

Elena Bugini

La successione e l'estinzione del messaggio di fra' Giovanni da Verona: le tre tarsie di Vincenzo Dalle Vacche per San Benedetto Novello a Padova

*L'atelier veronese di Santa Maria in Organo*¹

È lavorando al coro di Santa Maria in Organo a Verona, progettato e messo in opera tra 1494 e 1499², che fra' Giovanni (Verona 1457 circa – 1525) inizia ai segreti della lavorazione intagliata ed intarsiata del legno un cospicuo numero di collaboratori. Il più delle volte si tratta di confratelli olivetani, anche se la presenza dei laici è (e da subito) piuttosto significativa. Per quanto molti di questi legnaioli non siano che garzoni senza incarichi di responsabilità, alcuni dei proseliti di Giovanni da Verona riescono ad assimilare in profondità la lezione del maestro, arrivando a sostituirlo – se non nella progettazione, nel momento di traduzione pratica del cartone – durante le assenze e le malattie; e – allo scioglimento della “scuola” sanzenate, in conclusione dei lavori per Santa Maria in Organo – continuando ad assistere fra' Giovanni nelle sue imprese maggiori e, in alcuni casi, venendo addirittura contattati per opere autonome.

Il seme gettato da fra' Giovanni durante il suo primo operare veronese porta quindi molto frutto, generosamente travalicando il limite delle claustrate mura del cenobio della città natale. I più celebrati artefici di questa propalazione sono – a parte il caposcuola in prima persona – i suoi principali allievi in veste monastica: Antonio da Venezia, detto “*il prevosto*” (Venezia 1470 circa – Bologna 1549), con risultati di particolare eccellenza in Liguria³; fra' Raffaele da Brescia, al secolo Roberto Morone (Brescia 1479 – Roma 1539), con quanto realizzato tra Lombardia, Emilia e Toscana⁴; e Vincenzo Dalle Vacche (Verona, 1475 circa – 1531), con un isolato capo d'opera per il nativo Veneto⁵. Di tutto quanto da loro realizzato, purtroppo, non rimangono oggi che poche emergenze. Sufficienti comunque a documentare i diversi accenti che gli allievi seppero dare al linguaggio del maestro. Sono accenti legati in parte al gusto individuale dell'artefice (conseguenza della sua estrazione geografica e della maggiore o minore sensibilità ai coevi mutamenti di stile), in parte ai modelli del maestro su cui l'allievo sceglie di costruire il proprio stile. Da quest'ultimo punto di vista, così, la forte dissonanza che si percepisce tra le composizioni più spoglie ed ordinate di fra' Antonio e fra' Raffaele e quelle frananti e costipatissime di fra' Vincenzo s'origina eminentemente nella diversità dei punti di riferimento: i primi due, infatti, si rifanno per tutta la vita a quanto appreso entro il primo decennio del Cinquecento collaborando con fra' Giovanni a Verona, Monte Oliveto e Napoli⁶; fra' Vincenzo, invece, nonostante la pristina formazione nel cantiere del coro veronese, risente soprattutto dell'opera tarda – cominciata nel 1519, soltanto un anno prima dell'inizio dei suoi superstiti lavori per San Benedetto Novello a Padova – della spalliera di sacrestia che il caposcuola realizza per Santa Maria in Organo⁷.

Proprio al Dalle Vacche si deve quella che chi scrive considera la più fascinosa delle reliquie della scuola lignaria di Giovanni da Verona: sia pur con qualche innegabile sbavatura di disegno e fragilità artigianale, essa porta in effetti alle estreme conseguenze l'ammaliante superfetazione dei soggetti e degli ornati dell'ultima maniera del maestro, prestando grande attenzione alla comunicazione di molti e complessi contenuti. Ad accrescere il fascino dell'opera vi è, ovviamente, pure la sua natura di assoluto *unicum*

autografo dell'autore (della cui biografia – oltre tutto – non sappiamo quasi nulla). Ed anche d'isolato *testimonium* d'un modo d'intendere la lezione del maestro che – a differenza di quello assai celebrato di fra' Raffaele – non ebbe troppo successo tra i contemporanei: se è per via di “complicazione” formale e semantica che fra' Vincenzo continua l'ultima maniera di fra' Giovanni, fra' Raffaele esprime infatti nel modo più convinto (per entità e vastità d'operato) l'altra via battuta dai migliori talenti formati nel coro di Santa Maria in Organo. Quella, cioè, della “semplificazione” di forme e composizioni della maniera pre-romana del maestro⁸; maniera ridotta a sistema di *topoi* su cui innestare aggiornamenti che – legati al gusto del luogo d'attività o alle evoluzioni dell'intarsio al di fuori dell'ambiente olivetano – possono anche coincidere con il principio di dissoluzione (l'apertura pittorica) del genere praticato (la declinazione prospettica della tarsia).

Patavina fragmenta.

*Quanto resta del corpus tarsiatum di Vincenzo Dalle Vacche:
una breve introduzione*

Il crescendo in temperatura virtuosistica delle vertiginose bravure lignarie di Giovanni da Verona è dato di fatto di innegabile evidenza: all'interno dei magistrali *trompe-l'oeil* del sapiente ed erratico *lignarius opifex*, gli arredi liturgici sontuosi e l'ingegneresca strumentazione matematico-scientifica proliferano con decisione irreversibile, configurandosi in strutture sempre più fascinosamente complesse. La tendenza di fra' Giovanni è cioè quella al progressivo incremento numerico degli oggetti – soprattutto di quelli di più ricercata morfologia – componenti le sue nature morte. Incremento che tocca i suoi punti massimi negli episodi ultimi della sacrestia veronese (fig. 1) e del frammentario coro lodigiano (fig. 2). Il narcisistico compiacimento per la propria bravura tecnico-compositiva e la ricerca gratuita di virtuosismi esclusivamente volti a stupire il riguardante non sono però pecche ascrivibili al maestro: prima che un finissimo artigiano, Giovanni da Verona è stato un religioso le cui opere sono *muta praedicatio* innervata di genuina fede nelle Sacre Scritture. Il fatto che – con l'eccezione di fra' Raffaele da Brescia – i suoi allievi si siano astenuti dall'apporre sigla autografa ai propri manufatti depone a favore della loro comunione di sentire e d'intenti col caposcuola.

Non è comunque alla personalità cardine del commesso prospettico secondo la declinazione olivetana che spetta portare all'iperbole le eccedenze che progressivamente modificano i lemmi e la sintassi del suo icastico parlare. Chi non si limita a bussare alle porte della “maniera” ma ardisce varcarne la soglia è invece uno dei migliori tra i suoi molti allievi-aiutanti. Col respiro rotto da ansie ignote al caposcuola, non temporeggia *in limine* ma s'affretta ad esplorare l'“oltre” ed a colmarlo della suadente traduzione in immagine di un accorato struggimento il dotato confratello sanzenate fra' Vincenzo, il cui nomignolo-cognomen “*de vachis*” – più spesso volgarizzato in “Dalle Vacche” o “Vacheo” – sembra far riferimento ad un'originaria provenienza dall'umile ambiente dei beccai operanti a Verona⁹.

Da quanto avaramente ceduto dalle rare e laconiche fonti, davvero ben poco è possibile intendere dello sfuggente personaggio. Tre sole, per di più, sono le prove superstiti della creatività e del magistero tecnico che il Vacheo dispiegò nel corso del suo periplo inquieto di monaco e *magister perspektivae* (figg. 3-5): in deposito presso il fondo

“*Objects d’Art*” del Louvre con i numeri d’inventario OA7822-7824 sin dal 1890¹⁰, esse decoravano in origine gli schienali di altrettanti sedili lignei, intarsiati, tra il 1520 ed il 1523, per i confratelli padovani di San Benedetto Novello. I tre mirabili postergali – una densa natura morta di utensili liturgici (inv. OA7823, cm 118,5x61 circa), un galletto cristologico incorniciato da un triplice fornice classico (inv. OA7824, cm 108x80) e un finto armadio dalle due scansie replete di strumentario astronomico-musicale (inv. OA7822, cm 119,5x64)¹¹ – furono, nel contempo, l’impresa di massimo successo ed il canto del cigno del talentoso artigiano, dato che il lusinghiero incarico di portare a compimento il decoro degli armadi nella sacrestia della basilica dogale veneziana – ottenuto subito dopo la conclusione dei lavori patavini – si rivelò infausta fonte di frustrazioni nel giro di pochi mesi soltanto: qualcosa non andò per il verso giusto e, già agli inizi del 1524, per difetto di “*sufficiencia et decentia*”, fra’ Vincenzo veniva allontanato da San Marco¹². Lo smacco del licenziamento interruppe bruscamente la carriera dell’intarsiatore autonomo, siglando l’inizio dell’inesorabile e fulmineo declino: lasciata *ipso facto* la laguna e per sempre deposta la veste del peripatetico titolare di commissione, il Dalle Vacche rientrò in quella comunità di Santa Maria in Organo dove aveva visto la luce tanto come religioso che come artigiano del legno. La tradizione vuole che – trovato rifugio nell’accogliente *portus* veronese, vulnerato ed offeso dallo schiaffo degli alteri procuratori marciani – egli maneggiasse gli strumenti del carpentiere solo per pochissimo ancora e con l’intento esclusivo di aiutare il padre-maestro nella messa in opera dei lavori estremi. Morto fra’ Giovanni nel 1525, pare che il discepolo, nel corso dei sei anni in cui sopravvisse al caposcuola, si astenesse del tutto dall’esercizio artistico, integralmente consacrando alla primaria vocazione spirituale.

Ancora *sub iudice* la traccia lasciata durante la sfortunata escursione veneziana, l’unico spiraglio concreto da cui tentare la messa a fuoco della negletta personalità del “*de vachis*” sono dunque le sole reliquie incontestatamente autografe dell’arredo ligneo presbiteriale di San Benedetto Novello, trasmigrate in Francia nel secondo Ottocento e quindi obliate dai più. Si tratta peraltro di opere di tale pregio artigianale e spessore concettuale da costituire attestazioni efficaci della qualità tecnica e della ricchezza dottrinale, prima ancora che di fra’ Vincenzo, della cultura figurativa olivetana da cui fra’ Vincenzo proviene¹³. Oltre tutto, l’individuazione e la disamina della ricercata e preziosa filigrana culturale dell’*ars lignaria* affinata in seno alla congregazione del beato Tolomei risulta più agevole – per ovvie ragioni di scarsa gestibilità di un catalogo assai cospicuo (per quanto lacunoso) – lavorando sul circoscritto *corpus tarsiatum* superstite dell’allievo anziché sui quasi duecento commessi lignei sinora assegnati al maestro¹⁴.

Ci sono fondate ragioni per credere che, all’interno delle cinte di tornacoro, dopo una prima fase autoreferenziale della tarsia¹⁵, l’*ensemble* formato dalla pala d’altare con il leggio e gli stalli corali veicolasse significati complessi codificati con precisione da rigorosi programmi iconografici. È quanto ancora chiaramente si intuisce muovendosi all’interno del doppio ordine di stalli che, sul finire del Quattrocento, fra’ Giovanni realizza per i confratelli concittadini di Santa Maria in Organo: sia pur depauperato, scompaginato e trasferito nel secondo Cinquecento¹⁶, il prezioso mobile manda a tutt’oggi segnali distinti circa la celebrazione di Maria come *Regina Caeli* e *Alma Redemptoris Mater* sapientemente intrapresa dal monaco-artigiano di concerto con il

Mantegna autore della *Madonna Trivulzio*¹⁷. Fu proprio nel presbiterio della chiesa degli olivetani di Verona, alla stretta conclusiva dei lavori per il coro, che fra' Giovanni introdusse fra' Vincenzo ai segreti della sua arte. Arte che, eminentemente finalizzata alla realizzazione di allegorie su grande scala, necessitava di capacità dialogiche sufficientemente sviluppate ai fini d'impostare una sinergia di forze in vario senso specializzate. Ogni coro è infatti un concerto di opinioni: le parti principali spettano ad intarsiatore e pittore, e la musica si configura come "invenzione a tre voci" nel caso di richieste inoltrate da un committente di particolare determinazione e significativa levatura culturale (come credibilmente fu, a Verona, il priore Francesco Da Lisca). Allievo di un maestro raffinatamente padrone delle modalità di semantizzazione di un'opera d'arte ed introdotto agli espedienti dell'intarsio collaborando alla *mise en oeuvre* di un abecedario di grande dimensione culturale, riesce davvero difficile credere che, in San Benedetto come altrove, il discepolo, del tutto disinteressandosi dei concetti, abbia riempito gli spazi assegnati per solo senso dell'ornato. Purtroppo, però, alla perdita dell'originaria impaginazione prospettica contestuale alla soppressione-spoliazione primo-ottocentesca della sede olivetana patavina, non pone rimedio alcuna dettagliata descrizione del campo di figurazione e del suo sottinteso espressivo. La compiutezza formale e la forza simbolica del singolo pannello del "*de vachis*" sono però tali che, anche se manchiamo delle precise chiavi di lettura di un contrappunto perduto, una puntuale analisi delle singole ed autonome componenti del tripartito arredo per San Benedetto Novello è – credo – possibile e legittima, almeno quanto doverosa.

Indagando le fonti antiche

La puntualizzazione di forme e contenuti di ciascuno dei pannelli intarsiati da fra' Vincenzo attualmente al Louvre necessita di un preliminare indugio sulla più antica delle fonti che dell'intervento patavino del Dalle Vacche ci parlano. Indugio che, oltre a chiarire la precisa natura del mobile realizzato dall'artigiano per Padova, dà illuminanti indicazioni sul contesto in cui il *lignarius opifex*, durante il suo unico triennio di gloria artistica, si mosse e da cui, assai plausibilmente, si fece condizionare.

Il primo testimone del lavoro del "*de vachis*" per San Benedetto Novello è Marcantonio Michiel nella *Notizia d'opere del disegno*: "*IN S. BENEDETTO. La palletta in tela a mezzo la Chiesa appoggiata all'arco a man destra andando contro el Coro, che contiene la Natività fu de mano de...Corona Padoano, ed è tratta da una tela Ponentina, ovvero è fatta ad imitazione dei Ponentini. El mastabe de tarsia a man destra appresso el coro è de mano de Fra Vincenzo dalle vacche Veronese dell'Ordine Olivetese, opera laudabile. El S. Benedetto in tela in Coro fu de mano del Mantegna.*"¹⁸. L'annotazione è quanto mai succinta ma fornisce allo storico dell'arte un paio di segnalazioni di grande interesse.

La prima. Nel corso della prima metà del Cinquecento, i dipinti più significativi conservati nel cenobio benedettino padovano di San Benedetto Novello erano due: una piccola pala ("*palletta*") di Giovanni Antonio Corona ("*Corona Padoano*") che, posta sull'altare di una cappella laterale del lato destro dell'aula dei fedeli ("*appoggiata all'arco a man destra andando contro el Coro*"), raffigurava una *Natività*; e la pala della cappella maggiore ("*in Coro*") – l'opera cardine, dunque, dell'intero tempio –, ovviamente consacrata a San Benedetto (dedicatario della chiesa) e dipinta nientemeno che dal Mantegna. L'eccezionalità dell'informazione è in realtà molteplice: i due dipinti

– oggi perduti – sono documentati dal solo Michiel; il Corona è il primo (in ordine cronologico) dei pittori del Cinquecento padovano¹⁹; la figura isolata di un San Benedetto come protagonista di pala d'altare è un *unicum* nella storia dell'arte del periodo²⁰.

La seconda segnalazione – davvero cruciale per gli svolgimenti del presente contributo – verte su natura e collocazione del mobile realizzato da Vincenzo da Verona: quanto il Dalle Vacche costruisce e decora non è effettivamente l'ambiziosa *enfilade* degli stalli d'un coro ma, più modestamente, un “*mastabe*” intarsiato collocato sulla destra “*appresso el coro*”. Ci aiuta a capire che cosa fosse un “*mastabe*” la nota che, nel 1800, Jacopo Morelli costruisce *ad hoc* nella prima edizione della *Notizia d'opere del disegno* e che Gustavo Frizzoni, nel 1884, ripropone – con qualche piccola variante ed integrazione – nella seconda edizione da lui curata: “*È andata in disuso la voce mastabe, solita ad adoperarsi per dinotare un bel sedile in posto eminente. Che tale fosse la sua significazione questo passo lo dimostra vedendosi tuttora la mobilia di tarsia dall'autore indicata [...]. Ma vieppiù si comprova l'uso di detta voce da parecchi passi di Marino Sanudo nei Diarii [...]. All'anno 1512 è riportata una lettera di Marcantonio Travisano figliolo di Domenico Cavaliere Procuratore, allora andato ambasciatore della Repubblica Veneziana presso il Sultano d'Egitto, nella quale egli a Pietro suo fratello descrivendo l'accoglienza fatta all'ambasciatore, dal Sultano al Cairo nel suo castello, così dice: Arrivati all'ultima piazza dove era el Signor Soldan, la quale è di grandezza come la piazza di San Marco, in testa della ditta corte, sopra uno mastabe alto da terra da circa cinque piedi era sentá el Signor Soldan solo, coperto el mastabe de alto basso cremexin, con un friso d'oro: davanti la sua persona vi era una spada e un brocchier grandò d'oro e in pedi sul ditto mastabe era uno schiavo con una coda de cavallo in mano che li parava le mosche... / Davanti del suo mastabe li era in terra per circa 12 passa de larghezza tapedi grandi, sui quali era i armigeri grandi in piedi... / L'Orator dette la lettura in mano al turziman grandò, qual la portó al Signor Soldano sul mastabe... / Nel giardino del Soldano era uno mastabe, dove era senta el Signor Soldan, su uno cussin con el schiavo che li parava le mosche... / E fatto venir l'ambassader qual era vestito d'oro a manege dogal, fodrà de varo, sul mastre, andò el segretario Andrea di Franceschi e il turziman nostro... / Era su uno mastabe alto ditto Sig. Soldan farsi piè 12 da terra sul qual l'era sentato. E così ripetutamente si trova fatto uso della parola mastabe nello stesso senso.*”²¹.

“*[...] vedendosi tuttora la mobilia di tarsia dall'autore indicata [...]*”: il Morelli scrive dunque quando il “*mastabe*” è ancora in opera. Nel momento in cui descrive il mobile di fra' Vincenzo come un tronetto rialzato valorizzato da drappi e tappeti – con una restituzione *per verba* che di molto lo avvicina ai *sedilia* virginali che compaiono nelle tante sacre conversazioni della pittura lagunare di fine Quattro-inizi Cinquecento (si pensi alla giorgionesca *Pala di Castelfranco*, fig. 6) – ci dà quindi un'indicazione verosimile perché fondata sull'esperienza diretta di quanto ancora fruibile.

Tuttavia, per lo studioso contemporaneo, l'indicazione Morelli-Frizzoni rischia di esser fuorviante se non debitamente integrata dal confronto con le concrete sopravvivenze di arredi che – come il “*mastabe*” di origine islamica²² cui fanno riferimento i passi di Sanudo trascritti da Morelli e Frizzoni – sono “*sedili onorifici*” destinati a personaggi di particolare dignità ed eccellenza all'interno di una comunità; ma che – a differenza del “*mastabe*” in senso proprio – sono specificamente pensati per gli usi della liturgia

cattolica. Tra i possibili confronti reperibili nel *corpus tarsiatum* superstite, l'eccellenza degli artefici dà particolare rilievo ad un arredo precedente e ad uno viceversa successivo all'*exploit* padovano del Dalle Vacche. Si tratta – rispettivamente – del tronetto che, nel 1494, Bernardino da Lendinara realizza per il Battistero di Parma (oggi presso la Galleria Nazionale della stessa città, fig. 7); e del doppio banco (per i celebranti sulla sinistra e per i rettori sulla destra, figg. 8-9) messo in opera nel secondo quarto del Cinquecento nel presbiterio di Santa Maria Maggiore a Bergamo²³. Sia pur stilisticamente assai difformi (l'elegante austerità del modello lendinaresco poco ha da spartire con la protobarocca esuberanza cromatico-scultorea dei due bancali orobici), tanto l'arredo parmense che quello bergamasco hanno forma di ampio sedile, con poco sporgente seduta, continua e liscia, ed alto schienale tripartito da paraste intagliate (nel caso del reperto Lendinara) o da paraste e colonne scanalate (come a Bergamo). Ricca la decorazione scultorea del coronamento (con rilevata cornice impostata sopra le tre conchiglie all'apice di ogni dossale); ma soprattutto raffinata quella ad intarsio che riveste tanto la parte bassa dei sedili (scanditi da mensoloni ad intaglio nel coro bergamasco) quanto i dossali. A parte i moduli geometrici al registro basso del mobile parmense, le tematiche d'intarsio sono tutte figurazioni: biblico-allegoriche nel caso bergamasco (dove ogni dossale è ripartito in tre moduli e la decorazione intarsiata, egualmente tripartita, è estesa anche ai lati dei bancali); con alternanza architettura/figura (è quella di san Giovanni Battista che, in quanto "battezzatore", è soggetto particolarmente adatto alla decorazione di un arredo d'edificio battesimale)/architettura (è un "ritratto" ligneo del Battistero di Parma stesso) nel caso del tronetto di Parma. Arredi siffatti erano di norma destinati al clero che celebrava i riti (il sacerdote e una coppia di diaconi); per questo motivo erano collocati in prossimità dell'altare ed offrivano possibilità di sedersi, non ad una soltanto, ma fino a tre persone. Il confronto tra quanto suggerito da Morelli-Frizzoni postillando il Michiel e gli arredi di Parma e Bergamo che si sono appena considerati consente d'immaginare la conformazione del mobile assemblato da fra' Vincenzo e di coglierne la funzione: le tarsie superstiti sono tre dacché il pezzo d'arredo aveva dossale tripartito; ed i postergali erano tanti quanti i corrispettivi sedili, ovvero quanti i religiosi coinvolti nella celebrazione eucaristica. L'ipotesi più probabile è cioè che il *sedilium honorificum* progettato dal "de vachis" per San Benedetto Novello fosse sì un "bel sedile in posto eminente" proprio come il "mastabe" in uso nelle regioni islamizzate; non, però, in quanto sopraelevato ed adorno di tappeti, ma perché posto in prossimità dell'altare, particolarmente accogliente (destinato non ad una, ma a tre persone) e sontuosamente adorno di intagli ed intarsi.

