffigurata fosse tipica polacca, poiché essa è una parte dell'armamento orientale e dunque frequentemente utilizzata come riferimento alle guerre contro i Turchi. Inoltre, vicino al cannone posto sul lato sinistro della caminiera, Karpowicz indica la presenza di una bulava, ovvero una clava che veniva utilizzata come simbolo di comando dai militari polacchi. In realtà l'elemento evidenziato rappresenta una tipica verga per pulire i cannoni, ed è per questo che è posizionata insieme ad una bacchetta, entrambe comuni strumenti di artiglieria (ill. 7).

Nonostante questi evidenti errori, questa è l'unica attribuzione relativa all'opera di Fontana nel Mendrisiotto ancora citata nelle ricerche⁵⁵, e fu contestata solo a margine di un singolo studio, dedicato all'arte polacca⁵⁶. Diversamente è quanto fatto di recente da un gruppo interdisciplinare di studiosi, che ha assunto questa attribuzione come base per il confronto delle tecniche di lavorazione di Fontana⁵⁷. Più cautela ha mostrato invece Mark Bertogliati, curatore del Museo etnografico

⁵⁴ Vedi Mariusz Karpowicz, *Artisti ticinesi in Polonia nel '600*, Bellinzona 1983, 129-172; Mariusz Karpowicz, *Artisti ticinesi in Polonia nella prima metà del '700*, Bellinzona 1999, 58-72.

⁵⁵ Edoardo Agustoni, Lucia Derighetti, *Alcune decorazione a stucco nella Svizzera Italiana nei secoli XVII e XVIII: tra indagini storico-artistiche e problemi di conservazione*, in *Decorazioni a stucco tra Ticino, Campione*

d'Italia e Valle d'Intelvi: storia, arte e conservazione, a cura di Edoardo Agustoni, Lugano-Como 2006, 47; Stefania Bianchi, *I cantieri dei Cantoni*, cit., 135, 139.

⁵⁶ Kurzej, *Siedemnastowieczne sztuki*, cit., 169.

⁵⁷ AA. VV., *Study of Materials and Technique of Late Baroque Stucco Decorations: Baldassare Fontana from Ticino to Czechia*, «Heritage», 4 (2021), 1740.

7. Caminiera di Casa Cantoni a Cabbio, dettaglio con lo scudo e gli utensili di artiglieria, foto Kinga Blaschke.



della valle di Muggio, che menziona questa attribuzione come non confermata⁵⁸.

È rilevante sapere che la suddetta casa fu sede del ramo dei Cantoni, famiglia di rinomati architetti e decoratori, frequentemente impiegata dalla nobiltà genovese. Secondo le fonti d'archivio raccolte da Stefania Bianchi, la presenza della famiglia a Cabbio risale perlomeno al XVI secolo. La prima descrizione della proprietà posta dove ora vi è la Casa Cantoni risale al 1608, quando ne divenne proprietario Taddeo Cantoni. Successivamente, la casa passò al figlio Domenico (morto nel 1671) e successivamente ai suoi discendenti. Nel 1671 viene citata come proprietà del nipote, Pietro di Taddeo (1648-1700), che nel 1679 la divise con lo zio Giovanni Battista (1626-1691). Al primo toccò la porzione di edificio situata a destra rispetto l'ingresso principale, individuata come «l'appartamento nuovo», mentre all'altro la parte di sinistra, ovvero «l'appartamento vecchio». Ciò potrebbe indicare che la casa era già stata precedentemente ampliata prima dei lavori eseguiti negli anni 1685-1691, su richiesta di Pietro, con la partecipazione di alcuni costruttori della famiglia Fontana. Probabilmente fu proprio Pietro a far modellare la facciata utilizzando delle forme che imitano le residenze cittadine genovesi⁵⁹. L'altra quota della proprietà potrebbe essere stata da lui acquistata poiché, dopo la sua morte nel 1700, la proprietà passò ai figli Giuseppe Maria (1694-1749) e Francesco Maria (1699-1772) per intero⁶⁰. Nel 1756, quest'ultimo acquistò una parte della casa dal cugino Taddeo. La famiglia aveva stretti rapporti con i Fontana di Muggio: i fratelli Cantoni erano figli di Caterina Fontana, ed entrambi erano sposati con le figlie di Rocco Fontana. A sua volta, la figlia di Baldassare Fontana sposò nel 1722 Giovanni

⁵⁸ Mark Bertogliati, *Casa Cantoni a Cabbio*, in *Finestre sull'arte*, cit., 360.

