

Elena Bugini

Musica tarsiata

**Catalogo dei soggetti musicalmente rilevanti
del *magister perspectivae* Giovanni da Verona**

1. Introduzione al *lignarius opifex* e al suo rapporto con l'*ars musica*

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 avvisi 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 congregazione (Bagatin 2000: 7–36).

Nella sua singolare silenziosità monastica, Giovanni da Verona è, per la durata di tre decenni, la voce più potente della tarsia rinascimentale italiana (Thornton 1973; Ferretti 1982; Rohark 2007); tarsia della cui declinazione più propriamente “olivetana”, egli rappresenta, oltre che il migliore talento, anche il padre fondatore e il caposcuola (Brizzi 1994). Ciononostante, soggetti a distruzioni e spostamenti principati con il Concilio di Trento e generosamente accelerati dalle soppressioni napoleoniche, i lavori da lui 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 (Paganuzzi 1976) e, tra i suoi artigiani, annovera anche alcuni liutai (Meucci 2002); a San Giorgio di Ferrara, inoltre, un *magister novitiorum* introduce il legnaiolo in formazione a lettura, scrittura e canto della notazione musicale, mentre, dopo la professione monastica, la Liturgia delle Ore obbliga quotidianamente fra Giovanni a salmodiare più volte al giorno (McKinnon 2001); 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* (Winternitz 1982: 36–41 e 42–53).

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* (simbolo cosmologico in cui le sette corde corrispondono ai sette pianeti in reciproca armonizzazione è, ad esempio, la lira da braccio intarsiata per il coro veronese di Santa Maria in Organo; *fig. 4*); quello di simboli di *vanitas* (specie in presenza di corde spezzate che, allusive al silenzio della morte, si trovano massivamente nei due terzi circa dei pannelli musicalmente interessanti intarsiati dal caposcuola olivetano); e quello di tramiti dell'*ascensus animae* (di tale funzione sono eminentemente investiti i frammenti di notazione, soprattutto quelli di leggio). Sono – tutti e tre – significati di cui buona parte della riflessione umanistica investe la musica (Vecce 1995; Bugini 2004 e 2009). E fra Giovanni, lungi dallo stravolgere semantica alcuna, si presta ad inverare consolidati sistemi di pensiero in forme artistiche d'inusitata perfezione.

Il caposcuola della tarsia olivetana dà al soggetto musicale forma tanto intagliata che intarsiata, misurandosi cioè con strumenti e libri di musica tanto nella tridimensionalità

del rilievo ligneo delle parti di cornice quanto nella bidimensionalità dei campi di figurazione a mosaico di legni diversi.

Queste pagine – ricavate dalla tesi di dottorato di chi scrive (Bugini 2007) – saranno tuttavia consacrate alle sole icone intarsiate che ancora si individuano tra le preziose reliquie del suo operato, dacché quanto rimane dell'intaglio del maestro veronese è davvero ridotto ai minimi termini: l'unica sua realizzazione che ancora si fregi del manto scultoreo originario è la spalliera d'armadio per la sacrestia di Santa Maria in Organo a Verona, molto ancora si conserva delle cornici del pur riadattatissimo coro dello stesso cenobio veronese e poco-nulla degli intagli che tuttora separano gli stalli nell'archicenobio di Monte Oliveto Maggiore; per il resto, tutto è andato perduto nelle delittuose operazioni di smontaggio-rimontaggio, riduzione-espansione-riconfigurazione che hanno profondamente alterato – quando non del tutto cancellato – i capi d'opera consegnati dal monaco-artigiano all'uso liturgico dei suoi confratelli. D'altronde, fra Giovanni concentrava gli intagli nei *marginalia* dei suoi mobili, con funzione eminente di cornice dei campi di figurazione intarsiate e – sembrerebbe – di sottolineatura e potenziamento del loro messaggio (e del programma iconografico di base che reggeva la decorazione dell'ambiente in cui il mobile si collocava). Essi avevano dunque un ruolo sostanzialmente ancillare che ne rende la perdita – certo tristissima, come quella di ogni testimonianza di civiltà (specie quando di sì alta tenuta artistico-artigianale) – meno grave di quella dei molti pannelli intarsiati, risucchiati nei rivoli del mercato antiquario o distrutti dall'ignoranza e dall'incuria. Ci si limita qui a segnalare che, rispetto all'intarsiatore, l'intagliatore deve fare i conti con la maggior resistenza del materiale alla resa del dettaglio e con la scala più ridotta: le restituzioni di strumentario acustico come intagliate da fra Giovanni, sia pur usualmente molto precise nella definizione dei profili, non si contraddistinguono quindi per la stessa preziosa acribia dei suoi intarsi. Tenuto anche conto della loro maggior ricchezza tematica (le tarsie non riproducono solo strumenti musicali, come gli intagli, ma anche frammenti di musica), le più particolareggiate immagini à *plat* inverte da fra Giovanni sono dunque documento assai più completo per il cultore dell'iconografia musicale di quanto non siano le realizzazioni tridimensionali.

2. Censimento delle tarsie a soggetto musicale*

Sono complessivamente centottantadue i pannelli intarsiati superstiti attualmente riconducibili a fra Giovanni da Verona. All'interno di questo *corpus tarsiatum* è possibile l'individuazione di otto campi tematici, che consentono di valutare i commessi per gruppi e di muoversi quindi con più agio all'interno di quanto resta della produzione del dotato monaco-intarsiatore.

Ventisette tarsie, così, sono riservate alla rappresentazione di architetture religiose; trentaquattro alle vedute urbane e alle costruzioni civili; dodici alla figura umana; ventiquattro alla presenza animale; quaranta agli strumenti ed arredi liturgici; venti al tema caratteristico del *memento mori*; sette agli strumenti scientifici ed ai solidi matematici; e diciotto, infine, alle icone musicali.

Molti degli intarsi di fra Giovanni presentano, in realtà, una tal ricchezza e varietà di soggetti da poter a buon diritto rientrare in diversi campi tematici contemporaneamente. Così, per quanto riguarda le tarsie con rappresentazioni di creature del regno animale, due della ventiquattro complessive (la quinta tarsia sinistra del coro di Santa Maria in Organo a Verona e la quinta a sinistra del coro del Duomo di Siena; *figg. 1 e 29*, 10*) vanno ricondotte anche all'ultimo gruppo tematico, in quanto assumono la forma di cardellini o usignoli in gabbia, simboli tradizionali di *musica naturalis* (Ferrari Barassi 1979). Rientrano parimenti nell'ultimo gruppo anche tre dei venti *memento mori*: uno (l'attuale quinta tarsia del mobile addossato al lato sinistro della Sacrestia Nuova del Monteoliveto napoletano; *fig. 14*) in quanto esso pure contenente un emblema di *musica naturalis*; gli altri due (l'ottavo del ramo destro del coro di Santa Maria in Organo a Verona ed il settimo sul lato sinistro della Sacrestia Nuova di Napoli; *figg. 3 e 43*, 16 e 44**) perché contraddistinti dalla presenza di uno svegliarino che, oltre che strumento per la scansione del tempo allusivo all'inquietante consumarsi dell'esistenza, è anche meccanismo sonoro (Simoni 1980). Tra i pannelli con *ornamenta ecclesiae*, poi, due (il terzo ed il tredicesimo da destra nel coro del Duomo di Siena; *figg. 11 e 46*, 12 e 47**) presentano, al registro inferiore della composizione, una coppia di libri aperti con notazione musicale chiaramente leggibile,

* I particolari delle vedute generali, contrassegnati da asterischi (per esempio *fig. 28**), sono presentati più avanti, nella sezione 3.

mentre una tarsia quasi interamente dedicata ad un grande ed ornatissimo ostensorio (il quinto modulo da sinistra della spalliera di sacrestia in Santa Maria in Organo a Verona; figg. 25 e 42*) è musicalmente connotata dalla presenza, tra i motivi alla base del sontuoso arredo liturgico, di un miniaturistico decoro in forma di organo portativo. Una delle sette tarsie di più chiara impronta scientifica di fra Giovanni (la quinta da destra all'interno del coro della Cattedrale di Lodi; figg. 26 e 50*), inoltre, contiene un frammento musicale.