La chiesa di San Benedetto Novello esiste tuttora, ma nulla più conserva dell'antica conformazione che la vide contenitore del "mastabe" di fra' Vincenzo²⁴. Capire che cosa Marcantonio Michiel intendesse veramente collocando "appresso el coro" il mobile del Dalle Vacche è, pertanto, sentiero patentemente in salita. Il coro di Santa Maria Maggiore a Bergamo, tuttavia, viene ancora in soccorso allo studioso suggerendo per l'antico cenobio patavino una distribuzione degli elementi simile a quella orobica tuttora esperibile (fig. 10): il "mastabe" sarebbe cioè stato collocato sul lato destro della fascia di spazio intercorrente tra il fondo della cappella maggiore, qualificato da altare e tela del Mantegna, e l'ensemble degli stalli del coro dei religiosi, chiusi entro cinta di tornacoro rettangolare e simmetricamente ripartiti in un doppio tracciato ad *elle*; stalli

che, molto probabilmente coevi all'intervento del Mantegna²⁵, quello di fra' Vincenzo contribuì a riqualificare²⁶.

L'abolizione generale degli ordini religiosi promulgata dal regime napoleonico il 25 aprile 1810 comportò l'inizio della dispersione del patrimonio artistico anche per le chiese dei monasteri padovani, San Benedetto Novello compreso: sulla base degli inventari redatti nel 1806²⁷, se ne organizzò l'alienazione dei beni mobili mediante quattro aste tenutesi tra il 1810 e il 1812. Non sappiamo di preciso quando e a chi – in occasione di queste aste – il “*mastabe*” – forse già scomposto in *disjecta membra* – venisse venduto. I tre pannelli isolati riemersero comunque nel 1875 sulle bancarelle di uno dei numerosi e spregiudicati antiquari veneziani di cui ignoriamo il nome: qui le acquistò l'archeologo ed erudito Eugène Piot²⁸ che, morendo nel 1890, le lasciò al Louvre, dove tuttora si conservano.

Il “trittico padovan-parigino” nel dettaglio

Di quanto – tra intagli ed intarsi – realizzato dall'olivetano veronese Vincenzo Dalle Vacche in circa trent'anni di attività, dunque, non rimangono oggi che i tre pannelli intarsiati provenienti da Padova e ricoverati in Francia sin dal XIX secolo exeunte.

Nonostante l'inquietante magrezza, il superstite *corpus ligneum* del “*de vachis*” molto dice dello stile e del pensiero suoi propri e di quelli dell'*ars lignaria Montis Oliveti* in generale.

Uno studio davvero fondato e solido del triplice intarsio non può prescindere dalla ricostruzione dell'ipotetico significato del singolo pannello e del “discorso” intavolato dai tre pannelli nel loro insieme. Trattasi di restituzione che – a sua volta – implica quella della precisa conformazione del mobile (con l'esatta disposizione dei pannelli sul suo dossale), del suo ruolo nella configurazione architettonico-decorativa dell'antico presbiterio di San Benedetto Novello e della liturgia che in tale presbiterio aveva luogo ed ampiamente determinava le scelte dei decori “semantizzati” dell'arredo.

Nelle pagine a seguire, pertanto, la *mise au point* del “trittico padovan-parigino” del Dalle Vacche verrà condotta congiuntamente alla necessaria puntualizzazione delle suddette problematiche.

Ad apertura di finestra, oltre un arco di trionfo:

la solitaria promenade d'un impettito galletto entro un brullo episodio di paese
(Paris, Musée du Louvre, Objects d'Art, inv. OA7824 – cm 108x80)

Dimensionalmente e tematicamente difforme dalle restanti due, la grande tarsia dominata dalla presenza di un gallo era – con ogni verosimiglianza – quella che, collocata al centro dello schienale del “*mastabe*” del San Benedetto Novello padovano, era destinata a controfondare la seduta del sacerdote celebrante: al suo decoro, in effetti, concorrono anche riferimenti che – sia pur nella sostanziale natura di mosaico polisignificante del pannello – afferiscono alla dignità sacerdotale²⁹. L'assenza di documenti relativi all'impresa e la perdita del contesto originale non consentono, purtroppo, un chiarimento risolutivo dei significati dell'intarsio in questione. Sulla base del confronto con i precedenti del maestro cui fra' Vincenzo attinge nella concertazione dell'immagine, oltre che con riferimento a quanto ponderatamente ipotizzato “*indagando le fonti antiche*”, è tuttavia possibile pronunciarsi su quanto più

probabilmente inteso – implicazioni al ministero divino comprese – tanto dai singoli elementi della figurazione quanto dalla figurazione nel suo complesso.

Alla maniera di quelle di fra' Giovanni, anche le tarsie del discepolo fra' Vincenzo dovevano essere "*preghiere di legno*"³⁰. In quanto tali, esse fungevano da attestazioni di fede in un Dio celato ed involupato nella pura realtà fenomenica come un gheriglio nel guscio. Di qui – allo stesso modo del caposcuola – la propensione a fare di ogni elemento del mondo reale l'ingrediente di un linguaggio cifrato. Tanto le emergenze architettoniche che le tracce di vita vegetale (rade) ed animale (ben più determinanti se anche non copiosamente presenti) dell'inv. OA7824 del Museo del Louvre si prestano pertanto ad una lettura simbolica.

La presenza del gallo trova certo ampia giustificazione nella forte componente agricola dell'economia del contesto padovano (specie di quello di San Benedetto Novello, monastero ben collegato al centro cittadino ma comunque posto al di fuori dell'antico percorso delle mura urbane)³¹: per qualsiasi artista, in effetti, l'universo mentale è popolato delle immagini che riflettono il tipo di vita suo e di chi – con le sue scansioni stagionali e le sue fatiche quotidiane – attorno a lui si muove per periodi variamente prolungati. A prescindere dal più che probabile omaggio al *milieu* dei suoi soggiorni padovani, il gallo è però anche volatile che molta letteratura – classica, ancora prima che patristica – ha fatto corpo concreto di una stratificazione simbolica a cui fra' Vincenzo si dimostra tutt'altro che insensibile. La sua permeabilità a questa tradizione interpretativa è certificata – indirettamente – dall'alunnato presso fra' Giovanni, che al simbolismo animale di dotta matrice cristiana fa ampio ricorso sin dalle prime prove veronesi³². E – più direttamente – dalla puntuale ripresa, in questo caso specifico, di un ben preciso modello del maestro: la tarsia in esame trae infatti palese ispirazione da un'idea che, tra 1519 e 1523, fra' Giovanni invera nella sacrestia veronese di Santa Maria in Organo. Alla realizzazione dell'ultimo mobile che il maestro riesce a portare a compimento, il discepolo – già residente a Padova, presso la comunità di San Giovanni di Venda, quando l'anziano caposcuola intraprende i lavori – non collabora. Ma ha certo modo di visionare i cartoni del maestro, magari interloquendo con lui durante un sopralluogo in Santa Maria in Organo, dacché il (supposto) campo centrale del "*mastabe*" dell'allievo nasce come *lectio difficilior* dell'ottavo pannello da sinistra della spalliera veronese (fig. 11). Non trascrizione *ad litteram*, dunque, ma consapevole e pregevolissima variazione sul tema d'un galletto a spasso per una landa desolata al di là d'un arco. Mutano, in effetti, il numero di luci dell'arco (non più a fornice unico ma sontuosamente tripartito), la tipologia del paesaggio (una *waste land* non più di natura lacuale e di probabile ispirazione gardesana, ma di geologismo mantegnesco con una puntata architettonica di gusto albertiano) e le caratteristiche del gallo (la descrizione *ad unguem* del piumaggio³³ riecheggia il naturalismo lenticolare dei pittori di Fiandra in ambedue i casi; ma al selvatico gallo cedrone di fra' Giovanni, fra' Vincenzo sostituisce la più diffusa e riconoscibile tipologia del gallo da pollaio, con carnosì bargigli e coda fastosa quanto un cimiero d'elmo).

Evidentemente il Dalle Vacche si alimenta di un'idea del caposcuola, lavorando però su disegni indipendenti. Disegni che, almeno per quanto concerne il protagonista animale dell'intarsio, pongono qualche problema attributivo. È infatti nozione ormai acquisita come i prospettici tendessero ad appellarsi all'intervento di un disegnatore-pittore per la concezione delle figure³⁴: fra' Giovanni pare essersi così comportato nei lavori per

Santa Maria in Organo, Monte Oliveto Maggiore, Napoli, Roma e San Benedetto fuori porta Tufi³⁵. Nel caso del maestro si tratta soprattutto di figure umane, per quanto il ricorso al prototipo del Dai Libri per i due leprotti di Verona e Napoli testimoni l'ausilio pittorico anche nella rappresentazione di alcuni animali³⁶. Il cartone usato dal Dalle Vacche in San Benedetto Novello sarà verosimilmente legato alla prestazione di un artista padovano individuato dallo stesso *lignarius opifex*: anche se una regola fissa non sembra essere esistita, è molto probabile che durante la fase più propriamente prospettica della tarsia spettasse all'intarsiatore contattare (e pagare) i pittori a cui affidare i cartoni di figura; e sembra, altresì, che fosse comprensibile abitudine dei titolari della commissione ricercare questi autori tra gli artisti con cui avevano più facile contatto in quel dato momento della loro produttività³⁷. È pertanto assai verosimile che fra' Vincenzo si sia appoggiato alla collaborazione di un artista locale, o comunque attivo per il cenobio patavino di San Benedetto Novello verso il 1520³⁸. Una conferma in tal senso viene dal fatto che, proprio nella traduzione lignea del galletto, fra' Vincenzo incespichi in due sconcertanti errori di prospettiva che meglio si spiegano pensando ad un tentativo attuato dall'intarsiatore di adattare alla propria cornice prospettica un disegno non suo³⁹. Oltre che in una comprensibile difficoltà d'adattamento, la scorrettezza prospettica potrebbe altrettanto verosimilmente spiegarsi come curiosa – e, nei risultati, anche paradossale – manifestazione del rispetto dell'intarsiatore per la fornitura di un pittore di professione: se a fra' Vincenzo venne davvero assegnato un cartone per questo volatile, il suo disegnatore avrà certo rappresentato l'animale nella sua interezza, e quindi anche la totalità delle penne della fastosa coda e la punta della zampa sinistra; dettagli, cioè, che, nella restituzione intarsiata, avrebbero dovuto essere parzialmente nascosti dalla finzione dell'alloggiamento classicheggiante (la coda) e dal tronco in primo piano (la zampa) e che il Dalle Vacche evoca invece senza occultamento di sorta. Deliberatamente scegliendo di non sacrificare parte alcuna del cartone che gli era stato fornito, in una sorta di atto di giustizia e nei confronti del pittore (di cui viene integralmente sfruttato il modello) e del potenziale riguardante (a cui non viene nascosto nulla della realtà che il pittore notifica all'intarsiatore), fra' Vincenzo compie uno di quegli stravolgimenti protocubisti finalizzati al miglioramento della leggibilità dell'immagine che Winternitz – con riferimento ad alcuni degli strumenti musicali affrescati da Gaudenzio Ferrari nella cupola del santuario di Saronno – definisce “*prospettiva pedagogica*”⁴⁰. Vi è però un'altra possibile lettura dell'insicurezza di disegno mostrata da fra' Vincenzo nella resa del suo galletto: l'animale si sottrae alle regole di una rappresentazione del tutto verosimile in quanto simbolo di ciò che oltrepassa realtà e razionalità. In altre parole: l'apparente errore dichiara la natura simbolica del soggetto. Il Dalle Vacche, in vero, si conferma prospettico tutt'altro che senz'errore in almeno altri due luoghi del trittico: in questo stesso pannello, nel non perfetto allineamento di cornicioni ed elementi decorativi del tempietto sullo sfondo (riemergendo dal retro dell'imposta sinistra del fornice centrale, le rette sulle quali dovrebbero porsi membrature e moduli quadrangolari d'ornato slittano illogicamente verso l'alto); e nelle due nature morte, dove invece si coglie una reticenza a definire le profondità per via di precisa rappresentazione del percorso degli assi delle scansie (come invece fra' Giovanni fa pressoché metodicamente, specie nelle opere finali per Verona e Lodi, fig. 12) e dove il piano dei vani inferiori appare, in ambo i casi, eccessivamente inclinato per il punto di

vista adottato. Oltre tutto, riconoscere qualche fragilità di disegno al Dalle Vacche, da una parte, magnifica la superiorità del caposcuola olivetano (che in indefinizioni e distorsioni prospettiche incespicò di rado, specie negli anni della maturità piena); dall'altra, fornisce un appiglio per chiarire il fallimento veneziano che non fu forse occasionato soltanto da un mutamento di gusto (o da un'improvvisa ristrettezza di fondi) della committenza⁴¹. Una lettura "in profondo" dello sfallo prospettico non può però essere esclusa. Tanto più che il gallo è tradizionalmente animale simbolico e che la sua collocazione tra i due termini di un ossimoro (il trionfo dell'arco, la devastazione-desolazione della terra) conferma – tanto nel modello di fra' Giovanni che nella ripresa di fra' Vincenzo – l'impressione che il protagonista dell'intarsio significhi molto più del suo corpo concreto.

L'essere, per natura, profeta della luce (dacché annuncia l'alba) e suo ministro (poiché scandisce col canto le ore) fece del gallo, in seno alla cultura greco-romana, un animale sacro ad Apollo⁴². Oltre che al dio solare, il gallo è stato associato dagli antichi anche ad Asclepio-Esculapio, sulla base – questa volta – d'un ragionamento per simboli: Asclepio è la medicina che porta la salute; la salute è positività che si contrappone alla negatività della malattia; la positività è luce che sconfigge la notte del male; la luce ha il suo emblema nel nunzio del giorno⁴³.

Trasposto in chiave cristiana, l'animale sacro ad Apollo diventa emblema della vigilanza a cui è tenuto l'uomo di fede, dacché Cristo è lo sposo che giunge senza preannunciarsi nel cuore della notte e soltanto chi l'attende – perseverante e munito di lampada ed olio – potrà prendere parte al suo banchetto⁴⁴. Per traslato, il gallo diventa agevolmente il simbolo del monaco che, proprio come il gallo, veglia nel cuore della notte, saluta col canto il manifestarsi di Dio nell'epifania dell'alba e – sempre cantando – scandisce le ore del giorno nella celebrazione dell'*Opus Dei*⁴⁵. Ed ancora, più in generale, il gallo ben si presta a significare il sacerdote-predicatore e, al massimo grado, il santo: l'uomo, cioè, che "illuminato" dal Verbo – in quanto attento a cogliere la luce metafisica delle Sacre Scritture, alla stessa maniera del gallo con la luce fisica – predica la luminosa parola di Dio, facendo breccia – per ardore di fede – nella tenebrosa oscurità del peccatore⁴⁶. La scelta tematica compiuta da fra' Vincenzo (e dalla sua committenza) nella decorazione del pannello centrale del "*mastabe*" risulta quindi quanto mai appropriata, dacché lo schienale era destinato ad un monaco, ad un sacerdote e ad un aspirante alla santità. Stato di grazia, quest'ultimo, perfettamente conseguito da san Benedetto⁴⁷, la cui mantegnesca icona – prestando fede alla narrazione del Michiel – troneggiava, nel primo Cinquecento, su quella mensa d'altare alla cui destra sedeva il celebrante.

Ma, prima ed ancor più che simbolo del santo a cui la chiesa era dedicata e della comunità che la officiava, il gallo fu senz'altro inteso da fra' Vincenzo come simbolo di Cristo. Quella di Salvatore e di Risorto, in effetti, è la valenza che l'arte cristiana più facilmente presta al gallo⁴⁸ e che viene qui puntualmente confermata da inquadratura ed orientamento dell'animale e da alcuni elementi della composizione. Il Risorto è, in effetti, Colui che trionfa sulla morte: a significare la morte concorrono la natura spoglia, il tronco reciso in primo piano, il tempietto-sepolcro sullo sfondo a sinistra; emblema classico di vittoria è, invece, l'arco di trionfo che funge da cornice alla figurazione⁴⁹. Il Salvatore è Colui che porta la salute (dell'anima prima ancora che del corpo); come tale è la positività assoluta e quindi pienezza di luce: per questo motivo lo sguardo del

galletto è puntato verso quello che, con ogni verosimiglianza, era il punto di maggior luminosità dell'edificio di culto. Si cerchi infatti di immaginare la conca absidale della cappella maggiore del San Benedetto Novello per cui lavorò il “*de vachis*” sulla base delle indicazioni fornite dal Michiel e dagli interni di chiesa intarsiati da fra' Giovanni. Emblematica della tipologia olivetana (nel concreto non più esistente) è, tra le tarsie di fra' Giovanni, la decima sinistra del coro di Santa Maria in Organo (fig. 13), particolarmente rispondente ai paradigmi cluniacensi e cistercensi prediletti dalla congregazione del Tolomei⁵⁰: bisogna dunque pensare che, sopra ed alle spalle del *San Benedetto* di Mantegna si aprissero grandi finestre e che, nei momenti di massima luminosità della giornata, la conca absidale si proponesse come un'autentica polla di luce. Michiel, con i suoi pochi cenni sull'arredo, ci fa capire che fra' Vincenzo collocò il “*mastabe*” alla destra della mensa. Informazione puntualmente confermata dalle tarsie superstiti, le cui ombre – come risulta soprattutto evidente dalla proiezione della sfera armillare nella natura morta astronomico-musicale – sono “cenninianamente” concepite in modo da adeguarsi alla illuminazione reale dello spazio ospitante. Scrive infatti Cennino Cennini nel Capitolo Nono del suo *Il libro dell'arte*: “[...] quando disegnassi o ritraessi in chappelle [...] séguita di dare el rilievo alle tue figure [...] secondo l'ordine delle finestre che truovi ne' detti luoghi, che t'anno a ddare la luce [...]”⁵¹. Cennini fa in realtà riferimento alle sole “ombre incorporate” o “integrate” (quelle cioè che danno volume alle figure mediante lo sfumato), dato che il concetto di ombra “portata” gli è ancora estraneo. Artisti ed artigiani della generazione del Dalle Vacche, tuttavia, appartenevano ad una fase più matura della storia dell'arte; fase che dell'ombra portata aveva senz'altro la contezza se non la scienza⁵² e durante la quale è maggiormente credibile che, sia pur appoggiandosi alle espressioni del Cennini, gli operatori artistici le abbiano anche reinterpretate. A confermare come il tradizionale portato cristologico del gallo sia mantenuto anche nel lavoro di fra' Vincenzo c'è – dunque – la notizia dell'originario orientamento dell'animale verso la probabile fonte primaria del perduto San Benedetto Novello. L'orientamento dell'emblema animale del Sole verso il Sole stesso rafforza l'associazione tradizionale – e neanche squisitamente cristiana – di Dio con la luce⁵³. La funzione unitaria e primaria della luce in arte sacra è infatti epifanica. Così anche in fra' Vincenzo che, fatta eccezione per la restituzione *per figuram* del gallo, non rappresenta Dio nelle sue tarsie se non nella forma – concreta ed astratta, antica e straordinariamente moderna ad un tempo – di lama di luce che investe la realtà oggettuale e figurativa del suo trittico provenendo dalle finestre del coro (in alto, alla sinistra di chi guardava il “*mastabe*” ponendosi di fronte ad esso) e mutandone la natura⁵⁴. Alla luce della Verità Rivelata, così, la suppellettile diventa strumento di rito; l'animale diviene metafora del monaco, del sacerdote, del santo e di Dio stesso; l'oroscopo delle origini d'un trattato astronomico ed un canone su testo apocalittico rivelano il duplice volto di Dio come *alfa* ed *omega* di ogni cosa.

Venendo alle fonti letterarie della rappresentazione del Dalle Vacche, è precipuamente a tre autori – di consultazione corrente nel Rinascimento (ambiente monastico compreso); e da parte del maestro fra' Giovanni prima ancora che dei discepoli – che fra' Vincenzo sembra essersi ispirato.

