

## Sul bestiario di fra Giovanni da Verona<sup>1</sup>

Elena Bugini

« Si saziano gli alberi del Signore, / i cedri del Libano da lui piantati. / Là gli uccelli fanno il loro nido / e la cicogna sui cipressi ha la sua casa »<sup>2</sup>: così recita il *Libro dei Salmi* 104, 16-17 evocando, tra le meraviglie del creato a cui Dio provvede e per la cui meraviglia Dio va benedetto, i passerii che nidificano tra i rami dei cedri del Libano. Poco importa che quanto rappresenta Mantegna a mo' di quinta della *Pala Trivulzio* non siano le fronde della pinacea dalla moderna sapienza botanica identificata con il *cedrus Libani*: il gioioso svolazzare (*fig. 1*) che affettuosamente circonfonde l'implume pigolìo (*fig. 2*) ai rami bassi del portentoso agrume di mantegnesca invenzione difficilmente avrà avuto fonte d'ispirazione difforme dalla biblica immagine. E, tra le molte cose, tutto questo fremito d'ala avrà certo voluto significare la beatitudine del monaco che, nella salmodia in coro, raggiunge quella libertà dello spirito svincolato dal corpo ch'è già Paradiso. Non si può infatti non ricordare come, tra fine Quattrocento e inizi Settecento, la tela oggi raccolta tra i capolavori del milanese Castello Sforzesco s'ergesse, solitaria e maestosa, sull'altare degli olivetani veronesi di Santa Maria in Organo: esegeti come Esichio di Gerusalemme, specie con riferimento al *Salmo* 84, 4 (« Anche il passero trova la casa [...] presso i tuoi altari, Signore [...] »)<sup>3</sup>, hanno identificato nel passero l'equivalente del monaco che, fattosi piccolo per il Regno, trascorre una vita semplice, ma lieta, nel segreto del monastero; ed è pressoché d'ogni scrittore cristiano l'assegnare al passero, in quanto animale dell'aria, la valenza, riconosciuta ad ogni altro volatile, di richiamo alle anime fedeli che le piume delle virtù innalzano a Dio<sup>4</sup>.

Fra Giovanni da Verona, che, tra 1493 e 1499, studia gli intagli e gli intarsi della sua doppia infilata di stalli corali per Santa Maria in Organo di concerto con il pittore di corte dei Gonzaga, si lascia certo contagiare dal brivido vitalistico dell'altrimenti glittico e compassato

discepolo di Squarcione. Se ne accorge l'osservatore più attento, il cui occhio acuto e cùpido, nel gioire della fervida fantasia con cui il monaco-artigiano cesella le cornici dei suoi postergali a commesso, indovina come lo slancio naturalistico del legnaiolo vada oltre una semplice eco, sulle tre dimensioni, del richiamo a quel *Salmo* 104 che il Mantegna intona sulle due. In mezzo ad espliciti rimandi a frammenti archeologici e a miniaturistiche bordure, tra classiche candelabre ed eleganti girali, le paraste che ritmano e valorizzano i grandi riquadri intarsiati lungo l'abside di Santa Maria in Organo, difatti, spalancano anche stupefacenti finestre sul vero naturale. Sul fondo appena sbizzato per simulare l'atmosfera, accade, così, quasi d'udire il cinguettante frullo d'ala del passero che, giubilando, sbocconcella coleotteri o corimbi (*fig. 3*); ma è dato pure vedere il rabescante guizzare d'un'esile lucertola (*fig. 4*) o l'aneggiare della serpe ch'azzanna il flaccido ranocchio (*fig. 5*). Il tutto tra racemi le cui stilizzazioni di repertorio cedono di frequente il passo a dettagli che denotano un'attenta osservazione della flora e della fauna reali: foglie trilobate d'edera, sottili ma nerborute, che si ripiegano su di sé per il peso d'una locusta posata (*fig. 6*), ad esempio; come anche coriacee epifanie di sgradevoli mosconi (*fig. 7*), piuttosto che di diafane farfalle (*fig. 8*). Furono mani innamorate della natura, e non semplicemente del mestiere, quelle che, con tali *copia et varietas*, ci consegnarono di così teporosi episodi del respiro animale<sup>5</sup>.

Prima ancora che nei pochi intagli superstiti del suo *corpus ligneum*, la significativamente presente e affettuosa evocazione del regno animale di Giovanni da Verona segna la sua più massiva e celebrata produzione come intarsiatore<sup>6</sup>. La fraterna simpatia di fra Giovanni è nelle sue corde di artista cristiano e, più in particolare, di legnaiolo olivetano veronese.

Il procedere per analogie e simboli è, in effetti, consustanziale al Cristianesimo e alla sua arte: la reinterpretazione che scopre il volto di Cristo celato sotto qualunque maschera, finanche zoomorfa, ha avuto inizio sin dalla pristinissima ora, mentre si procedeva all'elaborazione dei primi dogmi del pensiero cristiano. Man mano che l'esegesi biblica si è estesa da qualche passo particolarmente significativo al commento sistematico di interi libri dell'Antico Testamento –

soprattutto a *Salmi e Proverbi* – dotandosi di un suo proprio codice ermeneutico, per gli allegoristi cristiani anche l'interpretazione antropologica degli animali è diventata una norma; anzi, “la” norma, che consente il passaggio dalla lettera del testo sacro al suo significato spirituale (l'unico che davvero interessi al lettore cristiano)<sup>7</sup>. È stato Origene che, tra II e III secolo, si è preoccupato di gettare le fondamenta della lettura degli animali in chiave cristiana: « [...] nella Scrittura certi nomi di animali sono usati in doppio senso, cioè buono e cattivo, come per esempio il leone è interpretato sia positivamente che negativamente [...] »<sup>8</sup>. Il principio analogico applicato in esegesi si può sostanzialmente così riassumere: è possibile riferire ai cristiani ciò che in prima battuta si ritiene detto di Cristo; per questo, l'insieme dei riferimenti animali a Cristo diviene sistematicamente insieme di richiami al buon cristiano, che fa della *imitatio Christi* la sua regola di vita<sup>9</sup>. Anche il bestiario cristologico, comunque, è costituito da animali che, in quanto tali, non possono sottrarsi all'universale legge dell'ambivalenza interpretativa: qualunque animale può essere letto *et in bonam et in malam partem*, basta che se ne presenti l'occasione.