Alle diciotto tarsie di fra Giovanni rappresentanti soltanto strumenti del far musica e notazioni musicali vanno pertanto aggiunte: due tarsie contenenti anche libri corali; una contenente anche un frammento di musica; una contenente anche uno strumento musicale (per quanto in forma di ornato di un oggetto di altra natura); due contenenti anche meccanismi musicali; e tre contenenti anche emblemi di *musica naturalis*. Sono quindi complessivamente ventisette le tarsie dell'olivetano veronese che si propongono come icone musicali in senso lato: circa un sesto della sua residua produzione, cioè, è più o meno fortemente connotato in senso musicale. Dei ventisette intarsi musicalmente rilevanti del *corpus* superstite di Giovanni da Verona, aggruppati in base alla sede per cui furono eseguiti, si fornisce icastica descrizione nelle pagine a seguire. Ai fini d'una sintetica *mise au point* di cronologia, entità e originale configurazione dei singoli interventi, il catalogo è scandito da brevi sunti dell'attività del legnaiolo sede per sede. Al termine di ciascun quadro storico è fatto cenno alla bibliografia essenziale cui riferirsi per eventuali approfondimenti. Le osservazioni sulle peculiarità dell'iconografia musicale del maestro sono invece raccolte nella sezione che, posta dopo questo momento più strettamente compilativo-descrittivo, epiloga il testo nella sua interezza.

a) Verona, Santa Maria in Organo, coro e leggìo (1494–1499 e 1500–1501)

L'esecuzione del coro rientra nelle opere di riforma del complesso olivetano veronese promosse, fra fine Quattrocento ed inizi Cinquecento, da due illuminati priori – Francesco Da Lisca prima e Cipriano Cipriani poi – e soprattutto attuate da fra Giovanni. La realizzazione degli stalli corali – e dell'immediatamente successivo (ed integrativo) leggìo, posto nel mezzo dei sedili disposti su doppio ordine – avvenne di

concerto con quella della tela per l'altar maggiore: la prestigiosa *Pala Trivulzio*, oggi al Castello Sforzesco di Milano, che Andrea Mantegna consegna ai monaci veronesi nel 1497.

Di quello che è l'unico coro di fra Giovanni rimasto in una condizione di sostanziale complessiva sopravvivenza, abbiamo oggi purtroppo una percezione molto diversa da quella studiata dal caposcuola olivetano (molto probabilmente insieme al Da Lisca ed al Mantegna). Nel 1570, infatti, gli stalli ed il leggio vennero trasferiti dietro l'altar maggiore, perdendo – con la collocazione originaria – anche la primitiva distribuzione e (forse) anche qualche pannello a tarsia. Nel Settecento, inoltre, la pala del Mantegna che era stata concepita per far tutt'uno col mobile di fra Giovanni migrò in Lombardia, per diventare proprietà di colti collezionisti privati. Nel corso di Otto e Novecento, infine, l'aspetto delle singole tarsie e dei singoli intagli è stato gravemente alterato: ai danni provocati dall'incuria dopo l'abbandono della chiesa nel 1807 (anno della soppressione napoleonica della comunità olivetana veronese) e dalla drammatica alluvione dell'Adige nel 1882, si sono progressivamente sovrapposti quelli prodotti dai purtroppo numerosi restauri – principati già nel 1864 – assai spesso troppo poco rispettosi dell'originale di fra Giovanni. È stato soprattutto il caso del duplice intervento del milanese Francesco Ferrario (condotta tra 1918 e 1921 e tra 1943 e 1946) che ha sovente attuato risarcimenti e sostituzioni dei pannelli intarsiati ed arbitrari rimodellamenti delle parti scolpite (Rognini 1985; Bagatin 2000: 37–77).

1. coro, quinta tarsia sinistra: cardellino in gabbia sopra una natura morta di vasellame (*figg. 1 e 29**).
2. coro, nona tarsia sinistra: natura morta di strumenti musicali, composta da triangolo con batacchio, cetera, foglio di musica (polifonia a tre voci con ritmo di danza), liuto, ribeca con relativo archetto; *figg. 2, 30*, 31*, 36* e 45**).
3. coro, ottava tarsia destra: svegliarino monastico entro natura morta di suppellettile liturgica (*figg. 3 e 43**).
4. coro, decima tarsia destra: lira da braccio con relativo archetto; due tamburelli a cornice muniti di lamine metalliche (*figg. 4, 38* e 39**).
5. leggio al centro del coro: frammento dell'antifona gregoriana *Alma Redemptoris Mater* (*fig. 5*).

6. leggìo al centro del coro: frammento dell'antifona gregoriana *Regina Caeli* (fig. 6).

b) Monte Oliveto Maggiore, chiesa abbaziale di Santa Maria Nascente, coro (1503–1505)

I lavori di fra Giovanni per il coro della casa madre olivetana prendono avvio nel maggio 1503, subito dopo l'elezione del milanese Tommaso Pallavicini ad abate generale della congregazione, e si concludono rapidamente entro il luglio 1505. Costretto a lavorare in tempi strettissimi ed avvalendosi di un esiguo numero di aiutanti, il monaco-intarsiatore cade talvolta nei vizi di un disegno poco preciso e scarsamente dettagliato.

Nel 1813, dopo la soppressione napoleonica dell'archicenobio, il cardinale Antonio Felice Zondadari, arcivescovo di Siena, fa rimontare trentotto delle tarsie realizzate da fra Giovanni per Monte Oliveto Maggiore all'interno del preesistente coro del Duomo senese. Dopo il rientro dei monaci a Monte Oliveto, il Zondadari restituisce agli olivetani otto degli stalli non impiegati nel coro della chiesa maggiore di Siena.

Quanto rimane dell'originario coro dell'abbaziale di Monte Oliveto Maggiore – e, nonostante la disperante vicenda, si tratta dei nove decimi circa dell'impianto originale – è quindi oggi diviso tra coro del Duomo di Siena e coro della chiesa abbaziale di Monte Oliveto Maggiore, in entrambi i casi convivendo però con componenti di diversa provenienza (Bagatin 2000: 87–104; Brizzi 2000; Sensini 2006).

7. coro, diciottesima tarsia sinistra: liuto e cetera (fig. 7).

8. coro, sedicesima tarsia destra: lira da braccio e relativo archetto (fig. 8).

9. coro, ventesima tarsia destra: flauto dolce, tre bombarde, liuto (fig. 9).

10. già a Monte Oliveto Maggiore, oggi Siena, Duomo, coro, quinta tarsia di sinistra: cardellino (o usignolo) entro gabbia sferica collocata entro vano superiore d'armadio nel cui vano inferiore si pongono un cero ed una situla (fig. 10).

11. già a Monte Oliveto Maggiore, oggi Siena, Duomo, coro, terza tarsia di destra: corale aperto con notazione e testo di *Sacerdos in aeternum*, antifona dei vesperi in *Festo Corporis Christi* (figg. 11 e 46*).

12. già a Monte Oliveto Maggiore, oggi Siena, Duomo, coro, tredicesima tarsia di destra: corale aperto con rielaborazione a tre voci del responsorio breve dei Vesperi di Pasqua *Surrexit Dominus* (figg. 12 e 47*).