Sul versante delle forme, fra' Vincenzo pare ispirarsi alla pagina di Plinio il Vecchio. Tra il quarantaseiesimo ed il cinquantesimo paragrafo del Libro Decimo della *Naturalis Historia*, Plinio fornisce in effetti una diffusa descrizione del gallo che, per ampi tratti,

si trova riflessa nella lignea icona padovana. Il gallo è per Plinio animale di portamento regale: “*Et plebs tamen aequae superba graditur ardua cervice, crectis celsa, caelumque sola volucrum aspicit crebra, in sublime caudam quoque falcata erigens [...]*”. Sono cioè l’incedere fiero, la cresta eretta e la coda falcata – che sia fra’ Giovanni che (più marcatamente) fra’ Vincenzo prestano a questo pennuto – a manifestarne visivamente la regalità. Plinio non fornisce un’interpretazione simbolica dell’animale, dacché appartiene alla tradizione culturale del razionalismo classico per il quale la realtà è esattamente ciò che appare e non va intesa come velame di realtà superiori o comunque “altre”: nella semantizzazione del simbolo, il “*de vachis*” si sarà allora verosimilmente appoggiato a scrittori cristiani quali Ambrogio e Prudenzio che, già prima di lui, avevano compiuto il loro atto di fede nell’identità Dio-luce soprattutto in due inni di grandissimo successo dedicati al canto del gallo.

Per Ambrogio, così, in *Ad galli cantum* (o *Aeterne rerum conditor*) Cristo è il gallo mistico che risveglia l’anima a vita nuova (allo stesso modo che il volatile risveglia gli uomini al nuovo giorno), dissipando le tenebre del peccato. L’*Aeterne rerum conditor* fa parte dell’*Exameron*, raccolta in sei libri di nove omelie che, in qualità di vescovo di Milano, Ambrogio pronunciò nel corso della Settimana Santa di un anno imprecisato tra il 386 ed il 390⁵⁵. Principale motivo ispiratore dell’*Exameron* – e, quindi, pure dell’*Aeterne rerum conditor* – è l’amore portato a Cristo in quanto Creatore e Redentore⁵⁶. Sono attribuzioni cristologiche che il trittico padovan-parigino di Vincenzo Dalle Vacche puntualmente celebra, dal momento che il pannello astronomico-musicale inv. OA7822, come si vedrà nell’analisi ad esso specificamente consacrata, contiene allusioni alla Creazione; e che il galletto dello scomparto centrale del “*mastabe*” comporta senz’altro – tra i molti altri – il riferimento passionista. A rendere anche più credibile il ricorso dell’intarsiatore alla fonte ambrosiana vi sono, oltre tutto, l’affinità di sentire su almeno altri due punti: nelle pagine di Ambrogio, in effetti, gli animali – sistematicamente interpretati come *figurae Christi* o come paradigmi dell’umano comportamento ed emblemi di vizi e virtù – sono sempre descritti con l’affettuosa attenzione che contraddistingue anche le tarsie di scuola olivetana⁵⁷; e queste ultime, ancora, condividono la fede ambrosiana in un’armonia universale che si riflette nelle epifanie microcosmiche⁵⁸. Delle strofe che compongono l’*Ad galli cantum*, quelle che trovano più diretto riscontro nel pannello del “*de vachis*” sono la prima, la quinta, la settima e l’ottava. Nella prima, in effetti, Ambrogio si rivolge direttamente al gallo come se si rivolgesse a Cristo e lo celebra per il potere sulla luce (“*noctem diemque qui regis*”) e sulla vita degli uomini che – ritmando il tempo – egli sottrae alla pigrizia e al tedio (“*aeterne rerum conditor*”; “*et temporum das tempora, / ut alleves fastidium*”): alla luce di questi versi, in effetti, il gallo intarsiato da fra’ Vincenzo appare un efficace icona di Cristo che, con la potenza del Verbo di Dio, mette in fuga le oscure forze infernali e, quotidianamente, appella i monaci della comunità patavina ad intraprendere – già da prima dell’alba – il sollecito e scandito esercizio dell’*Opus Dei*. L’appello alla sollecitudine viene addirittura amplificato nella quinta strofa, laddove – rivolgendosi non più al gallo, ma ai fedeli della chiesa milanese – Ambrogio esclama: “*surgamus ergo strenue, / gallus iacentes excitat / et somnolentos increpat, / gallus negantes arguit*”. Nella settima e nell’ottava strofa, appellandosi direttamente a Gesù (apre le due strofe il vocativo “*Iesu*”), Ambrogio esplicita l’identificazione del Redentore⁵⁹ con la sua *figura* animale e, soprattutto, identifica Dio con la luce che suscita il canto: “*tu, lux,*

refulge sensibus / mentisque somnum discute: / te nostra vox primum sonet, / et vota solvamus tibi". Identificazione, quest'ultima, nella quale i monaci di San Benedetto Novello (ed il loro artista fra' Vincenzo) esplicitavano quotidianamente la loro fede, cominciando a salmodiare – dopo la preparazione notturna del “mattutino” – alle “lodi”, mentre Dio si manifestava nelle prime avvisaglie dell'alba⁶⁰. Sensibilizzato in tal senso dalla lettura di Ambrogio, inoltre, fra' Vincenzo avrà forse voluto indicare ai confratelli padovani – mediante la rappresentazione del gallo – la necessità della devozione. Il gallo è infatti pur sempre un uccello e in *Exameron* V, 12, 36 gli uccelli vengono da Ambrogio additati come simboli di devozione: cantano prima di andare a dormire, non solo perché sono lieti di aver fatto il proprio dovere, ma perché vogliono lodare Dio; e, per quest'identico motivo, cantano anche al sorgere del Sole⁶¹.

Di poco più tardo rispetto all'*Aeterne rerum conditor* ambrosiano – e in sicura dipendenza da esso – è l'*Hymnus ad galli cantum* di Aurelio Prudenzio Clemente. Compreso nel capolavoro del poeta cristiano di origine spagnola – il *Liber cathemerinon*⁶² – l'inno prudenziano sviluppa motivi già toccati da Ambrogio: basti considerare la prima strofa, dove il gallo è associato alla luce (“*Ales diei nuntius / lucem propinquam praecinit*”), Cristo è associato al gallo (in quanto “*excitator mentium*”) e – conseguentemente – Cristo è associato alla luce, ovverosia alla vita stessa (“*iam Christus ad vitam vocat*”)⁶³. Nel suo lungo componimento (venticinque strofe, contro le nove di Ambrogio), tuttavia, Prudenzio accenna ad attribuzioni del gallo-Cristo su cui il precedente sorvola e che contribuiscono invece a chiarire certe scelte compiute da fra' Vincenzo; ed anche a fare del pannello intarsiato in esame un tutt'uno con quelli che, in origine, ad esso si affiancavano. Si tratta soprattutto dei riferimenti al Cristo Giudice, come evocato nell'*Apocalisse*, e al Cristo Risorto. “*Inde est quod omnes credimus / illo quietis tempore, / quo gallo exultans canit, / Christum redisse ex inferis*” recita infatti la diciassettesima strofa, concorrendo a spiegare la presenza di un simbolo trionfale come l'arco entro il disseccato paesaggio in cui si muove il galletto della Dalle Vacche. “*Vox ista qua strepunt aves / stantes sub ipso culmine, / paulo ante quam lux emicet, / nostri figura est iudicis*” recita invece la strofa quarta: il fatto che il testo del frammento di musica della natura morta astronomico-musicale sia – come si potrà considerare nelle prossime pagine – opera del visionario di Patmos, induce a pensare che il “*de vachis*” prestasse al suo gallo cristologico anche la valenza inquietante di richiamo al *Rex tremendae majestatis* del *Dies Irae*. E che il filo di inquietudine che la costipazione dei suoi vani sembra suggerire sia, in realtà, assai più che una semplice impressione.

Nel chiuso di un armadio:

i due pannelli di fra' Vincenzo intarsiati a natura morta

È rovistando tra gli orpelli di bottega più amati dal maestro e più frequentati nelle sue tarsie⁶⁴ che l'allievo compone i restanti due pannelli un tempo in San Benedetto. Nello sballare i bauli pieni delle fasciose cianfrusaglie di fra' Giovanni, fra' Vincenzo fa la scoperta degli *ornamenta ecclesiae*, dei libri, dei *memento mori* e degli strumenti astronomico-musicali che appassionatamente condensa nella sua coppia di finti armadi. In ambedue le *vanitates*⁶⁵, tuttavia, si percepisce, netta, anche la volontà di prendere le distanze dal più piano e franco parlare del caposcuola. Il claustrofobico affastellamento di oggetti variegatissimi per forme e tinte denuncia, in effetti, un sensibile cambiamento di spirito: se per fra' Giovanni, forte di una fede senza ombre e di una convinta adesione

alla cristallina *Weltanschauung* rinascimentale, le cose sono fonte di stupore perché manifestano il trascendente nell'immanente, nei vani dell'allievo, asfittici per drastica contrazione dello iato tra gli oggetti in accumulo enumeratorio, la realtà è come pervasa da un macabro brivido medievale o da un guizzo di *dynamis* barocca.

In quest'*horror vacui*⁶⁶, che detta la forzatura in direzione della “maniera”⁶⁷ dello stile del maestro storico fra' Giovanni, è forse bene cogliere una singolare affinità elettiva col maestro *in pectore* Leon Battista Alberti⁶⁸: quella, cioè, con l'inquietudine più o meno conclamata che pervade molto di quanto pensato e creato dal poliedrico artista-intellettuale⁶⁹. Dell'Alberti, senz'altro, le due nature morte del trittico intarsiato del Louvre riprendono puntualmente le prescrizioni del *De pictura* relative alla necessità ed ai modi di costruire l'immagine stereometricamente, e con ricchezza e varietà di forme. Di ancora albertiano, si intuisce, in entrambi i pannelli, l'atto di fede nella *concinntas*: in un quadro armonico in cui ogni forma ed ogni colore ha la sua precisa ragion d'essere, il disordine compositivo di ambedue le figurazioni non è, infatti, che studiata apparenza. Nella finta scansia contenente una coppia di cordofoni, in più, fra' Vincenzo – chiaramente esibendo il testo e la linea melodica di un frammento di musica vocale liturgica correttamente trascritto – dimostra di condividere con Alberti anche la fiducia nelle virtù pedagogico-formative della dimensione del sonoro⁷⁰. Alla caratterizzazione dell'intrigante dialetto veronese che Vincenzo Dalle Vacche sfoggia nella doppia natura morta da Padova, dunque, concorrono anche suggestioni del raffinato latino albertiano.

Strumenti ed arredi per la liturgia, richiami all'*humana fragilitas*, strumenti scientifici, arnesi acustici e fogli di musica sono dunque le categorie oggettuali che, già ampiamente presenti nel maestro, l'allievo indaga qui con passione. Non solo le categorie abbracciate da fra' Vincenzo, ma anche gli oggetti che in esse rientrano sono quasi sistematicamente gli stessi di quelli sinora individuati come facenti parte del catalogo di fra' Giovanni. Non sempre, però, la loro conformazione è la stessa: l'allievo non sembra cioè aver fatto propria la pratica diffusa del reimpiego delle ideazioni del maestro, specializzandosi piuttosto in un'autonoma produzione di cartoni (o comunque ricorrendo ai cartoni che, di volta in volta, gli venivano forniti). Accade così, ad esempio, che tra le molte e preziose croci intarsiate dal caposcuola (fig. 14), non una abbia la conformazione bizantina a doppia traversa (denominata “patriarcale”) che l'allievo sceglie come terminazione dell'asta processionale nella parte alta di inv. OA7823. È anche attuando variazioni di questo tipo che l'allievo prende le distanze dal maestro. Maestro al cui linguaggio come manifestato nell'evoluzione estrema della sacrestia veronese, le nature morte patavine di fra' Vincenzo devono non poco, ma da cui si distinguono, oltre che per l'addensamento parossistico, per la difforme conformazione degli armadi.

Almeno per quanto è dato giudicare dalle sopravvivenze, in effetti, la conformazione dei vani delle due *vanitates* padovan-parigine differisce rispetto ai tipi invernati dal maestro. Il che induce a pensare che il Dalle Vacche, che da circa vent'anni (dalla conclusione dei lavori d'arredo ligneo del tornacoro di Santa Maria in Organo, cioè) non collaborava con il maestro, si aprisse anche ad altri – per noi ancora oscuri – modelli; o che – magari – fosse capace di qualche originalità. La differenza risiede, innanzitutto, nel sovradimensionamento della scansia superiore rispetto al vano inferiore: nelle sue nature morte, infatti, fra' Giovanni tende alla bipartizione dei vani in scansioni parimenti dimensionate (fig. 15); in fra' Vincenzo, invece, le proporzioni dell'invaso superiore

sono più che raddoppiate rispetto a quello inferiore. In secondo luogo, non tutti i finti armadi del maestro sono dotati di sportelli (fig. 16). Quando lo sono, però, essi costituiscono la potenziale chiusura di ambo le scansie; scelta che non trova riscontro nelle nature morte di fra' Vincenzo, il cui registro inferiore è sprovvisto di sportelli. Ancora: il doppio sportello di cui è munito il vano superiore della natura morta liturgica oggi al Louvre non ha riscontri (sul piano dello "sdoppiamento") in fra' Giovanni. Infine, fra' Vincenzo estremizza un difetto in cui fra' Giovanni talvolta incespica soltanto nelle grandi tarsie delle opere tarde per Verona e Lodi: quello del sottodimensionamento delle antine che, immaginate chiuse, non riuscirebbero a coprire la luce del vano.

Belli i disegni geometrici delle ante del Dalle Vacche, di modulo vagamente stellare per la combinazione di *ornamenta ecclesiae* e a losanga nel caso del finto armadio dello strumentario astronomico-musicale. Moduli che costituiscono un'altra originalità rispetto al maestro, nei cui lavori – sin dal coro di Santa Maria in Organo – fanno spesso capolino sportelli il cui intaglio si basa sull'iterazione di losanghe, ma mai secondo schemi tanto complessi; e in cui, comunque, non si trova traccia del disegno a stella.

Come già in fra' Giovanni, a bordare le scansie di fra' Vincenzo corre un intarsio fitomorfo: un più naturalistico tralcio di convolvolo si snoda morbido lungo le cornici del pannello astronomico-musicale; una più stilizzata alternanza di motivi ispirati a sagome fiorite e fogliate ritma i profili del pannello liturgico. Il tralcio di convolvolo è mutuato dal maestro alle prese con i pannelli intarsiati alla base del leggio veronese (fig. 17)⁷¹, mentre la più astratta bordura della composizione di suppellettile da chiesa sembra invenzione di Fra' Vincenzo.

Gli ornamenta ecclesiae del secondo frammento padovano

(Paris, Musée du Louvre, Objects d'Art, inv. OA7823 – cm 118,5x61 circa)

L'addensamento compositivo contraddistingue il pannello liturgico – oggi inv. OA7823 del Museo del Louvre – anche più di quello astronomico musicale. Davvero ammirevole è, in effetti, l'intelligenza combinatoria che il Dalle Vacche manifesta nella sovraffollata variazione sul tema della suppellettile liturgica⁷², ove restituisce con efficacia l'aspetto studiatamente arrischiato e piacevolmente improbabile di castelli di carte in equilibrio instabile.

La fedeltà olivetana alle regole base della sintassi comune ai *magistri perspectivae* porta a credere che anche i tre scomparti di fra' Vincenzo s'allineassero secondo l'alternanza armadio-finestra-armadio (ovvero: finta chiusura, finta apertura, finta chiusura)⁷³. Che, nella strutturazione di questo canovaccio topico, il pannello con suppellettile liturgica fosse – dei due intarsiati a natura morta – il più prossimo all'altare, per quanto non certo, è tuttavia molto probabile.

Dei tre pannelli da San Benedetto Novello oggi al Louvre, l'intarsio con gli arnesi del sacerdote è quello in peggiori condizioni conservative. D'altronde, si tratta pur sempre di opere nate come schienali: superfici lignee, cioè, concepite non come icone intangibili, ma come oggetti d'uso quotidiano⁷⁴. Schienali, tra l'altro, che nel 1875 soltanto Eugène Piot riuscì a sottrarre alle logoranti dinamiche principiate nel 1810 con la soppressione del cenobio maggiore degli olivetani di Padova: più che sessantenni vicende di transazioni mercantili e di passaggi per bancarelle all'aperto e retrobottega antiquari che certo non giovarono alla buona conservazione del ligneo capo d'opera. Il

periplo che, a partire dall'alienazione dei beni di San Benedetto Novello, le condusse a Venezia dove furono acquistate dall'acuto erudito francese rimane oscuro nelle dinamiche precise, ma fu senza dubbio traumatico dato che comportò la dispersione della struttura e del decoro intagliato del "mastabe", il ridimensionamento degli intarsi superstiti e – nel caso specifico della natura morta di suppellettile liturgica – l'abrasione di parte della superficie.

La silloge musical-astronomica del terzo pannello

(Paris, Musée du Louvre, *Objects d'Art*, inv. OA7822 – cm 119,5x64)

Degli oggetti contemplati dal dittico patavino di nature morte intarsiate, sono quelli accentati in senso astronomico-musicale dell'inv. OA7822 a rivelarsi particolarmente adatti al trattamento prospettico⁷⁵: il fondamento numerico delle scienze significate dalla solida *eminentia* del guscio dogato (fig. 18) e dall'intellettuale trasparenza della sfera armillare (fig. 19) collima in modo mirabile con quello della convenzione rappresentativa⁷⁶. Per questo motivo, tra i *topoi* tematici frequentati da fra' Giovanni come da fra' Vincenzo, ci sono anche gli strumenti e i frammenti di scrittura legati alla pratica musicale⁷⁷.

In considerazione del contesto della prima formazione, non sembra troppo arrischiato supporre che, anche nei lavori di intaglio (purtroppo integralmente perduti) ed intarsio del discepolo, la musica abbia rivestito il doppio valore di strumento d'elevazione e di specchio del *lucidus ordo* universale che le era riconosciuto dal maestro⁷⁸. Il testo che accompagna la notazione musicale del foglio avvinghiato all'archetto della lira (fig. 20), qualora letto in relazione ai contenuti del libro aperto che lo sovrasta (fig. 21), sembra però conferire alla composizione musical-astronomica del "de vachis" un significato ulteriore e parallelo rispetto al più consueto di rispecchiamento dell'armonia universale. Il libro è soggetto d'intarsio⁷⁹ presente in due dei tre pannelli da San Benedetto Novello: in quello con strumentario liturgico, sotto forma di codice chiuso al registro inferiore; e, in quello astronomico-musicale, come libro di astronomia aperto che poggia su un codice chiuso e come libro (molto verosimilmente di musica) spalancato su cui poggiano un liuto e una lira da braccio. La puntuale restituzione dei contenuti rende particolarmente interessante per lo studioso la raffigurazione intarsiata del volume spalancato nella parte alta dell'invaso prospettico. Sulla pagina sinistra del libro aperto campeggia il titolo "Matheseos" che si completa del sintagma "LIBER TERTIUS", vergato – sopra – a cavallo tra le due pagine, e di quello "Itaque mundi genituram", posto in calce alla pagina sinistra. Dopo il *Prooemium*, è proprio quest'ultimo sintagma ad assolvere alle funzioni di battuta incipitaria del Libro Terzo dei *Matheseos Libri VIII* (o *Mathesis*), scritti intorno al 325 d.C. da Firmico Materno⁸⁰. Sulla pagina destra viene rappresentato il *Thema Mundi*, ovvero l'oroscopo universale del giorno della creazione che *Iulius Firmicus* ricava dal *Moirogenesis* di Asclepio e dall'antica astrologia egizia⁸¹. Che il volume sia il *Matheseos* di Firmico aperto sull'*incipit* del *Caput I* del *Liber Tertius* è tutt'altro che involuto ed insignificante: non solo il trattato dell'autore di età costantiniana⁸² era, ancora tra XV e XVI secolo, tra i manuali di scienza astronomica più autorevoli e diffusi⁸³, ma la premessa⁸⁴ su cui si basa l'argomentare del *Libro Terzo* è il reciproco e perfetto rispecchiamento dei principi armonici regolanti tanto l'uomo quanto l'universo. Dato che, con le sue sette corde rimandanti ai due astri (Sole e Luna) e ai cinque pianeti (Saturno, Venere, Giove, Marte

e Mercurio), la lira da braccio era simbolo cosmologico tipico nel Rinascimento⁸⁵, il pannello parigino musical-astronomico si propone – tra le altre cose – nei termini di una concatenazione di elementi scelti *pour cause* a significare la fede degli intarsiatori olivetani nella legge di matrice ermetica della “simpatia universale”, uniformante macrocosmo e microcosmo⁸⁶.

Di tutt’altro che d’un ottimistico messaggio di armonia è invece latore il testo del brano musicale intarsiato nella parte bassa della composizione lignaria. Esso ha in effetti fonte nel testo biblico che ha più direttamente a che fare con la fine dei tempi: nell’*Apocalisse*, cioè, le cui pagine forniscono tra l’altro delle credibili chiavi di lettura dei soggetti musicali che fra’ Vincenzo, alla maniera del maestro, traduce a commesso sia come cartiglio con notazione sia come coppia di strumenti della concreta prassi musicale. Il frammento di musica, anzi, riveste un ruolo segnaletico fondamentale, dato che – sia pur secondo stringatissima formulazione – il suo testo riprende *Apocalisse* II, 17, indirizzando dunque, prima ancora dello studioso contemporaneo, gli olivetani officianti la Liturgia delle Ore nel coro di San Benedetto Novello – e ve ne furono fino alle soppressioni napoleoniche di primo Ottocento – sulla strada di un’attenta frequentazione del testo del visionario di Patmos (e dei suoi commenti quattrocenteschi) ai fini della comprensione del sistema di significati concertato in tornacoro.