Se è certo vero che, in quanto monaco, fra Giovanni sostanzia le sue rappresentazioni animali dello spessore semantico che la patristica elabora a partire dalle Sacre Scritture, è altresì molto verosimile che, in quanto artigiano, egli ricorra ad uno dei molti repertori emblematico-simbolici che, a partire dal Medioevo, proprio per agevolare gli operatori dell'arte sacra nel loro compito, vengono approntati sunteggiando il pensiero dei Padri della Chiesa<sup>10</sup>.

Sulla predilezione tematica di fra Giovanni dovette anche incidere l'origine sanzenate: da Pisanello a Jacopo Ligozzi, dalla miniatura al disegno scientifico, la riproduzione degli animali si rivela come un'autentica specialità dell'arte veronese<sup>11</sup>. E se il carattere piuttosto stereotipato dei repertori ad uso artigianale (per quanto ricchi fossero) e delle spesso estetizzanti restituzioni animali degli artisti conterranei (per quanto grandi potessero essere) non sembra troppo raffreddare la vita della natura che fra Giovanni traduce per via d'intaglio, una traccia più che distinta d'irrigidimento si coglie nel *corpus tarsiatum*: per quanto naturalistici possano sembrare, gli animali intarsiati dal caposcuola olivetano hanno in effetti una fissità che li rende più prossimi a fauna impagliata che a

creature viventi. Gianni Peretti, nel 1996, individuando nel coniglietto sulla sinistra del *Presepe dei conigli* di Gerolamo Dai Libri oggi a Castelvechio (*fig. 9*) il modello per coniglio che, entro il 1501, fra Giovanni intarsia sull'anta di chiusura del badalone del suo leggìo per il coro dei confratelli veronesi (*fig. 10*)<sup>12</sup>, giustamente invitava al confronto del comunque stupefacente mosaico ligneo e del suo modello pittorico con il celebre capolavoro düreriano dell'Albertina, per cogliere come, nella trattazione dello stesso modello, il naturalismo dei veronesi rabbrivisce di fronte al brivido di paura che il tedesco sa conferire alla sua bambaginoso bestiola<sup>13</sup>. È caduta di naturalismo che soprattutto spicca nelle tarsie in cui fanno capolino dei volatili, apparenze raggelate anche quando ritratte in un acuto canoro (*fig. 11*).

Nell'intaglio, il legno si dimostra certo più docile che nell'intarsio all'effettiva volontà dell'artefice di restituire, della natura, anche fiato e morbidezza. Ma non è, credibilmente, alle sole ragioni della consistenza della materia prima, delle difficoltà della tecnica utilizzata e dell'eventuale ricorso ad un disegno d'uso ricavato da una pregressa creazione che va ascritta la qualità un po' sfingide, sovente da inquietante totem dall'occhio vitreo, degli animali intarsiati da fra Giovanni. C'è invece da pensare che la principale motivazione che induce il monaco-artigiano a confinare l'acme naturalistica nei *marginalia* di cornice, attuando viceversa una sensibile stilizzazione nei grandi campi della figurazione intarsiata, sia la superiore importanza che, ai fini della comunicazione dei significati profondi onnipresenti nei suoi mobili – arredi di tornacoro *in primis* – il *magister pespectivae* implicitamente riconosce ai pannelli intarsiati. « Ora vediamo come in uno specchio, in maniera confusa; ma allora vedremo a faccia a faccia. Ora conosco in modo imperfetto, ma allora conoscerò perfettamente, come anch'io sono conosciuto [...] »<sup>14</sup>: così, terminando l'elogio della *Caritas* nella *Prima lettera ai Corinzi* 13, 12, scrive san Paolo. E la gran parte delle specchiature intarsiate di fra Giovanni, ivi comprese quelle con raffigurazioni animali, sembra ispirarsi proprio a questo passo paolino e proporsi come *speculum*: opere d'arte che traggono ispirazione da una Natura e da delle Scritture che, sempre e comunque, alludono a qualcosa che

infinitamente le trascende e rispetto a cui non sono che indizi continuamente rimandanti al significato riposto in una realtà più profonda, le tarsie di Giovanni da Verona sono immagini di immagini, umbratili come i riflessi di un vero che non si coglie che per cenni. Con la sua stessa configurazione ad *ensemble* di specchiature (riflettenti, oltre tutto, per quanto opache) che s'accostano e si fronteggiano in un complesso sistema di rimandi, un coro ligneo monastico dà forma 'miniaturizzata' ma efficace – all'efficacia, anzi, certo giova l'opzione della piccola scala – alla concezione paolina di un mondo che è gioco ingannevole di specchi, confusione di apparenze contraddittorie e fugaci. Ma, proprio perché in scala ridotta ed ulteriormente chiarito dall'adozione di un preciso metro di spazi e dalla rigorosa selezione che presiede alla composizione del singolo pannello, un coro, mentre svela la natura ingannevole dell'apparente, fornisce anche le coordinate necessarie per orientarsi nel labirinto dell'effimero e per sfruttarne le risorse affinché l'esperienza della meta più autentica – la *fruitio Dei* – abbia pienezza assoluta. Se, nei cori pensati da fra Giovanni, molti degli intagli ornamentali delle parti di cornice presentificano dunque residui del mondo che, per via di preghiera, il monaco era chiamato a trascendere, gli specchi intarsiati si proponevano ai monaci – che, assisi sugli stalli da essi decorati, salmodiavano dopo aver preso posto percorrendo con lo sguardo la loro sequenza – come rassegna di richiami espliciti alle virtù da imitare, per percorrere con successo i gradini dell'*ascensus animae* verso la felicità del Paradiso.

Negli animali intarsiati da fra Giovanni sono dunque da cogliere dei ritratti ideali del monaco davvero capace di esemplare la sua vita sull'*imitatio Christi*. Gli spazi di tornacoro ideati dal caposcuola olivetano – oggi purtroppo perduti o comunque sfigurati, con la sola eccezione della primizia veronese di Santa Maria in Organo<sup>15</sup> – dovevano così presentare una straordinaria, e forse non sì casuale, assonanza con la descrizione del monastero come 'arca' che, nella seconda metà dell'XI secolo, indirizzandosi a Desiderio, abate di Montecassino, Pier Damiani elabora nella sua lettera *De bono religiosi status et variarum animantium tropologia*<sup>16</sup>. Nel testo damiano, vero e proprio bestiario moralizzato *ad usum monachorum*, i monaci vi vengono infatti definiti una schiera eletta, pecorelle sottratte alla gola di lupi famelici che hanno ricevuto dono di grazia