13. già a Monte Oliveto Maggiore, oggi Siena, Duomo, coro, diciassettesima tarsia di destra: due flauti dolci, ribeca con archetto, liuto, coppia di tamburelli a cornice (fig. 13).

c) Monteoliveto di Napoli, chiesa abbaziale, intarsi della Sacrestia Vecchia e coro della Cappella Tolosa (1505–1506 e 1506–1510)

Tra fine XV ed inizi XVI secolo, la sede napoletana della congregazione di Monte Oliveto attraversa una fase di splendida fioritura artistica: famiglie tra le più influenti della società napoletana come Avalos, Tolosa, Ruffo e Spinola ne abbelliscono la chiesa – particolarmente cara al duca di Calabria, poi re Alfonso II d’Aragona – munendola di ragguardevoli capolavori ed erigendovi cappelle e sepolcri funerari.

L’attività di fra Giovanni per il Monteoliveto napoletano si inserisce proprio in questo felice momento di rinnovo degli arredi del monastero e del suo tempio. Due gli interventi a cui è chiamato: tra il 1505 ed il 1506 realizza l’arredo per la Sacrestia Vecchia, alle spalle dell’abside maggiore; tra il 1506 ed il 1510 mette invece in opera il coro per la Cappella Tolosa, a fianco dell’abside sinistra.

Il destino dei due gruppi di tarsie è stato però di spostamento, rimaneggiamento, stravolgimento. Nel 1588, infatti, contestualmente ad una riconfigurazione generale del complesso monastico, le tarsie della Sacrestia Vecchia vennero trasferite nell’antico refettorio, sul fondo del ramo destro del corpo di fabbrica. Nel 1688 fu la volta del coro della Cappella Tolosa le cui tarsie, dopo essere state smontate, vennero anch’esse trasferite nell’antico refettorio, nel frattempo convertito in Sacrestia Nuova (detta anche Sacrestia Vasariana per gli affreschi che vi aveva dipinto Giorgio Vasari nel 1544). In tale occasione, l’ex refettorio venne completamente riarredato: un imponente armadio barocco, realizzato con funzione precipua di rilegatura dei due gruppi di tarsie di fra Giovanni, venne addossato alle pareti dell’aula che tuttora lo ospita. Non sappiamo di quante unità fosse originariamente costituito ciascuno dei due nuclei intarsiati dal monaco-artigiano; certo è che, del primo (composto da pannelli di maggior

dimensione), si conservano oggi dodici elementi, mentre del secondo (costituito di pannelli di dimensioni inferiori), diciotto.

Nel 1848, dopo la soppressione napoleonica della congregazione, la chiesa del monastero olivetano di Napoli venne concessa all'arciconfraternita di Sant'Anna dei Lombardi, che fece dell'ex refettorio-Sacrestia Nuova il proprio Oratorio di san Carlo Borromeo (Bagatin 2000: 105–20).

14. già Monteoliveto di Napoli, chiesa abbaziale, Sacrestia Vecchia, oggi Napoli, Sant'Anna dei Lombardi, Oratorio di san Carlo Borromeo, mobile barocco sul lato sinistro, quinta tarsia: usignolo (o cardellino) in gabbia sospesa sopra una natura morta di arnesi da scrittoio (*fig. 14*).

15. già Monteoliveto di Napoli, chiesa abbaziale, Sacrestia Vecchia, oggi Napoli, Sant'Anna dei Lombardi, Oratorio di san Carlo Borromeo, mobile barocco sul lato sinistro, decima tarsia: liuto, ribeca con archetto, coppia di flauti (*figg. 15, 32* e 37**).

16. già Monteoliveto di Napoli, chiesa abbaziale, Cappella Tolosa, oggi Napoli, Sant'Anna dei Lombardi, Oratorio di san Carlo Borromeo, mobile barocco sul lato sinistro, settima tarsia: svegliarino monastico entro composizione di *ornamenta ecclesiae* (*figg. 16 e 44**).

17. già Monteoliveto di Napoli, chiesa abbaziale, Cappella Tolosa, oggi, Napoli, Sant'Anna dei Lombardi, Oratorio di san Carlo Borromeo, mobile barocco sul lato sinistro, tredicesima tarsia: libro di musica con parte di basso del salmo vespertino *Dixit Dominus*, liuto, coppia di flauti, cornetto (*figg. 17, 33* e 48**).

d) Roma, Vaticano, porte della Stanza della Segnatura e della Stanza di Eliodoro (1511–1514)

Secondo la testimonianza di Vasari, fra Giovanni venne convocato da Giulio II per realizzare e decorare ad intarsio – nella Stanza della Segnatura appena portata a compimento da Raffaello – sedili, dossali e battenti delle porte.

Nessuna opera dell'olivetano come quella per il pontefice ebbe però vicende tanto sfortunate, e pochi e contestati ne sono i resti. Spalliere e scranni furono probabilmente distrutti durante il Sacco di Roma del 1527, mentre la valutazione del

grado di autografia delle porte di collegamento alla Stanza dell'Incendio e alla Stanza di Eliodoro – tuttora superstiti – è complicata da diversi fattori. Innanzitutto, dalla notizia della collaborazione all'impresa dell'intagliatore senese Giovanni Barili. Inoltre, anche se il Barili non dovette trasferirsi a Roma prima del 1514 (riuscendo quindi a prender parte soltanto allo snodo conclusivo dei lavori) ed anche se il suo ruolo dovette essere circoscritto alla sola esecuzione delle parti intagliate delle porte (era infatti ottimo intagliatore, più che intarsiatore, ed eminentemente specializzato nell'esecuzione di cornici), gli intarsi che si possono attualmente ammirare hanno davvero poco in comune con la restante produzione di fra Giovanni. Non va però escluso che queste varianti si spieghino – almeno in parte – con la novità del genere (si tratta dell'unica prova documentata di fra Giovanni sul versante della realizzazione di porte), con il prestigio della committenza (è infatti il solo lavoro eseguito dal monaco-artigiano al di fuori della congregazione benedettina degli olivetani), con il fatto che fu comunque un'opera di collaborazione e con i pesanti restauri subiti nei secoli da queste preziose pezzature lignee (l'intervento più radicale fu quello di Carlo Maratta nel 1702).

L'omogeneità sintattico-semantiche delle due porte ricordate dal Vasari con quella che collega la Stanza di Eliodoro con la Sala di Costantino induce la scrivente a considerare anche questa terza porta risultato della stessa commessa e degli stessi artefici (Bagatin 2000: 121–32).

18. Stanza della Segnatura, porta verso la Stanza dell'Incendio di Borgo, lato interno, registro inferiore, formella sinistra: due liuti (*fig. 18*).

19. Stanza della Segnatura, porta verso la Stanza dell'Incendio di Borgo, lato interno, registro inferiore, formella destra: cinque cromorni e due tamburelli a sonagli (*fig. 19*).

20. Stanza della Segnatura, porta verso la Stanza di Eliodoro, lato interno, registro inferiore, formella sinistra: arpa e tre flauti dolci (*fig. 20*).

21. Stanza della Segnatura, porta verso la Stanza di Eliodoro, lato interno, registro inferiore, formella destra: spinettino (*fig. 21*).

22. Stanza di Eliodoro, porta verso la Sala di Costantino, lato interno, registro inferiore, formella destra: viola da gamba con archetto e cicala (*fig. 22*).

e) Siena, San Benedetto fuori porta Tufi, coro (1511–1512 e 1515–1516)

Opera il cui primo progetto risale al 1511 circa, ma a cui fra Giovanni può dedicarsi solo al termine dei lavori in Vaticano.

Del complesso originale si conservano oggi soltanto trenta tarsie all'interno del coro di Monte Oliveto Maggiore: nel 1819, undici anni dopo la soppressione di San Benedetto fuori porta Tufi, i confratelli della casa madre acquistarono difatti il consistente nucleo d'intarsi di fra Giovanni. L'anno dopo furono demoliti sia il monastero che la chiesa fuori porta Tufi (Bagatin 2000: 133–47).