Più precisamente. Parole e notazione⁸⁷ del cartiglio si ispirano – senza però puntualmente riprodurle – a quelle della quinta antifona per le “lodi”⁸⁸ della festa del *Corpus Domini*. Non si tratta – appunto – di una ripresa pedissequa della fonte, dacché il testo apocalittico originale – “*Vincenti dabo manna absconditum, et nomen novum, alleluia*” – viene abbreviato in “*Uincenti dabo nomen nouum*”; mentre la monodia originaria viene trasformata in canone a quattro voci all’unisono costruito su melodia derivata dall’*antiphona ad laudes* in questione⁸⁹.

Gustave Reese identifica nel “*de vachis*” stesso il compositore del canone e, pur non negando al testo del brano intarsiato il suo significato letterale di “Rinominerò il vincitore”, rileva come il lessema “*Uincenti*” sia troppo scopertamente assonante con il nome dell’autore dell’*imago lignea* perché si possa resistere alla tentazione di ravvisare nella succinta battuta un ricercato gioco di parole. Accanto ad un serio richiamo apocalittico, la tarsia di fra’ Vincenzo conterrebbe, così, una sorta di scherzoso cenno autoreferenziale (con implicita funzione di firma ed autoencomio): indirizzandosi al potenziale riguardante, sarebbe cioè la tarsia stessa ad intonare il canone e a formulare al suo artefice la promessa di un secondo battesimo. Battesimo da identificarsi con l’affacciarsi del monaco artigiano alla nuova professione di compositore. Personalmente, mi sembra che l’ipotesi di Reese sia suggestiva, ma che non convinca appieno. In considerazione dell’effettiva dimestichezza dei benedettini con l’*ars musica*⁹⁰, non si può effettivamente escludere che la composizione del canone spetti a fra’ Vincenzo. Quello che invece va senz’altro escluso è che la scelta del testo sia stata sua e, soprattutto, che a motivarla siano state le velleità autoreferenziali indicate dallo studioso. In effetti, a prescindere dalla scarsa verosimiglianza della situazione delineata da Reese (quella di una tarsia che si rivolge al suo artefice promettendogli la fama di compositore), è innanzitutto giocoforza ricordare come il frammento di musica da convertire in tarsia dovesse essere *textus acceptus* dalla committenza; committenza che certo non avrebbe gradito una troppo gratuita – o comunque esclusiva –

autoreferenzialità. In secondo luogo, esso doveva rientrare in un preciso programma iconografico che, oltre a travalicare il riferimento ad un individuo, si rivolgeva certo ad altri che al suo artefice. Quello che a Reese sembra dunque un ricercato e riuscito gioco di parole è, assai più probabilmente, un'assonanza fortuita; assonanza di cui – non è da escludere – il Dalle Vacche, magari, neppure si accorse.

Quanto invece mi pare potenzialmente gravido di più solide conclusioni sui perché della scelta di un brano di musica di tal testo è l'analisi della duplice fonte dello stesso. Ovverosia: l'intero libro dell'*Apocalisse*, la fonte scritturale della quinta antifona per le "lodi" del *Corpus Domini* a cui l'anonimo compositore del canone intarsiato si ispira; ed il testo dell'antifona stessa, puntuale citazione da un versetto apocalittico, fatta a sua volta punto di riferimento di una citazione – quella del compositore – questa volta non puntuale.

La fonte scritturale. È già sufficiente relazionare il frammento musicale del registro inferiore della tarsia con l'intarsio del *Mathesis* spalancato al registro superiore perché si sveli una prima, patente ragione dell'opzione apocalittica. Nella tarsia, in effetti, vengono fatti coesistere un riferimento all'origine del mondo, mediante la simbologia astronomica, ed un'allusione alla sua fine, tramite la citazione apocalittica messa in musica⁹¹. L'accostamento finisce con il conferire al pannello un inaspettato senso escatologico⁹²: nella composizione lignaria va ravvisata un'icona dell'*alfa* e dell'*omega*; una rappresentazione criptata, cioè, di Dio stesso⁹³. "*Qui habet aurem audiat quid Spiritus dicat ecclesiis: «Vincenti dabo ei manna absconditum et dabo illi calculum candidum et in calculo nomen novum scriptum quod nemo scit nisi qui accipit»*": così recita l'intero diciassettesimo versetto del secondo capo dell'*Apocalisse*. Si tratta della conclusione del discorso che Dio rivolge alla chiesa di Pergamo. Tale discorso fa a sua volta parte dei sette che – sottoforma di epistola redatta da Giovanni su diretto incarico del Cristo apocalittico – occupano l'interezza di secondo e terzo capitolo. Sono discorsi rivolti alle sette chiese d'Asia (Efeso, Smirne, Pergamo, Tiatira, Sardi, Filadelfia e Laodicea) in cui Dio indica a ciascuna chiesa i punti di forza e le debolezze del suo vivere il Verbo e – per via di metafore – spiega quale sia il premio che attende i membri delle chiese capaci di superare le debolezze e rafforzare la fede. Il "*vincens*" a cui il Cristo apocalittico fa più volte riferimento in questi due capitoli ed anche in altri momenti del libro è – allora – proprio il cristiano che sa vincere le tentazioni del demonio, della carne e del mondo⁹⁴ e che, in considerazione di tali precise vittorie, Dio premia con "*lignum vitae*" (*Apocalisse* II, 7) e "*manna*" (*Apocalisse* II, 17): in ambo i casi si tratta di metafore della beatitudine eterna ispirate al bisogno umano più essenziale – quello di sfamarsi⁹⁵ – e al suo felice appagamento⁹⁶. Indirizzandosi alla chiesa di Pergamo, Cristo promette ai futuri beati, oltre alla "*manna*", anche i due doni assai peculiari di un sassolino bianco ("*calculum candidum*") e di un nuovo nome ("*nomen novum*"): ovvero il "*corpo glorificato*" (la corporeità resa perfetta dalla morte e dalla successiva resurrezione) e il nome nuovo dell'uomo beato (che, reso maggiormente simile a Dio dalla liberazione dalla prigione corporea, non si chiamerà più "*servus*" ma "*amicus*")⁹⁷. Dato che – di tutti i doni che il Cristo apocalittico di Giovanni promette ai futuri beati – solamente il "*nomen novum*" è preservato dall'anonimo compositore del canone a quattro voci tradotto in tarsia da fra' Vincenzo nel suo "*mastabe*", sul tema-problema della ridenominazione tornerò più diffusamente in seguito. Mi soffermo invece subito sulla singolarissima attribuzione del sassolino

bianco, omessa dal *lignarius opifex*. Sul bianco come colore della luce e quindi colore particolarmente santo che ben si addice alle vesti dei beati, Giovanni torna in continuazione nelle pagine dell'*Apocalisse*. E, anche se il frammento apocalittico che accompagna la notazione musicale del “*mastabe*” di fra’ Vincenzo glissa sul riferimento al biancore del sassolino di *Apocalisse* II, 17 e non recupera i tanti passaggi in cui si inneggia alla santità del bianco, identificandolo con il colore della luce e sostenendo l’identità Dio-luce, e in cui si sottolinea il candore delle vesti dei santi, è molto evidente che il Dalle Vacche e la sua committenza idearono il mobile presbiteriale tenendo conto di tutto questo: scelta ed orientamento del galletto al centro del dossale – come già si è visto – presuppongono il riconoscimento dell’identità tra Dio e la luce fisico-metafisica; e quanti si sedevano sul bancale di fra’ Vincenzo, o attorno ad esso quotidianamente si raccoglievano, erano monaci tenuti per regola a vestirsi di bianco, nella consapevolezza che esso esprimeva un forte riavvicinamento alla purezza-santità primigenia della *Regula*⁹⁸. In buona sostanza, dunque, sia pur tanto in difetto di una chiara esplicitazione di quanto implicitamente invero nel tripartito dossale di fra’ Vincenzo, il frammento apocalittico che fa da testo al canone intarsiato doveva essere sufficiente a risvegliare negli officianti in San Benedetto Novello la chiara memoria di tutto quanto dell'*Apocalisse* presupposto dal decoro del “*mastabe*”, anche se da esso non direttamente citato. È anzi mia convinzione che, non il solo versetto laconicamente trascritto nel pannello inv. OA7822 oggi al Louvre ed i (molti) momenti della narrazione apocalittica ad esso tematicamente correlati, ma l’intera *Apocalisse* vada assunta come chiave di lettura di una buona parte dei significati sottesi all’arredo di tutta l’area presbiteriale di San Benedetto Novello. Per gli olivetani della comunità patavina, chiedere a fra’ Vincenzo di intarsiare proprio un frammento di musica di sì poche ma tanto riconoscibili parole deve aver significato suggerire al potenziale visitatore del loro tornacoro che tale spazio era stato semanticamente intonato sul ricchissimo e variegatissimo contrappunto di significati della visione di Patmos nella sua interezza. Basti, d’altronde, considerare questo: concluso il discorso alle chiese, Giovanni fa seguire la narrazione di ciò che si verificherà nel momento del Giudizio ed apre la scena apocalittica con una descrizione del trono di Cristo attorniato dai ventiquattro anziani che – per le affinità con quanto si è ipotizzato in conclusione ad *Indagando le fonti antiche* – sembra addirittura il modello dell’organizzazione della cappella maggiore di San Benedetto Novello⁹⁹. Il giudice (in San Benedetto, il celebrante, che partecipa della stessa natura di Cristo perché mangia, per primo, del suo corpo) siede in posizione eminente (per quanto la centralità di Cristo divenga posizionamento sulla destra del celebrante); ed i ventiquattro anziani (gli olivetani della comunità patavina; di cui, però, ignoriamo il numero preciso) si dispongono attorno, seduti in abito bianco e con corone d’oro (ed assisi in posizione vagamente circolare e di bianco vestiti sono anche i religiosi di San Benedetto Novello; loro corona d’oro è, fuor di metafora, la beatitudine¹⁰⁰ in terra consentita dalla partecipazione alla *fractio panis*). Per via di riferimenti apocalittici più o meno espliciti¹⁰¹, così, gli olivetani di San Benedetto Novello sembrano indicare se stessi come già beati. D’altro canto, già per Benedetto¹⁰², la dimensione del tornacoro monastico non è propriamente “terrena”, ma già vicina alla beatitudine celeste.

La succinta citazione del brano musicale, così, doveva soprattutto fungere da indizio per il recupero autonomo di una precisa fonte scritturale; e, tramite un esercizio della

memoria, da punto di partenza per un *ascensus animae* individual-collettivo. Che di tale funzione di indicatore sia investito il testo di una notazione musicale è implicita conferma che per fra' Vincenzo, come già per fra' Giovanni, la musica, in contesto di *Opus Dei*, ha fondamentale funzione mediatrice, agevolando il contatto tra uomo e Dio. Venendo alla fonte musicale del frammento intarsiato, il testo completo della quinta *antiphona ad laudes in Festo Corporis Christi* è: "*Vincenti dabo manna absconditum, et nomen novum, alleluia*"¹⁰³. Dei premi promessi al beato dal Cristo apocalittico, dunque, l'autore del testo dell'antifona – tradizionalmente identificato con san Tommaso d'Aquino – conserva "*manna*" e "*nomen novum*", sorvolando invece sul pittoresco "*calculum candidum*" di san Giovanni. Si tratta – in tutta evidenza – di una scelta dettata dal dogma che la festa celebrava: la presenza reale del corpo e sangue di Cristo nell'Eucarestia¹⁰⁴. Insistere sul fatto che la beatitudine – espressa dal cambiamento di nome ricordato dall'*Apocalisse* – passasse attraverso la partecipazione al banchetto eucaristico – significato appunto dalla "*manna*" – era dunque più importante dell'evocare la suggestiva condizione di candida incorporeità dei beati.

Rispetto alle due fonti possibili – l'*Apocalisse* di Giovanni e l'antifona di san Tommaso – l'anonimo autore del canone intarsiato da fra' Vincenzo attua una sintesi estrema del testo: al suo "vincitore" null'altro viene promesso che un nome nuovo. C'è ora da chiedersi perché l'ignoto compositore abbia scelto proprio queste due fonti e perché, decidendo di usarne liberamente i messaggi (di fatto riducendoli ad una promessa soltanto), abbia voluto insistere proprio sulla ridenominazione.

Per quanto concerne l'uso dell'*Apocalisse*, già molto si è anticipato: la visione di san Giovanni a Patmos era testo particolarmente caro alla spiritualità olivetana per l'insistenza su temi (quelli di luce, ad esempio) già molto nelle corde del beato Tolomei¹⁰⁵; ed era pure libro sacro particolarmente utile ai monaci-artigiani impegnati nell'arredo delle aree presbiteriali, dacché in diverse scene del Giudizio e in certi quadri della Gerusalemme Celeste essi trovavano dei modelli convincenti di strutturazione delle cappelle maggiori. Nella scelta del riferimento apocalittico da parte degli olivetani di Padova che contattano fra' Vincenzo nel 1520 vi è però anche qualcosa di più; e di diverso. Il "*mastabe*" per San Benedetto Novello, in effetti, fu realizzato in un clima di paurosa aspettazione¹⁰⁶. Agli inizi del terzo decennio del Cinquecento, l'Europa nella sua interezza – ma soprattutto l'Italia, territori sottoposti alla Serenissima *in primis*¹⁰⁷ – fu contristata dal cosiddetto "Panico del Diluvio", dato che – ormai sin dalla fine del Quattrocento¹⁰⁸ – gli astrologi avevano pronosticato – per il febbraio 1524, in conseguenza ad una grande congiunzione di pianeti nel segno d'acqua dei Pesci – un secondo Diluvio Universale o, perlomeno, un periodo di piogge abbondanti e rovinose. L'atmosfera generale era resa anche più angosciata dal dilagante timore di rivolgimenti sociali e religiosi indotti dalla rivoluzione di pensiero della Riforma: soltanto tre anni prima della commessa al Dalle Vacche, Lutero aveva esposto a Wittemberg le sue novantacinque tesi, dando origine alla bufera della Riforma e alle conseguenti tempestose reazioni della Controriforma cattolica; mentre l'anno stesso in cui l'intarsiatore olivetano si metteva all'opera per i confratelli di Padova, Leone X emetteva l'*Exurge Domine*. Compiuta il 15 giugno 1520 e pubblicata subito dopo, l'*Exurge Domine* era la bolla che il pontefice rivolgeva a Lutero non ancora scomunicato, per denunciarne gli errori in materia di fede, per condannarne gli scritti (che avrebbero dovuto essere integralmente bruciati subito dopo la pubblicazione della

bolla) e per lanciare un *ultimatum* al ribelle: papa Medici si dichiarava ancora disposto al perdono, purché Lutero abiurasse entro sessanta giorni. Il 10 dicembre 1520, davanti alla porta Elster di Wittemberg, Lutero bruciò la bolla papale ed il 3 gennaio 1521 venne emessa la bolla di scomunica: *Decet Romanum Pontificem*¹⁰⁹. Molti – se non tutti – ponevano in stretta relazione Secondo Diluvio e Riforma, considerando il calamitoso intervento divino una salutare conseguenza del largo diffondersi delle dottrine luterane. Ma c’era anche chi – soprattutto presso la corte pontificia – dava al Diluvio un significato metaforico, identificandolo con la Riforma stessa e con la rovina che essa avrebbe portato alla Chiesa. Lutero, invece, credeva in un Diluvio reale, ma ne identificava le cause nell’ira divina per la corruzione della Chiesa (risaliva al 1514 la scandalosa formalizzazione leonina della vendita delle indulgenze) e lo considerava soprattutto nei termini d’un sintomo premonitore della fine del mondo e del Giudizio Universale¹¹⁰.

Il trittico del Dalle Vacche nasce dunque nel fuoco rovente di una polemica religiosa e nel turbine tempestoso di temute calamità. Gli eventi drammatici certo segnarono la quotidianità di chiunque – dato che la bufera luterana fu di quelle che cambiano la storia – e a maggior ragione dovettero lasciare tracce significative nell’immaginario dei religiosi (e nei prodotti del loro operare artistico). A meno che non si trattasse di artisti come fra’ Giovanni che – ormai alla stretta conclusiva della loro parabola artistica ed esistenziale – sembra non si lasciasse troppo turbare dalle psicosi collettive e dai rivolgimenti di pensiero, continuando fino all’ultimo ad intarsiare ed intagliare le icone lignee della sua prima professione. Non conoscendo esempi più antichi della produzione di fra’ Vincenzo rispetto alla sola sopravvivenza oggi al Louvre, non è possibile stabilire in che misura il discepolo di fra’ Giovanni si facesse effettivamente condizionare dagli sconvolgimenti dell’Europa intorno al 1520. Quel che è sicuro è che della temperie dell’epoca fra’ Vincenzo risentì: se il dossale del suo “*mastabe*” è tanto pervaso di riferimenti alla pagina apocalittica è certo anche perché la prospettiva del Secondo Diluvio¹¹¹ e l’epifania dell’Anticristo (il falso profeta che, in *Apocalisse* XVI, 13, precede il ritorno di Cristo e che, nella realtà, i protestanti identificavano con il papa, i cattolici con Lutero)¹¹² avevano largamente diffuso la convinzione della prossima fine del mondo e reso i credenti più assidui ed attenti lettori dell’*Apocalisse*¹¹³. E il suo stesso linguaggio – segnato da *horror vacui*, indugio sull’ombra¹¹⁴ e scadimento nel balbettio o nell’errore d’accentate ambizioni formali – sembra tradire l’inquietudine morale dei tempi, prima ancora che quella personale. Inquietudine che gli riuscì forse di cogliere meglio a Padova che altrove: sia pur al riparo delle mura del suo monastero, fra’ Vincenzo lavorò infatti in una città che – sede del prestigioso *studium* – era centro di raccolta di intellettuali di grande levatura che dovettero captare con tempestività frammenti di pensiero eterodosso e farne oggetto di riflessione e discussione¹¹⁵.

Se è assai credibile che il Dalle Vacche ed i suoi confratelli patavini si accordassero per un generoso ricorso all’*Apocalisse* anche perché impressionati – oltre che dal “Panico del Diluvio” – dalla bufera luterana, mi sembra invece da escludere che nel riferimento alla festività del *Corpus Domini* del frammento di musica intarsiato nel “*mastabe*” sia da leggere un attacco elegantemente velato alle dottrine protestanti. Il rifiuto della transustanziazione è, in effetti, cosa protestante. Esso risale però a date più tarde rispetto a quella di realizzazione del mobile per San Benedetto Novello; e neanche legate alla

predicazione di Lutero (che è viceversa convinto di come, nel sacramento eucaristico pane e vino consacrati diventino corpo e sangue di Cristo)¹¹⁶, ma a quella di Zwingli¹¹⁷. Proprio al riformatore svizzero si deve, difatti, la negazione della presenza reale di Cristo nell'Eucarestia, il cui valore risiederebbe piuttosto nella natura di commemorazione dell'Ultima Cena. La prima esposizione pubblica di questo pensiero – che varrà a Zwingli la scomunica da parte di Adriano VI nel 1526 – avviene nel Duomo di Zurigo il 29 gennaio 1523: fra' Vincenzo ha ormai ultimato il suo lavoro ed è decisamente troppo tardi perché esso si possa deliberatamente contrapporre a questo nuovo attacco al dogma cattolico¹¹⁸.

Nella citazione di una melodia e di parole che i benedettini erano adusi intonare per la festa del *Corpus Domini* è invece più corretto ravvisare un omaggio alla figura del vescovo di Padova Giovanni Forzatè: secondo quanto riferisce Francesco Scipione Dondi Orologio, in effetti, fu proprio il Forzatè ad introdurre a Padova la festa; e proprio il Forzatè consacrò San Benedetto Novello nel 1267¹¹⁹.

Il tema evocato dal testo dell'antifona lacunosamente citata nel canone intarsiato è inoltre quanto mai adeguato alla funzione dell'arredo decorato: la principale promessa che viene fatta al "tu" referente è quella di sfamarsi con cibo celeste. La superficie su cui campeggia il ricordo musical-testuale dell'antifona di Tommaso per il *Corpus Domini* era parte del dossale di un banco di celebrante: elemento di un mobile, cioè, su cui sedeva il sacerdote che si faceva tramite della transustanziazione e a cui, effettivamente, era concesso di partecipare per primo – nel corso della Messa – al banchetto eucaristico.

Il riferimento alla quinta antifona delle "lodi" del *Corpus Domini* deve essere stato inserito nel "mastabe" anche in considerazione della sensibilità per il Santissimo che gli olivetani dimostrano *ab ovo*. Nata nello stesso secolo ed in area geograficamente vicina alla Congregazione del Corpo di Cristo¹²⁰, la congregazione del Tolomei manifestò la sua fede nella transustanziazione anche inventando il tema artistico del "trionfo eucaristico"¹²¹. Si tratta di un campo di figurazione integralmente consacrato all'intarsio di un calice (sangue di Cristo, fig. 22) o, più propriamente, di un sontuoso ostensorio con particola consacrata (corpo di Cristo, fig. 23), spesso teatralmente presentato "ad apertura di sipario" (fig. 24)¹²². Nella ricorrenza del tema negli intarsi di fra' Giovanni e scuola gioca sicuramente il suo ruolo anche la frequentazione di Raffaello, autore di quella *Disputa del Sacramento* (fig. 25) che fra' Giovanni ebbe quotidianamente sotto gli occhi mentre lavorava a porte e spalliere vaticane¹²³. È tema che, al di fuori del *corpus tarsiatum* di scuola olivetana, trova rari precedenti e pochi recuperi successivi.

