

Annotazioni sull'iconografia musicale di fra Giovanni da Verona*

Elena Bugini

Una cortina scarsamente penetrabile a livello documentario rende purtroppo ardua la ricostruzione della biografia e della formazione di fra Giovanni, nato a Verona intorno al 1457 e qui sicuramente morto nel 1525. Soprattutto nei suoi avvii indecifrabili trova piena conferma la proverbiale ritrosia degli olivetani a forzare *per verba* la propria umile e discretissima presenza. Per il resto, i suoi spostamenti fisici, i suoi incarichi come religioso e le sue commissioni come intarsiatore, intagliatore ed architetto si evincono soprattutto dalle *Familiarum Tabulae*, registri – conservati nell'archivio dell'archicenobio di Monte Oliveto Maggiore – contenenti i nominativi degli olivetani presenti annualmente nei monasteri della congregazione¹.

Nella sua singolare silenziosità monastica, Giovanni da Verona è, per la durata di tre decenni, la voce più potente della tarsia rinascimentale italiana²; tarsia della cui declinazione più propriamente 'olivetana', egli rappresenta, oltre che il migliore talento, anche il padre fondatore e il caposcuola³. Ciononostante, soggetti a distruzioni e spostamenti principati con il Concilio di Trento⁴ e generosamente accelerati dalle soppressioni napoleoniche, i lavori da lui

* Queste pagine riassumono le principali acquisizioni della sezione consacrata alla realizzazione del coro veronese di Santa Maria in Organo contenuta nella *Pars Prima de Il significato della musica nell'opera intagliata ed intarsiata di fra Giovanni da Verona*, tesi di dottorato discussa a Tours il 15 settembre 2007 nel quadro di una convenzione di co-tutela tra il *Centre d'Études Supérieures de la Renaissance* e l'Università degli Studi di Torino. Dedico queste righe al mio affetto più caro che, proprio nei giorni della mia *soutenance de thèse*, affrontava la prima terribile prova del più struggente congedo. *A mamma Laura, la mia melodia più bella*.

¹ Per il profilo biografico ed artistico del monaco-legnaiolo, si veda soprattutto: P.L. Bagatin, *Preghiere di legno. Tarsie e intagli di fra Giovanni da Verona*, Firenze 2000. Più sinteticamente: L. Rognini, *Giovanni da Verona*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 2001, LVI, pp. 260-263.

² Per la *mise au point* dei caratteri essenziali e dei protagonisti dell'arte dell'intarsio, il saggio fondamentale rimane sempre: M. Ferretti, *I maestri della prospettiva*, in *Storia dell'arte italiana*, Torino 1982, XI, pp. 457-585.

³ Sui principali allievi e collaboratori di fra Giovanni formati durante i lavori per il coro di Santa Maria in Organo a Verona, si vedano eminentemente: P. Lugano, *Di fra Giovanni da Verona maestro d'intaglio e di tarsia e della sua scuola*, "Bullettino senese di Storia Patria", XII, 1905, 2-3, pp. 135-239; e G. Brizzi, *Intarsiatori e intagliatori olivetani*, "Arte Cristiana", LXXXII, 1994, 764-765, pp. 371-388.

⁴ Sull'eliminazione dei tramezzi e la riorganizzazione post-tridentina della zona coro, è esemplare lo studio: M.B. Hall, *Renovation and Counter-Reformation. Vasari and Duke Cosimo in Santa Maria Novella and Santa Croce. 1565-1577*, Oxford 1979.

disseminati tra Veneto, Lombardia, Toscana, Lazio e Campania si studiano oggi a fatica sia per il ridimensionamento e la riconfigurazione del *corpus ligneum* originale sia per la laconicità delle poche fonti antiche ad esso relative. Per questo motivo, sull'arte in generale del monaco-artigiano – ancor prima che sulla sua iconografia musicale – non si possono formulare presuntuose conclusioni definitive, ma solo ipotesi circostanziate e più o meno verosimili, ossimoricamente definibili ‘conclusioni provvisorie’.

Due quelle di più stretta pertinenza musicale.

Prima conclusione ‘provvisoria’ è che la competenza musicale che fra Giovanni mostra intagliando ed intarsiando strumenti musicali e pagine di musica (in notazione gregoriana o più aggiornata semiografia) è scritta nelle componenti fondamentali della sua formazione; ovvero: l'estrazione veronese, la scelta religiosa e l'iniziazione ai segreti della lavorazione artistica del legno. La Verona di secondo Quattrocento in cui fra Giovanni nasce e cresce è infatti centro fiorente di creatività e prassi musicale e, tra i suoi artigiani, annovera anche alcuni liutai⁵; a San Giorgio di Ferrara, inoltre, un *magister novitiorum* introduce il legnaiolo in formazione a lettura, scrittura e canto della notazione musicale⁶, mentre, dopo la professione monastica, la Liturgia delle Ore obbliga quotidianamente fra Giovanni a salmodiare più volte al giorno⁷; ed infine, tema tra i prediletti dai *magistri perspectivae* sono gli strumenti musicali, per la bellezza delle loro forme e perché strumenti di una disciplina a fondamento matematico particolarmente adatti alla convenzione rappresentativa della *perspectiva artificialis*⁸.

La seconda conclusione provvisoria è che i significati che fra Giovanni sembra prestare alle sue immagini musicali sono sostanzialmente tre: quello di emblemi della realtà come *harmonia mundi*; quello di simboli di *vanitas* (specie in presenza di corde spezzate, allusive al silenzio della morte); e quello di tramiti dell'*ascensus animae*. Sono – tutti e tre – significati di cui buona parte della

⁵ Cfr. E. Paganuzzi, *Il Quattrocento*, in E. Paganuzzi, C. Bologna, L. Rognini, G.M. Cambié, M. Conati, *La musica a Verona*, Verona 1976, pp. 71-94; R. Meucci, *I costruttori di strumenti musicali a Verona*, in *Coelorum Imitatur Concentum. Studi in ricordo di Enrico Paganuzzi*, Verona 2002, pp. 157-183.

⁶ I corali miniati in uso a San Giorgio di Ferrara nella seconda metà del Quattrocento – quelli sui quali fra Giovanni apprese ed esercitò per la prima volta il canto gregoriano – sono stati asportati in seguito alla soppressione del monastero e si conservano oggi presso il Museo Civico di Palazzo Schifanoia. Sono stati i protagonisti di un'interessante esposizione fotografica allestita nella primavera del 2004 nel chiostro del monastero, cfr. *La miniatura a San Giorgio. Rassegna fotografica sui corali miniati dei monaci olivetani*, Ferrara 2004.

⁷ Cfr. J.W. Mc Kinnon, *Benedictine monks*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 2001-2002, III, pp. 242-245.

⁸ Cfr. E. Winternitz, *Gli strumenti musicali e il loro simbolismo nell'arte occidentale*, Torino 1982, pp. 36-41 e 42-53.

riflessione umanistica investe la musica⁹. E fra Giovanni, lungi dallo stravolgere semantica alcuna, si presta ad inverare consolidati sistemi di pensiero in forme artistiche d'inusitata perfezione.

Fatta eccezione per un prestigioso invito a Roma ad opera di Giulio II Della Rovere¹⁰, la carriera di fra Giovanni si svolge tutta all'interno del gruppo religioso d'appartenenza: i confratelli lo chiamarono cioè ad abbellire la chiesa e gli altri edifici dei propri monasteri (casa madre compresa) mediante la manifattura di porte, armadi, spalliere di sacrestia, leggì e – soprattutto; e già a partire dall'incunabolo veronese delle sue sopravvivenze di *lignarius opifex* – di stalli corali.

Aprò qui una necessaria parentesi su definizione e conformazione del vano architettonico-liturgico che accoglie quest'ultima tipologia d'arredo, dacché è proprio muovendosi al suo interno che il caposcuola olivetano tocca i vertici – qualitativi come quantitativi – della sua produttività¹¹.

Nell'architettura cristiana occidentale si definisce propriamente 'coro' lo spazio destinato alla quotidiana preghiera comunitaria tanto del clero regolare delle abbaziali quanto di quello secolare delle chiese maggiori, cattedrali *in primis*. Il fatto che la preghiera comunitaria sia per ampia parte intonata giustifica la denominazione dello spazio; denominazione che – *ad litteram* – indica un gruppo di cantori.

Il coro può collocarsi o in area presbiteriale (di fronte all'altar maggiore) o in zona absidale. Nel primo caso, la pianta è quadrangolare e relativamente isolata dal restante spazio liturgico da un recinto, chiamato anche 'tornacoro'¹²; nel secondo, invece, profila la chiusura del presbiterio, assumendo pertanto andamento poligonale o a semicerchio. Nel secondo Cinquecento, la massima

⁹ Cfr. C. Vecce, *Gli umanisti e la musica. Un'antologia di testi umanistici sulla musica*, Milano 1985.

¹⁰ Cfr. P.L. Bagatin, *Preghiere di legno...*, cit., pp. 121-132.

¹¹ Bibliografia essenziale di riferimento: H. Leclercq, *Choeur*, in *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Paris 1948, III, coll. 1406-1413; G. Rossi-Doria, B. Molajoli, *Coro*, in *Enciclopedia Italiana Treccani*, Roma 1949, XI, pp. 441-446 e tavv. LXXV-LXXXII.

¹² Lo spazio ecclesiastico destinato alla preghiera del clero era originariamente delimitato da semplici tramezzi articolati in plutei e tendaggi. A partire dai primi sviluppi del Gotico, gli organismi architettonici del coro vennero separati dal resto della chiesa con vere costruzioni murarie, all'interno delle quali le sedie o cattedre mobili vennero sostituite da stalli fissi, usualmente in legno lavorato. Nella loro forma compiuta, gli stalli hanno alto dossale e sedile fisso o ribaltabile a cerniera; sul rovescio dei sedili ribaltabili si trova spesso una mensola per l'alloggiamento dei libri.

parte dei cori rettangolari in presbiterio è stata adattata alla tipologia absidale: tra le decisioni prese dal Concilio di Trento in materia di architettura ed arredo liturgico¹³, difatti, vi fu anche quella di rendere i fedeli più partecipi alle celebrazioni dei monaci eliminando le cinte di tornacoro¹⁴, avanzando l'altar maggiore (e la relativa tela) e relegando nell'usuale angusta conca absidale i sedili (gli 'stalli corali', per l'appunto) riservati alla Liturgia delle Ore dei soli religiosi. Tale stravolgimento ha interessato anche gli arredi di coro del protagonista di queste pagine: dei cori di fra Giovanni che ancora oggi studiamo (parte oltretutto minima della sua ampiamente dispersa *opera omnia*), nessuno più risponde in effetti al disegno originario, visto che la nuova collocazione ha spesso comportato l'eliminazione di alcuni stalli (o la loro sostituzione con sedili d'altra provenienza), nonché il frequente sovvertimento delle loro originali sequenze.

Sia prima che dopo il Concilio di Trento, comunque, nei cori venne inserito soltanto quanto ritenuto pertinente alla funzione dello spazio: l'altare su cui officiare, la pala su di esso eretta ed i sedili per gli oranti (generalmente diposti su doppio registro lungo le pareti). Inizialmente banchi lignei del tutto disadorni o molto parcamente rivestiti di drappi¹⁵, tra Quattro e Cinquecento – nel

¹³ Cfr. C. Borromeo, *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesasticae libri II*, Milano 1577, I, pp. 20-21 (cap. XII: *De choro*).