23. già Siena, San Benedetto fuori porta Tufi, oggi Monte Oliveto Maggiore, chiesa abbaziale di Santa Maria Nascente, coro, decima tarsia sinistra: liuto, foglio di musica con rielaborazione a due voci della lauda *Verbum caro factum est*, cetera, coppia di flauti (figg. 23 e 49*).

24. già Siena, San Benedetto fuori porta Tufi, oggi Monte Oliveto Maggiore, chiesa abbaziale di Santa Maria Nascente, coro, ottava tarsia destra: ribeca con archetto, triangolo con batacchio, liuto, coppia di tamburelli (fig. 24).

f) Verona, Santa Maria in Organo, spalliera di sacrestia (1519–1523)

Nel 1519 l'abate Cipriano Cipriani invita fra Giovanni ad inaugurare una lunga serie di interventi decorativi nella sacrestia di Santa Maria in Organo; interventi destinati a concludersi ai primi del Seicento soltanto, quando l'ambiente assume l'aspetto attuale.

È quanto mai significativo che proprio a fra Giovanni venisse chiesto di dare inizio a queste operazioni di qualificazione, dato che, molto probabilmente, il vano della sacrestia veronese fu costruito – tra il 1495 ed il 1504 – su suo progetto.

Nel 1523 il caposcuola olivetano consegna il mobile che oggi ammiriamo addossato al lato sinistro dell'aula (forse originariamente collocato sul lato opposto), straordinaria successione di dieci pannelli intarsiati entro ricche cornici intagliate. L'*enfilade* sovrasta i vani del basamento, destinati a contenere le suppellettili liturgiche; le ante di chiusura di tali vani furono decorate con schizzi di paese da Agostino e Domenico Brusasorzi intorno alla metà del secolo. Appartiene invece al primo Seicento lo zoccolo ligneo intarsiato con estrema varietà di moduli geometrici che nettamente

separa la successione dei pannelli di fra Giovanni dall'armadio di base (Baldissin Molli 1998; Bagatin 2000: 161–87).

25. spalliera di sacrestia, quinto modulo: organo portativo (*figg. 25 e 42**).

g) Lodi, Santissima Annunziata, coro (1523–1525)

Nel 1519 fra Giovanni viene contattato dalla comunità olivetana dei Santi Angelo e Nicolò a Villanova sul Sillaro per l'esecuzione di un coro di trentatré stalli destinato alla loro nuova chiesa – dedicata alla Santissima Annunziata ed ancora in corso di costruzione – nella periferia di Lodi. Impegnato nei lavori di progettazione e realizzazione della spalliera di sacrestia in Santa Maria in Organo, il monaco-artigiano riesce a dedicarsi all'impresa soltanto nel 1523. Malato e non più giovane, fra Giovanni non si sposta sul luogo della commessa ma preferisce lavorare trattenendosi nel monastero della città natale, delegando molto della realizzazione ai discepoli Antonio “*il prevosto*” e Vincenzo Dalle Vacche.

Alla morte di fra Giovanni, nel 1525, non erano stati portati a compimento che ventitré stalli. Essi non verranno mai collocati presso la Santissima Annunziata e cominceranno invece una lunga e non sempre chiara migrazione tra monasteri e chiese lodigiane. Approderanno infine nella chiesa maggiore di Lodi, nel cui coro – ormai misteriosamente scemati da ventitré a undici –, questi intarsi estremi del maestro olivetano verranno messi in opera tra il 1963 e il 1965 (Bagatin 2000: 189–92).

26. già Lodi, Santissima Annunziata, coro, oggi Lodi, Duomo, quinta tarsia da destra: targa rettangolare con versione polifonica (e senza testo) dell'inno *A solis ortus cardine* per le lodi di Natale applicata al divisorio tra un ripiano d'armadio con solidi pacioliani e un ripiano contenente suppellettile liturgica (*figg. 26 e 50**).

27. Lodi, Santissima Annunziata, coro, oggi Lodi, Duomo, sesta tarsia da destra: liuto e quattro flauti dolci sotto una cesta di ciliegie (*figg. 27, 28*, 34*, 35*, 40* e 41**).

3. Osservazioni sull'iconografia musicale di fra Giovanni

A rappresentare l'*ars musica* tra le residue tarsie del caposcuola olivetano vi è dunque, assai più della sparuta coppia di monastici meccanismi sonori (*figg. 3 e 43**; *16 e 44**) e dei pochi avicoli emblemi della *musica naturalis* (*figg. 1 e 29**; *10 e 14*), il cospicuo numero degli strumenti musicali propriamente detti e la significativa presenza di frammenti di notazione musicale.

a) *Lo strumentario*

Circoscrivendo il discorso agli arnesi acustici, fra Giovanni intarsia con profusione di particolari membri di tutte e quattro le categorie strumentali della classificazione Hornbostel-Sachs (1914).

Nel probabile intento di correttamente riflettere il consistente impiego che, nei suoi anni, veniva fatto degli strumenti a fiato – alcuni dei quali (è il caso di bombarde, cornetti e cromorni; *figg. 9, 17 e 33**, *19*), oggi, tra l'altro, non più in uso –, il numero dei suoi aerofoni è tuttavia superiore a quello, non solo degli idiofoni e dei membranofoni, ma anche dei cordofoni, raggruppamento già anticamente considerato più nobile rispetto a quello dei fiati (Winternitz 1982: 122–41): non per nulla lo strumento in assoluto più rappresentato dall'olivetano risulta essere il flauto dolce (*figg. 9, 13, 15 e 37**, *17 e 33**, *20, 23, 27, 28**, *35**, *40** e *41**), di cui la prassi rinascimentale fa uso cospicuo in *ensembles* omogenei costituiti da membri di diversa taglia (Bornstein 1987: 44–56).

Il consolidato preconconcetto circa la superiorità dei cordofoni sugli aerofoni determinò comunque, tra i *magistri perspectivae*, la tendenza a circoscrivere quanto più possibile la presenza dei fiati nelle opere di commesso. E di tale pregiudizio risente, in realtà, anche il lucidissimo fra Giovanni, se non sul piano della *copia* certo su quello della *varietas*: si constata infatti agevolmente come quattro soltanto siano i tipi di aerofono rappresentati dall'intarsiatore olivetano (bombarda, flauto dolce, cromorno e cornetto; cinque volendo conteggiare anche l'organo della spalliera veronese), contro i sette tipi che rientrano invece nel suo gruppo di cordofoni (cetera, liuto, ribeca, lira da braccio, arpa, spinettino, viola da gamba).

Fra Giovanni dimostra di essere artista del proprio tempo anche accordando al liuto la priorità rappresentativa all'interno del gruppo dei cordofoni (e, dopo il flauto dolce, il liuto è, in realtà, lo strumento da lui più rappresentato in senso assoluto; *figg. 2 e 36**, 7, 9, 13, 15 e 32*, 17 e 33*, 18, 23, 24, 27, 28* e 34*): per l'armonica vetustà delle sue forme, il liuto è stato tra i soggetti prediletti tra gli artisti a lui contemporanei; soprattutto tra i colleghi *magistri perspectivae*, dato che il complesso sviluppo stereometrico dello strumento forniva loro gradita occasione per uno sfoggio di magistero prospettico (Pellini 1991).

A proposito dei modelli strumentali che fra Giovanni dà prova di conoscere, il suo triangolo, sempre accompagnato da batocchio, è sempre munito d'anelli, con ogni verosimiglianza tre in ambo le tarsie in cui compare (Marcel-Dubois 1987; *figg. 2, 30** e 31*, 24): il terzo anello della tarsia di Monte Oliveto Maggiore non è rappresentato probabilmente perché pensato in corrispondenza dell'angolo dello strumento occultato da uno sportellino di scansia (*fig. 24*). Uno soltanto, dunque, il modello di questo idiofono di cui il monaco-intarsiatore manifesta contezza.