sovrabbondante, scesa sopra di loro a guisa di pioggia benefica e fecondatrice. Nell'‘arca’ del monastero hanno trovato scampo i pochi prescelti, tra i molti destinati a perire nel mare procelloso del mondo. Il monastero è anche il vivaio di quei pesci che, essendo provvisti delle ‘penne’ della virtù, sono capaci di saltare fuori dall’acqua, animati dal desiderio di raggiungere in fretta la contemplazione delle cose celesti; ed è, ancora, ricovero di animali terrestri e aviario d’uccelli. Pier Damiani, più precisamente, enuclea tre categorie di animali riuniti dal fuoco unanime e indivisibile della carità: i pesci nuotanti senza posa nei fiumi della Sacra Scrittura; gli animali della terra riuniti nel segno di un profondo e vicendevole amore; e gli uccelli che si librano nei cieli della vita contemplativa. Nel campionario animale delle tarsie superstiti di fra Giovanni, in verità, sono contemplati soltanto uccelli e animali di terra<sup>17</sup>: solo animali alati ed apteri, cioè, che rimandano a terra e aria; alla corporeità dalla quale ci si deve liberare e alla spiritualità a cui si deve attingere mediante le pratiche ascetiche della vita contemplativa. Ciononostante, manufatto ligneo e contraddistinto da frequenti raffigurazioni animali, il tornacoro monastico come invero da fra Giovanni trova certo una felice espressione verbale nella metafora dell'‘arca’ di damiano conio.

Il rapporto analogico che fra Giovanni intrattiene col mondo animale si intuisce con particolare chiarezza nel coniglietto ch’egli ricava dalla bestiola sulla destra del *Presepe dei conigli* del Dai Libri (*fig. 12*). La tarsia in questione, realizzata entro il 1510 per gli stalli della cappella privata della famiglia Tolosa nella chiesa della sede napoletana della congregazione, si trova oggi reimpiegata nella Sacrestia Vasariana del medesimo tempio, insieme ad altri intarsi provenienti dalla Cappella Tolosa o dalla Sacrestia Vecchia decorata dal monaco subito prima, con funzione di nono pannello della spalliera d’armadio sulla parete destra. Il diretto confronto dimensionale – attuato mediante sovrapposizione del lucido ricavato dalla tarsia napoletana al dipinto conservato a Castelvecchio<sup>18</sup> – ha consentito di confermare quanto intuito, sempre da Gianni Peretti, nel 2006, in occasione dell’esposizione mantegnesca alla Gran Guardia<sup>19</sup>: fra Giovanni dovette sfruttare la suggestione del dipinto del Dai Libri a lungo e anche al di fuori Santa Maria in Organo; ed i cartoni

ch'egli fece realizzare al collega veronese mentre era in corso d'opera il leggio per Santa Maria in Organo<sup>20</sup> devono aver tratto ispirazione da ambo i coniglietti del *Presepe*, anche se l'impiego del disegno di quello ricavato dalla bestiola sulla destra non avverrà che più tardi e per opera diversa da leggio<sup>21</sup>.

Così frontale e fermo, l'animale conferisce alla tarsia napoletana le qualità fascinatorie e inquietanti degli specchi. Al fascino dell'immagine contribuisce anche la sua qualità altamente geometrica: l'ovale quasi perfetto del corpo della bestiola – dove, tra l'altro, quella dell'uovo è considerata la forma bella e perfetta per eccellenza<sup>22</sup> – sembra voler formalmente mediare tra il forte squadro della finestra che lo incornicia e la curvatura a tutto sesto che incorona la finestra stessa. Anche la configurazione della struttura scelta per incorniciare il coniglietto, solenne apertura entro compatta cortina bugnata, concorre a dichiarare l'eccezionalità dell'immagine. La porta ha forma di arco a fornice unico ed è resa particolarmente sontuosa dai cassettoni che ornano l'intradosso e dal coronamento triangolare dell'arco a tutto sesto. Per quanto è dato giudicare dalle rimanenze censite, fra Giovanni non utilizza tale inquadratura che a Napoli, dove, tra gli specchi dell'armadio destro della Sacrestia Vasariana, essa fa capolino ben tre volte ancora: nel quattordicesimo intarsio, dove introduce ad un altro animale (un uccello dal lungo becco, sempre in attesa di più precisa identificazione) e nel quarto e nel settimo, dove incornicia due episodi di paese. Tutte e quattro le tarsie provengono dalla Cappella Tolosa ed è probabile che l'inquadratura fosse esplicitamente richiesta dal committente o che fosse il risultato del contatto con altri intarsiatori attivi *in loco*: dal Summonte sappiamo che, almeno nell'impresa della Sacrestia Vecchia, fra Giovanni – oltre che dagli allievi Antonio da Venezia e Raffaele da Brescia – si fece aiutare da un maestro fiorentino, di nome Geminiano, e da uno napoletano, chiamato Imperiale<sup>23</sup>. Difficilmente, però, la configurazione delle quattro aperture in questione sarà legata agli influssi del gusto di questi o di altri legnaioli con cui fra Giovanni poté entrare in contatto tra 1505 e 1510, durante il suo soggiorno napoletano: la coppia di colonne libere che apre la porta tanto del coniglietto che del volatile è già utilizzata dal caposcuola olivetano nei sostegni di trono dei santi Gregorio e Benedetto

intarsiati per il coro della casa madre (1502-1505), oggi, rispettivamente, diciottesima tarsia sinistra e diciottesima destra del coro del Duomo di Siena. La struttura intarsiata da fra Giovanni, piuttosto, sembra in forte debito con la xilografia dell'edizione aldina del *Polifilo* che illustra la porta della piramide-obelisco liminare, la cui lunga e impervia descrizione verbale è distribuita sui capitoli dal Terzo al Sesto<sup>24</sup>: quella delle tarsie è certo un'immagine semplificata (sariscono, ad esempio, sia la trabeazione tra arco e timpano sia la coppia di colonne abbinata che incornicia il fornice), ma l'aspetto generale è conservato. Le caratteristiche formali del coniglietto che fa capolino oltre l'arco della nona tarsia fanno oltretutto pensare che, della porta illustrata nell'*Hypnerotomachia Poliphili*, fra Giovanni abbia importato, oltre all'ossatura formale<sup>25</sup>, anche i significati profondi: nel concetto del suo inventore Francesco Colonna, in effetti, la piramide vuole significare l'insieme degli ostacoli che l'uomo, oberato da tutti i *phantasmata* della sua contingenza, deve superare per attingere alla perfezione spirituale e alla felicità che da tale perfezione consegue. Valicare la soglia significa, per il Colonna, andare oltre i forti limiti del corpo, in cui l'anima è ancora imprigionata, ma da cui deve liberarsi. Il coniglio che fra Giovanni intarsia a Napoli è 'perfetto' in quanto ovale e dotato di *stabilitas*: collocandolo oltre alla struttura desunta dal *Polifilo*, l'intarsiatore sembra indicarci come questa invidiabile condizione dipenda, per il buon cristiano, dalla capacità di svincolarsi dai gravami della corporeità. E il quotidiano esercizio dell'*opus Dei*, della preghiera collettiva dei monaci in coro, proprio a tale illuminante svincolamento punta.