¹⁴ In molti casi si trattava di capolavori di lavorazione lignea o lapidea di qualità non inferiore al sistema di intagli-intarsi dei sedili racchiusi al suo interno. Tra le poche cinte di tornacoro fortunatamente giunte sin noi, due – opere di particolare pregio artistico realizzate in terre di dominazione veneziana – aiutano lo studioso a farsi un'idea degli involucri che originariamente racchiudevano le opere di fra Giovanni e che sono andati tutti perduti. Si tratta del recinto tardo-quattrocentesco del vicentino Marco Cozzi per Santa Maria Assunta dei Frari a Venezia (1465-1475) e di quello del coro primo-cinquecentesco realizzato su cartoni di Lorenzo Lotto da Gian Francesco Capoferri in Santa Maria Maggiore a Bergamo (entro 1534).

¹⁵ Intorno a tale consuetudine è soprattutto Jean Belet – canonico e professore di teologia a Parigi, morto intorno al 1182 – a renderci edotti, in diversi snodi del suo *opus summum*: la *Summa de Ecclesiasticis Officiis* (lo studioso la consulta agevolmente nell'edizione in due volumi Brepols 1976). Parlando infatti *De ornatu templi* al *Capitulum CXV*, il Beletus spiega: “*In choro ponendo sunt dorsalia, tapeta, bancalia [...]*”; e chiarisce anche che “*dorsalia, tapeta, bancalia*” sono “*panni*” e “*pallia serica*” con cui qualificare piano d'appoggio della schiena, piano di calpestio e seduta degli stalli. Al *Capitulum LVIII*, consacrato all'Avvento, l'autore aveva peraltro già spiegato come al coro si dovesse prestare una particolare cura decorativa, dal momento che la salmodia che in questo spazio aveva luogo ne faceva il corrispettivo terreno del Paradiso. Già Benedetto, d'altronde, al Diciannovesimo Capo della *Regola (De disciplina psallendi)*, illustra il contegno che il monaco deve tenere durante la salmodia, implicitamente dichiarando la natura del coro come equivalente terrestre del Paradiso, cfr. Gregorio Magno, *Vita di san Benedetto e la Regola*, Roma 1995, p. 160. Inoltre, il Capitolo Diciannovesimo del Libro Primo del *De imitatione Christi (De exercitiis boni religiosi)* fa chiaramente intendere come – nel concetto dell'autore, autentica *auctoritas* in ambito di cultura benedettina – il bravo monaco sia figura maggiormente paragonabile ad un angelo che ad un uomo, in quanto, reso superiore all'individuo del secolo dalla

secolo d'oro della tarsia più squisitamente prospettica – gli stalli corali conoscono il loro momento di massimo splendore artistico: i dossali si fregiarono infatti di intarsi, mentre la funzione di separarli viene delegata ad intagli variamente svincolati dalla bidimensionalità dello specchio a commesso¹⁶.

I temi affrontati dai legnaioli nel corso della fulminea stagione dell'intarsio prospettico non hanno nulla di peregrino; viceversa, essi rientrano in programmi iconografici unitari, usualmente dettati dai contenuti delle pale d'altare. Sia pur molto vari, tra l'altro, pressoché tutti i soggetti di tarsia rientrano nei due raggruppamenti maggiori di natura morta (non di rado musicalmente accentata) e veduta prospettica (d'architettura o paese); soggetti che – come suggerisce la quasi totalità delle rimanenze di coro rinascimentale (più o meno manipolate e ridimensionate) – si alternano con studiato rigore nell'*enfilade* degli scranni. Per il decoro degli stalli più importanti – i *sedilia honorifica*, destinati alle massime autorità della comunità religiosa che del coro faceva uso – si fa invece di norma ricorso alla cosiddetta 'iconografia monastica': alla rappresentazione, cioè, dei santi maggiormente venerati dalla comunità committente per il loro legame con il gruppo religioso d'appartenenza e con le devozioni particolari della sede della commessa¹⁷.

quotidiana pratica dell'*Opus Dei*, la sua interiorità direttamente rispecchia Dio. Alla luce di questa dichiarazione, l'ufficio in coro si rivela come una sorta di 'gioco di specchi': il monaco si specchia negli specchi intarsiati per ispirarsi ad essi; ed in tal modo perfeziona la sua interiorità rendendola specchio di Dio, cfr. *Imitazione di Cristo*, Milano 2002, p. 58.

¹⁶ Rilievi e dettagli d'ornato stereometricamente sviluppati, peraltro, avevano già fatto capolino – e spesso da protagonisti, non da semplici elementi di cesura – nei cori gotici: con l'avvento della tarsia, essi assumono sistematicamente la funzione di valorizzare quest'ultima e di scandire la struttura in cui, secondo una rigorosa ripetizione modulare, essa si combina con altre tarsie.

¹⁷ Spesso designati nella letteratura artistica come 'specchi' o 'specchiature', gli intarsi a soggetto sacro dei dossali di coro sono 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 esse stesse non sono che indizi. Immagini di immagini, le icone intarsiate ed i sistemi di tornacoro entro cui esse si contrappuntano non possono essere che umbratili come i riflessi di un vero che non si coglie che per cenni. Nella *Prima Lettera ai Corinzi* (XIII, 12), terminato l'elogio della *Caritas*, san Paolo dichiara: "*Videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem; nunc cognosco ex parte, tunc autem cognoscam, sicut et cognitus sum [...]*". "*Per speculum in aenigmate*": su questo pensiero, a partire dai Padri, si è costruita un'infinità di variazioni sul tema. Con la sua stessa configurazione ad *ensemble* di specchiature (riflettenti, oltretutto, per quanto opache) che s'accostano e si fronteggiano in un complesso sistema di rimandi, un coro ligneo monastico dà forma 'miniaturizzata' ma efficace (anzi, all'efficacia 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

Purtroppo, se anche gli stalli di un coro si sono almeno in parte preservati, lo stesso non è normalmente avvenuto della pala d'altare con cui originariamente dialogavano: sono infatti rarissimi casi come quello dei Frari di Venezia, sul cui altar maggiore, ancora cinto dal tornacoro francescano, continua a giganteggiare la celebre *Assunta* tizianesca. Nella gran parte dei contesti, invece, la tela è stata rimossa e, dopo spesso oscuri peripli, quando non s'è persa, è approdata in un museo. La perdita del lavoro pittorico, già di per se stessa tristissima, risulta anche più grave quando la reticenza dei documenti sia tanta e tale da non aprirci neppure alla conoscenza d'autore e soggetto. Con la sola eccezione del coro per i confratelli veronesi di Santa Maria in Organo (fig. 1), la cui pala d'altare (la *Madonna Trivulzio* di Andrea Mantegna, fig. 2) ancora si conserva¹⁸, tale è purtroppo il caso di tutti i cori maggiori di fra Giovanni¹⁹: sia di quello per la casa madre di Monte Oliveto Maggiore che di quello per la sede senese di San Benedetto fuori porta Tufi – cori realizzati entro il 1505 ed il 1516 rispettivamente; e quindi unificati in uno stesso mobile agli inizi dell'Ottocento – non conosciamo la tela con cui originariamente si relazionavano; e lo stesso vale

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. La configurazione post-conciliare della gran parte degli arredi di coro rende anche più complessa la lettura di quanto non è che *figura* di *figurae*: studiare il coro di fra Giovanni per Monte Oliveto Maggiore, ad esempio, significa misurarsi con un discorso lacunoso (qualche stallo è perduto, molti non sono più nella pristina collocazione), sconnesso (l'ordine dei dossali non è più quello originale) e pure confuso (al discorso intavolato nell'archicenobio si sovrappone uno stralcio, egualmente lacunoso e sconnesso, di altro discorso, intavolato solo più tardi nel cenobio di San Benedetto fuori porta Tufi), cfr. P.L. Bagatin, *Preghiere di legno...*, cit., pp. 87-104 e 133-147. Tuttavia, l'ortodossia benedettina-olivetana dell'artefice rende possibile pronunciarsi, se non sull'intero discorso, perlomeno sulle singole parole (o anche solo lettere) usate dal caposcuola olivetano nella casa madre; e – magari – anche su qualche stralcio di frase.

¹⁸ Tempera a colla su tela, cm 287x214. La scheda più recente dedicata al dipinto si consulta in *Mantegna e le Arti a Verona 1450-1500*, catalogo della mostra (Verona, Gran Guardia), a cura di S. Marinelli e P. Marini, Venezia 2006, pp. 218-222. Si veda inoltre: *Andrea Mantegna: la Pala di San Zeno, la Pala Trivulzio. Conoscenza, conservazione, monitoraggio*, Atti della Giornata di Studi (Verona, 5 dicembre 2006), a cura di F. Pesci e L. Toniolo, Venezia 2008, *passim* (ma soprattutto pp. 143-263).

¹⁹ Fra Giovanni eseguì stalli corali anche per una cappella laterale – quella del banchiere Paolo Tolosa – durante il suo soggiorno presso il Monteoliveto napoletano (1505-1510), cfr. P.L. Bagatin, *Preghiere di legno...*, cit., pp.105-120. La pala dell'altare di questa cappella gentilizia – l'*Assunzione della Vergine* dipinta dal Pinturicchio nel 1506-1508 – è attualmente conservata presso la Galleria Nazionale di Capodimonte, cfr. P. Scalpellini, M.R. Silvestrelli, *Pinturicchio*, Milano 2004, pp. 277-278. Ricostruire il sistema di senso che l'intarsiatore organizzò attorno a questo dipinto non è però più possibile: nel 1688, il coro venne smontato ed i suoi stalli (neanche tutti, tra l'altro) vennero combinati con un altro nucleo di tarsie – realizzate sempre da fra Giovanni, ma per tutt'altro ambiente del cenobio olivetano (la Sacrestia Vecchia) – secondo sequenze, se non arbitrarie, comunque estranee al progetto del primo artefice.

per il dipinto attorno a cui dovevano snodarsi gli stalli per gli olivetani della Santissima Annunziata di Lodi (sempre che, a causa della sospensione improvvisa dei lavori per la morte di fra Giovanni nel 1525, il quadro sia stato effettivamente eseguito)²⁰. Dato che la perdita della tela comporta l'impossibilità d'una ricostruzione credibile del programma iconografico unitario alla base del comune lavoro in tornacoro di pittore e legnaiolo, il presente contributo – che qualche lume vorrebbe gettare sui rapporti intrattenuti con la musica da un talentoso monaco-intarsiatore della Rinascenza – verterà sulla disamina dell'*ensemble* tarsie-dipinto che, tra il 1494 ed il 1501, il caposcuola olivetano 'concertò' con il pittore di corte dei Gonzaga per la cappella maggiore della sede veronese degli olivetani. Quello di Santa Maria in Organo, tra l'altro, non è soltanto il coro più completo che ci rimanga del *corpus ligneum* di fra Giovanni, ma anche la sua prima opera documentata come artista autonomo: assumerlo nei termini di paradigma dei lavori in seguito condotti per le altre cappelle maggiori della sua carriera non è pertanto così avventato.

L'esecuzione – tra il 1494 ed il 1499 – della doppia fila di stalli corali di Santa Maria in Organo a Verona²¹, completata – tra il 1500 ed il 1501 – dalla messa in opera del leggio con funzioni di conservazione e supporto dei libri di coro²², rientra nelle opere di riqualificazione rinascimentale del complesso benedettino di fondazione tardo-antica intraprese sul finire del Quattrocento dal colto priore Francesco Da Lisca, di nobile famiglia sanzenate²³.

²⁰ Cfr. P.L. Bagatin, *Preghiere di legno...*, cit., pp. 189-192.

²¹ Cfr. L. Rognini, *Tarsie e intagli di Santa Maria in Organo*, Verona 1978; Id., *Tarsie e intagli di fra Giovanni a Santa Maria in Organo di Verona*, Verona 1985; P.L. Bagatin, *Preghiere di legno...*, cit., pp. 37-72; L. Rognini, *La chiesa di Santa Maria in Organo. Guida storico-artistica*, Verona 2002, *passim* (ma soprattutto pp. 45-51).