Anche negli intarsi già pienamente cinquecenteschi (come i due oggi a Monte Oliveto Maggiore; *figg. 7 e 23*), le sue cetera mantengono costante la conformazione quattrocentesca: con tallone a gancio puntuto, tastiera a gradoni e "alucce" molto pronunciate in corrispondenza dell'innesto del manico nella cassa (Winternitz 1982: 250–62). Le cetera degli intarsi senesi di primo Cinquecento si differenziano da quella proposta dalla tarsia quattrocentesca veronese (*figg. 2 e 31**) per la sola particolarità della rosetta: più semplice quella di Santa Maria in Organo, in forma di elementare posizionamento in circolo di minute forature della tavola armonica; più sofisticate quelle dei due strumenti in Monte Oliveto Maggiore, basate su calligrafico modulo floreale. Fra Giovanni non si dimostra pertanto interessato alla forma più aggiornata della cetera (con tallone sontuosamente decorato a grottesca, tastiera liscia scandita da tasti metallici e alucce sostituite da vistosi rigonfiamenti in corrispondenza delle spalle) nella cui produzione, nel Cinquecento, è Brescia ad eccellere (Ravasio 1992: 123–56).

I suoi liuti sono sempre del tipo "a mela" di scuola veneta (Melini 2000: 28 e 40–42; *figg. 2 e 36**, 7, 9, 13, 15 e 32*, 17 e 33*, 23, 24, 27, 28* e 34*), attardati in quanto con soli quattro cori doppi ed un cantino isolato, e spesso non integralmente

descritti: le rosette sono sistematicamente sostituite da un semplice foro e le corde sono rappresentate soltanto in una delle tarsie di Monte Oliveto Maggiore (*fig. 23*), nelle due di Napoli (*figg. 15 e 32**, *17 e 33**) ed in quella di Lodi (*figg. 27, 28**, *34**, *35** e *40**); in quest'ultimo caso, l'artigiano arriva addirittura alla finezza di simulare i nodi delle corde di budello in corrispondenza della cordiera incollata alla tavola (*figg. 35** e *40**). Unica eccezione rispetto a questo paradigma tipico sembra essere lo strumento frontalmente rappresentato in uno dei pannelli della porta della Stanza della Segnatura in Vaticano (*fig. 18*): esso ha infatti la foggia allungata tipica dei liuti di scuola bolognese, una rosetta in forma di corolla di fiore ed un superiore – e più aggiornato – numero di corde (sei cori, di cui probabilmente cinque doppi ed uno scempio; l'avverbio è d'obbligo dato che, per ragioni legate alla postura ricercata del cavigliere, non tutti i pirolì in esso congegnati sono stati chiaramente rappresentati e non è pertanto possibile una lettura assolutamente univoca del numero di corde montate). L'adozione di questo modello alternativo si spiega forse con il desiderio di fra Giovanni di onorare un incarico particolarmente prestigioso (una commessa pontificia) mediante l'adozione di una forma per lui ricercata in quanto inconsueta; o, forse più credibilmente, con il fatto che gli venisse imposto un cartone non suo, magari del Sanzio.

Le ribeche di fra Giovanni obbediscono sempre al medesimo tipo assai condizionato dal modello arabo di partenza (*rebab* o *rabab*): di elegante foggia allungata, con cavigliere a falchetto, rosetta fittamente e raffinatamente traforata e tre corde (Melini 2000: 44; *figg. 2 e 36**, *13, 15 e 37**, *24*). Molto corretta la costante attribuzione di un archetto allo strumento. A proposito di archetti, va notato come il monaco-artigiano sia parimenti esatto nel rappresentarli sempre (non nel solo caso delle ribeche; *figg. 4, 8 e 22*) muniti di asta diritta: la leggera curvatura che contraddistingue gli archi di fabbricazione contemporanea non è infatti anteriore alla metà del Settecento (Sachs 1980: 438–40).

Comune la foggia delle due lire da braccio, con la punta scempia inferiore, i fori armonici a *ci* ed il cavigliere lanceolato che ricorre in molta iconografia coeva (Scott Jones 1995; *figg. 4 e 8*). La descrizione dello strumento – sempre precisamente corredato del relativo archetto –, è però diffusamente condotta soltanto nell'intarsio più antico di Santa Maria in Organo (*fig. 4*): in quello più recente per Monte Oliveto (*fig. 8*), delle sette corde della lira canonica – cinque melodiche e due di bordone – fra Giovanni

non intarsia che quattro corde melodiche e manca completamente la rappresentazione dei sette pirotti infissi nel cavigliere a foglia. Si tratta di una probabile conseguenza del poco tempo che gli fu concesso per l'esecuzione del coro della casa generalizia e che lo obbligò a semplificare il disegno di uno strumento altrimenti ben noto.

I tamburi a cornice – costantemente intarsiati in coppie di elementi parimenti dimensionati, con l'eccezione del coro veronese dove diversa è la taglia dei tamburelli accoppiati (*figg. 4 e 39**) – sono sempre del tipo a sonagli, anche se lo spessore del telaio ligneo e la distribuzione delle lamelle metalliche al suo interno possono visibilmente variare nel passaggio da un intarsio ad un altro (Bornstein 1987: 170–72; *figg. 4 e 39*, 13, 19, 24*).

Fra Giovanni intarsia, correttamente, bombarde di diversa tessitura, dove le più acute – i cialamelli – si distinguono per la mancanza della fontanella verso l'uscita del tubo sonoro (Bornstein 1987: 78–84; *fig. 9*).

I molti flauti dolci, accomunati dall'imboccatura a becco, variano alquanto – da una tarsia all'altra, ma anche all'interno dello stesso intarsio – per dimensioni e numero di fori (*figg. 9, 13, 15 e 37*, 17 e 33*, 20, 23, 27, 28*, 35*, 40*, 41**). Questi ultimi, peraltro, non sono sempre correttamente disposti: nella Sacrestia Vasariana di Napoli, ad esempio, si distingue chiaramente un flauto che, sul retro, reca – oltre al foro “portavoce” al registro superiore, quattro fori nella parte bassa che, nella realtà, non hanno alcuna ragione di esistere (*fig. 17 e 33**). Analoga tendenza alla scorretta disposizione dei fori digitali, sia sul fronte che sul retro del tubo sonoro, contraddistingue anche la rappresentazione del cornetto che, sempre nella sacrestia napoletana, si trova intarsiato in prossimità del flauto di cui sopra (Bornstein 1987: 156–66). Inesattezze di tal tipo, però, vanno forse attribuite al maldestro intervento di collaboratori (o restauratori) piuttosto che alla scarsa erudizione organologica del maestro. Tanto più che flauto e cornetto erano strumenti di fattura troppo semplice perché chi tanto edotto sulle forme di strumenti morfologicamente ben più complessi – come, effettivamente, fra Giovanni più volte dimostra di essere – potesse credibilmente incappare in errori così grossolani. Proprio nel gruppo dei flauti, oltre tutto, va inserito il “ritratto organologico” di più stupefacente esattezza tra quelli superstiti intarsiati dal *lignarius opifex*: mi riferisco al *consort* del sesto dossale da destra nel coro del Duomo di Lodi (*figg. 27, 28*, 34*, 35*, 40* e 41**). Dei quattro flauti di grandezza diversificata

(probabilmente tre soprani – quelli di dimensione inferiore – e un contralto), quello di massimo interesse è il più grande: oltre a presentare il raddoppio del foro per il mignolo tipico di molti flauti rinascimentali (Bornstein 1987: 44), arriva addirittura alla finezza di riprodurre il marchio a fuoco del costruttore sotto lo spigolo d'ingresso (*fig. 41**). Trattasi di un marchio noto, che – come mi segnala Renato Meucci – si trova praticamente identico in alcune illustrazioni della *Fontegara* di Silvestro Ganassi: è la sigla-firma utilizzata dalla famiglia Schnitzer di Monaco (poi Norimberga). La data di morte di fra Giovanni è determinante per assegnare lo strumento riprodotto al fondatore della dinastia, Albrecht, nato ad Augusta ma attivo a Monaco già dal 1490 e fino alla morte (1524 o 1525): il marchio dei flautai Schnitzer, tra l'altro, è creato proprio da lui come fusione delle lettere “A” e la “T” contemplate nel suo nome proprio. Altra indicazione assolutamente veritiera fornita dalla rappresentazione di flauto così marchiato è la bipartizione del corpo sonoro dell'aerofono: la ghiera al registro basso corrisponde all'innesto della parte inferiore svasata nel corpo rettilineo superiore servito dai fori.