Sui perché dell'opzione esclusiva del "*nomen nouum*" da parte dell'anonimo autore del canone trasmesso dall'inv. OA7822, è Filone d'Alessandria (20 a.C. – 50 d.C.) – assai sensibile al problema teologico della "rinominazione" – che ci aiuta a gettare qualche lume. Pensatore giudaico in lingua greca, il cosiddetto "Platone ebraico" è il massimo rappresentante della filosofia giudaico-alessandrina (il *milieu* della "scuola alessandrina" è il primo in cui il testo biblico venga sottoposto ad interpretazione allegorica) e del suo sincretismo (fusione conciliatrice di platonismo, aristotelismo e stoicismo con contenuti e pensiero delle Sacre Scritture). Si tratta di una delle fonti primarie per chi si occupi dell'arte cristiana e del suo simbolismo: Filone è stato infatti il primo intellettuale a tentare una mediazione tra fede religiosa e ragione filosofica, e a

lui si sono ispirati tutti i Padri della Chiesa¹²⁴. *Opus summum* di Filone sono i diciannove trattati del suo *Commentario allegorico alla Bibbia*. Uno di questi trattati è integralmente dedicato a *Il mutamento dei nomi*¹²⁵. Ne sono argomenti essenziali (enucleati secondo l'ordine con cui compaiono nel testo): il progresso, inteso come passaggio dal perfettibile al perfetto, che ha come *condicio sine qua non* la visione di Dio (con gli occhi dell'anima, non con quelli del corpo); il perfezionamento dell'anima, possibile a chi rinuncia a se stesso per donarsi a Dio; ed il mutamento dei nomi. Di quest'ultimo, in *Genesi*, sono forniti diversi esempi. A prescindere dalle varie sfumature che esso può assumere, il significato etico e filosofico che Filone presta costantemente a questo cambiamento "esteriore" è un "interiore" miglioramento del carattere¹²⁶: trasformando i nomi, in effetti, gli autori del *Genesi* vogliono esprimere il passaggio dal perfettibile al perfetto, caratteristico dell'esperienza esistenziale del saggio che incontra Dio¹²⁷. Accettando di vivere quest'incontro, il saggio muta nome perché rinuncia a sé per donarsi a Dio: cessa di essere "uomo" e diventa "uomo di Dio", che Dio protegge in cambio della tensione continua al mantenimento della perfezione conseguita. Per Filone la perfezione non è ascetismo rigido che porta alla totale astrazione dal mondo, ma dedizione a Dio che dà giusto peso alle cose del mondo. È lo stato dell'uomo equilibrato, la cui virtù è via di mezzo tra mondo e Dio; su ambedue i fronti si assolve a doveri precisi. Ed è – a ben vedere – la condizione quotidianamente vissuta dal monaco, la cui prima regola è "*Ora et labora*". Ovvero: ascendi a Dio, ma non svincolarti dalla concreta realtà. Di questa vita come giusto equilibrio tra due opposti, i pannelli che impreziosiscono gli stalli di coro sono rappresentazioni in concreto: vi si trovano infatti soggetti come le antifone (dove la musica va eminentemente intesa come *medium* ascetico) e libri, arnesi acustici, strumenti di carpenteria *et similia* (dove studio ed esercizio delle arti sono occupazioni tradizionali del monaco, specialmente dell'olivetano). Malgrado non si tratti di pannelli di tornacoro, anche le due nature morte del "*mastabe*" di fra' Vincenzo esprimono l'invito a questa ricerca di equilibrio da parte del monaco. Lo strumentario liturgico, in effetti, ben esprime l'imperativo dell'"*Ora*"; mentre quello musical-astronomico quello del "*Labora*". Dei mutamenti di nome analizzati da Filone con riferimento a *Genesi* XVII, 4-5, credo che ad esprimere al meglio la condizione dei monaci in coro sia quello da "*Giacobbe*" ad "*Israele*": Giacobbe è colui che assiduamente si prepara alla *fruitio Dei*; Israele – letteralmente "colui che vede Dio" – è il Giacobbe "*vincens*". Il Giacobbe, cioè, che ha conquistato la virtù necessaria alla *elevatio animae* e che esprime la conquista nel mutamento di nome. Chi ha potuto cambiare nome perché ha conseguito la virtù – aggiunge Filone – diventa mediatore tra Dio e gli uomini. E quella di intermediario tra gli uomini e Dio è un'altra attribuzione che mi sembra quanto mai adatta ad esprimere la condizione del religioso; specialmente del sacerdote che, celebrando l'Eucarestia, si fa *trait-d'union* tra Cielo e terra, fungendo da tramite per la trasformazione di Dio in pane e vino ed invitando gli uomini a comunicare con Dio partecipando al banchetto eucaristico. Mi pare dunque che il "*nomen nouum*" che Dio promette dal "*mastabe*" del Dalle Vacche ben si traduca – appoggiandosi al Filone de *Il mutamento dei nomi* – in garanzia d'una condizione di particolare privilegio indirizzata all'uomo che la dedizione a Dio ha reso perfetto: è il perfetto equilibrio tra vita attiva e vita contemplativa concesso a tutta la comunità dei religiosi raccolti in prossimità del "*mastabe*"; è la prerogativa della mediazione tra l'uomo e Dio accordata al celebrante assiso sul "*mastabe*" stesso.

Questa lettura del “*nomen nouum*” intarsiato da fra’ Vincenzo si può senz’altro integrare con quella che – con diretto riferimento al versetto da cui san Tommaso trae l’antifona per il *Corpus Domini* liberamente evocata nel dossale conservato a Parigi – si è già ricordata come interpretazione consolidata dei commentatori dell’*Apocalisse*. Il nuovo nome che il Cristo apocalittico promette a colui che si sarà tanto perfezionato da vincere il demonio, la carne ed il mondo è quello di “beato”, non più “servo” dei limiti della corporeità ma “amico” del Dio incorporeo¹²⁸. La perfezione espressa dai monaci nella loro quotidianità ben calibrando “*orare*” e “*laborare*” e dal sacerdote mediando tra Cielo e terra durante le celebrazioni, congiuntamente a quel comune esercizio dell’*Opus Dei* che conferisce alla dimensione del tornacoro i caratteri d’un Paradiso “in minore”, fa – in effetti – dei religiosi dei beati già in terra; e dei predestinati alla beatitudine futura. Per i “bianchi” olivetani, oltre tutto, sarà stato spontaneo associare il “*calculus candidum*” su cui il Dio dell’*Apocalisse* promette di scrivere il nuovo nome del “*vincens*” con l’abito bianco che indossavano abbandonando il secolo. E, con il secolo, pure il loro nome da laici: è il beato Tolomei per primo che, facendosi monaco, opta per il cambiamento del proprio nome¹²⁹. Per gli olivetani di San Benedetto Novello, poi, un’altra associazione sarà stata senz’altro spontanea: quella tra il “*nomen nouum*” intarsiato e la denominazione del tempio da loro officiato (“Novello” appunto). Nel “tu” a cui il frammento apocalittico a commesso ligneo virtualmente si riferisce non va dunque ravvisato solamente ciascun membro della comunità olivetana residente in San Benedetto Novello, ma anche il santo fondatore dell’ordine, presente sull’altar maggiore della chiesa nell’opera del Mantegna notificata dal Michiel. “Dialogando” con la pala d’altare, la tarsia – allora – prometteva anche a Benedetto “vittorioso” il premio della rinominazione. Vittoria e rinominazione andranno – nel suo caso – verosimilmente intese in due modi: con riferimento all’esegesi del passo biblico da cui la citazione intarsiata è estratta, la vittoria di san Benedetto sarà quella sulla tentazione¹³⁰ ed il premio andrà interpretato come beatitudine eterna; con riferimento, invece, alla storia del cenobio, la vittoria di Benedetto andrà identificata con quella della comunità maschile dei benedettini bianchi (non ancora olivetani ma camaldolesi) che, nel 1262, dopo liti e dissapori con le monache di San Benedetto Vecchio, riuscirono a porre la prima pietra della loro sede autonoma, denominandola – appunto – San Benedetto Novello. La prima fondazione di San Benedetto Novello risale difatti agli anni Sessanta del Duecento ed è strettamente legata a quella di un’altra sede benedettina padovana: San Benedetto Vecchio (tuttora esistente appena più a nord di Riviera San Benedetto, per quanto in forme più volte ed ampiamente rifatte). La fondazione di San Benedetto Vecchio avviene nel 1195 ad opera di Giordano Forzatè – abate benedettino padovano, poi beato – che, facendo costruire il complesso monastico, intende creare gli spazi per la vita d’una comunità camaldolese doppia, costituita da un gruppo di religiose e da alcuni monaci. La convivenza di monaci e monache si rivela però problematica già verso il 1248 (morte del Forzatè) e le continue discordie inducono Alessandro IV ad impugnare la situazione: nel 1256 il papa incarica una commissione di priori e vescovi veneti di dirimere la questione e il 2 luglio 1259 si deliberano la scissione dei rami maschile e femminile, e la divisione dei beni della comunità originariamente unitaria¹³¹. L’edificio voluto dal Forzatè – ridenominato San Benedetto “Vecchio” – rimase alle monache; i monaci furono invece obbligati alla costruzione di una nuova sede: la consacrazione di San Benedetto “Novello” – rapidamente edificato nel giro di un lustro soltanto –

avviene il 6 marzo 1267 ad opera di Giovanni Forzatè (vescovo di Padova tra 1256 e 1283).

Ritorno sul Filone del *Commentario allegorico alla Bibbia* per una postilla finale relativa alla frase musicata in inv. OA7822. A proposito dell'espressione "ti darò" di *Genesi XVII*, 16 (è Dio che parla ad Abramo promettendogli un figlio ed una lunga discendenza), Filone chiarisce che il miglioramento simboleggiato dal cambiamento del nome non è conquista del singolo, ma dono di Dio. È la stessa formulazione usata nel "mastabe" di San Benedetto Novello: scegliendola, è come se i monaci committenti chiedessero a Dio la grazia dell'ascesi, consapevoli dell'insufficienza delle forze umane ai fini del suo conseguimento¹³².

È invece appellandosi ancora alla letteratura apocalittica ch'è possibile condurre una lettura particolarmente verosimile del simbolismo implicito nella componente strumentale che completa l'iconografia musicale della tarsia inv. OA7822¹³³. Interpretando liuto e lira da braccio dell'intarsio nei termini di adattamento rinascimentale della "cithara" (credimente un *kinnor* ebraico¹³⁴) su cui la traduzione latina del testo di Giovanni più volte ritorna¹³⁵, ci vengono in effetti in aiuto i commentatori delle Sacre Scritture che, sin dalle *Enarrationes* agostiniane, hanno eminentemente inteso la "cithara" dell'*Apocalisse* come emblema di Cristo e dei suoi buoni proseliti: in quanto struttura carpentaria di legno secco su cui sono messi in tensione nervi di origine animale per produrre dolcezza di suono, la "cithara", in effetti, ben si presta a fungere sia da simbolo del supplizio di Cristo sulla croce, sia da emblema dei penitenti che – ispirandosi proprio alla morte di croce di Gesù – "dissecano" per via di digiuni il loro corpo al fine di poter offrire a Dio l'omaggio sublime del loro perfezionamento morale¹³⁶. La lira da braccio ed il liuto intarsiati da fra' Vincenzo possono dunque legittimamente intendersi come rimandi, ad un tempo, al *Christus patiens* e al monaco assiduo nel suo continuo esercizio di perfezionamento. Ovvero: amplificano due dei possibili significati del galletto campeggiante al centro del "mastabe". L'associazione all'archetto della lira del frammento musicale con la promessa di ridenominazione fa comunque pensare che, delle due simbologie, sia stata soprattutto quella monastica ad aver interessato intarsiatore e committenza: nell'economia complessiva della decorazione del "mastabe" e dell'area presbiteriale di San Benedetto Novello, cioè, i due strumenti avrebbero soprattutto significato la mortificazione del corpo necessaria all'umanità – ed al monaco-sacerdote *in primis*, in quanto reso superiore dalla dedizione a Dio – al fine di attingere alla beatitudine ed ottenere quindi un "nome nuovo"¹³⁷.

Manifatture di un artigiano così attento ai significati, oltre che membri d'una categoria di soggetti tradizionalmente investita di rilevanti spessori semantici¹³⁸, non sarebbe d'altronde credibile che i due strumenti rientranti in questa superba natura morta musicalmente connotata siano stati inseriti da fra' Vincenzo per semplice senso dell'ornato o compiaciuto sfoggio di bravura prospettica. La necessità di una lettura simbolica della coppia di arnesi acustici è tra l'altro immediatamente appalesata dal numero delle loro corde¹³⁹. Tanto il nove (numero delle corde del liuto a due cori doppi ed un cantino) che il sette (dotazione più consueta della lira da braccio rinascimentale) sono in effetti numeri di ricca tradizione simbolica ed elementi fondamentali dell'aritmologia cristiana¹⁴⁰. Il nove è il quadrato del numero trinitario; numero che fra' Vincenzo omaggia anche nella conformazione tripartita del dossale del "mastabe" e

nella morfologia trifornice del pannello centrale. Il riferimento a Dio significato dal numero delle corde del liuto è amplificato anche dalla rotondità del suo guscio, cui fanno eco – nella parte alta del pannello – il tripudio d’archi della sfera armillare, dell’ombra ch’essa proietta e del quadrante portatile, e – nel pannello centrale del banco del celebrante – il gioco di curve e cerchi su cui si basano strutturazione e decorazione dell’inquadratura del galletto cristologico. Il simbolismo numerico connaturato a questo primo strumento musicale dell’inv. OA7822 è dunque confermato e magnificato da mirate opzioni formali; scelte di forma che consentono il suo riverberarsi anche oltre la cornice del pannello musical-astronomico¹⁴¹. La circonferenza, difatti, essendo traduzione per immagine del ciclo e del suo eterno ripetersi, è per inveterata tradizione (non solo cristiana) associato a Dio e ai suoi attributi di eternità e perfezione¹⁴². Il sette è uno dei numeri in assoluto più utilizzati nella Bibbia¹⁴³. Si tratta, ad esempio, del numero dei giorni della Creazione secondo il racconto del *Genesi*¹⁴⁴; riferimento che risulta particolarmente adatto alla composizione proposta da inv. OA7822, dacché in corrispondenza diretta con il richiamo all’origine del mondo implicito nell’oroscopo del pannello ospitante¹⁴⁵. Credo, però, che nella tipologia eptacorde dello strumento vada soprattutto colto un ulteriore invito ad adottare l’*Apocalisse* come chiave interpretativa precipua del “*mastabe*” (e del suo contesto)¹⁴⁶: il sette è effettivamente numero crucialissimo nel testo del visionario di Patmos, che ne fa il numero delle chiese d’Asia, dei sigilli, delle trombe, dei flagelli, delle coppe e di molti altri *topoi* della scena del Giudizio.

Per quanto riguarda la morfologia degli arnesi acustici intarsiati, l’archetto (da riferire alla limitrofa lira) è del tipo intarsiato anche dal maestro fra’ Giovanni (fig. 26)¹⁴⁷: è l’arco di profilo vagamente triangolare che si costruiva nel Rinascimento mettendo in tensione un fascio di crini di cavallo su un’asta lignea non flessa a fuoco (come invece avviene nelle manifatture contemporanee). La terminazione puntuta è parzialmente occultata dal foglio con la notazione musicale. Del tipo intarsiato da fra’ Giovanni è anche il liuto, che obbedisce al tipo arcaico a quattro cori doppi e un cantino isolato (fig. 27): il guscio ha arrotondata foggia alla maniera veneziana e il cavigliere monta nove piroli. La lira da braccio si ispira all’evoluto modello¹⁴⁸ che, simile al violino contemporaneo, è del tutto assente nello strumentario del caposcuola (fig. 28)¹⁴⁹. Le punte di tavola e fondo sono quattro, le fasce hanno marcata introflessione, la tastiera è elegantemente profilata e le sette caviglie hanno foggia ovoidale: in questo “aggiornamento” della morfologia strumentale va individuato uno dei modi con cui l’allievo prende le distanze dal maestro.

Concludendo

Davvero non poco è il sapere di cui si sostanzia il linguaggio impiegato da Vincenzo Dalle Vacche nei *patavina fragmenta* oggi al Louvre, tanto intrinsecamente infarciti di Sacre Scritture e di ben dissimulate citazioni da qualificati referenti di stile. Il suo è una sorta di suadente dialetto veronese in cui la lingua del maestro fra' Giovanni si tinge di mantegnismi, latinismi albertiani e prime avvisaglie manieriste. La consultazione di tanti e tali modelli e la sensibilità ai turbamenti epocali rendono fra' Vincenzo capace di creare un singolare stile lignario, basato sul recupero delle sperimentate ricette della scuola sanzenate di cui però – in modo intrigante quanto perturbante – vengono alterate le dosi.

I caratteri essenziali dell'iconografia musicale dell'allievo esprimono in modo particolarmente suggestivo ed efficace i suoi rapporti di dipendenza-alterità nei confronti del maestro. Alla maniera di fra' Giovanni, anche il Dalle Vacche – intarsiando il suo *Uincenti dabo nomen nouum* – manifesta infatti di conoscere la musica e di saperla scrivere: come il maestro, cioè, dimostra di essere stato un buon monaco anche nell'apprendere quell'arte che – per regola – era tenuto ad esercitare con cognizione di causa. Tanto che, ignorando del tutto l'identità dell'autore del canone a quattro voci ch'egli intarsia a Padova, pensare (come fa Gustave Reese) che – lavorando su una preesistente melodia sacra, come diverse volte fa il caposcuola¹⁵⁰ – proprio fra' Vincenzo sia stato il compositore del brano è tutt'altro che lanciarsi in forzature. Come il maestro, poi, il discepolo è molto preciso e dettagliato nella restituzione dei suoi strumenti musicali. E – ancora – l'intelligenza di sfruttare strumenti e notazioni come vocaboli che prendono il loro senso (più correttamente: i loro molti sensi possibili) dal discorso generale dell'arredo di cui fanno parte (intendendo per arredo sia il mobile che decorano che tutto quanto, con scopo decorativo o funzionale, si colloca nel contesto ospitante l'*opus ligneum*) è preziosa cifra del linguaggio di fra' Giovanni che Vincenzo Dalle Vacche non trascura di fare propria. A far la differenza dell'iconografia musicale di fra' Vincenzo rispetto a quella di fra' Giovanni ci sono però la diversa tipologia della lira da braccio intarsiata e l'inquietudine che sembra innervare la visione del mondo per immagini in cui essa rientra. L'adozione di un tipo più evoluto di lira, nel testimoniare il desiderio di *varietas* rispetto ai modelli del maestro, conferma anche come l'allievo fosse di quasi vent'anni più giovane del caposcuola e fa pensare che, prima di vestire l'abito olivetano, la sua memoria visiva avesse tesaurizzato modelli più progrediti di quelli componenti lo strumentario di fra' Giovanni. L'affollamento delle composizioni, l'iper-stratificazione simbolico-allegorica dell'apparenza degli oggetti, l'attenzione al dettaglio dell'ombra ed il ricorso alla fonte apocalittica stanno probabilmente a significare che – nel caso di fra' Vincenzo, alla svolta del secondo decennio del Cinquecento – Lutero e “Panico del Diluvio” seppero dare una generosa spallata a quella ottimistica visione del mondo come *harmonia* in cui fra' Giovanni sembra aver creduto fino alla fine, concretizzandola anche nelle sue molte icone lignee di strumenti musicali. Al registro superiore della sua tarsia astronomico-musicale, fra' Vincenzo spalanca un trattato (quello di Firmico) fondamentato su un atto di fede nel comune principio armonico di micro e macrocosmo. L'impressione, tuttavia, è che – in lui e nel suo lavoro – su questo messaggio ottimistico prevalga l'inquietudine evocata dalla citazione apocalittica dello stesso pannello; citazione che, avvolgendosi alla punta dell'archetto della lira da braccio, se anche non oblitera *in toto* la valenza tradizionale degli strumenti musicali come emblemi armonici, ne smorza di molto l'impatto,

rendendo più convincente il contemporaneo risonare dei meno pacificanti significati paralleli. Più che metafore di misurabilità e misura temporale esaltate da una rappresentazione spaziale mensuralmente esatta, allora, i due strumenti di fra' Vincenzo – in un suggestivo confluire di umano e Divino – rimandano, piuttosto, alla *passio Christi* e all'abnegazione del penitente.

Vincenzo da Verona butta però in mare una bottiglia che nessuno sottrarrà al naufragio: con il secondo quarto del terzo decennio del Cinquecento, l'impresa orobica di Giovan Francesco Capoferri sui cartoni di Lorenzo Lotto epilogherà le vicende cinquecentesche della tarsia in un registro che – non sensibile alle “variazioni su tema olivetano” degli allievi di fra' Giovanni, fra' Vincenzo compreso – non sarà più neppure prospettico (fig. 29)¹⁵¹.

Queste pagine sono state scritte lavorando sugli snodi di maggior originalità della Pars Tertia de Il significato della musica nell'opera intagliata ed intarsiata di fra' Giovanni da Verona: tesi di dottorato di taglio storico artistico ed iconografico musicale, da me discussa in Francia il 15 settembre 2007 nel quadro di una convenzione di co-tutela tra il Centre d'Études Supérieures de la Renaissance de l'Université “François Rabelais” di Tours e l'Università degli Studi di Torino.