²² Nell'arredo di coro rientrava usualmente anche il leggio, mobile (di norma girevole e munito di torciera) con parti scolpite (soprattutto il coronamento e lo stelo collegante base e piani inclinati d'appoggio) e parti intarsiate (i pannelli perimetrali della base, detta 'badalone', ed i piani di lettura) avente funzione di conservazione (nel basamento) e di sostegno (sui due o tre piani inclinati di lettura) dei libri corali. Sembra che, secondo l'originario disegno di fra Giovanni, il sistema di stalli del coro di Monte Oliveto Maggiore si arricchisse pure dell'armadio portacorali che oggi si trova nella biblioteca dell'archicenobio: il simbolismo dei suoi quattro pannelli intarsiati (due composizioni di *ornamenta ecclesiae* al registro inferiore e due vedute delle 'crete senesi' a quello superiore) sarà dunque stato credibilmente concepito insieme a quello degli stalli del coro, sia pur realizzati dopo il compimento dei lavori dell'armadio, cfr. G. Brizzi, *Il coro intarsiato dell'abbazia di Monte Oliveto Maggiore*, Milano 1989, pp. 132-139.

²³ È riqualificazione dei propri spazi contemporaneamente condivisa da molte comunità religiose sanzenate, cfr. G. De Sandre Gasparini, M.C. Rossi, *Vita religiosa a Verona nella seconda metà del Quattrocento*, in *Mantegna e le Arti a Verona...*, cit., pp. 179-183.

Nel disegno originale, la successione degli stalli, già pensata su doppia fila, doveva essere disposta lungo il lato breve prospiciente l'altare e sui lati lunghi d'una quadrangolare cinta di tornacoro estesa fino al limite dell'attuale scalinata²⁴. In condizioni normali, il muro di recinzione doveva impedire ai fedeli raccolti nell'aula la visione delle celebrazioni dei monaci e solo in certe circostanze la porta del tornacoro – posta al centro dell'*enfilade* breve degli stalli – sarà stata aperta per consentire una più piena partecipazione alle funzioni da parte dei laici. La demolizione del recinto e lo slittamento dietro l'altar maggiore in ottemperanza al decreto conciliare interessò il coro degli olivetani veronesi – che venne adattato al perimetro esagonale dell'abside – nel 1570²⁵. Su questo trasferimento-rimaneggiamento – così come, in realtà, anche sul pristino allestimento – i pochi documenti superstiti (conservati presso l'Archivio di Stato di Verona) non dicono purtroppo molto: è sicuro che esso comportò la pulitura degli stalli e la loro ricollocazione su una pedana lignea; nulla è però dato sapere sul criterio seguito per il riposizionamento e se, come molto probabile, qualche sedile sia stato sacrificato per mancanza di spazio. Dato che non esistono descrizioni del coro coeve all'allestimento di fra Giovanni, il silenzio documentario è particolarmente grave. Ad ulteriormente complicare la restituzione della prima configurazione del coro veronese concorsero anche i non sempre filologici restauri attuati ai primi del Novecento (1918-1921 e 1943-1946) dal milanese Francesco Ferrario per riparare i danni causati dall'abbandono del cenobio da parte della congregazione (nel 1807), dai tarli (nel corso dei secoli) e dall'alluvione dell'Adige (del 1882).

Per quanto dei cori ideati e messi in opera da fra Giovanni di cui ancora si serba traccia, quello di Santa Maria in Organo sia il più completo, la sua attuale configurazione di molto differisce rispetto a quella originariamente studiata

²⁴ La primaria organizzazione dell'area di Santa Maria in Organo ospitante gli stalli di fra Giovanni era credibilmente del tipo ipotizzato per il tornacoro della basilica veronese di San Zeno (avente oltretutto come perno visivo l'altro capolavoro realizzato da Mantegna per Verona): secondo una pianta rettangolare allungata, cioè, assai diversa dal contratto impianto esagonale attualmente percorribile, cfr. L. Puppi, *Il trittico di Andrea Mantegna per la basilica di San Zeno Maggiore in Verona*, Verona 1972. Anche la *Pala di San Zeno* fu inizialmente pensata per la conclusione di un coro – era quello dei benedettini che officiavano la chiesa – delimitato da un recinto autonomo; verso il fondo di questo diaframma continuo si collocava l'altare, sopra al quale era quindi posto il capo d'opera mantegnesco. Oggi il recinto non esiste più: la soppressione (e quindi la modificazione rispetto al contesto originario) e la primaria collocazione avvicinano comunque le vicende della pala per San Zeno a quelle della successiva *Madonna Trivulzio* per Santa Maria in Organo.

²⁵ Risale invece al 1583 l'imponente trabeazione marmorea in mischio di Brentonico che separa nettamente l'abside (con gli stalli di fra Giovanni) dal resto del presbiterio (con l'altar maggiore).

dall'autore. Alle alterazioni strutturali avviate dalla Riforma Cattolica va in effetti aggiunta la vicenda sei-settecentesca del trasferimento milanese della sua pala, dato che, già alla fine del XVII secolo, il Mantegna primariamente in tornacoro entrò a far parte, dapprima, della collezione Pertusati, poi – dal 1791, per eredità – di quella dei principi Trivulzio (a cui deve la denominazione d'uso corrente), per infine confluire (nel 1935) nel Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco, nella cui pinacoteca è tuttora esposto come inv. 554. Come cercherò di illustrare in queste pagine, fra Giovanni pensò temi e stilemi del suo lavoro affinché essi si accordassero con le caratteristiche della *Madonna Trivulzio*: esiliare il dipinto equivalse a infrangere il dialogo che, intelligente e studiatissimo, spiegava nell'endiadi i molti significati ormai perduti per l'esegeta contemporaneo. Esegeta, di norma, pervicacemente accanito in uno studio comunque parziale, sia che si tratti di quello del monologo degli intarsi sia ch'egli preferisca consacrarsi al soliloquio del dipinto. Ma il dipinto del Mantegna è oggi, se non muto, certo non sonoramente facondo come in origine, dacché 'spaesato' per l'allontanamento dal contesto corale di cui per secoli fece parte. E, per quanto non egualmente 'spaesate', le tarsie di fra Giovanni comunque risentono della separazione dal capo d'opera mantegnesco che ne magnificava forme e significati.

Nella sua conformazione attuale, il coro veronese di fra Giovanni comprende ventisette stalli superiori e quattordici inferiori. Quelli inferiori sono ritmati da intervalli d'accesso, mentre quelli superiori sono addossati senza soluzione di continuità alla parete absidale e sono sovrastati, al centro, dall'*Assunta* dipinta nel 1672 dal romano Giacinto Brandi. I dossali degli stalli inferiori si fregiano di semplici quanto raffinati ornati fito-zoomorfi ad intarsio. Di molto maggior interesse sono i postergali intarsiati degli stalli superiori: complessi campi di figurazione (ciascuno delle dimensioni di cm 105x52), valorizzati da una cornice lignea scolpita (un arco a tutto sesto retto da una coppia di pilastri ad ornato classicheggiante). Nella disposizione dei campi intarsiati s'è quasi sempre conservata l'alternanza tra vedute prospettiche e nature morte che doveva contraddistinguere già l'originale tardo-quattrocentesco. Al centro del coro si trova ancora il leggio di fra Giovanni (fig. 3): alto un po' più di tre metri (cm 306), ha il badalone a pianta triangolare, con fronti ornate da specchi a tarsia (due nature morte, un coniglio accovacciato). Una colonnina tornita ed intagliata sostiene i due piani di lettura, inclinati e convergenti, su cui campeggiano due antifone intarsiate in notazione gregoriana. Nei pennacchi triangolari ai lati sono intarsiati una civetta ed un'altra bestiola, di dubbia interpretazione: come gli altri intarsi del leggio, anche questi apparenti *marginalia* sono forieri di sensi nascosti, coerenti al programma iconografico strutturante il coro.

Le cinque tarsie dell'attuale quinta di fondo del coro (figg. 4-8) fanno gruppo a sé, in quanto fortemente segnate dalla presenza di figure umane, altrimenti quasi del tutto assenti dal mobile. È assai credibile che, ai tempi di fra Giovanni, esse si trovassero in posizione opposta all'odierna e che quindi, appoggiate al tornacoro, fronteggiassero la *Madonna Trivulzio* che il Mantegna pose sull'altar maggiore degli olivetani veronesi nel 1497. Si trattava, verosimilmente, degli ornati dei *sedilia honorifica* per i vertici della comunità veronese o, comunque, degli scranni riservati ai visitatori dell'ordine e agli ospiti di riguardo. Ne dichiarano il rango superiore anche alcuni intagli dei pilastri di separazione-delimitazione, con soggetti che non compaiono altrove: strumenti della *Passio Christi*; festoni di frutta; armi antiche, scudi, corazze ed anche – nelle paraste di delimitazione del pannello centrale – strumenti musicali (fig. 9). Soggetti dei pannelli sono quattro santi seduti all'interno di una profonda nicchia e, al centro, una natura morta di *ornamenta ecclesiae*. Più precisamente: nella prima e nella seconda tarsia da sinistra campeggiano, rispettivamente, san Benedetto, fondatore dell'ordine della *familia* olivetana, e san Gregorio Magno, papa e Padre della Chiesa d'estrazione benedettina; nella prima e nella seconda da destra sono invece raffigurati santa Scolastica, sorella di Benedetto, e san Zenone, vescovo moro patrono di Verona. In quella al centro, infine, è intarsiato un armadietto a due ripiani contenente i principali arredi dell'altar maggiore: crocefisso, coppia di candelieri, calice per il vino e pisside per le particole consacrate; con il crocefisso trasformato in emblema della congregazione dal basamento a tre balze e dalle due fronde d'ulivo ai lati. Questa natura morta liturgica è l'attuale centro visivo del coro e la peculiarità del suo soggetto (è l'unica tarsia di quelle superstiti a riunire tutte le suppellettili necessarie alla celebrazione eucaristica e a contemplare un sì esplicito riferimento alla congregazione) induce a ritenere ch'essa rivestisse un ruolo eminente anche nella configurazione originaria del tornacoro. La tentazione sarebbe quella di vederla infilata con leggìo e *Madonna Trivulzio* lungo l'asse longitudinale del recinto: di posizionarla, cioè, in corrispondenza della chiusura del coro, con funzione di *ornamentum* dell'interno della porta e di richiamo a forme (la doppia fronda vegetale) e temi (il Bambino come Redentore destinato alla Passione e alla morte di croce) inverati per via pittorica dalla tela mantegnesca sull'altar maggiore.