Un'altra scorrettezza, in vero, si individua nella rappresentazione vaticana dell'unica arpa del *corpus* di Giovanni da Verona (*fig. 20*). In essa, in effetti, le corde sono messe in tensione tra modiglione e colonna, e non – come dovrebbe invece verificarsi – tra modiglione e tavola armonica (Bornstein 1987: 187–94). Ma l'errore non è probabilmente legato all'insipienza del caposcuola olivetano che, anche in questo caso, sembra aver lavorato su cartone non suo. Chiunque sia stato, l'autore dei disegni tradotti in tarsia sui battenti delle porte vaticane, comunque, si mostra usualmente molto introdotto nelle questioni di morfologia strumentale: spinettino (Sachs 1980: 396–405; *fig. 21*), viola da gamba (Bornstein 1987: 257–74; *fig. 22*) – il cui curioso dettaglio della cicala intarsiata sull'archetto si inserisce in una raffinata tradizione iconografica di matrice classica (Hammerstein 1994) – e cromorni (Bornstein 1987: 106–17; *fig. 19*) presenti in altre tre delle formelle vaticane sono intarsiati in modo del tutto rispondente al vero. Per quanto riguarda l'iconografia dei cromorni, in particolare, nella tarsia che li vede protagonisti viene composto un *consort* di cinque strumenti di taglia diversa, come effettivamente se ne costruivano nel primo Rinascimento.

La raffigurazione a tarsia di organo portativo proposta da fra Giovanni è in scala tanto ridotta che, per forza di cose, non può essere troppo dettagliata (*figg. 25 e 42**):

mancano, così, la scansione in tasti del manuale ed il mantice per l'alimentazione (Melini 2000: 42). Quanto rappresentato è tuttavia sufficiente a testimoniare la perfetta comprensione del funzionamento dello strumento, dato che le dimensioni delle canne sono decrescenti da sinistra a destra, come esattamente si verifica nella realtà: una rappresentazione con canne in posizione ribaltata – come ad esempio quella che contraddistingue la *Santa Cecilia* di Raffaello (Mischianti 1983) – non ha riscontro alcuno nella concreta prassi costruttiva dello strumento.

Non strumenti musicali *stricto sensu* ma meccanismi sonori effettivamente impiegati per ritmare la quotidianità monastica annunciando le ore dell'*Opus Dei* con un flebilissimo scampanello, i due svegliarini di fra Giovanni sono invece contraddistinti da diverse imprecisioni che sembrerebbero indicare un'imperfetta comprensione del loro funzionamento, d'altro canto molto complesso: nella tarsia di Santa Maria in Organo (*figg. 3 e 43**) la corda è erroneamente avvolta sull'asse della ruota e la verga è situata davanti all'asse della seconda ruota, mentre in quella del Monteoliveto napoletano (*figg. 16 e 44**) la ruota caterina è rappresentata troppo lontana per incontrare le pale della verga mentre non chiara è la funzione del gancio pendente sotto il telaio (Del Vecchio 1973). La complessiva correttezza delle due immagini, tuttavia, stride solo relativamente con il livello di precisione – generalmente molto alto – dell'iconografia musicale di fra Giovanni: la costruzione d'un simile marchingegno richiedeva competenze più da meccanico che da *musicorum instrumentorum artifex* e, nell'arte della tarsia in generale, dell'arnese si faceva soprattutto un uso simbolico, in riferimento alla vita religiosa *in claustro*.

b) La notazione musicale

A Verona, nella cinta di tornacoro di Santa Maria in Organo, a dare indicazioni sulle competenze di fra Giovanni in materia di repertorio e scrittura musicale sono la coppia di libri corali intarsiata sui due lati del piano di lettura del leggio (*figg. 5 e 6*) ed il frammento di musica del nono dossale intarsiato sulla sinistra (*fig. 45**). Nelle pagine gregoriane sul leggio si individuano agevolmente le due antifone mariane *Alma Redemptoris Mater* (*fig. 5*) e *Regina Caeli* (*fig. 6*), restituite con esattezza nella melodia

come nelle parole (*Liber usualis* 1924: 239–40, 241–42, 243–44). L'interruzione sull'"efficia-" della sua seconda frase ("Ut digni efficiamur promissionibus Christi") della litania lauretana che integra il *Regina Caeli* (*Liber usualis* 1924: 1633), tra l'altro, depone a favore dell'ispirazione diretta ad un codice realmente esistente (Scherliess 1972: 46–50): nei libri di coro veri e propri era infatti del tutto normale che una frase musical-verbale venisse così spezzata per continuare alla pagina seguente. La pagina polifonica che fa capolino tra i dossali del coro, invece, dice davvero poco sulla cultura musicale di fra Giovanni e sulle fonti di cui l'intarsiatore disponeva: la tarsia di cui fa parte, infatti, è di quelle che, nel corso dei secoli, sono state più frequentemente e pesantemente ritoccate, subendo addirittura la sostituzione di molti pezzi mancanti contestualmente al risanamento di Francesco Ferrario (tra 1943 e 1946). Il foglio arricciato su cui è intarsiata la melodia è costituito da un unico pezzo di legno chiaro: è probabile che si tratti di còrpino, essenza lignea non in uso ai tempi di fra Giovanni. La grafia della notazione musicale, inoltre, più che cosa quattrocentesca, sembrerebbe – per la spaziatura inconsueta e la mancanza di *ligaturae* – imitazione moderna di semiografia antica. Il testo, poi, presenta un'inconsueta interruzione alla seconda frase, né tutte le parole – apparente invito alla pace interiore e a quella dei sensi (Scherliess 1972: 49–50; Paganuzzi 1976: 92) – si leggono distintamente. Ci sono – insomma – diversi, incontrovertibili dati che manifestano la sostituzione dell'originale e che consentono di spiegare, non con l'insipienza musicale dell'intarsiatore, ma con la poca scienza dei restauratori le numerose incongruenze musicali e testuali che oggi contraddistinguono l'intarsio. L'ipotesi più credibile, pertanto, è che un qualche restauratore (molto probabilmente il Ferrario) si trovasse tra le mani una pagina intarsiata tanto guasta da imporre la sostituzione e che reinventasse quello che non riusciva più a leggere distintamente. Quanto proponeva l'originale olivetano si malamente scimmiettato doveva comunque essere – come mi suggeriscono Agostino Magro e Francesco Rossi – un brano profano a tre voci in ritmo ternario di danza.

Provenienti da Monte Oliveto Maggiore, i due codici intarsiati oggi nel ramo destro del coro della chiesa maggiore di Siena (*figg. 11 e 46**, *12 e 47**) tornano a dare indicazioni interessanti sul livello di sicurezza della scrittura musicale del caposcuola olivetano. In ambo i casi il libro di musica rientra in una natura morta di suppellettili liturgiche legate alla celebrazione eucaristica; è al registro inferiore di queste nature

morte disposte su doppio livello che fra Giovanni spalanca una coppia di libri di musica chiaramente leggibili. Non è da escludere che nell'intarsiare questi brani fra Giovanni tenesse sotto gli occhi i corali miniati della casa madre, oggi conservati a Chiusi. Da essi, però, egli non dovette trarre che linea melodica e parole, dacché il formato contenuto e la decorazione limitata ad un'iniziale rubricata nella prima delle tarsie qui esaminate davvero poco hanno da spartire con i grandi e sontuosissimi libri per il canto in uso all'epoca. Nella terza tarsia di destra è così puntualmente intarsiato su tetragramma un *Sacerdos in aeternum*, antifona dei vespri *in Festo Corporis Christi* (*Liber usualis* 1924: 810; *figg. 11 e 46**), mentre il libro aperto della tredicesima tarsia contiene una rielaborazione a tre voci del responsorio breve dei Vespri di Pasqua *Surrexit Dominus* (Genèsi 1987: 77; *figg. 12 e 47**).