Nel licenziarle, il pensiero corre al sorriso di mia madre: chiaro come una speranza, splendente come una promessa...Nella luce di questo sorriso, Persefone entra stranita nella stranezza del primo autunno in cui l'umido bacio del buio è spettato a Demetra.

Cremona, Biblioteca della Facoltà di Musicologia, 19 Settembre 2008

¹ Sui principali allievi e collaboratori di fra' Giovanni da Verona formati durante i lavori per il coro di Santa Maria in Organo, si vedano: D. Zannandreis, *Le vite dei pittori scultori e architetti veronesi, pubblicate e corredate di prefazione e di due indici di Giuseppe Biadego*, Verona 1891, pp. 65-66; P. Lugano, *Di fra Giovanni da Verona maestro d'intaglio e di tarsia e della sua scuola*, in “Bullettino senese di Storia Patria”, 2-3, 1905, pp. 135-239; L. Rognini, *Tarsie e intagli di Fra Giovanni a Santa Maria in Organo di Verona*, Verona 1985, pp. 35-38; G. Brizzi, *Intarsiatori e intagliatori olivetani*, in “Arte Cristiana”, 764-765, 1994, pp. 371-388.

² Cfr. L. Rognini, *Tarsie e intagli di Santa Maria in Organo*, Verona 1978; Id., *Tarsie e intagli di Fra Giovanni...*, cit.; P.L. Bagatin, *Preghiere di legno: tarsie e intagli di fra Giovanni da Verona*, Firenze 2000, pp. 37-72; L. Rognini, *La chiesa di Santa Maria in Organo. Guida storico-artistica*, Verona 2002, *passim* (ma soprattutto pp. 45-51).

³ Cfr. G. Salvi, *Di Fra Antonio da Venezia e de' suoi lavori in legno nella Badia di Finalpia*, in “Rivista storica benedettina”, 18, 1910, pp. 236-252; S. Sogno, *Le tarsie di Fra Antonio da Venezia a Finalpia e la committenza olivetana in Liguria*, Tesi di Specializzazione, Università degli Studi di Firenze, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1997-1998; G. Penco, *La personalità artistica di Fra Antonio da Venezia*, in “Benedictina”, 49, 2002, pp. 147-157.

⁴ La riscoperta di fra' Raffaele da Brescia è stata attuata soprattutto dal padre olivetano Giovanni Brizzi, a partire dalla sua tesi di laurea (*Fra Raffaello da Brescia intarsiatore. 1479-1539*) discussa presso l'Università Cattolica di Milano nel corso dell'a.a. 1970-1971. Sullo specifico dell'iconografia musicale del Marone, cfr. E. Bugini, *Suggerimenti musicali bresciane nel corpus tarsiatum bolognese*, in “Annuario della Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte dell'Università di Bologna”, 4-5, 2005, pp. 52-61.

⁵ Cfr. G.V. Callegari, *Le tarsie di un artista veronese al Museo del Louvre*, in “Bollettino della Società Letteraria di Verona”, 2, 1932, pp. 57-59; L. Rognini, *Tarsie e intagli di Fra Giovanni...*, cit., pp. 12 e 36; S. Guarino, voce “*Dalle Vacche, Vincenzo*”, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1986, XXXII, pp. 109-110; G. Brizzi, *Intarsiatori e intagliatori...*, cit., p. 382 (e relative note a p. 388); U. Daniele, *Urbs asserulis compacta. Rappresentazione architettonica e simbolismo nelle tarsie marciane*, in Id., C. Schmidt Arcangeli, E. Vio, *Tarsie lignee della basilica di San Marco*, Milano 1998, pp. 24-26; E. Bugini, *Riflessi albertiani nelle specchiature intarsiate di Vincenzo da Verona*, in “Albertiana”, 2006, pp. 211-221.

⁶ Cfr. P.L. Bagatin, *Preghiere di legno...*, cit., pp. 87-120.

⁷ Cfr. L. Rognini, *Tarsie e intagli di Fra Giovanni...*, cit., pp. 31-33; G. Baldassin Molli, *Fra Giovanni da Verona e l'arredo della sacrestia "più bella...che fusse in tutta Italia"*, in "Arte Cristiana", 788, 1998, pp. 353-366; P.L. Bagatin, *Preghiere di legno...*, cit., pp. 161-187.

⁸ Tra il 1511 e il 1514, fra' Giovanni lavorò alle porte della *Stanza della Segnatura* e della *Stanza di Eliodoro* in Vaticano. Il contatto diretto con Raffaello e la sua bottega lo portò ad una revisione di stile e contenuti della sua *ars lignaria*: le composizioni si fecero più studiamente equilibrate e tra i soggetti fecero per la prima volta capolino i solidi pacioliani, cfr. P.L. Bagatin. *Preghiere di legno...*, cit., pp. 121-147.

⁹ Il *Dizionario Biografico degli Italiani* (XXXII, pp. 107-108) dedica una voce anche ad un altro operatore artistico con cognome "Dalle Vacche": si tratta dell'architetto Filippo che prevalentemente attivo in terra di Serenissima proprio come Vincenzo è, rispetto all'intarsiatore, cronologicamente sfasato di una generazione soltanto. All'ipotesi che fra' Vincenzo fosse figlio di un macellaio, va dunque affiancata quella – fors'anche più legittima e suggestiva – ch'egli portasse cognome (la cui radice prima certo si legava alla professione di un qualche più o meno remoto avo) di una certa diffusione e che tra lui ed il più "antico" architetto Filippo sia pure esistito un certo grado di parentela. Attivo nel secondo Quattrocento in territorio bresciano, Filippo da Caravaggio – della cui famiglia fece credibilmente parte anche un "*Cristoforo de Vachis marengonus*", operoso a Brescia tra 1469 e il 1475 – fu architetto dotato e stimato. Ancora sensibile alla fase tarda del gotico, il suo linguaggio si aprì tuttavia alle sperimentazioni rinascimentali dell'Italia settentrionale (soprattutto nella declinazione lombarda e veneta). Gli spettano: la ricostruzione del Duomo di Salò (dal 1452; la pianta si ispira a quella tardogotica di Sant'Anastasia a Verona, ma l'alzato risente di certe soluzioni a pianta centrale centro-italiche); il coro delle monache bresciane di Santa Giulia (dal 1466); l'accrescimento della parrocchiale di Chiari (dal 1481); il convento di San Francesco a Brescia (dal 1483); e due sale capitolari (perdute) di Santa Maria de Dom (Duomo Vecchio di Brescia).

¹⁰ Una curiosità. A rappresentare in Francia i grandi risultati raggiunti dalla tarsia monastica rinascimentale in Italia c'è solo, oggi, il trittico di fra' Vincenzo: ovvero un'opera non eseguita per la Francia ed in Francia giunta soltanto nel tardo Ottocento. Nel 1548, in effetti, il domenicano bergamasco fra' Damiano Zambelli realizzava per la Cappella della Bastia d'Urfé tarsie che, purtroppo, furono coinvolte nella parziale dispersione dei beni della Bastia nel 1874 e che oggi si vedono al Metropolitan Museum di New York. Cfr. O. Raggio, *Vignole, fra' Damiano et Gerolamo Siciolante à la Chapelle de la Bastie d'Urfé*, in "Revue de l'art", 15, 1972, pp. 29-52; V. Alce, *Il coro intarsiato di San Domenico a Bologna*, Bologna 2002, *passim*.

¹¹ Le differenze dimensionali sono in larga parte legate allo smembramento del mobile che originariamente si fregiava dei tre intarsi: distrutte le cornici originali, i pannelli furono ridimensionati (la resecuratura è particolarmente evidente nella tarsia di figura, dacché la porzione di fornice sinistro rappresentata è meno ampia di quella del fornice simmetrico) e quindi dotati del disadorno listello perimetrale con cui sono oggi appesi a mo' di dipinto all'interno del Louvre. Malgrado il ridimensionamento, i postergali hanno misure prossime a quelle dei più grandi tra i superstiti pannelli di fra' Giovanni: quelli, cioè, provenienti dalla Sacrestia Vecchia ed oggi nella Sacrestia Vasariana del Monteoliveto napoletano (cm 125x65), cfr. P.L. Bagatin, *Preghiere di legno...*, cit. pp. 105-120. È dato che conferma la rilevanza del mobile realizzato da fra' Vincenzo per Padova. Le attuali dimensioni dei pannelli (ampiamente conguagliabili quelle delle due nature morte; l'intarsio col gallo è invece più largo ed in origine era fors'anche più alto) concorrono ad avvallare l'ipotesi che – in continuità con le alternanze aperto/chiuso dei soggetti delle tarsie di tornacoro –, nell'arredo realizzato dal Dalle Vacche, le due nature morte incorniciassero la rustica passeggiata del galletto centralmente collocata.

¹² Sulla base della ricognizione stilistica, Umberto Daniele crede di individuare nell'attuale sacrestia marciana sette pannelli del Dalle Vacche (due vedute e cinque nature morte). Daniele attribuisce in effetti alla tarsia olivetana un punto di vista ravvicinato e una tendenza alla speculazione astratta – sul piano della geometria delle forme, che del simbolismo religioso dei contenuti – che del tutto mancherebbero al *decor* festivo dei precedenti approntati dai fratelli mantovani Antonio e Paolo Mola, primi responsabili dell'arredo ligneo della sacrestia marciana, a cui lavorarono tra 1497 e 1502 circa, con una probabile ripresa intorno al 1505 (cfr. U. Daniele, *Urbs asserulis compacta. Rappresentazione...*, cit., pp. 38, 48, 134-137, 168, 174-178). Si tratta, tuttavia, di considerazioni che, corrette in linea di massima, sono solo

relativamente valide in questo caso particolare: tra i pochissimi dati certi che ci tramanda la documentazione relativa all'impresa, c'è infatti la notizia dello stretto controllo esercitato dalla committenza sull'olivetano, a cui i disegni venivano forniti preventivamente e la cui grafica operativa veniva quotidianamente sorvegliata. Accessi di "carattere olivetano" – sul versante e dei contenuti e dell'"impaginazione" – erano pertanto inficiati con tempestivo anticipo ed andare alla ricerca di autografi di fra' Vincenzo scovando stilemi olivetani in traduzioni lignee di ideazioni che non ne contenevano mi sembra fuorviante ancor più che inutile. Credo invece che sia maggiormente nel vero Massimo Ferretti quando, già nel 1982, così si esprime: "*Intorno a queste tarsie [...] si coagulò un'informazione critica incerta, complessa e fitta di nomi fin dai tempi della Venezia città nobilissima del Sansovino [...]. Così come oggi si presenta, la decorazione lignea della sacrestia non rivela fratture di stile e corrisponde dunque alla firma di Antonio e Paolo Mola che vi compare inscritta [...]*", cfr. M. Ferretti, *I maestri della prospettiva*, in *Storia dell'Arte Italiana*, Torino 1982, XI, p. 540 (dalla nota 2). Le tarsie della sacrestia marciana, cioè, sono opere stilisticamente uniformi ed assolutamente riconducibili alla maniera molana. E le poche difformità rispetto a quest'ultima agevolmente si spiegano con le spesso profonde alterazioni dei molti restauri subiti; restauri-integrativi la cui profondità dovette essere occasionata anche dal fatto che il pristino intervento degli autori non fu mai condotto a termine: in quanto rifiutato dalla committenza, il lavoro di fra' Vincenzo – probabilmente – non fu neanche mai messo in opera.

¹³ Uomo di fede, fra' Vincenzo doveva le sue conoscenze non certo alle modestissime frequentazioni degli anni giovanili da laico, ma a quanto poteva leggere nelle biblioteche della congregazione olivetana e a quanto poteva vedere ed apprendere spostandosi e colloquiando con i confratelli di diverse città. La dispersione delle biblioteche della comunità veronese – presso la quale il "*de vachis*" si formò – e di quella di Padova – a cui appartenevano le uniche superstiti tra le tarsie che gli vengono assegnate dalle fonti – rende purtroppo assai problematico appurare quali e quante letture concorsero a formare l'intarsiatore. È tuttavia logico pensare che l'educazione di un artigiano del suo talento molto abbia risentito dell'esperienza visiva: che il bagaglio culturale di fra' Vincenzo, cioè, fosse ricolmo delle tracce mnestiche più o meno nitide delle opere d'arte e d'artigianato di varia importanza che poteva aver studiato viaggiando. Del resto, uno dei rarissimi documenti che, con riferimento ai discreti benedettini bianchi del beato Tolomei, si sottrae un poco alla quasi inesorabile norma dell'afasia e consente un almeno momentaneo allontanarsi dal terreno scivolosissimo della pura congettura, lueggiando il profilo dell'olivetano modello, non ne fa un intellettuale accanito interamente consacrato agli studi, quanto piuttosto un religioso colto, moderatamente impegnato in non sterminate ma sistematiche e precisamente orientate letture. Nella parte finale del codice membranaceo quattrocentesco G.XI.26 della Biblioteca Comunale di Siena, così, l'abate di Monte Oliveto Leonardo Mezzavacca, scrivendo al medico Bartolomeo di Pistoia, si sofferma sulla funzione degli studi nel più ampio contesto della formazione e della vita del monaco. Dalle dichiarazioni del Mezzavacca emerge che gli adepti dell'*Ordo Montis Oliveti*, per quanto eminentemente tenuti al mistico esercizio dell'ascesi (*scienter nescia et sapienter indocta*), dovevano comunque sottrarsi alla *sancta rusticitas* e nutrire il proprio artistico operare di una sicura contezza delle Sacre Scritture, dei testi dei Santi Padri e delle fonti canonistiche, filosofiche e mediche. Non per nulla, sin dal titolo della sua monografia, Bagatin ha molto opportunamente definito le tarsie lignee di fra' Giovanni nei termini di "preghiere lignee", dacché *divinis verbis plene*. Sul trattato del Mezzavacca, cfr. V.M. Cattana, *Un trattato sugli studi dei monaci della seconda metà del sec. XV, "Benedictina"*, 14, 1967, pp. 234-258.

¹⁴ Cfr. *Le tarsie per temi* di P.L. Bagatin, *Preghiere di legno...*, cit., pp. 193-286. Rispetto a Bagatin, chi scrive ha considerato come cosa di fra' Giovanni anche i quattro pannelli della porta che, in Vaticano, separa la *Stanza di Eliodoro* dalla *Sala di Costantino*, riconducendo pertanto al catalogo intarsiato del Nostro – oltre a due vedute e ad un solido geometrico – anche uno strumento musicale.

¹⁵ La qualità tanto spesso aforistica dei più antichi mosaici lignei porterebbe a pensare ad un sistematico *surplus* significante. Si è invece ormai appurato come proprio nella sua fase di maggior sintesi formale – durante lo stadio aurorale eminentemente lendarresco, cioè – la tarsia non facesse riferimento altro che alla propria oggettualità, proponendosi non come veicolo di significati nascosti, ma come orgoglioso manifesto di proprietà di artigiani stereometrici, cfr. C. Savettieri, *La Laus perspectivae di Matteo Colacio e la fortuna critica della tarsia in area veneta*, in "Ricerche di Storia dell'Arte. Scritti d'arte. Studi di storia della critica d'arte dal XV al XIX secolo", 64, 1998, p. 10 (e relative note a p. 60 e 61).

¹⁶ La profonda alterazione dell'originaria conformazione del mobile è tutt'altro che un'esclusiva del coro veronese: dislocamenti e ricollocazioni, dispersioni o distruzioni sono tristi realtà che hanno quasi sempre interessato la storia dei tornacori monastici, frequentemente compromettendoli fino all'annientamento. Sostanzandosi dello scarso rispetto universalmente riservato alle arti applicate dal Cinquecento maturo fino all'Ottocento inoltrato, le mistificanti modifiche dei paramenti ad intarsio hanno avuto la loro battuta incipitaria nei riassetamenti dell'area liturgico-presbiteriale successivi al Concilio di Trento (cfr. M.B. Hall, *Renovation and Counter-Reformation. Vasari and Duke Cosimo in Santa Maria Novella and Santa Croce. 1565-1577*, Oxford 1979), conoscendo quindi l'apogeo nelle spoliazioni sette-ottocentesche delle sedi monastiche evacuate dai governi laici: l'alterazione del numero e della disposizione degli stalli di fra' Giovanni per Santa Maria in Organo avvenne così in ottemperanza alle prescrizioni del concilio tridentino, mentre la perdita del lavoro di fra' Vincenzo per San Benedetto Novello conseguì alle soppressioni napoleoniche. La drammatica frammentarietà della documentazione relativa a realizzazione-dispersione dei cori rende purtroppo il passato imprevedibile e sorprendente anche per l'esegeta euristicamente più raffinato e di più consumata esperienza, cfr. M. Ferretti, *I maestri...*, cit., pp. 484-486 (con particolare attenzione alla nota 1 di p. 484).

¹⁷ Cfr. E. Bugini, *Un intarsio di lira, una lira intagliata: qualche puntualizzazione su fra Giovanni da Verona e Giovanni d'Andrea Veronese*, in "Verona Illustrata", 17, 2004, pp. 46-47 (nota 5).

¹⁸ Cito dall'edizione tardo-ottocentesca curata dal Frizzoni: *Notizia d'opere del disegno pubblicata e illustrata da D. Jacopo Morelli. Seconda edizione riveduta ed aumentata per cura di Gustavo Frizzoni*, Bologna 1884, pp. 66-68. La *Notizia* fu fatta stampare per la prima volta in Bassano nel 1800 dall'abate Jacopo Morelli con il seguente titolo: *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI. Esistenti in Padova Cremona Milano Pavia Bergamo Crema e Venezia, scritta da un anonimo di quel tempo; pubblicata e illustrata da D. Iacopo Morelli custode della regia biblioteca di S. Marco di Venezia*. Il manoscritto – anticamente proprietà del poeta e letterato veneziano Apostolo Zeno (1668-1750) – fu scoperto dall'abate Morelli tra i codici della Biblioteca Marciana. Si tratta di una raccolta di appunti annotati a diverse riprese nel corso della prima metà del Cinquecento, durante sopralluoghi compiuti nelle città indicate nella lunga titolazione del Morelli. Non tutte le annotazioni, purtroppo, portano indicazione di data e non è quindi possibile stabilire i termini cronologici esatti della redazione del manoscritto. Ha comunque il suo interesse segnalare che 1521 e 1543 sono, rispettivamente, prima ed ultima data annotate. La prima edizione di Morelli era corredata di un erudito apparato di note, ma non individuava l'autore che, da quel momento in avanti, venne semplicemente indicato come "Anonimo morelliano". Nella sua "*Seconda edizione riveduta e aumentata*", Frizzoni apporta integrazioni fondamentali alla pur eccellente edizione del Morelli. Quella di massimo rilievo è l'identificazione dell'"Anonimo" con il patrizio veneziano Marcantonio Michiel, benemerito delle lettere e delle scienze della prima metà del XVI secolo. Proprio perché veneziano, il Michiel si sofferma più su Padova (geograficamente vicina, ma a lui meno nota) che su Venezia. Il suo frammentario memoriale non raccoglie informazioni sull'interezza dei capolavori di ogni località considerata; si tratta, piuttosto, di una raccolta di notizie (spesso anche tutt'altro che completa ed esaustiva) su un certo numero di opere e monumenti veduti personalmente o conosciuti attraverso l'altrui narrazione. Per città come Milano e Pavia, addirittura, le segnalazioni non derivano da una visita personale ma dalla compulsazione del *Vitruvio* di Cesariano (1521). Nel caso di Padova, invece, molte delle informazioni riferite derivano dagli abboccamenti con lo scultore Riccio e con il pittore Domenico Campagnola. Limite dell'edizione del Frizzoni è non riportare integralmente le note di quella originale del Morelli. Nel passaggio Morelli-Frizzoni, tuttavia, lo snodo michieliano inerente a San Benedetto Novello non subisce che variazioni inessenziali (si tratta, ad esempio, di conversioni di lettere dal maiuscolo al minuscolo).

¹⁹ Ridottissima la bibliografia sul Corona: il titolo più importante continua ad essere il primo che all'artista sia stato dedicato, cfr. E. Grazzini Cocco, *Pittori cinquecenteschi padovani. Un campione dell'arte locale: Giovanni Antonio Corona (nato non dopo il 1481 – morto il 1528)*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", 3-4, 1927, pp. 91-117. Si tratta di una conseguenza, oltre che dell'esiguità delle opere rimaste, delle scarse originalità e qualità che la critica contemporanea ha usualmente riconosciuto alla sua pittura. Il Corona è però il primo pittore che i documenti tramandino come attivo a Padova all'aprirsi del Cinquecento e, a parte l'importanza nella storia pittorica locale che gli viene da questo primato cronologico, si tratta pure di artista che – in contrasto con l'attuale diffusa disistima – dovette godere di gran fama tra i contemporanei se proprio a lui vennero affidati alcuni importanti

interventi presso la Scuola del Santo: affreschi tuttora visibili che, oltre a confermare la dipendenza dall'arte del Nord dell'artista – è la maniera “*Ponentina*” cui allude il Michiel – mutuando diverse figure dalle invenzioni incisive di Luca da Leida, soprattutto dicono di un non troppo felice attardamento sui giovanili testi pittorici lasciati dal Mantegna in città. Per quanto con risultati “in minore”, il mantegnismo della perduta *Natività* di Giovanni Antonio Corona doveva ben accordarsi con i modi della pala maggiore che, opera di Andrea Mantegna nota anch'essa da quest'unica fonte ed anch'essa perduta, credibilmente appartenne alla gioventù dell'artista padovano: il Mantegna dovette cioè eseguirla prima del 1456, quando ebbero inizio i contatti veronesi e mantovani che l'avrebbero per sempre distolto dalla città della bottega squarcionesca dove era cresciuto all'arte. Il Michiel è fonte usualmente attendibile, specie in materia padovana: nonostante la sua sia una testimonianza isolata, è quindi da credere che le principali emergenze pittoriche del tempio ospitante il più tardo lavoro di fra' Vincenzo fossero effettivamente i saggi di mantegnismo “maggiore” e “minore” da lui ricordati.