Estremamente dinamici, sia pur nel disseccamento della linfa vitale che contribuisce a dichiararne la natura analogica, gli animali intarsiati da fra Giovanni sembrano variare di significato a seconda del contesto in cui vengono calati. Nell'assenza di riscontri documentari che illustrino i precisi programmi iconografici cui sicuramente fra Giovanni si sarà attenuto, la messa a fuoco della sfumatura più probabile tra le molte che l'esegesi cristiana attribuisce alla singola creatura si deve integralmente affidare alla valutazione delle opzioni formali di volta in volta compiute dall'artefice. Procedura patentemente ardua e rischiosa, le cui difficoltà e i cui margini di errore si riducono

sensibilmente solo in Santa Maria in Organo: il senso prestatò dall'olivetano al suo singolo pannello molto dipende da quello degli intarsi che con esso si combinano e da quello della decorazione complessiva dell'ambiente ospitante<sup>26</sup>. Nel caso di Napoli (come, in vero, per tutte le altre opere di fra Giovanni) sfugge la configurazione originaria dell'arredo ligneo; il contesto pittorico originale della Cappella Tolosa, oltretutto, è oggi ampiamente sfigurato<sup>27</sup>. A Verona, invece, anche se ricollocata e forse ridimensionata, la sequenza degli stalli corali realizzata da fra Giovanni s'è conservata, insieme al leggio che la completa, nel presbiterio di Santa Maria in Organo e, anche se la pala d'altare con cui essa originariamente dialogava è migrata a Milano per diventare *Pala Trivulzio*, ancora si conserva un concreto punto di riferimento pittorico da cui comunque trarre lumi nel tentativo di chiarire le zone d'oscura interpretazione degli intarsi rimasti in coro.

Proprio la *Pala Trivulzio*, allora, consente di interpretare il coniglio alla base del badalone del leggio, non solo come immagine del monaco, e più latamente del buon cristiano, ma anche in riferimento alla figura virginale. Nell'arte cristiana, il coniglio può in effetti significare la Vergine Maria, la Resurrezione e la duplice natura di Cristo, ma anche il sant'uomo, l'anima contemplativa, la fede in Dio, la solitudine e la vigilanza<sup>28</sup>. In particolare, il coniglio rimanderebbe: alla Vergine Maria perché, secondo Plinio, è animale ermafrodito capace di riprodursi senza accoppiamento, allo stesso modo di Maria che concepì Gesù in maniera immacolata; all'anima contemplativa e alla vigilanza, perché dorme con gli occhi aperti; alla fede in Dio, in quanto ama rifugiarsi nella roccia; alla solitudine, perché vive solo. Il coniglietto del badalone di fra Giovanni s'associa sicuramente a Maria dacché la protagonista della tela pensata dal Mantegna per innalzarsi in asse col leggio assume le caratteristiche – è una delle antifone intarsiate sul doppio piano del leggio stesso a rendercelo manifesto – dell'« Alma Redemptoris Mater »: della portentosa Madre di Dio, cioè, la cui straordinarietà risiede anche nel miracolo della verginità feconda. Ma il coniglietto è anche il buon monaco, come ci suggeriscono la coppia di nature morte d'arnesi liturgici che campeggiano negli altri due pannelli ad intarsio del badalone triangolare, allusivi alle celebrazioni quotidiane che avevano luogo nello spazio di coro, e il dettaglio della roccia che, qui, fra Giovanni non trascura. Se

è infatti vero che, nel particolare del *Presepe* del Dai Libri, la cavità rocciosa che costituisce attributo iconografico pressoché obbligato del coniglio nell'arte cristiana è ben più presente ed evidente che nella tarsia veronese di fra Giovanni – dove la roccia non è evocata in quanto rifugio, ma suggerita dal paesaggio brullo e scheggiato –, è altresì vero che, evidentemente interessato a conferire all'animale altre sfumature di significato, il *lignarius opifex* glissa a Napoli sull'attribuzione e colloca il partenopeo coniglietto in ben più ridente apertura. L'arte cristiana ha fatto ricorso pressoché indistinto a lepre e coniglio per rappresentare quelli che, in *Proverbi* 30, 26, sono indicati come animali che fan tana tra le rocce. Gerolamo (*Epistole* CVI, 65) aiuta ad identificare l'animale in quello che la moderna zoologia chiama irace (*hyrax siriacus*), piccolo mammifero erbivoro abbastanza simile al coniglio o, meglio ancora, alla marmotta. Gli artisti occidentali e i loro punti di riferimento esegetico, in evidente difficoltà ad identificare la specie animale, l'hanno calata nei panni di specie autoctone con cui avevano familiarità, ora il coniglio ora la lepre. Quello che soprattutto sembra contare per l'artista cristiano (certo tanto nel caso del Dai Libri che in quello del fra Giovanni intarsiatore del leggio veronese) è l'associazione della bestiola con la roccia, che l'esegeta cristiano, con il ricordo che corre all'episodio fondativo con protagonista Simon-Pietro (« Tu sei Pietro e su questa pietra edificherò la mia chiesa », nel *Vangelo secondo Matteo* 16, 18)<sup>29</sup>, associa immediatamente a Cristo o alla chiesa. Il coniglietto che cerca protezione e rifugio nella roccia è allora il cristiano, povero e inerme, che confida solo nel Signore; in simile ottica, il proverbiale timore del coniglio diventa virtù, in quanto timore di Dio.