Stilisticamente parlando, le quattro figure dei pannelli simmetrici rispetto alla natura morta centrale risentono assai del petroso eloquio mantegnesco. In questi santi cari ai benedettini, agli olivetani e ai veronesi, in particolare, c'è molto della Vergine in gloria della *Madonna Trivulzio* con cui dialogano, soprattutto nella prepotente conquista dello spazio da parte di figure assise e dai volumi ben definiti per sapienza chiaroscurale ed intelligente sovrapporsi di

pieghe di pannello²⁶. Il mantegnismo dei quattro intarsi figurati è anzi tanto spiccato da dare verosimiglianza all'ipotesi che a fornirne i cartoni fosse lo stesso Mantegna: le figure umane non rientravano nelle specialità di un *magister perspectivae*²⁷ e s'è ormai appurato come, per il poco più tardo ornato del leggio veronese, fra Giovanni s'appoggiasse all'ideazione di Gerolamo Dai Libri²⁸. La linearità tesa dello stile del maestro padovano rendeva d'altronde il pittore naturalmente adatto a progettare la pezzatura lignea di un intarsio e l'arguto fra Giovanni – che col Mantegna fu in contatto diretto perlomeno dal 1493 al 1496 – non dovette frenare lo slancio di chiedere proprio a lui qualche idea grafica per il suo quartetto di santi. Tra le non cospicue notizie che emergono dai pagamenti relativi all'impresa del coro vi è in effetti – fondamentale – la traccia dei rapporti

²⁶ Le assonanze si estendono anche alle figure del *Polittico di San Luca*, che Mantegna consegna ai potenti monaci neri di Santa Giustina a Padova nel 1454. Per quanto figure stanti e non assise, il san Benedetto e la santa Scolastica mantegneschi hanno davvero molto in comune con quelli più tardi intarsiati da fra Giovanni: la santa Scolastica del Mantegna (prima a sinistra delle figure intere del registro inferiore del polittico) condivide con quella intarsiata in Santa Maria in Organo la scelta del tre-quarti (anche se d'orientamento opposto), il taglio di sopracciglia, occhi, naso e bocca, e la soluzione del velo scuro sul soggolo chiaro molto arricciato al collo; il san Benedetto mantegnesco (secondo da destra sullo stesso registro di Scolastica) condivide con quello di fra Giovanni (che pure prende le distanze per l'abito chiaro, la barba lunga e il capo scoperto) la stessa concentrata flessione del capo sul libro, e gli stessi lineamenti e cipiglio. Nel viso e nel taglio della figura del san Gregorio dell'intarsiatore c'è traccia del san Massimo effigiato nel polittico padovano tra i tre-quarti di figura del registro superiore (seconda figura da destra), oltre che dello sguardo spiritato del san Zenone della più tarda *Pala di San Zenone* e del san Gregorio Nazianzeno della stessa (il che, per i motivi che si evocano a breve, indurrebbe a considerare la tarsia un criptoritratto di Gregorio Correr). L'attitudine ciondolante del capo del san Zenone in tarsia riprende quella del Cristo in pietà del coronamento del polittico padovano, anche se la fisionomia del santo maggiormente ricorda quella del san Gregorio Nazianzeno della pala sanzenate. Con la Madonna della *Pala di San Zenone*, inoltre, i quattro santi a commesso condividono la natura di figure saldamente accampate su troni in prospettiva, il cui artificio stereometrico spezza le superfici e scava le profondità. I basamenti di trono dei santi Gregorio e Zenone di fra Giovanni hanno, infine, analogo rivestimento a tappeto di quello della tavola centrale della *Pala di San Zenone*, mentre la cortina continua di varie essenze vegetali alle spalle degli stessi santi intarsiati – una specie di versione umanistica dell'antica iconografia persiana del *paradeisos*, riecheggiata in alcuni intagli delle paraste che delimitano i postergali del coro di fra Giovanni (fig. 10) – trova il proprio corrispettivo nell'opulento agrumeto sdoppiato che incornicia la mandorla centrale della *Madonna Trivulzio*. Il mantegnismo di fondo dell'intarsiatore, d'altronde, è ampiamente spiegabile con le suggestioni del *milieu* della primissima formazione, cfr. *Mantegna e le Arti a Verona...*, cit., *passim*.

²⁷ Cfr. M. Ferretti, *I maestri...*, cit., pp. 474-475.

²⁸ Cfr. G. Peretti, *Fra Giovanni, Girolamo Dai Libri, Dürer*, "Verona Illustrata", 9, 1996, pp. 29-39. Si veda anche la scheda che lo studioso dedica al leggio di Santa Maria in Organo in: *Mantegna e le Arti a Verona...*, cit., p. 370.

e degli incontri mantovani dell'intarsiatore con il pittore²⁹: già il primo d'aprile del 1494 fra Giovanni è a Mantova; ed anche se i documenti non specificano perché, è molto credibile che la ragione vada ricercata in un primo confronto sugli esiti della cornice della *Madonna Trivulzio*. Cornice – purtroppo perduta in epoca ignota – a cui il monaco-artigiano lavorava per certo nel dicembre del 1493 e nel febbraio 1494, e che in aprile era forse già compiuta. Ai fini della reciproca valorizzazione, comunque, le caratteristiche dell'intaglio dovevano armonizzarsi con quelle della superficie dipinta³⁰ ed erano pertanto necessari momenti di confronto dell'artigiano con l'artista. Nel corso di questi confronti, oltre che della cornice, fra Giovanni e Mantegna devono aver parlato delle strategie per ottimizzare l'accordo formal-contenutistico dell'insieme coro-tela. Il loro comune progetto dovette assestarsi in corso d'opera se, ancora nel periodo ottobre-dicembre 1496 – soltanto qualche mese prima cioè che il Mantegna licenziasse la *Madonna Trivulzio*, datata 15 agosto 1497 –, fra Giovanni coglieva l'occasione di recarsi a Mantova per omaggiare l'anziano pittore di qualche dono dedicato dei confratelli di Santa Maria in Organo³¹. È assai credibile che a questo colloquio incentrato sui caratteri eminenti del complesso ligneo-pittorico abbia partecipato

²⁹ Cfr. L. Rognini, *Tarsie e intagli di fra Giovanni...*, cit., p. 45. Argomenti stilistici e documentari a parte, l'ipotesi di fornitura del cartone dei quattro santi da parte del Mantegna è resa ulteriormente verosimile dal fatto che nell'inventario dei beni di un appassionato collezionista di Mantegna – Ludovico vescovo di Mantova – siano registrati anche “octo capituli de commesso”. Per quanto appurare che cosa il misterioso sintagma indichi sia al momento impossibile, è fuor di dubbio l'equivalenza semantica di “commesso” con ‘tarsia’ e la tentazione di pensare ad un Mantegna disegnatore di intarsi (che si affianchi all'ideatore di idee incisive e scultoree che vieppiù intriga gli studiosi) è davvero forte, cfr. G. Agosti, *Una lezione su Andrea Mantegna*, Mantova 2003, p. 25. La mia idea che Mantegna abbia disegnato per fra Giovanni anche le tarsie di figura del coro di Verona, infine, trova conferma indiretta anche in una notizia riguardante l'attività del maestro Squarcione: nel 1462, in effetti, Squarcione avrebbe fornito cinque disegni per le tarsie che, nella sacrestia del Santo, decoravano l'armadio delle reliquie e dei paramenti, cfr. *Francesco Squarcione pictorum gymnasiarcha singularis*, Atti delle Giornate di Studio (Padova, 10-11 febbraio 1998), a cura di A. De Nicolò Salmazo, Padova 1999, p. 159 (doc. XLVII).

³⁰ Paraste superstiti come la sesta da sinistra aiutano a farsi un'idea della perdita soasa: dovendo armonizzare elementi della superficie dipinta ed elementi scolpiti-intagliati del coro, la cornice non aveva forse caratteristiche formali-decorative molto diverse. Non va escluso che a disegnare la soasa sia stato proprio il pittore ufficiale dei Gonzaga.

³¹ “A dì dito [8 ottobre 1496]. In un paro di fasani, uno paro di quaternise e tordi lire doe sol. 10 per presentare a mis. Andrea. / A dì dito [26 Ottobre]. Spesi ducati undexe in once doe de azuro ultra marino e ducati doi in oro masenā [macinato] e marchetti 8 in una capa per metere oro per M. Andrea Mantegna per la nostra tavola. / A dì dito [10 Novembre]. Spesi in una lepre e tordi per presentare al Mantegna sol. 25, e fra Zuane grossi tre andò a Mantoa. / E a dì dito [22 Dicembre] dati a fra Zuane de Verona soldi 19 per comperar dui vasi per portar olive e composte al Mantegna”: trascrivo da P. Kristeller, *Andrea Mantegna*, London 1901, p. 492.

anche il committente Francesco Da Lisca³². Altrettanto credibile, tuttavia, è che, dei tre interlocutori, l'abate-committente fosse quello meno condizionante sul progressivo configurarsi del tornacoro: si trattava pur sempre di un non-addetto ai lavori e, se certo ebbe occasioni di scambio diretto con uno dei monaci del cenobio da lui retto, non accompagnò mai fra Giovanni nelle sue trasferte sul Mincio ed ebbe pertanto rapporti molto più indiretti col Mantegna.

Venendo nel dettaglio ai comuni fondamenti linguistici che Mantegna e fra Giovanni dovettero concordare perché la pala d'altare e l'arredo ligneo del tornacoro prendessero parte adeguatamente ad uno stesso discorso (discorso che si voleva unitario; e chiaro quanto bello), è l'analisi diretta delle caratteristiche della *Madonna Trivulzio* e di leggio e stalli ancora in opera a Verona a darci qualche indicazione in tal senso.

Il potente scorcio del dipinto – spiegabile sia con il gusto per il 'sottinsù' proprio all'artista, sia con la posizione sopraelevata che il dipinto doveva avere all'interno del tornacoro veronese – depone a favore dell'originaria collocazione dei quattro pannelli figurati in posizione opposta all'attuale, di fronte alla tela dell'altar maggiore: mentre san Benedetto è immerso nella lettura, gli altri tre santi intarsiati hanno infatti sguardo spiritato puntato verso l'alto, come se fra Giovanni li avesse ritratti in un momento di estatica *fruitio Dei*. Santi intarsiati e figure sante dipinte sembrerebbero cioè partecipare ad un'unica 'sacra conversazione'³³.

³² Ipotesi resa particolarmente credibile, non solo dalla levatura socio-culturale del personaggio (che gli assicura il prestigio necessario a contattare il pittore della corte mantovana), ma anche dalla sua probabile presenza, in forma di ritratto criptato, nella *Madonna Trivulzio*. Riprendendo un'ipotesi ventilata da Rognini nella sua piccola guida alla chiesa (1985), Marinelli, nella scheda del dipinto per il catalogo della mostra mantegnesca alla Gran Guardia (2006), identifica le fattezze del Da Lisca nel volto del san Benedetto (fig. 11) e, spingendosi anche più in là di Rognini, crede che nel san Gerolamo (fig. 12) vada ravvisato un ritratto d'invenzione del predecessore del Da Lisca, Gerolamo Bendadei, con la cui opera di risanamento artistico-architettonico della chiesa il Da Lisca si sarebbe posto senza soluzione di continuità, cfr. *Mantegna e le Arti a Verona* cit., p. 222. Personalmente, mi sembra che il fatto che, dei quattro santi della *Madonna Trivulzio*, il san Benedetto sia l'unico con gli occhi chiari (come con gli occhi chiari è il san Gregorio Nazianzeno della *Pala di San Zeno* nel quale Mantegna finge il committente Gregorio Correr, cfr. *ibidem*, pp. 27 e 195) – confermi la sua natura di ritratto del Da Lisca.