⁵⁹ Bianchi, *I cantieri*, cit., 39, 135;

Stefania Bianchi, Thomas Meyer, *La casa Cantoni di Cabbio*, Cabbio 2003, 50-54.

⁶⁰ Bianchi, Meyer, *La casa*, cit., 54.

Battista Calvi di Muggio, la cui sorella Angela Caterina sposò Marc'Antonio Cantoni-Grigio⁶¹.

Stefania Bianchi ha affermato che la casa era molto importante per i Cantoni non solo per la sua funzione pratica, ma anche perché era considerata un emblema della posizione sociale della famiglia, fondata sul successo professionale dei suoi membri⁶². Nel XVIII secolo, alcuni di loro consolidarono questa posizione intraprendendo la carriera di stuccatori. In particolare, Francesco Maria divenne maestro di questa tecnica, e fu largamente apprezzato come stuccatore. Egli lavorò nei più importanti cantieri di Genova: nel 1725 decorò la Galleria di Palazzo Balbi Durazzo (Reale), e negli anni Trenta del Settecento realizzò il suo capolavoro, nella chiesa di San Torpete; nel 1753 decorò tre saloni nel palazzo del doge Ferretto, nonché alcune altre stanze nel palazzo Balbi Durazzo. Un abile stuccatore fu anche Taddeo Cantoni (cugino di Francesco), che lavorò a Palazzo Pallavicini, sempre a Genova, nel 1721⁶³. Tenuto conto di ciò, sembrerebbe improbabile che i Cantoni abbiano affidato la decorazione più insigne della loro casa a un membro di una famiglia artistica diversa, anche se loro lontano parente. In questo contesto, bisogna anche osservare che, seppur tutti gli studiosi hanno accettato la tradizionale datazione della decorazione in stucco all'inizio del Settecento⁶⁴, la sala di rappresentanza – quella con la caminiera – viene menzionata dalle fonti per la prima volta solo nel 1731⁶⁵. La caminiera è stata professionalmente restaurata e ripulita nel 1999-2000 da uno studente di restauro dei beni culturali della SUPSI, sotto la supervisione del professore Gian Mario Nicoli⁶⁶. Tenuto conto del fatto che prima di questo ultimo restauro gli stucchi erano ricoperti da più strati di vernice secondaria che deformavano notevolmente la superficie, gli errori di analisi commessi da Karpowicz appaiono più comprensibili.

Fortunatamente, la caminiera di Cabbio è stata inclusa in uno studio volto a confrontare le tecnologie adottate in alcuni stucchi legati all'attività di Fontana. Lo studio ha evidenziato significative differenze tra due opere attribuite a Fontana in Valle di Muggio e alcune sue opere in Moravia. I ricercatori hanno osservato delle discrepanze sostanziali nello strato di finitura della malta per stucco, che non sono legate alla disponibilità delle materie prime. Nello specifico, in diverse opere di Fontana, questo strato è spesso ed è costituito da calce con notevoli quantità di sabbia fine, ben selezionata. Nelle presunte opere della Valle di Muggio, invece, lo strato è composto quasi esclusivamente da calce. Si sono rilevate ulteriori discrepanze anche nell'armatura dello stucco. Le figure di Cabbio sono state costruite con una struttura interna in legno, mentre Fontana utilizzava perlopiù barre di ferro. Anche il confronto tra le rifiniture ha evidenziato delle sostanziali differenze: mentre le decorazioni per la caminiera hanno una superficie lucida, solitamente le opere di Fontana presentano

⁶¹ Bianchi, Meyer, *La casa*, cit., 54, 66; Bianchi, *I cantieri*, cit., 39, 135.

⁶² Bianchi, *I cantieri*, cit., 54, 135.

⁶³ *Ibid.*, 88, 107, 109, 111, 116, 144, 198, 206.

⁶⁴ Simona, *L'arte dello stucco*, cit., 77; Karpowicz, *Baldasar*, cit., 227; Bianchi, Meyer, *La casa*, cit., 66; AA. VV., *Study of Materials*, cit., 1740.

⁶⁵ Bianchi, Meyer, *La casa*, cit., 54.

⁶⁶ *Ibid.*, 66.