La vigilanza e la solitudine contemplativa<sup>30</sup> che fra Giovanni attribuisce tanto al coniglietto veronese che a quello napoletano, in quanto entrambi collocati all'interno del paesaggio isolati e ad occhi aperti, sono atteggiamenti necessari all'elevazione dello spirito umano verso le sfere sublimi della divinità e quindi assolutamente necessari al monaco<sup>31</sup>. L'esercizio regolarmente ritmato della Liturgia della Ore induce infatti il religioso al rispetto estremo del tempo e anche all'osservanza delle veglie (la liturgia ha inizio quando il Sole non è ancora sorto); il monaco è inoltre un solitario, dacché è isolato dal secolo e, anche se vive in comunità, è in colloquio esclusivo con Dio (specie

nel momento supremo della contemplazione, che dovrebbe davvero essere comunione del singolo umano con il tutto divino). L'associazione alla specifica figura del monaco di queste qualità per tradizione alluse da lepri e conigli risulta particolarmente evidente in Santa Maria in Organo, dove i dossali di due dei quattro *sedilia honorifica* del coro, quelli raffiguranti san Benedetto e santa Scolastica, proprio a figure esemplari di monachesimo solitario e contemplativo sono consacrati<sup>32</sup>.

Eguale chiari tanto dalle quattro icone intarsiate di perfezione spirituale dell'attuale quinta di fondo del coro (san Gregorio Magno e san Zeno, oltre a san Benedetto e a santa Scolastica) che dalle elette qualità dei protagonisti del dipinto mantegnesco (il Bimbo santo, oltre alla Madre che lo regge) sono i significati delle altre due presenze animali intarsiate del leggio di Santa Maria in Organo, affacciate, ciascuna, ad uno dei due oculi aperti nei pennacchi laterali del piano di lettura.

La naturale caratteristica dello sguardo fisso e penetrante dà alla civetta – quella più immediatamente riconoscibile tra le due bestiole intarsiate (*fig. 13*) – l'aura inquietante e vagamente ossessiva che ha portato già in antico al suo diffuso uso come simbolo<sup>33</sup>. Uccello notturno sacro ad Atena-Minerva, la civetta venne assunta quale emblema del sapere dalla civiltà greco-latina. I greci, in particolare, identificarono nel piccolo rapace anche un simbolo, ad un tempo, di scienza (che di sapienza e saggezza è sovente la fonte) e prudenza (che, di norma, consegue al sapere): la civetta in effetti, grazie all'acutezza del suo sguardo, durante la notte riesce ancora a riconoscere ciò che sfugge a tutti gli altri animali, mentre alla luce del giorno ha il buon senso di sottrarsi ai predatori tenendosi nascosta. La gran parte delle interpretazioni cristiane della civetta fu governato dalla sopravvivenza di questi concetti di elaborazione classica: specialmente nei monasteri la civetta, che per tutta la giornata non lascia il suo covo nella muraglia o nell'albero cavo, fu assunta come ideogramma della meditazione del monaco in raccoglimento nella sua cella. Più in generale, lo si associò allo studioso che, durante il giorno e durante le veglie prolungate, scruta le questioni profonde delle 'cose di Dio', arrivando così a penetrare meglio degli altri i misteri in cui è avvolto

quel Signore di cui il *Libro di Isaia* 45, 15 dice: « Veramente tu sei un Dio nascosto, / Dio di Israele, salvatore »<sup>34</sup>. Alcuni esegeti si spingono oltre e ravvisano nella civetta una figura a volte dello Spirito Santo, altre volte di Cristo. Chi sa meditare con umiltà e intelligenza sul Verbo fa infatti largo alla discesa dei principali doni di Dio: Sapienza, Intelletto, Consiglio, Fortezza, Scienza, Pietà, Timor di Dio; ovvero, i sette doni dello Spirito Santo. Inoltre: come la civetta può vedere nella notte più buia perché i suoi occhi possiedono una forza luminosa che dissolve per lei le tenebre, così Cristo, in virtù della sua divinità, vede tutto, ovunque e sempre, ed il mistero per lui non esiste né in Cielo né sulla terra. Nel leggio di fra Giovanni la civetta funge quindi da richiamo sia alle qualità che il monaco deve conquistare e salvaguardare (capacità di solitaria meditazione) sia agli attributi di Dio (onniscienza) cui i doni dello Spirito Santo, per via di *silentium et clausura*, progressivamente conducono l'uomo di fede. Con riferimento alla *Pala Trivulzio* e ai quattro stelli corali con figure di santi con cui, quasi certamente, il leggio era in origine allineato, si può pensare che la saggezza significata dalla civettina sia da attribuire tanto al gruppo divino del dipinto, che tale saggezza possiede (per definizione) nella sua assoluta pienezza, quanto ai quattro santi intarsiati, per i quali è invece una tensione continua e irriducibile al paradigma perfetto della sapienza divina. Tra l'altro, gufi e civette, soprattutto quando appollaiati su libri e rotoli di pergamena (un esempio in tal senso è offerto dallo stesso fra Giovanni nel settimo pannello da sinistra della più tarda spalliera di sacrestia di questa stessa chiesa, *fig. 14*) sono stati spesso usati dall'arte cristiana in riferimento allo studioso solitario applicato alla lettura delle Sacre Scritture; attribuzione particolarmente adatta ai quattro solitari intarsiati nei dossali del coro di fra Giovanni, alle prese con la loro difficile anàbasi spirituale anche mediante il contatto diretto con la parola di Dio.

Esattamente come per il coniglietto proveniente dalla Cappella Tolosa, la perdita del contesto originale non consente di interpretare che come cripto-ritratti del monaco ideale le due civettine che, con tratti pressoché identici, l'intarsiatore veronese fa comparire al registro superiore dell'anta sinistra dell'immediatamente successivo armadio portacorali per la casa madre (1502) e