³³ Che un'opera del Mantegna fosse concepita, non come un'icona isolata, ma come il termine di un dialogo 'aperto', i cui interlocutori potevano essere altre opere d'arte o anche persone fisiche, trova d'altronde una gustosa conferma nelle modalità di collocazione della *Madonna della Vittoria*, il precedente sacro più diretto (cronologicamente e tipologicamente) della *Madonna Trivulzio*. Il 6 luglio 1496, a Mantova, la *Madonna della Vittoria* venne infatti portata in processione da San Sebastiano alla nuova sede di Santa Maria della Vittoria (edificata presso San Simone). La sacra conversazione dipinta venne preliminarmente 'integrata' da attori reali nei panni di personaggi della storia sacra, mentre la solenne teatralità del successivo trasferimento

Per accrescere la suggestione di una sacra conversazione unitaria, pittore ed intarsiatore dovettero accordarsi anche per interventi pittorici sulle tarsie e – soprattutto – per la presenza di suggestioni musicali tanto nel dipinto che negli intarsi. Suggesta da qualche pagamento superstite³⁴, l'ipotesi del ritocco cromatico dei commessi lignei è innanzitutto avallata dalle tracce di doratura sulle vesti di santa Scolastica³⁵. Trattasi dell'unica figura femminile delle quattro intarsiate da fra Giovanni: ad essa Mantegna fa corrispondere un'unica figura femminile dipinta – quella della Vergine – essa pure con veste dalle lumeggiature dorate (fig. 14). Venendo ai riferimenti alla musica, Mantegna li sintetizza in un unico punto della *Madonna Trivulzio*, raggruppando – sul retro del margine inferiore del dipinto, in posizione centrale – tre angeli cantori (fig. 15) presso l'organo-emblema del monastero (fig. 16): nonostante i veronesi non abbiano mai perso memoria di come l'antico “*organum*” romano che ancora dà nome all'area della chiesa per la quale lavorarono Mantegna e fra Giovanni fosse un edificio (peraltro di non mai chiarita funzione) e nulla avesse da spartire con l'omonimo strumento musicali, gli olivetani che nel XV secolo si insediarono nel monastero

processionale finì col trasformare la sacra conversazione dipinta in una ‘sacra rappresentazione’. Conosciamo la cerimonia dalla descrizione che ne viene fatta da Sigismondo Gonzaga in un lettera dello stesso giorno indirizzata al marchese Francesco allora in guerra e oggi conservata presso l'Archivio Gonzaga dell'Archivio di Stato di Mantova, cfr. P. Kristeller, *Andrea Mantegna*, cit., pp. 490-491. Non mi sembra da escludere che analoga cerimonia venisse organizzata a Verona il 15 agosto 1497 quando, in occasione della festa dell'Assunta (dedicataria della chiesa di Santa Maria in Organo e protagonista della tela mantegnesca), la *Madonna Trivulzio* venne messa in opera nell'ancora incompiuto coro di fra Giovanni. Oltretutto, la data apposta dal Mantegna sulla sua tela è troppo precisa e – come si vedrà tra poco – in posizione troppo evidente perché non la si debba leggere come voluto ricordo di un giorno particolarmente importante per la comunità committente.

³⁴ Segnalazioni d'acquisto di pigmento azzurro ed oro documentano come, sul finire dell'opera (i pagamenti risalgono a maggio e settembre del 1498) alcune parti del coro venissero policromate e dorate. Era trattamento credibilmente riservato ai ‘cieli’: ai lati interni, cioè, del cornicione che a tutt'oggi sovrasta i postergali. I rosoni di quest'ultimo, così, sarebbero stati originariamente dorati su fondo azzurro. È quanto suggerisce il soprintendente ai monumenti di Verona (Alessandro Da Lisca) il 30 dicembre 1918, aggiornando il Ministero della Pubblica Istruzione sul procedere dei restauri del coro ad opera di Francesco Ferrario: “Da ultimo bisognerebbe decidere se e fino a qual limite giovi qualche lume di oro nelle parti che erano tutte dorate (listelli frisi ed ovuli) e ravvivar i fondi che erano tinti di colori oscuri. Questa opera esige somma prudenza per non alterar quell'armonia tanto cospicua che il tempo vi ha consacrato”. La relazione si conserva presso l'Archivio della Soprintendenza per i Beni Ambientali per la Province di Verona Vicenza e Rovigo. Tracce di ‘cielo’ si conservano a Monte Oliveto Maggiore (fig. 13).

³⁵ Tra i pagamenti relativi all'impresa compare, anche il seguente: “desdoto soldi per adorare una Santa”, cfr. Archivio di Stato di Verona, *Santa Maria in Organo*, reg. 43, 6 luglio 1496.

benedettino in prossimità della porta cosiddetta ‘Organa’ assunsero a proprio simbolo esattamente tale strumento³⁶. Il punto musicalmente connotato del dipinto mantegnesco è strategico non solo perché posto sull’asse maggiore del quadro, ma anche perché si tratta di quello che l’osservatore che guardava dappresso la tela innalzata sull’altar maggiore riusciva a mettere a fuoco meglio. Non per nulla, è proprio qui, sul retro del foglio di musica retto dall’angelo in primo piano, che Mantegna sceglie di apporre firma e data: “*A. Mantinia pi[...]/ an. gracie / 1497. 15 / augusitj.*” (fig. 17)³⁷.

Alla sintesi di Mantegna fra Giovanni risponde con fare maggiormente analitico, cosicché la musica compare nel suo arredo frantumata in diversi episodi del coro e del leggio.

A proposito di quest’ultimo, anche se la sua esecuzione fu successiva a quella degli stalli e del dipinto, è ragionevole ipotizzare ch’esso fosse contemplato sin dal primo progetto Da Lisca-fra Giovanni-Mantegna³⁸.

E questo non solo in quanto ingrediente necessario alla completezza dell’arredo, ma anche perché tramite significativo di un colloquio – quello tra i

³⁶ Cfr. L. Rognini, *La chiesa di Santa Maria in Organo...*, cit., p. 9; *Mantegna e le Arti a Verona...*, cit., p. 218.

³⁷ È molto simile la firma che fra Giovanni appone al coro: “*R.do in X° p.i. f. JOAI mo.*”, firma alla latina (da sciogliersi in “*Reverendo in Christo patri fratri Johanni monacho*”) che compare (come indirizzo di lettera) nella quarta tarsia destra del coro. Per Mantegna, quello di firmarsi con espressioni latine o greche era autentico e ricorrente vezzo. La firma di fra Giovanni è invece un *unicum*, probabilmente rientrante nel gruppo dei ‘richiami mantegneschi’ finalizzati ad una miglior armonizzazione degli intarsi con la pala d’altare.

³⁸ Non è, tra l’altro, da escludere che la decorazione pittorica di abside, cupola e transetto, per buona parte eseguita nel 1498-1499 da Domenico Morone, Liberale ed aiuti in evidente continuità di significati con l’insieme coro-pala, già rientrasse dell’ipotetico accordo Da Lisca-fra Giovanni-Mantegna concertato sul principiare dell’ultimo decennio del XV secolo. Nel cielo absidale erano infatti rappresentati i ventiquattro anziani dell’*Apocalisse* – oggi perduti – simboleggianti il Paradiso, ovvero il punto d’approdo dell’ascensione della Vergine del Mantegna. Due dei tondi affrescati del tiburio, poi, proponendo una scena d’*Annunciazione* partecipano della celebrazione dell’*Alma Redemptoris Mater* dell’originaria zona di tornacoro. Tra i quattro dottori della chiesa occidentale affrescati nel braccio meridionale del transetto compare inoltre san Gerolamo, presente pure nella pala di Mantegna. La cupola, infine, si fregia di un affresco con dodici angeli musicanti, con la credibile doppia funzione, da una parte, di contribuire a creare l’atmosfera paradisiaca che deve accogliere l’Assunta, dall’altra, di accrescere la suggestione musicale conferita alla propria opera da fra Giovanni e da Mantegna. Questa verosimile unitarietà di progetto decorativo per l’intera area presbiteriale di Santa Maria in Organo è segnalata per la prima volta in P.L. Bagatin, *Pregchiere di legno...*, cit., pp. 52 e 54. Nella sua scheda consacrata alla *Madonna Trivulzio* nel catalogo della mostra veronese per il cinquecentenario mantegnesco, Sergio Marinelli fa acutamente notare come la prestigiosa presenza pittorica riuscì a condizionare (e ad orientare in senso dialogico) forme e significati anche di successivi interventi decorativi attuati in prossimità della cappella maggiore del cenobio olivetano, cfr. *Mantegna e le Arti a Verona...*, cit., p. 222.

santi intarsiati e l'apparizione mariana dipinta – altrimenti difficoltoso. Trattandosi di antifone mariane, le quattro pagine di musica intarsiate sui due piani di lettura inclinati – *Alma Redemptoris Mater* da una parte (fig. 18) e *Regina Caeli* dall'altra (fig. 19) – si inseriscono perfettamente nella 'sinfonia ligneo-pittorica' che si sta qui considerando. 'Sinfonia' il cui tema di fondo potrebbe riassumersi nei termini di: 'apparizione della Vergine (presentata da un quartetto di eletti) a quattro santi cari alla devozione benedettina e veronese'. Ponendosi nel solco della più accreditata tradizione interpretativa della *Madonna Trivulzio*³⁹ ed accettando l'usuale identificazione dei santi in seconda fila con san Gregorio Magno sulla sinistra e san Benedetto⁴⁰ sulla destra, si può in effetti formulare una credibile ipotesi di lettura del quadro di Mantegna in relazione al coro di fra Giovanni. Così procedendo, allora, il Battista (fig. 20), nel suo ruolo tradizionale di colui che precede ed annuncia la Salvezza, indica il gruppo santo per eccellenza (fig. 21), quello della Vergine col Bambino, sopraelevato e circondato da una mandorla di cherubini e serafini. Lo sguardo del Battista è rivolto verso l'esterno, puntato su quelli che erano originariamente gli unici fruitori dell'opera: gli olivetani, cioè, assisi sugli stalli del coro, con particolare riguardo per quelli – i religiosi di massima dignità, seduti sugli stalli figurati – il cui asse visivo era in

³⁹ È tradizione di cui rende sinteticamente conto Marinelli nella bibliografia finale della succitata scheda, cfr. *Mantegna e le Arti a Verona...*, cit., pp. 218-222.

⁴⁰ Il fatto che il fondatore dell'ordine sia rappresentato nell'abito bianco peculiare ad una delle sue congregazioni non è certo casuale: prima di tutto, conferma la commessa e l'originaria collocazione olivetana della tela (cfr. *Iconografia di san Benedetto nella pittura della Toscana. Immagini e aspetti culturali fino al XVI secolo*, Firenze 1982, pp. 27-55); in secondo luogo, rafforza l'ipotesi che nei panni del santo sia rappresentato l'abate Da Lisca; in terzo luogo, è scelta molto adatta al ruolo di mediatore dell'elevazione degli uomini verso Dio che il san Benedetto condivide con gli altri tre santi della *Madonna Trivulzio*. Come ha chiaramente illustrato soprattutto Michel Pastoureau, infatti, il monachesimo in abito bianco compie la sua scelta cromatica non solo per dichiarare la propria alterità rispetto al benedettinismo nero (intendendo per alterità l'istanza di rinnovamento morale e di ritorno alla purezza primigenia della *Regula*, cfr. G. Penco, *Storia del monachesimo in Italia. Dalle origini alla fine del Medioevo*, Milano 1983, pp. 286-295), ma anche perché bianco è lo splendore della luce (ovvero lo splendore divino). Rivestirsi di bianco significa pertanto esprimere la propria umana aspirazione all'elevazione verso Dio (cfr. M. Pastoureau, *Couleurs. Images. Symboles*, Paris s.d., pp. 33-34). Peraltro, non sono i soli pittori che – attivi per gli olivetani come il Mantegna, come il Mantegna rivestono san Benedetto di bianco – investono il santo del ruolo di mediatore. È invece la stessa spiritualità benedettina ad aver costruito, da tempo memorabile, l'immagine di un san Benedetto 'agevolatore' dell'ascesi. Basti pensare che esiste un'antifona quotidianamente ripetuta dai benedettini nelle loro preghiere private – ma contemplata anche nell'ufficio mattutino del natale di san Benedetto, il 21 marzo di ogni anno – in cui Benedetto viene invocato come intercessore. Il testo completo dell'antifona recita infatti: "*Santissime Confessor Domini, Monachorum Pater et Dux, Benedicte, Intercede pro nostra omniumque salute*", cfr. I. Schuster, *D'una antica antifona in onore di san Benedetto*, "Benedictina", XIV, 1967, 1, pp. 5-7.