²⁰ Data per certa l'esistenza de “*El S. Benedetto in tela in Coro*”, rimane il problema di immaginare come esso potesse effettivamente configurarsi. E non solo perché non esistono altri esempi mantegneschi di figure isolate di san Benedetto; ma anche perché, negli anni d'operato padovano del Mantegna, ad essere issato sull'altare di un coro era usualmente un polittico (o una pala comprendente molte figure, come quella per il coro dei benedettini veronesi di San Zeno) e non una tavola (o tela, come dal Michiel dichiarato) consacrata ad una figura solamente. Va tuttavia ricordato come sia proprio tra Padova e Venezia, tra quinto e sesto decennio del XV secolo, che si consumano fondamentali esperienze di maturazione della pala d'altare dal tipo tardogotico a quello rinascimentale, cfr. D. Banzato, *L'evoluzione della pala d'altare tra Padova e Venezia, tra tardogotico e primo Rinascimento*, in *Mantegna e Padova. 1445-1460*, catalogo della mostra a cura di Id., A. De Nicolò Salmazo, A.M. Spiazzi (Padova, Musei Civici agli Eremitani, 2006-2007), Milano 2006, pp. 90-107. E come un ruolo crucialissimo in queste trasformazioni sia rivestito proprio dal Mantegna. E non solo perché è esattamente lui che – tra il padovano *Polittico di San Luca* e la veronese *Pala di San Zeno* – trasforma la visione frazionata del polittico nell'unitario colloquio di diverse figure riunite in un'unica pala; la sua *Sant'Eufemia* per Montepeloso (oggi conservata a Capodimonte) attesta infatti il compimento di un passo ulteriore: che sia lacunosa oppure no degli sportelli protettivi che certe fonti antiche le attribuiscono, quella con protagonista santa Eufemia è – in effetti – non solo l'unica pala mantegnesca a figura intera isolata che sia nota, ma anche – in senso assoluto – l'unica pala d'altare a figura intera isolata che per questo momento ci rimanga, cfr. *La scultura al tempo di Andrea Mantegna tra classicismo e naturalismo*, catalogo della mostra a cura di V. Sgarbi (Mantova, Castello di San Giorgio e Palazzo di San Sebastiano, 2006-2007), Milano 2006, pp. 70-71. Crearsi l'immagine mentale d'un *San Benedetto* che il Michiel non descrive è operazione ulteriormente complicata dal soggetto stesso: Benedetto ha una lunga vita nella storia della cristianità e dalla storia – che puntualmente si riflette nella produzione artistica del momento – viene letto secondo le esigenze del tempo. L'immagine del santo fondatore – dunque – muta per continuare ad essere fertile, cfr. *Iconografia di san Benedetto nella pittura della Toscana. Immagini e aspetti culturali fino al XVI secolo*, Firenze 1982, p. 12. Credo tuttavia che alcune opere di Mantegna (o mantegnesche), una volta opportunamente modificate e/o combinate, restituiscano immagini credibili dell'opzione compiuta dall'artista padovano in San Benedetto Novello. Così, ad esempio, isolando lo scomparto col san Benedetto nel *Polittico di san Luca* e pensando ad una sostituzione del suo fondo oro con una nicchia architettonica aperta sul mondo esterno come nella *Sant'Eufemia* di Capodimonte, si ottiene una plausibile pala d'altare con – per protagonista – il santo fondatore effigiato stante, a figura intera, in abito monastico – bianco più facilmente che nero: come si può leggere nelle mie pagine, difatti, per quanto gli *albi* olivetani si insediassero definitivamente in San Benedetto Novello nel 1520 soltanto, la comunità per cui la sede fu creata nel secondo Duecento era di camaldolesi in abito liliale – ed immerso nella meditazione delle Scritture. Non è poi da escludere che siffatto dipinto, alla maniera della *Sant'Eufemia* nella veste originaria, fosse pure dotato di ante protettive adorne di episodi della vita di san Benedetto. Altrettanto plausibile è che Mantegna dipingesse invece un san Benedetto solennemente assiso in cattedra, come quello – assai mantegnesco, fors'anche perché su cartone dell'artista stesso – intarsiato da fra' Giovanni da Verona per il coro di Santa Maria in Organo (primo dossale da sinistra della quinta di fondo). Magari reso ancora più solenne dall'adozione dei paramenti sacerdotali e vescovili secondo un'iconografia che – senza superstiti riscontri in Mantegna, ma cara agli olivetani – l'intarsiatore veronese adotta, ad esempio, in un pannello per la Sacrestia Vecchia del Monteoliveto napoletano

(undicesimo pannello della serie di sinistra). In qualsiasi modo effettivamente si proponesse, il dipinto maggiore della chiesa padovana riuscì senz'altro ad armonizzarsi con le altre due opere segnalate dal Michiel: per quanto esecuzioni cinquecentesche, tanto la paletta della *Natività* che il lavoro d'intarsio "appresso el coro" erano opera di maestri che avevano viva memoria della quattrocentesca lezione del pittore padovano. Se di questa memoria, nel caso del Corona, bisogna cercare traccia in lavori diversi dalla perduta "paletta", la consistenza micagnosa del paesaggio entro cui si muove il galletto cristologico del trittico "de tarsia" di fra' Vincenzo testimonia come non fosse il solo maestro fra' Giovanni a risentire dei modi del miglior allievo di Squarcione, cfr. P.L. Bagatin, *Pregchiere di legno...*, cit., p. 71. Nelle pagine conclusive del presente studio, tra l'altro, ipotizzo come non sia stato soltanto sul piano stilistico che l'intarsiatore del "mastabe" dovette relazionarsi con la pala maggiore della chiesa padovana.

²¹ Cito dalla trascrizione di Frizzoni, cfr. *Notizia d'opere del disegno...*, cit.. Il Morelli è in realtà più completo nel suo rifarsi ai *Diarii* di Sanudo e trascrive – nella nota 50 alle pp. 147-148 – anche passi del 1513, 1514 e 1528 contenenti il lemma "mastabe": "[...] 1513. 10 Giugno. Veneno li Provveditori sora el Cottimo di Damasco Ser Andrea Iustinian e Ser Marin Contarini, e quelli de Alexandria Ser Vettor Barbarico e Ser Andrea Arimando Provveditori sora el cottimo di Alexandria, e sentano sul mastabe. / 1514. 1 Febbraio. Venuto in Collegio l'Orator turco, intrato in la porta, el Prencipe con la signoria e il Collegio si levò; e venendoli contra zo del mastabe, lui fu si presto, che nol lassò andar, e ivi sul mastabe se abbrazzono. / 1525. 8 Febbraro. Venne in Collegio il Reverendo Don Ricerdo Pacey Orator Anglico, qual vien da Trento...e ha avuto nove lettere del suo Re, chel vegna Orator iterum alla Signoria nostra, per essere lui sta quello fu alla conclusion della lega con Cesare...Intrato in Collegio, il Prencipe li venne contra al pè del mastabe, facendoli carezza [...]".

²² L'italiano contemporaneo fa uso del sostantivo femminile "mastaba" per indicare la costruzione funeraria a forma di piramide tronca che, nell'antico Egitto, sorgeva presso le tombe dei re ed era destinata a ministri e funzionari statali. Si tratta di una derivazione diretta dal termine arabo che traduce l'italiano "banco".

²³ Quello che usualmente viene designato come coro Lotto-Capoferri fu in realtà opera lignaria che coinvolse anche altri autori di cartone oltre a Lorenzo Lotto (che all'impresa concorse soprattutto – e in modo determinante – tra 1525 e 1530) ed altri intarsiatori oltre a Gian Francesco Capoferri (che fu il primo – ed il migliore – a dedicarsi alla traduzione dei disegni lotteschi, ma la cui operosità fu arrestata dalla morte anzitempo nel 1534). Iniziato nel 1524, l'insieme di iconostasi (monumentale per elaborazione scultorea ed ingresso ad arco), stalli del coro dei religiosi (addossati al retro dell'iconostasi e ai lati lunghi del presbiterio) e stalli del coro dei laici (separati dal coro dei religiosi da tre gradini di ascesa all'altare e messi quindi in opera lungo il profilo della conca absidale) venne ultimato nel 1555 soltanto, anche grazie all'intervento di Alessandro Belli (su disegno di Lucano Gazio) e di Giovanni Capoferri (su cartone di Alfonso Capoferri). Il coro dei laici era riservato ai membri della Misericordia Maggiore, l'ente che ancora oggi amministra la basilica bergamasca, ai cui massimi esponenti (i rettori) era riservato il tripartito banco sulla destra dell'altare, simmetrico rispetto a quello dei religiosi che dovevano presiedere alla celebrazione della liturgia. Cfr. F. Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato di Lotto e Capoferri per Santa Maria Maggiore in Bergamo*, Bergamo 1987, *passim*.

²⁴ Dall'alto Medioevo fino ad oggi, l'ordine benedettino ha svolto – a Padova ed in territorio padovano – una profonda, incisiva e dilatata azione religiosa, sociale e culturale, così contribuendo all'originale espressione della vivacissima civiltà locale, cfr. *I benedettini a Padova e nel territorio padovano attraverso i secoli*, catalogo della mostra a cura di A. de Nicolò Salmazo, F.G.B. Tròlese (Padova, Abbazia di Santa Giustina, 1980), Treviso 1980. Tra le congregazioni benedettine di massimo impatto sul territorio vi fu quella olivetana del beato Tolomei. Convocati dal vescovo di origine laziale Ildebrandino Conti nel 1348 per prestare assistenza agli appestati (cfr. P. Sambin, *Ricerche di storia monastica medievale*, Padova 1959, pp. 33-52), gli olivetani ebbero diverse sedi cittadine, di cui la prima fu Santa Maria degli Armeni in borgo Ognissanti: già monastero dei basiliani decimati dalla peste, a partire dalla convocazione olivetana, essa venne rinominata Santa Maria di Monteoliveto di Padova. Ildebrandino ne rafforzò da subito le dotazioni, mediante donazioni scaglionate nel tempo (dal 5 Settembre 1348 al 17 Febbraio 1349). Tra queste, va soprattutto ricordata quella del monastero agostiniano di Santa Maria della Riviera (in località Polverara Grande, paese a sud-est di Padova, ad una quindicina di chilometri dal centro cittadino). Il complesso di Santa Maria della Riviera – presso il quale soggiornerà anche Vincenzo

Dalle Vacche, tra 1508 e 1509 – era, all'epoca della donazione, semidistrutto e abbandonato. Ma già nel 1349, dopo i debiti restauri, prende ad essere il cenobio patavino più ambito dagli olivetani in transito per Padova, dacché la posizione defilata garantiva ai religiosi la solitudine ed il raccoglimento che era assai più difficile trovare in un borgo cittadino. Dal 1380, un gruppo olivetano si stabilisce anche sulla cima più alta dei colli Euganei, nel monastero di San Giovanni di Venda (il Dalle Vacche risiederà anche presso questo cenobio patavino; nel 1518-1519, per la precisione, subito prima di ricevere la commessa del “*mastabe*”). Nel 1520, sede principale della congregazione a Padova diventa quella preesistente duecentesca di San Benedetto Novello (già sede olivetana dal 1442) per la quale sarà chiamato a lavorare fra' Vincenzo. La commessa del “*mastabe*” avviene quindi in un anno di grande significato per la storia della congregazione del beato Tolomei a Padova: secondo il Cittadella (1606), addirittura, fu proprio in questa occasione che il cenobio venne innalzato da priorato ad abbazia (per quanto il Portenari, scrivendo nel 1623, sostenga che tale promozione vada anticipata al 1442). L'attuale chiesa di San Benedetto Novello fa parte del monastero di clausura della Visitazione di Santa Maria che – posto lungo il Bacchiglione (il corso d'acqua che attraversa Padova), al civico 78-80 di Riviera San Benedetto – è ora affidato alle monache di san Francesco di Sales. Non si tratta più del pristino tempio romanico-rinascimentale per il quale fra' Vincenzo realizzò il suo “*mastabe*”, ma di una struttura recuperata, ricostruita e riconsacrata nel 1894 traendo generosa ispirazione dal nitido registro alla Sanmicheli adottato dal precedente abbattuto nel 1819. Il tempio padovano entro il quale lavorò l'intarsiatore veronese era edificio molto diverso, edificato nel 1262-1267 come sede di una comunità maschile camaldolese e quindi innalzato-voltato nel 1464 per volontà del priore Isidorio Biasio. Si tratta di preesistenza di cui nulla sappiamo se non il pochissimo che, nel 1560, riferisce lo Scardeone nel suo *De antiquitate urbis Patavini*: “*uisitur pulcherrimum templū D. Benedicti [...] tribus testudineis fornicibus in sublime eleuatum [...]*”. Il Dalle Vacche realizzò pertanto il suo sedile per una chiesa a tre navate voltate che, non solo non esiste più, ma neanche viene minimamente echeggiata da quanto oggi fruibile. Non mi sembra improbabile che nella scelta di incorniciare il suo galletto intarsiato con un arco a tripla apertura (infrequente nel *corpus* del maestro; lo stesso gallo della spalliera della sacrestia veronese che costituisce il più diretto precedente del pannello di fra' Vincenzo è incorniciato da un arco a fornice unico) sia da cogliere un omaggio alla perduta tripartizione e copertura voltata dell'interno del tempio per il quale stava lavorando. La conversione dalla sobrietà romanico-rinascimentale all'eleganza sanmicheliana che ancora oggi contraddistingue la chiesa, è invece cosa del 1567, quando l'abate Ippolito Colza commissionò a tale Francesco Trevigi la traduzione dei disegni di riforma architettonica degli oscuri Cristoforo dagli Pontani ed Antonio dell'Abbaco di Verona. Nel 1797, gli olivetani vengono allontanati una prima volta da San Benedetto Novello. Dopo una riammissione nel 1800, la soppressione definitiva del cenobio avviene nel giro di due lustri. Nel 1819, fatta eccezione per chiostri e per parte dell'aula di culto corrispondente a “*tre meschine cappelle*”, la chiesa viene demolita, mentre il monastero viene trasformato in un ospizio per poveri, con un mutamento di funzione che lo riduce presto allo sfacelo. Cfr. Bernardini Scardeonii Canonici Patavini *De antiquitate urbis Patavini, & claris ciuibus Patauinis, Libri Tres, in quindecim Classes distincti*, Basiliae anno MDLX, Liber II, Classis V: *De religione & pietate Patauinorū in templis, xenodochijs & pijs locis cōlendis*, p. 91 (*De monasterio S. Benedicti*); A. Cittadella, *Descrizione di Padoa e suo territorio*, Padova 1606, f. 31; A. Portenari, *Della felicità di Padova*, Padova 1623, Libro IX, cap. XXIV, pp. 442-444 (*Della chiesa e monastero di S. Benedetto Nouello, e degli uomini illustri di detto monastero*); G. Rossetti, *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture di Padova*, Padova 1780, pp. 92-95; *Pitture sculture ed altre cose notabili di Padova nuovamente descritte da Pietro Brandolese con alcune brevi notizie intorno agli artefici mentovati nell'opera*, Padova 1795, pp. 162-164; *Dissertazione Settima sopra l'istoria ecclesiastica padovana. Opera di Francesco Scipione Dondi Orologio Vescovo di Padova commendatore del Regio Ordine Italiano della Corona di ferro, barone del Regno ed Elettore del Collegio de' Dotti*, Padova 1813, paragrafi XLIX e LIV, pp. 77-78, 89-90; *Dissertazione Ottava sopra l'istoria ecclesiastica padovana. Opera di Francesco Scipione Dondi Orologio Vescovo di Padova e conte di Piove di Sacco*, Padova 1815, paragrafo L, pp. 88-89; *Dissertazione Nona sopra l'istoria ecclesiastica padovana opera di Francesco Scipione Dondi Orologio Vescovo di Padova cavaliere di Seconda classe del Regio Ordine della Corona di ferro e conte di Piove di Sacco*, Padova 1817, paragrafo LXXIII, pp. 99-100; J. Ferretto, *Memorie storiche intorno le chiese, gli oratori, i palazzi, ponti e luoghi pubblici e privati della città* (manoscritto ottocentesco in cinque volumi presso la Biblioteca Comunale di Padova, ms BP. 156), II, pp. 230-238; M. Caffi, *Padova. Ristauri d'una*

Chiesa (manoscritto tardo-ottocentesco presso la Biblioteca Comunale di Padova, ms BP. 1497 XXXVII); Padova. *Basiliche e chiese*, a cura di C. Bellinati e L. Puppi, Vicenza 1975, I, pp. 26, 47, 67, e II, pp. 307-308; G. Toffanin jr, *Cento chiese padovane scomparse*, Padova 1988, pp. 42-44.

²⁵ L'unica delle fonti antiche che fornisca qualche informazione sugli stalli di questo coro perduto è l'abate Ferretto che, alla p. 232 del secondo volume delle sue manoscritte *Memorie storiche*, trascrive un'epigrafe che all'epoca della sua redazione – non datata, ma sicuramente posteriore al 1819, dacché vi si dà notizia della distruzione della chiesa di San Benedetto Novello come cosa avvenuta – già non era più dato controllare ma che, a detta dell'autore, sarebbe stata posta fino all'ultimo al vertice del coro in presbiterio: “SVBLATO · VETERI · ALTERO · CHORO · VVLGARI · COMMVNI LIGNO · FABRICATO · NIMIAQUE · VETVSTATE · CONSVMPTO · A TINEIS · PENITVS · CORROSO · ALTERVM · NVNC · EX · NVCE · CELSA · CAELATA · A · PAVLINO · BONCORSO · CAELATORE · ADM · R · P · D · MAXIMUS · MESCALCHINUS · PAT · ABBAS · B · M · AEDE QVO · SVPER · PERMISSV · VTEBATUR · FACIENDVM · CVRAVIT · ANNO · A XPTO · NATO · MDCXXII – DIE · X · SEPTEMBR · ABB · MONASTERII · ADM · R · P · D · NICOLAUS ODDO”. Se si vuol prestar fede a questa isolata e non più controllabile notizia, la successione degli stalli andati distrutti con la chiesa nel 1819 sarebbe stata dunque opera primo-secentesca di tal Paolino Boncorso intagliatore, intervenuto per sostituire una deperitissima e non datata preesistenza. Tale preesistenza – di cui anche questa fonte isolata non specifica autore e cronologia – fu probabilmente la struttura di coro con cui il Dalle Vacche dovette relazionarsi tra il 1520 e il 1523.

²⁶ Francesca Cortesi Bosco, con cui ho discusso questa ipotesi ricostruttiva il 28 gennaio 2005, mi fa d'altronde notare come anche il coro dei Frari di Venezia si basi su una similare distribuzione di stalli, altare-pala tizianesca e banco dei celebranti.

²⁷ Il 28 luglio 1806, un decreto del governo francese stabilisce la soppressione di tutte le comunità religiose minori: a Padova rimangono aperti soltanto i due monasteri benedettini maschili di Santa Giustina (cassinense) e San Benedetto Novello (olivetano). Al provvedimento si combina la positiva – in quanto conoscitiva – opera di censimento dei beni monastici. A Padova, tale censimento viene rapidamente compiuto tra luglio ed agosto del 1806 ad opera di alcuni delegati espressamente designati dal governo francese. Ne consegue la compilazione di inventari dei beni dei cenobi sia soppressi che non, con la funzione di acquisire la precisa contezza del patrimonio disponibile. Già nell'autunno 1806, i beni censiti dei monasteri soppressi vengono messi all'asta. Cfr. *Padova...*, cit., I, pp. 47-48; G. Mariani Canova, *Tracce per una storia del patrimonio artistico dei monasteri benedettini padovani durante l'Ottocento*, in *San Benedetto e otto secoli (XII-XIX) di vita monastica nel padovano*, Padova 1980.

²⁸ È autore di una delle primissime pubblicazioni storico-artistiche facenti uso della fotografia, in forma di stampa diretta da negativo incollata su tavole fuori testo inserite nel libro. Nel 1851 esce a Parigi l'*Italie monumentale* in venti fascicoli con cinque tavole ciascuno. Cfr. G. Bazin, *Storia della Storia dell'Arte. Dal Vasari ai nostri giorni*, Napoli 1993, p. 486.