nella decima tarsia dell'armadio di destra nell'attuale Sacrestia Vasariana, in origine elemento di decoro della Sacrestia Vecchia del Monteoliveto napoletano. Con lo sguardo puntato sul riguardante, la bestiola di Monte Oliveto, stagliata contro un'immagine delle 'crete senesi' su cui sorge il complesso, è un autoritratto criptato dell'artefice e della categoria a cui egli appartiene, ambientato nel luogo d'esichio per eccellenza. Con qualche variante, ma sempre intarsiata in posizione liminare ad un'apertura prospettica (e qui tanto più evidente, dato che il brano naturalistico d'un colle è introdotto dalla doppia fuga d'un pavimento a scacchi e d'una quinta di slanciati edifici), è la civetta di Napoli (*fig. 15*). Il pannello è piuttosto guasto e non più leggibilissimo ma, in considerazione dei modi di procedere consueti a fra Giovanni (che ama conferire a molte sue tarsie chiari accenti locali) e delle caratteristiche della topografia locale, è assai credibile che il paesaggio collinare che si inerpica oltre una porta urbana restituisca (sia pur non fedelissimamente) la salita alla partenopea certosa di San Martino (da identificarsi con l'edificio di culto posto al vertice dello scorcio). Accanto alla civetta, in questo pannello fra Giovanni pone tra l'altro un cardellino: è uno degli uccellini cui l'intarsiatore veronese ricorre maggiormente e che, in verità, ha una notevole presenza in tutta la storia dell'arte sacra. Insieme a pettirosso, fringuello e rondine, in effetti, il cardellino, oltre che richiamo consueto alla *musica naturalis*, è – per consolidata tradizione dell'iconografia cristiana – uccellino della Passione di Cristo<sup>35</sup>. Il portato cristologico-passionista di questi piccoli volatili non ha legami con la patristica e l'esegesi scritturale, ma con tenere leggende di invenzione contadina: l'immaginario popolare vuole infatti che cardellini, pettirossi e fringuelli si siano commossi per le sofferenze di Cristo durante le vicende della Passione e si siano adoperati per estrarre varie spine dalle sue carni ferite. In tal modo si sarebbero macchiati il piumaggio (il cardellino – come anche mostrano gli intarsi di fra Giovanni – soprattutto in corrispondenza del capo), ottenendo pure il diritto di succedere il prezioso stigma alla loro prole. Accostando una civetta e un cardellino, a Napoli, fra Giovanni ha probabilmente voluto indicare ai monaci che in quella specchiatura si rispecchiavano quotidianamente l'imperativo di fare della Passione (significata dal cardellino) oggetto costante di solitaria meditazione (significata dalla civetta);

nonché la necessità di porsi in una dimensione di confine (è il cornicione su cui si imposta il fornice di rilegatura della veduta napoletana e su cui i due volatili hanno arrestato il loro volo) che, pur non del tutto svincolata dalla realtà degli uomini (il brano di città alle spalle degli uccelli), è comunque soprattutto volta alle ‘cose di Dio’ di cui si ha cura nella privilegiata dimensione della clausura (i due uccelli, la civetta in modo particolarmente evidente, è orientata verso la comunità monastica).

Più difficile la lettura dell’animaletto dagli ipnotici occhioni sbarrati che, intarsiato da fra Giovanni nel secondo pennacchio del leggio veronese (*fig. 16*), pesanti e maldestri restauri hanno molto alterato. S’è sovente parlato d’uno scoiattolo<sup>36</sup>: il musetto appuntito della sospettosa palla di pelo che fa capolino da una cavità lignea potrebbe effettivamente aver tratto ispirazione da quello del grazioso silvestre roditore; e la scelta non striderebbe con i significati di fondo del mobile, dato che certa esegesi ha colto nello scoiattolo virtù di prudenza (in quanto bestiola che durante la bella stagione si dedica all’intelligente raccolta di quei viveri che costituiscono il suo principale tesoro nel cattivo tempo) e di previdenza (allo scoiattolo sono infatti tradizionalmente attribuiti caratteri di vivace intelligenza e agilità mentale) adatte al profilo-tipo del sant’uomo (prudente come le vergini sagge del Vangelo e previdente come il vecchio Simeone)<sup>37</sup>. La silenziosa e allertata sentinella d’un tesoro prezioso e nascosto fa inoltre pensare a quanto il *Vangelo secondo Luca* 2, 19 ricorda di Maria che « da parte sua, serbava tutte queste cose meditandole nel suo cuore »<sup>38</sup>. Tuttavia, è forse più prudente identificare nella non troppo conciliante e materna figura animale la rappresentazione di una donnola (versione meno nobile dell’ermellino, da cui soprattutto la differenziano le striature sul dorso), richiamo, nel contempo alla purezza – riconducibile, nel contesto veronese, alla Maria Vergine dipinta dal Mantegna – e al cristiano – sono i quattro asceti intarsiati da fra Giovanni nei postergali maggiori; e i monaci assisi nel tornacoro – fortificato dalla fede, dalla preghiera e dalle buone opere: la leggenda antica vuole infatti che il solo odore di questo animale sia sufficiente a liberare dalla presenza di esseri immondi i luoghi che frequenta, facendone quindi un agente di profilassi; mentre alcuni dei primi commentatori cristiani hanno istituito un paragone tra il più

piccolo dei carnivori, che pure sa fronteggiare animali pericolosi come rettili e topi, e il cristiano che, fatto forte dalle armi che gli fornisce la fede in Cristo, sa sconfiggere Satana<sup>39</sup>.

Dopo essersi lasciato processare e indottrinare dalla penetrante severità del richiamo ad occhi spalancati, anche per il monaco del Cinquecento sarà stato – come ancora lo è per lo studioso o anche solo l'appassionato d'arte di oggi – slancio spontaneo e sicuro motivo di sollievo l'andar a frugare con lo sguardo tra i più nascosti dettagli degli intagli, per scovarvi le birichinate di più polpose e sanguigne creature.

Così obbediente nell'assegnare la scala maggiore e la più alta dignità della tarsia a rinvio per figura alle virtù, spesso severissime, che consentono al buon cristiano la scalata all'Eternità, fra Giovanni – di cui oggi è noto per certo un giovanile periodo di uscita dalla congregazione e di riduzione allo stato laicale<sup>40</sup> –avrà di sicuro, con noi, gioito delle piccole trasgressioni compiute intrufolando, nel recinto santissimo dell'*opus Dei*, qualche piccola, tenera e luminosa presenza della sua pur sempre umana quotidianità.

Nel Diciannovesimo Capo della sua *Regola*, d'altronde, Benedetto aveva indicato ai suoi monaci la via maestra d'una vita che – traendo ispirazione dai modi dell'eterna adorazione angelica, con l'intento precipuo di completarla degnamente – doveva avere, quotidianamente, la sua massima espressione nel canto della Parola<sup>41</sup>. Il benedettino bianco di Verona che, oltre a salmodiare, meglio di ogni altro confratello inverò, soprattutto a partire dai lavori per Santa Maria in Organo, gli spazi per la salmodia olivetana, ben sapeva ch'essi eran fatti per riempirsi della contenuta ebbrezza della sonora festa della fede<sup>42</sup>. Le sue guizzanti presenze intagliate erano forse un modo in più per esprimere la sua gioia.

---

<sup>1</sup> Il presente articolo si ispira ad argomenti trattati in margine alla mia prima tesi di dottorato *Il significato della musica nell'opera intagliata ed intarsiata di fra Giovanni da Verona*, discussa nel 2007 presso il CESR di Tours sotto la direzione di Maurice Brock. Ringrazio Guido Bazzotti, Francesca Cortesi Bosco, Vincenzo De Gregorio, Adriano Magnagni, Filippo Magri, Paola Marini, Gianni Peretti, Stefania Stevanato e Arianna Strazieri per aver contribuito, a vario titolo, alla stesura di queste righe.