linea con l'altar maggiore e il suo quadro. Rimanendo nell'ambito della finzione artistica, il Battista dipinto indica ai quattro santi intarsiati degli schienali maggiori la Madonna col Bambino. Due dei santi a commesso ai quali il Battista si appella – non per nulla quelli di maggior rilievo nella storia dell'ordine – ricompaiono dipinti nella *Madonna Trivulzio*: sono san Gregorio Magno e san Benedetto, come se la *fruitio Virginis* a cui li sollecita il Battista sortisse in loro l'effetto immediato d'un maggior avvicinamento alle altitudini del Divino. Studiatissimo, nel dipinto, il gioco degli sguardi: san Gregorio (con tiara triregno, pastorale, ricco piviale e libro chiuso della regola benedettina o scritturale⁴¹ stretto nella mano destra; figg. 22-23, 25) guarda il fondatore dell'ordine benedettino da lui abbracciato prima di diventare pontefice; san Benedetto, a sua volta, guarda san Gerolamo, che – come lui, ma prima di lui – è stato monaco, asceta e studioso acuto delle Sacre Scritture, e quindi modello da imitare⁴²; Gerolamo, infine, torna a guardare i santi degli stalli principali – e, con loro, la comunità dei monaci seduta in coro – mostrando con fierezza il modellino di Santa Maria in Organo (fig. 27)⁴³, come se volesse assicurare ai membri della comunità olivetana

⁴¹ Forse più probabilmente. Come quello retto dal san Gerolamo (fig. 26) del gruppo di destra, in effetti, anche quello di san Gregorio è un manufatto librario molto ricercato (con tanto di coperta operata e chiudende serrate); ricercatezza che ne fa evocazione sintetica quanto esplicita delle Sacre Scritture. In ambo i casi, oltretutto, è attribuzione di un Padre della Chiesa. Cfr. G. Dalli Regoli, *Il gesto e la mano. Convenzione e invenzione nel linguaggio figurativo fra Medioevo e Rinascimento*, Firenze 2000, p. 51.

⁴² Molto concretamente: sono diversi gli snodi della *Regula* nutriti della riflessione di questo Padre della Chiesa.

⁴³ San Gerolamo, come il san Gregorio del gruppo simmetrico, regge un libro con la mano destra. A lui solo viene invece attribuito il gesto di avanzare verso l'osservatore la mano sinistra aperta: in ambito settentrionale, è modulo attestato nelle opere di esplicito impianto prospettico-volumetrico (così ad esempio nella *Pala di San Cassiano* di Antonello, che vede la Vergine avanzare verso il Bambino la mano aperta che reca nel palmo una manciata di ciliegie). La casistica più ampia e significativa appartiene però alle raffigurazioni di santi che, per evidenziare le richieste di protezione, dediche ed intitolazioni, sollevano – proprio come il monumentale san Gerolamo della *Madonna Trivulzio* – modellini di edifici o di intere città. Allo stesso modo del limitrofo Benedetto e del san Gregorio del simmetrico duetto, san Gerolamo ha inoltre la mano inguantata. La mano 'vestita' è una componente d'abbigliamento che qualifica l'elevata posizione dell'effigiato nell'ambito del potere e delle relative gerarchie. Se l'unico santo che, nella pala del Mantegna, manca di guanto è il Battista è proprio per questo: dei quattro mediatori tra terra e Cielo è l'unico a non aver fatto parte di gerarchia ecclesiastica alcuna, mentre Gregorio fu papa, Benedetto abate e Gerolamo cardinale. Ulteriori attributi di potere ecclesiastico sono la tiara di Gregorio Magno e il pastorale di Gregorio e Benedetto; oltre all'abito rosso di Gerolamo che denota l'appartenenza alle alte gerarchie del clero allo stesso modo del piviale tutto oro e ricami del santo papa (fig. 28). Cfr. G. Dalli Regoli, *Il gesto e la mano...*, cit., pp. 37 e 50.

veronese che il farsi strumento del loro desiderio di donarsi alla Vergine è per lui motivo d'orgoglio⁴⁴.

L'*Alma Redemptoris Mater* e la *Regina Caeli* intarsiate sul leggio celebrano la Vergine come Madre del Salvatore e Regina celeste: sono le stesse attribuzioni che Mantegna riferisce alla figura virgineale della *Madonna Trivulzio*, sovrana celeste perché in maestà, sopraelevata da terra ed in mandorla, e madre di Dio per il piccolo Cristo benedicente tenuto in braccio⁴⁵. Nell'economia della sacra conversazione che qui si ipotizza, le due antifone del piano di lettura – originariamente collocate tra i santi intarsiati e l'apparizione virgineale dipinta –

⁴⁴ Prima di me, già Bagatin ipotizza che fra Giovanni e Mantegna si siano accordati per un dialogo tra i quattro santi intarsiati e quelli che popolano la superficie pittorica. L'ipotesi viene formulata sulla base del direzionamento dello sguardo di tre dei quattro santi intarsiati verso un invisibile Empireo che, tenendo per buona la collocazione frontale di questi quattro pannelli rispetto alla tela del Mantegna, si può identificare con la Vergine in mandorla della pala d'altare: un simile direzionamento dello sguardo istituisce un rapporto dialogico non udibile quanto evidente. Bagatin, però, spiega in modo diverso il gioco di sguardi tra i personaggi della tela: san Gregorio Magno, infatti, sarebbe secondo lui rapito nella contemplazione della Vergine, mentre gli altri tre santi punterebbero il loro sguardo verso i monaci che attendevano all'*Opus Dei*. Nella lettura di Bagatin, soprattutto, non è fatta menzione del leggio (e quindi della componente musicale) che, nel mio concetto, invece, consente l'instaurarsi del dialogo tra santi intarsiati e santi dipinti. Cfr. P.L. Bagatin, *Preghiere di legno...*, cit., pp. 52 e 54.

⁴⁵ A congiungere le due ieratiche figure, più che l'abbraccio, è la rosa che Maria porge al Bambino (fig. 29): come il giglio (presente nel tornacoro veronese, ma in forma intarsiata: è tra gli oggetti che si combinano in natura morta nell'ottava tarsia destra, fig. 30), anche la rosa è attributo caratteristico della Vergine, spesso indicata nella letteratura mariana come "rosa senza spine" (com'è appunto la rosa della *Madonna Trivulzio*) perché ignara del peccato (cfr. voci "Lily" e "Rose" in M. Levi D'Ancona, *The garden of Renaissance. Botanical symbolism in Italian painting*, Firenze 1977, pp. 210-220 e 330-355). L'intera quinta arborea del dipinto di Mantegna (fig. 31) va probabilmente letta in termini simbolici, dato che "Dall'acquilegia alla zinnia, cioè dalla a alla z, si distendono i nomi delle erbe investite di un significato simbolico relativo a Maria [...]", cfr. G. Pozzi, *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano 1993, p. 215. Mi limito a far notare che i frutti sono agrumi, simboli tradizionali della verginità feconda di Maria: arancio e cedro sono piante che producono, insieme, fiori (bianchi, tra l'altro, e quindi particolarmente adatti a fungere da simbolo di castità e purezza) e frutti. Sono dunque paragonabili a Maria, che accoppia al fiore della verginità il frutto del suo ventre. Questa interpretazione mariana degli agrumi, elaborata dal teologo bolognese Armando di Bellovisu (fine XIII-inizi XIV secolo), ebbe largo successo e costituisce la chiave interpretativa di capolavori del Rinascimento italiano come la *Madonna dell'arancio* oggi alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, dipinta da Cima da Conegliano per le monache francescane di Santa Chiara di Murano nello stesso giro d'anni in cui Mantegna portava a compimento la *Madonna Trivulzio* (cfr. G. Pozzi, *Sull'orlo del visibile...*, cit., pp. 236 e 237; A. Gentili, *Nostra Signora dei Turchi*, "Art & Dossier", 87, 1994, pp. 16-20; si vedano anche le voci "Lemon" e "Orange" in M. Levi D'Ancona, *The Garden of Renaissance...*, cit., pp. 204-209 e 272-276). È molto probabile che tralci, fiori e frutti che compaiono, tra intagli ed intarsi, nel coro di fra Giovanni partecipino di questo simbolismo fito-florescente, quasi certamente risultato di un accordo col Mantegna.

ben funzionavano da tramite dell'elevazione spirituale dei quattro religiosi (ancora saldamente ancorati ad una dimensione di forte connotazione terrena) alla perfezione del Divino (significata da Madonna e Cristo in ascensione).

La melodia delle pagine di canto gregoriano sui due lati del leggio è intarsiata con esattezza e puntiglio⁴⁶. E puntuale è anche la trascrizione delle parole⁴⁷ che, per l'*Alma Redemptoris Mater*, sono: "*Alma Redemptoris Mater, quae pervia caeli porta manes, Et stella maris, succurre cadenti, surgere qui curat populo: Tu quae genuisti, natura mirante, tuum sanctum Genitorem: Virgo prius ac posterius, Gabrielis ab ore sumens illud Ave, peccatorum miserere*". Mentre per il *Regina Caeli*: "*Regina caeli laetare, alleluia: Quia quem meruisti portare, alleluia: Resurrexit, sicut dixit, alleluia: Ora pro nobis Deum, alleluia*".

L'*Alma Redemptoris Mater* è antifona mariana intonata durante l'ufficio di compieta. È tradizione che la melodia sia stata scritta da *Hermannus Contractus* – benedettino a Reichenau nell'XI secolo, teorico di musica a cui si attribuisce anche il *Salve Regina* – basandosi su testi dei santi Fulgenzio, Epifanio e Ireneo di Lione. Inno cattolico dedicato a Maria, anche il *Regina Caeli* fa parte del gruppo di antifone mariane dedicate alla Vergine intonate dai monaci alla fine della giornata. La sua origine risale al XII secolo, ma il suo autore è sconosciuto. Una leggenda sostiene che papa Gregorio Magno, una mattina di Pasqua, udì degli angeli intonare nei cieli di Roma le prime tre frasi del *Regina Caeli* e che fu lui a completarla con la chiusura "*Ora pro nobis Deum, alleluia*". La leggenda è interessante dacché conferma il legame diretto tra i contenuti delle antifone intarsiata sul leggio ed i santi rappresentati nella tela del Mantegna; tela che – s'è visto – contempla anche Gregorio papa. Di notevole interesse è anche il fatto che, nel *Regina Caeli* intarsiato da fra Giovanni, parole e musica fedelmente ed interamente riportate vengono pure integrate con quelle di una delle Litanie della Beata Vergine⁴⁸. Questo, per la precisione, il testo integrativo: "*Ora pro nobis Sancta Dei genitrix, alleluia: Ut digni efficiamur promissionibus Christi*".

⁴⁶ "[...] L'*Alma Redemptoris Mater* non presenta affatto errori di chiave: si tratta di una semplice trasposizione della melodia un tono sopra. Certo, rispetto alla versione stampata [...], vi sono alcune varianti, così come anche nella *Regina Caeli*: ma sono varianti non già dovute a presunti errori del copista, bensì comuni nella tradizione [...]. Anzi, proprio queste varianti rendono interessante la testimonianza intarsiata, soprattutto nel caso [...] che non siano sopravvissuti o non siano noti manoscritti liturgico musicali provenienti da quel monastero [...]", così molto cortesemente mi scrive Angelo Rusconi, dottore di ricerca in musicologia specializzato in canto liturgico, il 28 luglio 2003.

⁴⁷ *Liber usualis Missae et Officii pro dominicis et festis I. vel II. classis cum cantu gregoriano*, Tournai 1923, *passim*.

⁴⁸ Dal primo Cinquecento dette anche 'Litanie Lauretane' perché la loro generosa diffusione viene promossa da celebranti e devoti della Santa Casa di Loreto. Con tale nome vengono approvate da Sisto V nel 1587.