Discorso analogo a quello sulla polifonia a tre voci del coro veronese, invece, può essere verosimilmente condotto a partire dalla tredicesima tarsia dell'armadio sulla parete sinistra dell'attuale Oratorio di san Carlo Borromeo in Sant'Anna dei Lombardi, anticamente chiesa mariana del complesso olivetano di Napoli (*figg. 17 e 48**). Oltre a diversi strumenti musicali, in effetti, l'intarsio esibisce un libro di musica sormontato da una corona sospesa (probabile allusione alle molte "teste coronate" legate alle secolari vicende del cenobio partenopeo) che reca chiare tracce di pesanti rifacimenti d'un originale ormai completamente perduto. Sulla pagina sinistra del codice, si leggono distintamente le prime due frasi del salmo CIX, il cosiddetto *Dixit Dominus*, rientrante nei *Vespertini Psalmi* della Liturgia delle Ore (*Liber usualis* 1924: 218–19). Per quanto inerisce alla notazione musicale vera e propria, sulla prima pagina di sinistra è chiaramente proposta una parte di basso (lo si evince dalla relativa chiave posta in apertura del primo rigo e dalla posizione dei due bemolli che la seguono). Il testo musicale è riprodotto con gran cura (molto chiare sono pause e note), tanto da essere letto senza difficoltà in tutte le sue componenti. La cronologia, però, è – come mi fa notare Antonio Delfino – sicuramente molto più avanzata di quella primo-cinquecentesca cui afferisce l'esecuzione del coro. Il tipo di notazione e lo stile musicale sembrano piuttosto cosa di secondo Seicento o primo Settecento. Mi sembra molto verosimile che, nel 1688, in occasione del trasferimento delle tarsie superstiti (o crinosamente selezionate proprio in questo frangente, per l'allestimento del nuovo arredo della Sacrestia Vasariana) dalla Cappella Tolosa alla Sacrestia Nuova, la pagina

di sinistra del libro intarsiato da fra Giovanni sia stata sostituita con quella attualmente visibile. La sostituzione fu probabilmente necessaria: la pagina destra del codice – molto guasta ed abrasa (come peraltro la gran parte del campo di figurazione) – induce a pensare che quella prospiciente fosse diventata illeggibile per analoga cattiva conservazione.

Al tramezzo della decima tarsia sinistra del coro di Monte Oliveto (un tempo in San Benedetto fuori Porta Tufi) è fissato un foglio di musica (*figg. 23 e 49**) che conferma quanto già appalesato dal *Surrexit Dominus* dell'intarsio ora nel Duomo di Siena: che fra Giovanni, cioè, non aveva dimestichezza con il solo canto gregoriano, dato che tra i frammenti musicali da lui riprodotti fanno capolino anche brani di polifonia vocale o strumentale. Mentre il *Surrexit* ancora conservava un testo, in questo caso è però unicamente la melodia – rielaborazione a due voci di *Verbum caro factum est*, lauda per le festività natalizie ispirata a *Giovanni I*, 14 (Scherliess 1972: 49–50) – ad essere riprodotta ad intarsio.

Collocato tra suppellettili liturgiche e solidi pacioliani, il frammento di musica della quinta tarsia da destra del coro della chiesa maggiore di Lodi (*figg. 26 e 50**) è purtroppo assai poco leggibile a causa dei guasti provocati da tarli e raschiature. Si tratta probabilmente di una versione polifonica (un canone all'unisono o all'ottava che prevede l'esecuzione a due voci della melodia) dell'inno (qui con omissione del testo) *A solis ortus cardine*, intonato *ad laudes in Nativitate Domini* (Genèsi 1987: 78).

Il *corpus ligneum* di Giovanni da Verona si caratterizza, dunque, anche per lo spesseggiare di notazioni musicali correttamente citate o sapientemente elaborate eminentemente a partire da brani noti della liturgia benedettina a cui il *lignarius opifex* apparteneva: le poche scorrettezze riscontrate nella sua grafia musicale sono imputabili a maldestri interventi di restauro assai più probabilmente che a sue sviste o lacune culturali.

L'importanza che fra Giovanni attribuiva alla scrittura musicale è, oltre tutto, confermata dal fatto che, dei molti libri da lui raffigurati aperti, soltanto i codici musicali presentano una notazione chiaramente leggibile.

4. Specchiature lignee e riflessi del pensiero rinascimentale

I soggetti musicalmente rilevanti che fanno la loro comparsa nelle tarsie di fra Giovanni sembrano complessivamente attestare un elevato livello di dimestichezza con la musica: nonostante la funzione eminentemente emblematica delle sue rappresentazioni e malgrado qualche arcaica persistenza quattrocentesca e qualche incertezza nella resa dei meccanismi più complessi, il suo strumentario è completo e ben descritto, e sicura è la sua conoscenza della notazione musicale (gregoriana e non). I limitati arcaismi, d'altronde, si possono agevolmente spiegare sia con le difficoltà d'aggiornamento imposte dalla clausura sia con l'ampio sfruttamento di cartoni che fra Giovanni aveva per buona parte già approntato nell'ultimo decennio del Quattrocento per la prima opera veronese: lo strumentario da lui intarsiato anche nelle opere successive è, in larga misura, una ripetizione variata degli arnesi del far musica a lui noti nel momento di ideazione e realizzazione dei cartoni veronesi. Allo stesso modo si può agevolmente giustificare la scarsa evoluzione nel tempo del numero degli strumenti rappresentati e dei loro modelli.

Gli errori di ricostruzione e di notazione, invece, sono per massima parte legati a poco oculati restauri, magari stratificatisi nei secoli.

A prescindere dall'eccellenza del legnaiolo – che certamente lo aiutò a realizzare immagini musicali di non comune lucidità ottica – e dalla professione monastica – che ampiamente giustifica la correttezza delle notazioni musicali –, nella bellezza delle icone musicali di fra Giovanni non va visto tanto il riflesso di una sua particolare predilezione-inclinazione per la musica – anche perché, pur essendo artefice molto stimato, egli era ovviamente tenuto a concordare con la committenza ogni sua scelta tematico-iconografica –, quanto piuttosto del perfetto allineamento della spiritualità olivetana col pensiero rinascimentale. Muovendosi rigorosamente all'interno della rete di conventi intessuta in tutta Italia dalla congregazione benedettina del beato Tolomei (con la sola eccezione della puntata romana), fra Giovanni si trova pressoché sistematicamente nella condizione di esprimere la propria cultura e la propria visione del mondo (di olivetano) dovendo esprimere cultura e visione del mondo della propria committenza (olivetana): non per nulla le sue opere (come quasi tutte quelle realizzate

dai confratelli-allievi) non sono firmate perché appartengono alla comunità che in esse si esprime, non all'autore. Sono proprio indizi come il gran numero e la gran precisione delle immagini musicali che dicono del sostanziale atto di fede olivetano nell'ottimistica visione classico-umanistica di un universo spiegabile in termini di perfetta armonia.