<sup>2</sup> « Saturabuntur ligna Domini / et cedri Libani, quas plantavit. / Illic passerres nidificabunt, / erodii domus in vertice earum » (*Liber Psalmorum* 104, 16-17).

<sup>3</sup> « Etenim passer invenit sibi domum [...] altaria tua, Domine [...] » (*Psalmus* 84, 4).

<sup>4</sup> M.P. Ciccarese (a cura di), *Animali simbolici. Alle origini del bestiario cristiano. II (leone-zanzara)*, Bologna 2007, p. 125-145.

<sup>5</sup> Dopo il passaggio per Roma e l'apertura al razionalismo spinto dei solidi alla maniera di Luca Pacioli, tuttavia, si assiste ad una sorta di raggelarsi progressivo del dettaglio naturalistico intagliato da fra Giovanni: intorno al 1520, nell'opera conclusiva per la sacrestia in Santa Maria in Organo, sulle colonne della spalliera d'armadio che ancora s'ammantano di rampicanti senz'altro studiati al vero, prevalgono tuttavia le stilizzazioni ornamentali di erba, frutto e fiore; e scompare del tutto il fresco brulicare di piccola fauna. Per l'attività di fra Giovanni al servizio di Giulio II e Leone X, e per il primo chiaro riflesso dell'apertura alle forme mirabili dei solidi pacioliani nelle tarsie senesi per San Benedetto fuori porta Tufi, si veda P.L. Bagatin, *Preghiere di legno. Tarsie e intagli di fra Giovanni da Verona*, Firenze 2000, p. 121-147.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 293.

<sup>7</sup> Oltre ai due volumi dedicati agli *Animali simbolici* curati da Maria Pia Ciccarese (il vol. I, comprensivo di voci dall'agnello al gufo, è stato edito nel 2002), sono ottimi compendi dedicati al medesimo tema: J. Voisenet, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval: le bestiaire des clercs du Ve au XIIIe siècle*, Turnhout 2000; M. Levi D'Ancona, *Lo zoo del Rinascimento: il significato degli animali nella pittura italiana dal XIV al XVI secolo*, Lucca 2001; L. Charbonneau-Lassay, *Le bestiaire du Christ*, Paris 2011 (ristampa dell'edizione originale del 1940); C. Heck, R. Cordonnier, *Le bestiaire médiéval: l'animal dans les manuscrits enluminés*, Paris 2001.

<sup>8</sup> « [...] nomina animalium in Scriptura in utroque genera, id est malo ac bono, posita, ut puta leo et in bonam partem accipitur et in malam [...] » (*Origenis Homiliae in Ezechielem* XI, 3). Sulla polisignificanza della figura animale, si veda anche quanto, nel VI secolo, scrive, più in generale, Cassiodoro: « Così accade che un unico animale, in considerazione delle sue qualità, ragionevolmente si applica a entità differenti tra loro. Non a sproposito forse abbiamo detto che questo modo di parlare è proprio della divina Scrittura » (« Ita fit ut unum animal, consideratis eius

---

qualitatibus, rebus a se discrepantius rationabiliter contropetur. Quasi genus locutionis Scripturae divinae forsitan proprium non immerito dixerimus »; *Cassiodori Expositiones Psalmorum XXI, 22*).

<sup>9</sup> E questo è soprattutto vero per monaci come fra Giovanni, assidui frequentatori del *De imitatione Christi*.

<sup>10</sup> Sono le tarsie che il Capoferri realizza per il coro di Santa Maria Maggiore a Bergamo lavorando sui cartoni del Lotto che ci dicono come il Lotto, ad esempio, si sia generosamente appoggiato al *Dictionarius seu Repertorium morale* (1340) del benedettino francese Petrus Berchorius (Pierre Bersuire). Per quanto il Bersuire – amico del Petrarca, autore della prima traduzione francese di Tito Livio e di un’esegesi morale delle *Metamorfosi* di Ovidio – scrivesse il suo *Dizionario* soprattutto ad uso dei predicatori, esso fu molto utilizzato dagli artisti per tutta la durata di Quattro e Cinquecento. Il libro tratta « de quodlibet vocabulo predicabili », dando di ogni lemma i significati spirituali *in bono et in malo* alla luce dell’insegnamento biblico e degli autori antichi. Su questi argomenti lotteschi, si veda F. Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato di Lotto e Capoferri per Santa Maria Maggiore in Bergamo*, Bergamo 1987, p. 140-141.

<sup>11</sup> G. Peretti, « Fra Giovanni, Girolamo Dai Libri, Dürer », *Verona Illustrata*, 1996, 9, p. 29-39 e fig. 4-14 (si veda in particolare la p. 31). Allo stesso modo, sulla bellezza di frutti, fiori ed erbe intagliati e intarsiati da fra Giovanni dovette in significativa misura incidere l’attenta descrizione della flora in cui eccellono svariati pittori veronesi, come illustrato da A. Forti, « Studi sulla flora della pittura classica veronese. Francesco Morone e Girolamo Dai Libri pittori naturalisti », *Madonna Verona*, 1920, XIV, p. 57-228.

<sup>12</sup> Dello stesso cartone fra Giovanni, verso il 1505, fa uso in un pannello per il coro di Monte Oliveto Maggiore (oggi seconda tarsia destra del coro del Duomo di Siena). E di esso farà uso anche il suo allievo fra Raffaele da Brescia in una tarsia, realizzata verso il 1520, oggi in collezione privata inglese, con ogni verosimiglianza proveniente da San Michele in Bosco a Bologna (M.J. Thornton, « Three unrecorded panels by fra Raffaele da Brescia », *The Connoisseur*, 1978, 794, p. 240-248, fig. 2.

<sup>13</sup> G. Peretti, 1996, *op. cit.* alla nota 11, p. 33-34.

<sup>14</sup> « Videmus enim nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem; nunc cognosco ex parte, tunc autem cognoscam, sicut et cognitus sum [...] » « Videmus enim nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem; nunc cognosco ex parte, tunc autem cognoscam, sicut et cognitus sum [...] » (*Caritas* nella *Epistula I ad Corinthios* 13, 12).

<sup>15</sup> E. Bugini, « *Musica tarsciata*: catalogo dei soggetti musicalmente rilevanti del magister perspectivae Giovanni da Verona », *Imago Musicae*, 2011, XXIV, p. 61-90.