8. Baldassare Fontana, scultura dell'aquila in una delle camere del castello a Uherčice, foto Michał Kurzej.



uno strato superficiale ruvido. Nonostante alcune differenze siano osservabili ad occhio nudo, esse sono state trascurate o, meglio, alcuni studiosi le hanno giustificate con la singolare conclusione che «Fontana adattò il suo *modus operandi* durante i viaggi attraverso le Alpi»⁶⁷.

Per quanto concerne la composizione, invece, l'idea generale di una caminiera decorata con busto e panoplia potrebbe essere presa in prestito dalle stampe di Jean Lepautre (1618-1682), dove si possono trovare diverse varianti di quell'idea con un volto maschile e una figura femminile⁶⁸. Tali invenzioni devono aver contribuito alla diffusione di questo tipo di opere, ma nessuna di esse corrisponde chiaramente all'opera in questione. Allo stato attuale delle conoscenze, quindi, la caminiera di Cabbio appare come un'opera a sé stante, priva di un evidente prototipo o analogo. Pertanto, deve essere prestata particolare attenzione ai suoi dettagli e al metodo di esecuzione.

Come già menzionato, le parti dello stucco evidenziate da Karpowicz sono significativamente diverse dalle opere di Fontana. Ulteriori confronti si potrebbero fare tra la testa dell'aquila e il medesimo soggetto rappresentato da Fontana a Uherčice (ill. 8), dove il becco è più corto e la fronte più alta, e le piume dell'uccello sono distribuite più uniformemente. Si osservi, inoltre, la decorazione con motivo a fogliame, che a Cabbio sicuramente non rappresenta foglie di alloro, ma appartiene ad un altro tipo, e non trova analogia con nessun vegetale rappresentato da Fontana. Medesimo discorso si può fare per altri elementi, come ad esempio per i particolari delle armature e per gli scudi, che non trovano affinità con le opere dell'artista, né nella forma generale dell'elemento né nell'impiego dei finti chiodi a testa quadrata, poiché Fontana realizza dei finti chiodi a

⁶⁷ AA. VV., *Study of Materials*, cit., 1737-1753.

⁶⁸ Maxime Préaud, *Jean Lepautre (Inventaire du fonds français, graveurs du XVII^e siècle, vol. 12/2)*, Paris 1999, 122-145.



9. Baldassare Fontana, dettaglio di uno scudo, cappella di San Sebastiano nella chiesa di Sant'Anna a Cracovia, foto Michał Kurzej.

testa rotonda. Inoltre, Karpowicz interpretò erroneamente anche lo stemma dei Cantoni vedendovi un grifo, che paragonò alla creatura raffigurata nella chiesa di Sant'Anna, ma in realtà le due rappresentazioni sono totalmente diverse (ill. 9). Si confrontino anche le figure antropomorfe realizzate a Cabbio con quelle realizzate da Fontana, in particolare le teste femminili, che hanno proporzioni differenti, e anche la fisionomia non trova somiglianze con quelle ideate dall'artista (ill. 10). Solo alcuni volti di putti sono effettivamente simili, seppur leggermente più allungati e con i capelli molto più corti. Anche qui, lo sfondo è completamente piatto, senza alcun elemento disegnato, diversamente da quanto eseguito solitamente da Fontana.

Oltre a quanto sopra menzionato, la caminiera presenta alcuni altri motivi distintivi, che – per quanto mi riguarda – non si trovano in nessuna opera di Fontana, proprio perché furono inventati e diffusi solo dopo la sua morte. Il cornicione superiore della cappa della caminiera, arrotolato in volute, è costituito da un listello profilato avvolto da foglioline e il campo in rilievo è delimitato da un listello separato con minuscole anse tridimensionali agli angoli. Entrambi questi ornamenti sono noti soltanto in altre opere risalenti alla metà del Settecento. Il primo lo si trova a Palazzo Balbi Durazzo a Genova, nelle decorazioni realizzate da Francesco Maria Cantoni (probabilmente insieme ai suoi figli) nel 1753-1754⁶⁹. Il secondo esempio si può trovare nel Palazzo Chiabese a Torino, specificamente nell'anticamera del primo appartamento del palazzo, che fu ornata in stucco nel 1756 da Bartolomeo Papa e Angelo Somasso⁷⁰.

⁶⁹ Bianchi, *I cantieri*, cit., 206.