L'adozione sistematica della prospettiva scientifica ai fini della composizione di ogni pannello e l'alta frequenza con cui, negli episodi di natura morta, agli arnesi acustici e ai meccanismi sonori, si affiancano strumenti scientifici e solidi geometrici inducono a pensare che, a prescindere dal programma iconografico certamente studiato *ad hoc* per ogni arredo ad intarsio, a tutti i sistemi di tarsia olivetani – così come, in realtà, si verifica pressoché sistematicamente in tutti i cori e gli studioli del Rinascimento italiano (Winternitz 1982: 36–41 e 42–53; Guidobadi 1995; Bugini 2003) – venisse delegata la funzione di esprimere una fede incrollabile nelle virtù cosmopoietiche del numero. Tutti gli oggetti di cui sopra sono infatti presenti in gran quantità nelle opere d'intarsio, non solo per la loro bellezza formale ed il loro valore altamente decorativo, ma anche perché l'estetica rinascimentale, fortemente intrisa di pensiero pitagorico-platonico, li considera tutti – strumenti musicali compresi – arnesi di discipline a rigoroso fondamento matematico; e, in quanto tali, simboli dell'armonia cosmica e delle sue commensurabili relazioni, di analogo fondamento. Il fatto poi di rappresentare questi particolari soggetti in modo prospettico – cioè avvalendosi di un metodo che, a sua volta, è rigorosamente matematico – significa riconoscerne ed enfatizzarne il principio numerico fondante.

Bibliografia

- Bagatin, Pier Luigi
2000 *Preghiere di legno. Tarsie e intagli di fra Giovanni da Verona.* Firenze: Centro Editoriale Toscano.
- Baldissin Molli, Giovanna
1988 “Fra Giovanni da Verona e l’arredo della sacrestia ‘più bella...che fusse in tutta Italia’.” *Arte Cristiana* 86: 353–66.
- Bornstein, Andrea
1987 *Gli strumenti musicali del Rinascimento.* Padova: Franco Muzzio.
- Brizzi, Giovanni
1994 “Intarsiatori e intagliatori olivetani.” *Arte Cristiana* 764–765: 371–88.
- Brizzi, Giovanni
2000 “Les marqueteries des stalles de Monte Oliveto Maggiore.” *Stalles et miséricordes: spiritualité et truculence.* Colloque de Vendôme, 30 septembre – 1er octobre 1999. Châteauroux: Rencontre avec le Patrimoine Religieux (*Art sacré* 12): 16–29.
- Bugini, Elena
2003 “‘...exactissima harmonia...’: le nature morte a soggetto musicale del coro di San Sisto a Piacenza.” *Acme* 56/2: 315–23.
- 2004 “Un intarsio di lira, una lira intagliata: qualche puntualizzazione su fra Giovanni da Verona e Giovanni d’Andrea Veronese.” *Verona Illustrata* 17: 43–63.
- 2007 *Il significato della musica nell’opera intagliata ed intarsiata di fra Giovanni da Verona.* Tesi di Dottorato (ms.), Université François-Rabelais de Tours, Centre d’Études Supérieures de la Renaissance, École doctorale Science de l’Homme et de la Société & Università degli Studi di Torino, Dipartimento di Discipline Artistiche, Musicali e dello Spettacolo.
- 2009 “Annotazioni sull’iconografia musicale di fra Raffaele da Brescia.” *Musica e liturgie nel medioevo bresciano (secoli XI–XV).* Brescia: Fondazione Civiltà Bresciana: 665–96.
- Del Vecchio, Giancarlo
1973 “L’orologio nelle tarsie.” *La clessidra* 29/2: 30–32.

- Ferrari Barassi, Elena
1979
Strumenti musicali e testimonianze teoriche nel Medio Evo. Cremona: Fondazione Claudio Monteverdi.
- Ferretti, Massimo
1982
I maestri della prospettiva. Torino: Einaudi (*Storia dell'arte italiana* 11): 457–585.
- Genèsi, Mario Giuseppe
1987
“Un breve saggio di polifonia rinascimentale: il ‘canone’ a due voci del coro ligneo di Giovanni da Verona nel Duomo di Lodi.” *Archivio Storico Lodigiano* 106: 73–87.
- Guidobaldi, Nicoletta
1995
La musica di Federico. Immagini e suoni alla corte di Urbino. Firenze: Olschki.
- Hammerstein, Reinhold
1994
Von gerissenen Saiten und singenden Zikaden. Studien zur Emblematis der Musik. Tübingen und Basel: Francke.
- Liber usualis*
1924
Liber usualis Missae et Officii pro dominicis et festis cum cantu gregoriano quem ex editione typica in recentioris musicae notulas translatus solesmenses monachi rhythmicis signis diligenter ornaverunt. Paris: Desclée.
- Marcel-Dubois, Claudie
1987
“Le triangle et ses représentations comme signe social et culturel.” *Imago Musicae* 4: 121–35.
- McKinnon, James W.
2001
“Benedictine monks.” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition*. Edited by Stanley Sadie. Vol. 3. London: Macmillan Publishers: 242–45.
- Melini, Donatella
2000
L'iconografia musicale nell'arte del Quattrocento. Tesi di Specializzazione (ms.), Università degli Studi di Bologna (Dipartimento di Arti Visive).
- Meucci, Renato
2002
“I costruttori di strumenti musicali a Verona.” *Coelorum Imitatur Concentum. Studi in ricordo di Enrico Paganuzzi*. Verona: Accademia Filarmonica: 157–83.
- Mischiati, Oscar

- 1983 “Significati musicali del quadro di Santa Cecilia.” *L’Estasi di Santa Cecilia di Raffaello da Urbino nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*. Bologna: Alfa: 235–43.
- Paganuzzi, Enrico
1976 “Il Quattrocento.” *La musica a Verona*. Verona: Banca Mutua Popolare di Verona: 71–94.
- Pellini, Giovanni
1991 *Strumenti musicali in tarsie italiane dal XIV al XVI secolo esistenti in Italia*. Tesi di Diploma (ms.), Università degli Studi di Pavia, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale.
- Ravasio, Ugo
1992 “Il fenomeno cetera in area bresciana.” *Liuteria e musica strumentale a Brescia tra Cinque e Seicento*. Vol. 1. Brescia: Fondazione Civiltà Bresciana.
- Rognini, Luciano
1985 *Tarsie e intagli di Fra Giovanni a Santa Maria in Organo di Verona*. Verona: Centro per la Formazione Professionale Grafica (*Segni e voci di civiltà veneta* 3).
- Rohark, Thomas
2007 *Intarsien: Entwicklung eines Bildmediums in der italienischen Renaissance*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (*Rekonstruktion der Künste* 9).
- Sachs, Curt
1980 *Storia degli strumenti musicali*. Milano: Mondadori.
- Scherliess, Volker
1972 *Musikalische Noten auf Kunstwerken der italienischen Renaissance bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts*. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner.
- Scott Jones, Sterling
1995 *The lira da braccio*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University.
- Sensini, Claudia
2006 “Le tarsie di Fra Giovanni da Verona nel coro del Duomo di Siena.” *Forte Fortuna. Religiosità e arte nella cultura senese dalle origini all’umanesimo di Pio II ai restauri del XIX secolo*. A cura di Mario Lorenzoni e Roberto Guerrini. Siena: OPA (*Quaderni dell’Opera* 7–9 [2003/2005]): 309–45.

- Simoni, Antonio
1980
Orologi italiani dal Cinquecento all'Ottocento. Milano:
Vallardi: 16–25 e 66–77.
- Thornton, M.J.
1973
“Tarsie: design and designers.” *Journal of the Warburg
and Courtauld Institutes* 36: 377–82.
- Vecce, Carlo
1985
*Gli umanisti e la musica. Un'antologia di testi umanistici
sulla musica*. Milano: Università Cattolica.
- Winternitz, Emanuel
1982
*Gli strumenti musicali e il loro simbolismo nell'arte
occidentale*. Torino: Boringhieri.