<sup>16</sup> P. Damiani, *Lettere ai monaci di Montecassino*, Milano 1988, p. 103-142.

<sup>17</sup> P.L. Bagatin, 2000, *op. cit.* alla nota 5, p. 270-282.

<sup>18</sup> I controlli mensurali sono stati personalmente condotti dalla scrivente nel maggio 2011.

---

<sup>19</sup> P. Marini, S. Marinelli (a cura di), *Mantegna e le Arti a Verona 1450-1500*, Venezia 2006, p. 370.

<sup>20</sup> L. Roghini, *Tarsie e intagli di fra Giovanni a Santa Maria in Organo di Verona*, Verona 1985, p. 47.

<sup>21</sup> Coniglietto dipinto a Verona e coniglietto intarsiato a Napoli condividono, oltre al disegno pressoché invariato, le dimensioni nell'ordine di cm 15,5 di altezza e cm 10,5 di larghezza massima.

<sup>22</sup> All'idea non è forse estranea la promessa di vita futura che l'uovo contiene e che ne ha fatto un simbolo di speranza per i cristiani. L'appello alla virtù teologale della *Spes* e il richiamo alla massima speranza del cristiano (la beatitudine paradisiaca dopo la resurrezione) concorrono probabilmente all'opzione formale di fra Giovanni.

<sup>23</sup> F. Nicolini, *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, Napoli 1925, p. 157-176.

<sup>24</sup> F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Milano 2004, p. 20-68 (alla p. 55 si trova la xilografia della porta).

<sup>25</sup> Ad una tale importazione, tra l'altro, sembra invitare lo stesso autore del testo: concludendo le sue riflessioni sull'estrema razionalità del tracciato geometrico dell'ingresso della piramide, il Colonna osserva infatti come esso potrebbe essere agevolmente tradotto anche in tecniche artistiche, come la tarsia appunto, usualmente impiegate per la resa illusionistica degli scorci.

<sup>26</sup> E. Bugini, « Sull'iconografia musicale di fra Giovanni da Verona », *Arte Veneta*, 2010, 67, p. 26-41.

<sup>27</sup> E. Bugini, « Lineamenti di iconografia musicale in un nucleo di tarsie rinascimentali: fra Giovanni da Verona a Napoli », *Napoli Nobilissima*, 2011, 1-2, p. 5 (e relativa nota 7 a p. 12) e p. 9 (e relativa nota 17 a p. 13).

<sup>28</sup> Si vedano *ad vocem* i repertori di cui alla nota 7.

<sup>29</sup> « Tu es Petrus, et super hanc petram aedificabo Ecclesiam meam » (*Evangelium secundum Matthaeum* 16, 18).

<sup>30</sup> G. Brizzi, « Intarsiatori e intagliatori olivetani », *Arte Cristiana*, 1994, LXXXII, 764-765, p. 373.

<sup>31</sup> P. Valeriano, *Hieroglyphica*, Basilea 1575, XIII, f. 95r, 96v-97r.

<sup>32</sup> Nell'iconografia veneta, tuttavia, al coniglio si ricorre anche in opere i cui protagonisti sono santi che, sia pur egualmente qualificati da vigilanza e solitudine contemplativa, non sono necessariamente monaci. È ad esempio il caso del *San Francesco* belliniano alla Frick Collection di New York, circondato da una natura parlante comprensiva di coniglietto che sbuca dalle rocce. Per il coniglio come elemento significativo della costellazione di attributi dell'asceta nel deserto secondo l'arte veneta di fine Quattro e inizi Cinquecento, si vedano: J.V. Fleming, *From Bonaventure to Bellini. An Essay in Franciscan Exegesis*, Princeton 1982, p. 44-46, 57-62; M. Aronberg Lavin, « The Joy of St. Francis: Bellini's Panel in the Frick Collection », *Artibus et historiae*, 2007, 56, p. 231-256.

<sup>33</sup> Per il simbolismo cristiano di questo piccolo rapace notturno (insieme a quello, sostanzialmente interscambiabile, del gufo), si vedano *ad vocem* i repertori di cui alla nota 7. Nella dimestichezza con le tenebre e nella cecità diurna tanto positivamente stimate dal pensiero antico, la superstizione popolare e certa esegesi cristiana (anche importante, come

---

quella di Ambrogio) hanno spesso ravvisato una preferenza accordata all'errore piuttosto che alla verità. Nelle opere superstiti di fra Giovanni, tuttavia, non sembra mai emergere tale lettura negativa di guffi e civette.

<sup>34</sup> « Vere tu es Deus absconditus, / Deus Israel, Salvator » (*Liber Isaiae* 45, 15).

<sup>35</sup> Si vedano *ad vocem* i repertori di cui alla nota 7.

<sup>36</sup> L. Rognini, 1985, *op. cit.* alla nota 20, p. 31; G. Brizzi, *Intarsiatori e intagliatori olivetani* cit., p. 373; P.L. Bagatin, *Preghiere di legno* cit., p. 75; L. Rognini, *La chiesa di Santa Maria in Organo. Guida storico-artistica*, Verona 2002, p. 51.

<sup>37</sup> M. Di Tanna, « Del bestiario lottesco: lo *Sciurus vulgaris* », *Osservatorio delle Arti*, 1990, 5, p. 44-50; D.A. Brown, P. Humfrey, M. Lucco (a cura di), *Lorenzo Lotto. Il genio inquieto del Rinascimento*, Milano 1998, p. 125 e 148-151.

<sup>38</sup> « [...] conservabat omnia verba haec conferens in corde suo » (*Evangelium secundum Lucam* 2, 19). Si veda, un po' oltre, sempre il *Vangelo secondo Luca* (2, 51b): « Sua madre serbava tutte queste cose nel suo cuore » (« Et mater eius conservabat omnia verba in corde suo »; *Evangelium secundum Lucam* 2, 51b).

<sup>39</sup> Si vedano *ad vocem* i repertori di cui alla nota 7.

<sup>40</sup> S. Felicetti, « Frate Giovanni da Verona magister lignaminis in Umbria », *Il legno nell'arte. Tarsie e intagli d'Italia*, 2005, I, 1, p. 29-42.

<sup>41</sup> Gregorio Magno, *Vita di san Benedetto e la Regola*, Roma 1995, p. 160.

<sup>42</sup> Il tema della liturgia come festa della fede è particolarmente caro allo Joseph Ratzinger che medita sulla musica sacra proprio a partire dalla regola benedettina. Si veda, da ultimo: J. Ratzinger, *Lodate Dio con arte*, Venezia 2010, p. 113-136 e 175-178.