⁷⁰ Vedi Alice Aprile, Alessia Rizzo,

Giuseppe Dardanella, *Alfieri, Borra, Birago e Dellala: architetti e cantieri ornati e rilievi di*

10. Baldassare Fontana, busto femminile, Casa “Sotto la Pera” a Cracovia, foto Michał Kurzej.



Per mezzo di queste osservazioni, l'attribuzione della caminiera a Fontana può essere contestata e si deve dunque considerare la paternità di altri artisti. In primo luogo, si dovrebbe ovviamente tener conto della possibilità che l'autore fosse Francesco Maria o gli altri stuccatori della famiglia Cantoni che furono attivi nel Settecento. Lo studio storico di questa illustre famiglia artistica intrapreso da Stefania Bianchi merita di essere ampliato con un'analisi completa storico-artistica, che consentirà di individuare più precisamente l'insieme dei motivi usati da ciascuno di questi stuccatori. Tuttavia, all'attuale stato delle ricerche si possono individuare dei punti di contatto che legano la caminiera con le opere di Cantoni. Un esempio è quanto realizzò nel Palazzo Ferretto a Genova nel 1753, la cui decorazione comprende panoplie, una sciabola ornamentale, e anche delle teste in rilievo su uno sfondo piatto. Bianchi ha anche pubblicato un disegno di uno dei Cantoni, che mostra una composizione con busti femminili sostenuti da volute e mensole ornamentali molto simili alla mensola della caminiera⁷¹. Ricapitolando, si deduce che non solo l'attribuzione a Fontana della caminiera di Cabbio è da ritenersi errata, ma anche che la sua datazione dovrebbe essere posticipata alla metà del Settecento. Al momento, l'autore più probabile sembrerebbe essere Francesco Maria Cantoni, ma sono necessari ulteriori studi per determinare la sua opera e distinguerla da quella dei suoi collaboratori e consanguinei. A ogni modo, si ritiene possibile che sia stato questo artista a decorare il camino per il salone rappresentativo della propria casa.

Giuseppe Bolina, in *Disegnare l'ornato. Interni piemontesi di Sei e Settecento*, a cura di G. Dardanello, Torino 2007.

⁷¹ Bianchi, *I cantieri*, cit., 198, 280, ill. 182.

*L'altare della chiesa di San Giovanni a Mendrisio
e le testine del tempio di San Vitale a Chiasso*

Questa attribuzione è stata aggiunta da Karpowicz nella versione polacca del libro su Fontana. Il ricercatore ha concluso che l'altare di San Pellegrino Laziosi è stato eseguito nel periodo della beatificazione del santo nel 1726, e ha attribuito il disegno a Baldassare Fontana, affermando che l'altare è «una fusione tra il portale principale della chiesa di Sant'Anna e i retabli laterali a Sary Sącz»⁷². Questa conclusione circa la paternità di Fontana non è confermata dalle fonti. Secondo le informazioni raccolte da Giuseppe Martinola, il progetto della nuova chiesa fu realizzato dall'architetto Pietro Magni di Castello. I lavori iniziarono nel 1722. Nel 1729 fu edificata la navata centrale e si iniziò la costruzione del presbiterio e del coro, questi ultimi secondo il progetto del monaco camaldolese Sorabini (il nome è ignoto). Questa parte fu completata nel 1733, anno nel quale fu anche eseguita la decorazione in stucco da Antonio Catenazzi, Giovanni Giulio Brenni, Carlo Moresco, Francesco Spinedi e altri stuccatori non noti. Dell'opera in marmo, invece, si sa soltanto che nel 1729 il marmoraio Agostino Rossi di Arzo realizzò la balaustra dell'altare maggiore, quattro portali e l'altare dedicato alla Madonna. Per quanto riguarda gli altari rimanenti non si hanno fonti circa la loro realizzazione. La chiesa fu consacrata nel 1738⁷³.

Alla luce di quanto rivelato da Martinola, la datazione adottata da Karpowicz risulta quindi errata. La realizzazione dell'arredo della chiesa iniziò infatti soltanto nel 1729, a partire dal presbiterio e dall'attiguo altare della Madonna e dei santi fondatori, mentre i retabli furono aggiunti successivamente. Ciò è evidente grazie alle differenze stilistiche: il primo altare è una tradizionale edicola piana, mentre quelli successivi sono caratterizzati da una forma più dinamica, ottenuta mediante l'impiego di supporti obliqui. Nel caso dell'altare di S. Rocco e Sebastiano, nella parte superiore, si denotano degli ornamenti che ricordano una prima forma di rocaille, il che suggerisce che sia stata realizzata negli anni Quaranta del Settecento.