L'interruzione sull' "efficia-" della seconda frase della versione intarsiata della litania conferma come fra Giovanni abbia tratto ispirazione diretta da un codice realmente esistente: nei libri di coro veri e propri è infatti del tutto normale che una frase musical-verbale venga così spezzata per continuare alla pagina seguente. L'integrazione è allora interessante sia per il realismo che tale cesura documenta, sia perché – di per se stessa – essa conferma la particolare devozione mariana degli olivetani (in questo caso veronesi): le Litanie della Beata Vergine sono difatti invocazioni alternate tra officiante ed assemblea che, basandosi sulla ripetitiva iterazione di formule, celebrano tutte le qualità religiose di Maria. Che la qualità mariana di 'mediatrice' tra uomini e Dio sia quella che giganteggia nell' "Ora pro nobis Sancta Dei genitrix" attesta (una volta di più) l'intelligenza dell'intarsiatore che, tra quelli possibili, sceglie un codice le cui pagine celebrino Maria per quegli stessi attributi che sono quelli della protagonista del dipinto di Mantegna.

Una simile lettura, tra l'altro, depone a favore dell'atto di fede di fra Giovanni (e, con lui, di Mantegna e Da Lisca) in uno dei valori più tradizionalmente attribuiti alla musica sacra, ovvero quello di *medium* d'ascesi.

Ad un'interpretazione simbolica del leggio nella sua interezza, nei termini di *trait-d'union* tra uomini (sia pur santi) e Dio, indurrebbero a pensare anche i soggetti delle altre tarsie che lo decorano: nelle nature morte di soggetto liturgico di due dei pannelli del badalone (figg. 32-33) si può in effetti ravvisare un'allusione alla professione religiosa dei quattro santi originariamente intarsiati di prospetto (una, tra l'altro, contiene una mitria e potrebbe pertanto costituire un voluto riferimento all'alta dignità ecclesiastica raggiunta da due dei quattro religiosi). Nelle bestiole intarsiate tra pennacchi triangolari ed anta di chiusura del basamento (figg. 34-36), vanno invece probabilmente ricercati simboli bivalenti: sia delle virtù necessarie all'uomo per un'autentica elevazione, sia di diverse attribuzioni della perfezione divina⁴⁹. È soprattutto il caso della civettina campeggiante in uno dei pennacchi, animale simbolico che più volte ritorna nel

⁴⁹ Se è certo vero che, in quanto monaco, fra Giovanni sostanzia i suoi simboli 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. Nello strutturare la mia meditazione su questa tematica mi sono appoggiata a: M. di Tanna, *Del bestiario lottesco: lo Sciurus vulgaris*, "Osservatorio delle Arti", 5, 1990, pp. 44-50; L. Charbonneau-Lassay, *Il bestiario di Cristo*, 2 voll., Roma 1994; M. Levi D'Ancona, *Lo zoo del Rinascimento: il significato degli animali nella pittura italiana dal XIV al XVI secolo*, Lucca 2001; *Animali simbolici. Alle origini del bestiario cristiano*, a cura di M.P. Ciccarese, Bologna 2002, I.

superstite *corpus tarsiatum* del *lignarius opifex* veronese⁵⁰ a significare, talvolta, l'onniscienza divina (lo sguardo di Dio penetra anche ciò che per l'uomo è tenebra impenetrabile); talaltra, l'attitudine solitaria e vigilante del monaco dedito agli studi e – sin da quando ancora il sole non è sorto – all'*Opus Dei*⁵¹.

La funzione che fra Giovanni, Mantegna e Francesco Da Lisca assegnano alla musica come strumento di elevazione dell'umano al Divino sta comunque alla base dell'ideazione, non del solo leggio, ma anche del gruppo angelico del dipinto di Mantegna: a comporlo sono difatti tre musicisti-cantori che la collocazione in posizione intermedia tra cielo e terra ed il direzionamento verso il potenziale osservatore dello sguardo dell'angelo sulla sinistra qualificano come mediatori.

La presenza della musica nel coro di fra Giovanni non è circoscritta al solo leggio e non assume la forma esclusiva di notazione musicale: tra i dossali intarsiati dell'ordine superiore si individuano infatti anche tre nature morte di strumenti o meccanismi musicali⁵². Quella al nono stallo di sinistra (fig. 38) è connotata come *vanitas* soprattutto dal foglio di musica con testo che invita alla pace dei sensi⁵³ e dalla mancanza di corde messe in tensione sulla tavola armonica di liuto e cetera⁵⁴; identico significato è veicolato dall'ottavo stallo di destra (fig.

⁵⁰ La civettina del leggio veronese viene replicata da fra Giovanni quasi identica nell'immediatamente successivo armadio per Monte Oliveto Maggiore. Una civetta è inoltre intarsiata in posizione liminare nel decimo intarsio destro della Sacrestia Vasariana del Monteoliveto napoletano. Un maestoso gufo, infine, è appollaiato sul codice chiuso al registro basso della settima tarsia da sinistra della spalliera di sacrestia in Santa Maria in Organo.

⁵¹ Per il simbolismo cristiano di questo piccolo rapace notturno (insieme a quello, sostanzialmente interscambiabile, del gufo), cfr. L. Charbonneau-Lassay, *Il bestiario di Cristo...*, cit., I, pp. 645-656; M. Levi D'Ancona, *Lo zoo del Rinascimento...*, cit., pp. 99-100; *Animali simbolici...*, cit., pp. 443-458.

⁵² A completare il quadro delle 'suggestioni sonore' alluse dall'*ensemble* intarsiato da fra Giovanni a Verona c'è il cardellino in gabbia della quinta tarsia sinistra (fig. 37). La dolcezza del canto di questo volatile, in effetti, ne ha fatto sovente emblema artistico della *musica naturalis*. Per la sfumatura passionista del simbolo e per la sua valenza di metafora dell'anima umana svincolata dalla prigione corporea, cfr. L. Charbonneau-Lassay, *Il bestiario di Cristo...*, cit., pp. 69-74 e 91-92.

⁵³ Tale, almeno, la lettura (dichiaratamente dubitativa) di Volker Scherliess in *Musikalische Noten auf Kunstwerken der italienischen Renaissance bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts*, Hamburg 1972, pp. 47-50. Secondo Paganuzzi, invece, il testo intarsiato inviterebbe all'umiltà ed alla pace operosa, senza le quali non c'è armonia, cfr. E. Paganuzzi, *Il Quattrocento*, cit., p. 92: il frammento veronese fa in effetti parte di quelle tarsie che, nel corso dei secoli, sono state più frequentemente e pesantemente ritoccate, subendo addirittura la sostituzione di molti pezzi mancanti contestualmente al risanamento attuato dal Ferrario negli anni Quaranta del secolo scorso. Esso, pertanto, non soltanto non dà indicazioni significative sulle fonti testuali a cui l'intarsiatore attingeva, ma dice anche davvero poco sulle sue effettive competenze musicali.

⁵⁴ Gli strumenti della nona tarsia sinistra sono tutti correttamente e minuziosamente descritti. Il ribechino piriforme intarsiato – proprio come lo strumento al vero – monta tre corde,

39), il cui meccanismo musicale protagonista (uno svegliarino monastico) è anche strumento di misurazione del tempo e quindi implicito richiamo alla sua fuga inarrestabile ed all'inesorabile consumarsi dell'esistenza⁵⁵; la composizione del decimo stallo destro (fig. 40) manca invece degli accenti di una *vanitas* ed è

sollevate da un minutissimo ponticello sulla parte bassa della tavola e messe in tensione dagli altrettanti piroli infissi da lato nel cavigliere a falchetto; fra Giovanni indugia anche sulla preziosa lavorazione a girandola della rosetta, cosa che per i liuti non fa mai (se non nel controverso lavoro in Vaticano). Il liuto, poggiante sulla tavola, è del suo tipo più consueto: dal numero dei piroli nel cavigliere retroflesso (nove) si evince l'adozione del modello a quattro cori doppi e un cantino isolato; per un totale di nove corde, che non vengono comunque rappresentate (come spesso accade nei suoi lavori). Ed infatti anche la sottostante cetera – del tipo quattrocentesco arcaico con il manico a gradoni, la coppia di orecchiette all'altezza dell'innesto del manico nella cassa e il gancio retrostante ad uncino – ne è priva. È un'omissione curiosa, daché fra Giovanni non si trattiene dall'indugiare invece su altre minuzie: i legacci di minugia sul manico del liuto, i dodici piroli sagittalmente disposti su tre file nel cavigliere della cetera e – addirittura – l'ombra portata della cordiera sulla tavola della stessa. Si tratta certo di un'omissione voluta, la cui interpretazione più immediata rimane probabilmente anche la più veridica: un cordofono senza corde non suona; privarlo di voce equivale a trasformarlo da oggetto concreto a simbolo di quel silenzio (quello assoluto della morte) che la voce dell'oggetto concreto non può più combattere e riempire. Per la morfologia dei modelli reali degli strumenti intarsiati dal caposcuola olivetano, in questa tarsia come nell'intero suo *corpus*, cfr. A. Bornstein, *Gli strumenti musicali del Rinascimento*, Padova 1987.

⁵⁵ Piccolo meccanismo in metallo (con ruote a corona, denti a sega e campanello) effettivamente impiegato per ritmare la quotidianità monastica annunciando le ore dell'*Opus Dei* con un flebilissimo scampanello, nell'arte della tarsia lo svegliarino costituisce uno dei simboli tipici della vita religiosa *in claustro*. Inoltre, anche se non si tratta di un oggetto propriamente 'bello', lo svegliarino ha il fascino del marchingegno complesso e preciso che ben collima con la convenzione rappresentativa della *perspectiva artificialis*. Ciononostante, quelle intarsiate sono raramente riproduzioni prive di errori ed omissioni: la meccanica dello svegliarino era assai complessa e le componenti erano tanto numerose che difficilmente le poteva capire altri che un costruttore di orologi. Coticché anche un artefice arguto ed attento come fra Giovanni incespica in qualche errore: le imprecisioni delle sue due uniche rappresentazioni del meccanismo (all'interno del coro per la Cappella Tolosa presso il Monteoliveto napoletano, oltre che nell'ottava tarsia destra del coro veronese) sono puntualmente descritte in G. Del Vecchio, *L'orologio nelle tarsie*, "La clessidra", XXIX, 1973, 2, pp. 30-32 e in L. Magistretti, *L'orologio meccanico nell'ebanisteria rinascimentale italiana*, in *La misura del tempo. L'antico splendore dell'orologeria italiana dal XV al XVIII secolo*, a cura di G. Brusa, Trento 2005, p. 146. È comunque interessante rilevare come, nonostante le piccole 'sbavature', fra Giovanni riesca a restituire all'osservatore contemporaneo i due principali tipi di percussione della campanella: l'immagine veronese propone infatti il tipo prevalente, in cui la campanella è fissa e fatta risuonare mediante martelletto azionato dal sistema delle leve; quella napoletana esibisce invece il paradigma minoritario, con campanella basculante (cfr. A. Simoni, *Orologi italiani dal Cinquecento all'Ottocento*, Milano 1980, pp. 16-25 e 66-77). Sul piano simbolico, lo svegliarino dà misura al tempo, scandendolo con regolarità: come gli orologi in senso lato è quindi un simbolo di temperanza; della virtù del saggio, cioè, che ha appreso come ciò che deve guidare la sua vita sia la regolarità ritmica.

piuttosto connotata come immagine di *harmonia mundi* dalla presenza centrale della lira da braccio, le cui sette corde costituiscono – almeno in molta iconografia rinascimentale – un voluto riferimento ai sette pianeti del sistema tolemaico ed al tema classico dell’armonia delle sfere⁵⁶. Fra Giovanni, dunque, fa rientrare tra i suoi intarsi tre nature morte a caratterizzazione musicale, felicemente rappresentative di due delle valenze più tradizionalmente attribuite a questo tipo di soggetto.