Venendo invece all'altare di San Pellegrino (ill. 11), che è stato indicato da Karpowicz come un'opera di Fontana, esso presenta una decorazione con nastri scanalati, che in effetti fu un motivo in voga negli anni Venti e Trenta del Settecento, tuttavia ciò non proverebbe che sia stato realizzato quando Fontana era in vita. A prescindere dalle opere compiute in Polonia, va notato che questo altare non presenta alcun elemento tipico delle opere di Fontana. Si osservi, ad esempio, il pinnacolo, che è sormontato da un dipinto (una soluzione tradizionale in quest'area), e non dalla raggiera, come fatto solitamente da Baldassare. Anche il mo-

⁷² Karpowicz, *Baltazar*, cit., 77; Karpowicz, *Baldassare Fontana. Addenda et corrigenda*, «Archivio Storico Ticinese», 122 (1997), 239-242.

⁷³ Giuseppe Martinola, *I conventi di Mendrisio*, «Bollettino storico della Svizzera

italiana», 20 (1945), n. 2, 54-56. Sebbene la fonte citi l'altare realizzato da Rossi come quello di Nostra Signora dei Sette Dolori, Martinola giustamente notò che si trattava molto probabilmente di un altare dei sette Fondatori dell'Ordine dei Servi.

11. Altare di San Pellegrino, chiesa di San Giovanni a Mendrisio, foto Michał Kurzej.



tivo delle staffe sospese era molto popolare a quel tempo, e non può essere considerato un elemento sufficiente per associare il progetto ad un determinato artista.

Attraverso un esame critico delle fonti e un'analisi storico-artistica delle opere esistenti di Baldassare Fontana, si può affermare con certezza che le attribuzioni proposte da Karpowicz, riguardanti sia le opere realizzate in Polonia sia quelle nel Mendrisiotto, adottano un approccio metodologico discutibile. Questo approccio trascura il contesto storico delle opere quanto le scoperte dei ricercatori locali. In particolare, Karpowicz ha forzato alcune attribuzioni nel tentativo di giustificare conclusioni predefinite sulla figura di Fontana, rivelando una carenza di solide basi documentarie e una tendenza a sovrainterpretare i dati. L'intento di tale sovrainterpretazione sembra essere stato quello di costruire un'immagine di Fontana non solo come stuccatore di spicco, ma anche come progettista universale delle opere, un ruolo che, come precedentemente argomen-



12. Chiesa vecchia a Chiasso, cartolina postale, foto Fratelli Büchi, 1903-1907.

tato sulla base delle evidenze storiche disponibili, egli non ricoprì mai. Questa operazione interpretativa ha mirato a sostenere la tesi secondo cui Fontana avrebbe avuto un ruolo determinante nello sviluppo dell'arte dello stucco su entrambi i versanti delle Alpi.

Ciò non significa però che Fontana non abbia mai lavorato in patria. Giambattista Giovio ha scritto che Fontana decorò la chiesa parrocchiale della sua città natale, Chiasso (ill. 12). Lo studioso menziona «quattro teste di stucco toccate con buon gusto di disegno e con vivace spirito» che erano collocate dentro al tempio, «nell'atrio della chiesa». Fontana donò alla chiesa anche una campana⁷⁴. Si può supporre che l'umile ma elegante decorazione in stucco menzionata da Giovio sia stata realizzata anche come contributo dell'artista per la chiesa parrocchiale. Sfortunatamente la chiesa fu demolita negli anni Trenta del Novecento, dopo il completamento della nuova mole. Purtroppo non è stato possibile trovare né fotografie né descrizioni più dettagliate dell'edificio⁷⁵. Si auspica che le future indagini consentano di scoprire qualche immagine o, perlomeno, descrizioni dettagliate della precedente chiesa di Chiasso; tuttavia, ciò rappresenterà una sfida significativa per i ricercatori locali. Ciò è particolarmente importante perché, secondo queste considerazioni, la decorazione della chiesa a Chiasso sarebbe rimasta l'unica traccia dell'attività di Baldassare Fontana nella sua terra natia.

⁷⁴ Giovio, *Gli uomini*, cit. 144.

⁷⁵ Per avermi aiutato a reperire

informazioni sulla vecchia chiesa di Chiasso, ringrazio la prof. Giacinta Jean della SUPSI.