Sembra molto improbabile che questi pannelli in particolare e, più in generale, tutti i postergali a commesso dell’attuale fila superiore fossero estranei al programma iconografico globale concertato dal Da Lisca con fra Giovanni e Mantegna ed avente il suo asse fisico e momento semanticamente pregnante nella ‘sacra conversazione’ che ho illustrata in queste pagine: ad una interpretazione unitaria dell’insieme coro intagliato ed intarsiato nella sua interezza-dipinto del Mantegna, d’altronde, invita la stessa conformazione originaria dell’area presbiteriale che, chiusa da tornacoro, per una felice coincidenza che certo non dovette sfuggire agli intelligenti co-protagonisti dell’impresa, rimanda all’attributo mariano dell’*hortus conclusus*.

⁵⁶ Degli strumenti musicali intarsiati nel coro di Verona, la lira – combinata con un triangolo regolarmente munito di batocchio e tre anelli sull’asta inferiore (come nelle tipologie medievali e moderne) e con una coppia di tamburelli altrettanto regolarmente armati di sonagli metallici – è probabilmente quello cui fra Giovanni dedica cura maggiore: l’archetto – come già quello della ribeca nella precedente tarsia – è del tipo rinascimentale, con asta diritta (non ancora piegata a fuoco come negli archi contemporanei); nel cavigliere lanceolato sono infissi (da sopra) i sette piroli per le cinque corde melodiche e le due di bordone, effettivamente messe in tensione da una cordiera attraversata dalla finezza d’una candelabra. I fori armonici sono a *ci* affrontate e tra di essi si colloca il ponticello che rialza le corde. La foggia è del tipo a doppia punta inferiore scempia: è l’unica forma di lira da braccio attestata tra le rimanenze del *corpus tarsiatum* di fra Giovanni, facendo nuovamente capolino in un tarsia di Monte Oliveto e in un intaglio della sacrestia di Santa Maria in Organo (a queste tre immagini lignee ho dedicato il mio *Un intarsio di lira, una lira intagliata: qualche puntualizzazione su fra Giovanni da Verona e Giovanni d’Andrea Veronese*, “Verona Illustrata”, 17, 2004, pp. 43-63 e figg. 18-31). La cura che l’intarsiatore riserva allo strumento è verosimilmente legata alla nobiltà che ad esso veniva universalmente riconosciuta dai suoi contemporanei e dai suoi confratelli: lo si considerava infatti direttamente discendente dallo strumentario greco e le sue sette corde ne facevano un simbolo di *harmonia mundi* (sette erano i pianeti allora noti) e di vita monastica (sette erano le ore diurne, dalle lodi a compieta, in cui si scandiva l’*Opus Dei*). La presenza di una lira da braccio in un coro monastico – che, come si accennerà a breve, si proponeva (tra le altre cose) nei probabili termini d’immagine in scala ridotta del macrocosmo armonico – risulta quindi quanto mai adeguata. Per morfologia, storia ed iconografia dello strumento, cfr. S.S. Jones, *The lira da braccio*, Bloomington & Indianapolis 1995; per il suo ricco simbolismo, cfr. S. Toussaint, *Quasi lyra: corde e magia. Nota sulla lira nel Rinascimento*, “Cahiers d’Accademia”, 4, 2001, pp. 117-132.

Lo stesso vale anche per gli strumenti musicali – con prevalenza di trombe naturali – che compaiono tra gli intagli delle già ricordate paraste che delimitano il pannello centrale di quella che è oggi la quinta di fondo.

Gli sconvolgimenti post-tridentini del mobile non consentono però la ricostruzione precisa del disegno perduto che doveva reggere la trama di significati dell'integralità del mobile. L'unica ipotesi credibile è che, avendo tutte le raffigurazioni superstiti del coro un impianto prospettico, l'insieme volesse costituire una metafora dell'armonia cosmica, all'interno della quale si colloca il dialogo tra l'umano e il Divino reso possibile dal tramite della musica. In tal modo, risulterebbe legittimata l'eterogeneità degli strumenti musicali che compaiono, tra intagli ed intarsi, nel mobile: in un simile contesto liturgico, infatti, ci si aspetterebbero esclusivamente strumenti *bas*⁵⁷, gli unici autenticamente adatti a fare da 'contorno' ad una scena di elevazione mistica e gli unici adatti ad accompagnarsi all'organo che compare nel dipinto del Mantegna. Strumenti 'dolci' sono invece soltanto ribeca e liuto intarsiati a sinistra, lira da braccio intarsiata a destra ed infilata di canne (un flauto di Pan o forse un portativo) della parasta intagliata alla destra del pannello centrale sul fondo; per il resto, abbiamo tipici strumenti *hauts* (le molte trombe intagliate sulle paraste di delimitazione del pannello centrale sul fondo), da danza (cetera) e ritmici (triangolo e tamburelli). In questi strumenti musicali – sia pur correttamente rappresentati – non andrebbe, cioè, visto un riflesso di *ensembles* realmente esistenti, quanto piuttosto un riferimento simbolico all'armonia universale.

A prescindere da questo significato di artistica immagine in piccolo di un macrocosmo armonico fondato sulle virtù cosmopoietiche del numero – significato di base che, pressoché *Leitmotiv* dei programmi neoplatonici di cui si sostanziano i paramenti a commesso ligneo di questo momento, può essere attribuito molto credibilmente anche al coro veronese⁵⁸ –, l'attuale doppia fila di

⁵⁷ Si tratta della tipologia prediletta dall'iconografia sacra occidentale. Così, per quanto in prossimità dell'Eterno e della Vergine Assunta o Incoronata dei dipinti tardo-quattrocenteschi si trovino quasi esclusivamente angeli cantori – data la preferenza tradizionalmente accordata dalla Chiesa alla vocalità –, gli strumentisti, qualora presenti, si raccolgono in *consorts* strumentali *bas* piuttosto che *hauts*. Appoggiandosi all'uso del flauto dolce, del liuto, dell'arpa e degli strumenti della famiglia della lira da braccio e della viola da braccio, essi erano specializzati nella produzione di musica dolce e di volume sonoro ridotto. Particolarmente adatta a conciliare la concentrazione e la meditazione, quest'ultima si contrapponeva alle acute e stridule sonorità dei rumorosi suonatori di tromboni, 'piffari' e percussioni che erano soliti accompagnare danze di corte, banchetti e processioni, cfr. *Concerti angelici del Quattrocento: realismo e simbolismo nella pittura sacra*, in E. Winternitz, *Gli strumenti musicali...*, cit., p. 118.

⁵⁸ Sul *topos* umanistico dell'armonia universale e dei rapporti micro-macrocosmo, fr. *Macrocosmo Microcosmo. Scrivere e pensare il mondo nel Cinquecento tra Italia e Francia*, Atti

stalli di Santa Maria in Organo presenta diversi postergali le cui raffigurazioni sembrerebbero veicolare anche altri concetti.

Innanzitutto, alcune tarsie architettonico-paesaggistiche hanno una chiara connotazione veronese (si veda il panorama della città vista da sud proposto dall'ottava tarsia sinistra, fig. 41), quando non addirittura apertamente allusiva alla realtà di Santa Maria in Organo ai tempi di fra Giovanni (si veda, nell'interno di chiesa della decima tarsia sinistra, il ritratto di Matteo "nanus", monaco converso che le *Familiarum Tabulae* ricordano membro della comunità veronese dal 1479 al 1507, fig. 42). Anche diverse nature morte (specialmente quando contenenti *ornamenta ecclesiae* ed arnesi dello scrivere, figg. 43-44) sembrano condividere una simile cadenza veronese, costituendo un riferimento (indiretto ma chiaro) alle attività quotidiane dei monaci di Santa Maria in Organo. La spiegazione più credibile dell'inserimento di questi chiari accenti locali in un ordito di indistinta portata generale è che gli autori del programma iconografico di base intendessero così sottolineare il perfetto inserimento del microcosmo olivetano veronese nel contesto armonico universale.

Accanto alle tarsie di più forte accento locale ce ne sono poi diverse – di più marcato valore simbolico – che sembrano condividere i contenuti di fondo del programma comune a stalli maggiori, leggio e pala d'altare. Delle nature morte con strumenti e meccanismi musicali, infatti, due invitano alla mortificazione dei sensi che consente l'accesso a sfere superiori di vita spirituale, mentre l'altra è una implicita celebrazione dell'armonia raggiunta mediante tale mortificazione: le tre tarsie invitano cioè all'adozione del modello ascetico abbracciato dai santi intarsiati da fra Giovanni e dipinti da Mantegna, ai fini del raggiungimento di un livello superiore di esistenza, identificabile con la sublime santità delle figure in mandorla della *Madonna Trivulzio*. I cesti di frutti rossi (ciliege e melegrane) intarsiati nel secondo pannello destro del coro (fig. 45) hanno poi chiara connotazione passionista e rimandano alla figura del Bambino-Redentore nel quadro di Mantegna (fig. 46), mentre il vaso di gigli dell'ottava tarsia destra rimanda all'attributo canonico della purezza della Vergine, la cui castità è – tra le altre cose – emblemizzata dall'accostamento Madonna dipinta-coniglio intarsiato⁵⁹. Anche il vaso, d'altronde, è simbolo mariano tradizionale, in quanto la stessa Vergine si è fatta vaso cristallino, contenitore purissimo per il Bambin

del Convegno Internazionale di Studi (Verona, 23-25 maggio 2002), a cura di R. Gorriss Camos, Fasano 2004.

⁵⁹ Cfr. voci "Cherry", "Lily" e "Pomegranate" in M. Levi D'Ancona, *The garden of Renaissance...*, cit., pp. 89-93, 210-220 e 312-318. Per il valore simbolico del coniglio (o della lepre: l'emblematica cristiana considera le due bestiole sostanzialmente equivalenti), in se stesso ed abbinato invece alla figura di Maria, si veda invece M. Levi D'Ancona, *Lo zoo del Rinascimento...*, cit., pp. 107-109.

Gesù. La sigla mariana è dunque molto presente nel coro come nel suo asse privilegiato stalli maggiori-leggìo-pala d'altare; così come, egualmente in entrambi, è molto presente la musica. L'impressione generale è quindi che fra Giovanni abbia voluto estendere all'intero mobile i contenuti di fondo del silenzioso colloquio tra i quattro santi intarsiati degli stalli maggiori e la *Madonna* del Mantegna.

A proposito dello strumentario intagliato-intarsiato in questo coro, è significativo che fra Giovanni non vi includa l'organo (emblema del cenobio che invece intaglierà ed intarsierà più volte nella spalliera di sacrestia, figg. 47-48)⁶⁰. In questa omissione va probabilmente letta una ulteriore conferma del ricercato legame semantico coro-dipinto: nel quadro di Mantegna, difatti, al piccolo organo è data grande evidenza, vanificando l'utilità di una sua replica nell'opera di commesso.

⁶⁰ A meno che non si voglia considerare forma 'ultrasintetizzata' d'organo l'infilata ad ala di dieci canne che compare tra i pochi strumenti musicali nella ricca panoplia di intagli militari della parasta destra di delimitazione del pannello centrale sul fondo del coro. Il contesto marziale e la prevalenza di aerofoni mi sembrano però deporre maggiormente a favore della identificazione dell'arnese acustico in questione con un strumento boschereccio piuttosto che liturgico. Si tratta, oltretutto, di strumento quasi nascosto da una delle sfingi intagliate che scandiscono l'ordine superiore degli stalli; ed è difficile pensare che al simbolo stesso del monastero ospitante potesse essere data così poca visibilità.