²⁹ Nel momento in cui celebra, date le sue funzioni di mediatore tra uomo e Dio, il sacerdote si circonfonde d'un alone di sacralità da cui il religioso non celebrante è escluso. Della particolare dignità del sacerdote era consapevole già Benedetto che, anzi, temeva le manifestazioni di superbia che tale dignità poteva ingenerare (tanto più che, nelle prime fasi del monachesimo, non tutti i monaci erano di necessità sacerdoti ed i celebranti potevano provenire dall'esterno della comunità). Così recita infatti il Capitolo Sessantaduesimo della *Regula*: “*Si quis Abbas sibi Presbyterum, vel Diaconum ordinare petierit, de suis eligat qui dignus sit Sacerdotio fungi. Ordinatus autem caveat elationem aut superbiam; nec quicquam praesumat, nisi quod ei ab Abbate praecipitur, sciens se multo magis disciplinae regulari subditum. Nec occasione Sacerdotii obliviscatur Regulae obedientiam, sed magis ac magis in Domino proficiat. Lucum vero illum semper attendat quo ingressus est Monasterium, praeter officium altaris, et si forte electio Congregationis et voluntas Abbatis pro vitae merito eum promovere voluerit: qui tamen regulam a Decanis, vel Praepositis constitutam sibi servandam sciat; quod si aliter praesumpserit, non ut sacerdos, sed ut rebellis iudicetur. Et saepe admonitus si non correxerit, etiam Episcopus adhibeatur in testimonium. Quod si nec sic emendaverit, clarescentibus culpis, proiciatur de Monasterio: si tamen talis fuerit eius contumacia, ut subdi aut obedire Regulae nolit [...]*”, cfr. Gregorio Magno, *Vita di san Benedetto e la Regola*, Roma 1995, pp. 220 e 222.

³⁰ Cfr. P.L. Bagatin, *Pregchiere di legno...*, cit., pp. 287-297.

³¹ Una curiosità araldica: negli stemmi contemporanei dei comuni del padovano fanno spesso capolino galli e galline. Le spiegazioni più credibili di tali immagini sono due. La prima è la cospicua presenza

locale di esemplari (ad esempio i polli e le galline di Polverara – il cui stemma è: *d'argento, alla gallina al naturale avente ai piedi un ramoscello verde* – erano molto famosi nel passato per la grandezza mediamente tripla di quella degli altri pennuti ed il piumaggio nerissimo; tanto che ne fanno menzione anche lo Scardeone, nel suo *De antiquitate urbis Patavini* del 1560, ed il Tassoni, nel 1622, ne *La secchia rapita*). La seconda ragione è che i gallinacci sono emblemi comunque parlanti di un'economia d'ancora marcata vocazione rurale. Consultando G. Scarpitta, *Araldica Civica della Provincia di Padova. Analisi storica e simbolica*, s.l. 1989, ho evinto che stemmi contemporanei del padovano che ricorrono a questo tipo di araldica naturalistica sono quelli di: Polverara (pp. 166-167), Maserà di Padova (pp. 128-129) e Galliera Veneta (pp. 110-111). Ipotesi che, sia pur non delle più probabili, è comunque suggestiva e che il silenzio documentario autorizza a formulare è che nel gallo del pannello centrale del “*mastabe*” patavino sia pure da ravvisare una elaborazione naturalistica di un qualche gallo schematizzato dell'araldica nobiliare locale (che ne è molto ricca, cfr. E. Morando di Custozza, *Blasonario veneto*, Verona 1985, *passim*) e che si tratti quindi di una rappresentazione criptata della committenza. Può essere infatti che al cenobio appartenesse un esponente di una qualche famiglia danarosa dell'aristocrazia padovana e che essa – come fecero i nobili Bentivoglio con l'organo Antegnati del 1554 per San Maurizio al Monastero Maggiore di Milano, cfr. [Maria]elena BUGINI, “...dolcezza alla vista...”: *il capitolo decorativo dell'“Arte Antegnata” nel contesto della decorazione organaria in Italia*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1996-1997, pp. 169-174 – abbia così voluto perennemente legare il proprio nome all'opera commissionata e finanziata. Il gallo è insegna padovana molto usata ancora oggi (campeggia ad esempio come emblema sulle vetrine di *Furlan*, rinomato negozio di abbigliamento nel centro cittadino): che sia oppure no citazione di uno stemma, la scelta del gallo conservato al Louvre fu senz'altro sostenuta dalla forte presenza dell'animale nell'immaginario collettivo locale.

³² Cfr. P.L. Bagatin, *Preghiere di legno...*, cit., pp. 293-295.

³³ Il vibrante realismo del galletto di fra' Vincenzo ha forse il suo momento più felice proprio nel mosaico versicolore di frustoli che suggeriscono la morbidezza del vello animale. Trattasi di un episodio di bravura che – nutrendosi di abilità manuale, nel ritaglio di tessere lignee e minute, e di sicura contezza delle tecniche di tintura – accresce la *veritas* dell'immagine. Come acutamente mi fa notare Marco Collareta (comunicazione orale presso l'Università di Bergamo, 12 gennaio 2005), quando, introducendo le *Vite*, Vasari raccomanda agli scultori effetti di morbidezza che suggestivamente chiama “*piumosità*” ha forse in mente proprio di simili brani di virtuosismo lignario: “[...] *Siano i suoi capegli e la barba lavorati con una certa morbidezza, svellati e ricciuti, che mostrino di essere sfilati, avendoli data quella maggior piumosità e lustro che può lo scalpello; ancora che gli scultori in questa parte non possino così bene contraffare la natura, facendo essi le ciocche de' capegli sode ricciute più di maniera che di imitazione naturale*” (dal Capitolo Ottavo della sezione dell'*Introduzione* intitolata *De la Scultura*).

³⁴ Cfr. M. Ferretti, *I maestri...*, cit., pp. 469-484.

³⁵ Ipotesi sulla paternità dei disegni di figura di questi complessi lignei sono contenute nella *Pars Prima* di: [Maria]elena Bugini, *Il significato della musica nell'opera intagliata ed intarsiata di fra' Giovanni da Verona (La signification de la musique dans l'oeuvre sculpté et marquetée de fra' Giovanni da Verona)*, Tesi di Dottorato, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance de l'Université “François Rabelais” de Tours – Università degli Studi di Torino, Science de l'Homme et de la Société - Discipline Artistiche, Musicali e dello Spettacolo, a.a. 2006-2007.

³⁶ Cfr. G. Peretti, *Fra Giovanni, Girolamo Dai Libri, Dürer*, in “Verona Illustrata”, 9, 1996, pp. 29-39.

³⁷ Si veda quanto Ferretti argomenta a proposito dei contatti presi da Giuliano da Maiano con Alesso Baldovinetti durante i lavori per la sacrestia fiorentina, alla p. 474 del suo *I maestri della prospettiva*.

³⁸ Dei pittori citati dalle varie guide locali, gli unici che possono aver lavorato per gli olivetani di San Benedetto in contemporanea al Dalle Vacche e fornito eventuali cartoni sono Giovanni Antonio Corona, che – nel primo Cinquecento – Michiel ricorda come autore della paletta della *Natività* per un altare sulla destra nella chiesa dei fedeli (cfr. nota 19), e Stefano dell'Arzere, che – alla fine del Settecento – Pietro Brandolese menziona per gli affreschi in sacrestia e refettorio (cfr. nota 24). Ma non essendosi salvato nessuno dei loro lavori per l'antico cenobio patavino, è impossibile appurare se uno dei due possa effettivamente aver fornito un disegno di gallo all'intarsiatore. Tanto più che l'uso notoriamente disinvolto della loro grafica da parte dei *magistri perspectivae* rende preventivamente assai poco credibile una futura individuazione dei cartoni o dei disegni operativi effettivamente impiegati da fra' Vincenzo per

l'intarsio del pannello maggiore del suo "mastabe". Chi interessato a cercare l'ipotetico aiuto prestato a fra' Vincenzo in questo frangente indagando nel contesto pittorico padovano di primo Cinquecento, deve far fronte alla situazione di una produttività significativa, ma di qualità piuttosto modesta: orientata su basi tizianesco-bresciane (nel 1511, Tiziano partecipa alla decorazione affrescata della Scuola del Santo; nel 1513, Romanino dipinge la *Pala di Santa Giustina* – oggi presso la Pinacoteca Civica degli Eremitani – per i cassinensi del potente cenobio locale), essa ha per rappresentanti di spicco artisti che, fatta eccezione per il Campagnola, sono rimasti piccole glorie locali. Cfr. E. Saccomani, *La pittura a Padova e a Vicenza nel Cinquecento*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, a cura di G. Briganti, s.l. 1987, I, pp. 197-207; M. Calì, *La pittura del Cinquecento*, Torino 2000, pp. 319-324 (e relative note a pp. 362-363).

³⁹ Incespicando in difficoltà analoghe – ed analogamente risolte in maniera non del tutto brillante – a quelle incontrate da Francione e Giuliano da Maiano che intarsiano cartoni botticelliani per le porte di Palazzo Vecchio a Firenze, cfr. M. Ferretti, *I maestri...*, cit., p. 475.

⁴⁰ "Si tratta della deliberata deviazione dall'esatto disegno prospettico, con lo scopo di mostrare allo spettatore, nel modo più chiaro e più immediato, alcuni elementi caratteristici di un oggetto [...]", cfr. *Prime raffigurazioni del violino nei dipinti di Gaudenzio Ferrari*, in E. Winternitz, *Gli strumenti musicali e il loro simbolismo nell'arte occidentale*, Torino 1982, p. 26.

⁴¹ È quanto acutamente mi ha fatto notare Francesca Cortesi Bosco durante una conversazione del 28 gennaio 2005 presso la Biblioteca Civica "Angelo Maj" di Bergamo.

⁴² Cfr. L. Charbonneau-Lassay, *Il bestiario di Cristo*, Roma 1994, II, pp. 221-222.

⁴³ "Nelle rappresentazioni di Esculapio il gallo, uccello di luce e di vita, viene generalmente opposto al serpente, rettile sornione e muto che porta con sé il suo veleno mortale nella funebre notte della terra. L'uno rappresenta la malattia che conduce alla morte, l'altro la guarigione che conserva la vita. Ed è così che li vediamo, l'uno di fronte all'altro, sul blasone della facoltà di medicina di Lione [...]", cfr. L. Charbonneau-Lassay, *Il bestiario...*, cit., II, p. 223. Nel tappeto musivo paleocristiano della basilica di Aquileia, uno dei riquadri è consacrato alla lotta di un gallo con una tartaruga (rettile a sangue freddo come i serpenti): trattasi di un classico esempio di trasposizione del simbolismo pagano in quello cristiano, dove l'emblema solare diventa metafora di Cristo, Dio fattosi uomo per guarire gli abbruttimenti dell'anima.

⁴⁴ Cfr. *Matteo XXV*, 1-13.

⁴⁵ La letteratura monastica è incline alle rappresentazioni del monaco in chiave animale: i primi eremiti venivano facilmente in contatto con le bestie (anche feroci) a causa della vita che essi stessi conducevano nelle solitudini dei deserti e delle selve; la vita dei cenobiti comportava anche la domestichezza con le pratiche dell'agricoltura e dell'allevamento. Tra gli animali che, nella pagina scritta, diventano immagine del monaco, ci sono anche galli e galline. La chiocchia è, usualmente, l'abate, per la sollecitudine mostrata verso i monaci-pulcini. Il gallo è il monaco che abbia perfezionato l'esercizio del canto. Cfr. G. Penco, *Il simbolismo animalesco nella letteratura monastica*, in "Studia monastica", 1, 1964, pp. 7-38.

⁴⁶ Cfr. L. Charbonneau-Lassay, *Il bestiario...*, cit., II, p. 236; *Animali simbolici. Alle origini del bestiario cristiano*, a cura di M.P. Ciccarese, Bologna 2002, I, pp. 425, 434-437, 440. La Ciccarese sostanzia la sua argomentazione soprattutto dei pensieri formulati da Gregorio Magno nella *Regula pastoralis* III, 39-40.

⁴⁷ Sulla condizione di "illuminato" di san Benedetto, è molto eloquente quanto, con riferimento al Vangelo di Giovanni, Gregorio Magno scrive nella sua biografia del santo fondatore: "*Vir Domini Benedictus, Petre, unius spiritum habuit, qui per concessae redemptionis gratiam electorum corda omnium implevit. De quo Iohannes dicit: Erat lux uera, quae inluminat omnem hominem uenientem in hunc mundum, et de quo rursus scriptum est: De plenitudine eius nos omnes accepimus [...]*", cfr. Gregorio Magno, *Vita di san Benedetto...*, cit., p. 160. Introducendo il suo discepolo Pietro alla vita del fondatore, san Gregorio riferisce di come Benedetto – pregando – riuscisse ad elevarsi al di sopra della concretezza delle cose e di come la sua esperienza ascetica si traducesse in constatazione della piccolezza del mondo concreto e – soprattutto – in sublime trasporto per la grandezza di Dio, concepito come luce ineffabile (cfr. *Opere di Gregorio Magno. Dialoghi I-IV*, Roma 2000, p. 206).

⁴⁸ L'associazione gallo-Cristo è il risultato di una sorta di proprietà transitiva del simbolo: il gallo è simbolo del Sole, il Sole è simbolo di Cristo (cfr. *Malachia* III, 20 e *Luca* I, 78); il gallo è pertanto simbolo di Cristo, cfr. *Animali simbolici...*, cit., p. 423. Si tratta di identificazione che contraddistingue da subito l'arte cristiana: "[...] sulle lampade cristiane dei primi secoli il gallo appare spesso accompagnato dalla croce [...] è possibile riconoscere in lui un emblema del Salvatore: l'annuncio del giorno liberatore

conveniva perfettamente a questo simbolismo, e la letteratura cristiana di quel tempo ce lo conferma copiosamente [...]”, cfr. L. Charbonneau-Lassay, *Il bestiario...*, cit., II, p. 227. La generica associazione a Cristo ha in seguito assunto anche più specifiche sfumature. Talvolta, così, il gallo è emblema del Cristo-Risorto (nonché della Resurrezione *tout-court*): “Ogni mattina, la rinascita del giorno dopo la notte che stende sulla terra l’ombra ed il silenzio è come una sorta di Resurrezione [...] l’uccello che canta il momento in cui avviene questa successione dalla notte al giorno doveva naturalmente simbolizzare la stessa idea. Ecco perché il suo canto è stato assunto dai primi simbolisti come rappresentazione emblematica della potente voce di Cristo giudice che, alla fine dei tempi, darà segnale della Resurrezione dei morti [...]”, cfr. *ibidem*, pp. 234-235. Talaltra, del Cristo della Passione (e della Passione stessa): il canto del gallo è infatti legato al celebre episodio del rinnegamento di Pietro durante il processo ebraico-romano di Gesù (cfr. *Matteo XXVI*, 69-75; *Marco XIV*, 66-72; *Luca XXII*, 54-62; *Giovanni XVIII*, 15-18 e 25-27). Scrive inoltre Cromazio di Aquileia, tra IV e V secolo, nel suo *Tractatus in Matthei Evangelium XXXVIII*, 2-4 (con riferimento al rito di purificazione del lebbroso guarito descritto in *Levitico XIV*, 4): “*Hoc enim dictum in lege est, ut si quid mundatus fuisset a lepra, vadat ad sacerdotem et offerret pro se sacrificium Deo duas aves, vel duos pullos vivos [...]. In duobus enim pullis mysterium dominicae incarnationis ostensum est, quia et corpus et animam pro emundatione peccatorum nostrorum, ille qui sacerdos aeternus est ex virgine sancta suscepit [...]*”, cfr. *Animali simbolici...*, cit., pp. 427 e 429. Il gallo è dunque simbolo passionista anche perché allude all’immolarsi di Cristo per la redenzione dell’umanità dato che, per l’Antico Testamento, era mediante il sangue d’un volatile sgozzato che si mondavano i lebbrosi guariti dal loro morbo vergognoso.

⁴⁹ Del complesso simbolismo concertato dal Dalle Vacche nella tarsia centrale del suo arredo patavino, la componente animale del gallo che in essa campeggia costituisce certo quella di massimo rilievo. Non è però l’unica. Sullo spessore significante delle architetture (e sull’*albertianitas* che ne costituisce lo stigma), mi sono soffermata in *Riflessi albertiani*. Mi limito qui a segnalare gli elementi “di contorno” della tarsia che possono essere egualmente interpretati in chiave simbolica, contribuendo anzi alla comprensione del senso dell’emblema centrale. Si tratta soprattutto dei dettagli posti in primo piano, nella luce del fornice centrale: l’ambiguo uccellino sulla sinistra (forse una rielaborazione dei tanti cardellini di mano del maestro fra’ Giovanni) e i due elementi vegetali – tra loro interconnessi: il tronco reciso e l’edera ad esso abbarbicata – sulla destra. Comincio da questi secondi, simboli entrambi molto usati nell’arte sacra per indicare: il primo, la morte metaforica causata dal peccato (in tal senso si giustifica ampiamente la presenza di alberi secchi o recisi, o anche di boscaioli che recidono un legno ancor verde, nelle scene di *Crocefissione*, cfr. J. Hall, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell’arte*, Milano 1983, p. 35); il secondo – a cui fanno eco i germogli che prorompono dalle crepe e dai mattoncini sconnessi dell’arco – la resurrezione. Nel pannello di fra’ Vincenzo, tra l’altro, non è verosimilmente casuale che la fioritura dei germogli avvenga su un pregnante simbolo della classicità; né che, per quanto sontuoso, l’arco presenti diversi principi di rovina: il messaggio di Cristo – sembra così dirci in Dalle Vacche – fiorisce, veritiero, sulla decadenza dei falsi splendori della pagania, cfr. *ibidem*, p. 149. Del simbolo sono – ovviamente – possibili anche altre letture: Grazia Rapisarda ricorda ad esempio come nel *De universo* di Rabano Mauro l’edera sia l’emblema di un vitalistico lussureggiare destinato alla rapida sfioritura, cfr. G. Rapisarda, *Il simbolismo delle piante nella patristica latina e nell’età carolingia: esegesi biblica del corpo e dell’anima*, in “Annali di Storia dell’Esegesi”, 2, 1990, p. 583. Ma si tratta di lettura che, nel caso di questo lavoro di fra’ Vincenzo, non avrebbe troppa ragione d’essere. Tronco reciso ed edera sono dunque presenze che confermano ed amplificano il senso cristologico generale del protagonista animale dell’intarsio; ed anche la sua particolare sfumatura di emblema del Risorto. L’uccellino sulla sinistra spinge forse a prestare al gallo un senso ulteriore rispetto quelli che considero nel mio saggio: quello, cioè, di emblema di Cristo-Chiesa che attira verso di sé fedeli di qualunque popolo e razza, riunendoli in unico nido e preparandoli al volo verso un unico Cielo. Si tratta di un significato che – appoggiandosi tanto ad un dato di fatto (le galline covano ed allevano anche uova e pulcini non loro ma di qualsiasi altro uccello) quanto a *Matteo XXIII*, 37 e *Luca XIII*, 34 (dove Gesù si paragona alla premurosa chioccia che accoglie i pulcini sotto le sue ali) – l’esegesi cristiana tende, in realtà, ad attribuire alla gallina (è ad esempio il caso di Fortunatiano di Aquileia, cfr. *Animali simbolici...*, cit., p. 432). Ma, all’interno di un intarsio dove si condensano tanti e tali significati e nel contesto di un trittico basato su autentici virtuosismi simbolico-allegorici, un’espansione semantica siffatta sembra tutt’altro che improbabile. Il simbolismo olivetano – non solo quello animale – è d’altronde fortemente segnato dalla polisemia. I

singoli pannelli degli intarsiatori della scuola sanzenate erano le preghiere innalzate a Dio da chi li aveva eseguiti e oggetto di meditazione e supporto di preghiera per chi quotidianamente poggiava le sue membra contro la loro superficie di mosaici lignei. Per noi interpreti d'oggi sono segni eloquenti (e significanti su molteplici registri) di un linguaggio non verbale, ma tutt'altro che muto. Segni su cui è nostro imperativo etico esercitare – umili ed acuti ad un tempo – la preghiera della decifrazione.

⁵⁰ A partire dal Basso Medioevo, l'architettura benedettina (e quindi anche olivetana) italiana molto dipende dalle soluzioni elaborate in Francia, tra XI e XII secolo, da cluniacensi e cistercensi. I primi hanno il loro massimo teorico nell'abate Suger, autore del *Liber de rebus in administratione sua gestis* e del *Libellus de consecratione sancti Dionysii* (l'edizione critica di entrambi è stata curata nel 1946, per i tipi della Princeton University, da Erwin Panofsky in *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis*). È invece Bernardo di Chiaravalle a teorizzare, per i secondi, soluzioni architettoniche che si pongono rigorosamente agli antipodi di quelle cluniacensi: come i monaci di Suger sono convinti che ideale scala d'ascesa al Divino sia il fasto, quelli di Bernardo ripongono ogni fiducia nei poteri ascetici della sobrietà. Ad accomunare le due antitetiche visioni architettoniche vi è però l'importanza ascrivita alla luce, comunque identificata nell'elemento unificatore dell'universo inteso neoplatonicamente. Per questo, sia per Suger che per Bernardo, il coro – in quanto spazio privilegiato della *divina conversatio; paradisi claustralis* per antonomasia – deve essere luogo di massima concentrazione della luce (bianca per Bernardo, caleidoscopica e colorata per Suger); oltre che il luogo in cui – aprendosi finestre nella muratura – la luce si genera e si diffonde nel resto dell'edificio sacro. Cfr. L. Bencini, R. Cavigli, *Considerazioni sull'estetica dei benedettini. Episodi particolari sull'architettura monastica in Toscana, in Iconografia di san Benedetto...*, cit., pp. 407-416.

⁵¹ Cfr. C. Cennini, *Il libro dell'arte*, Vicenza 2003, pp. 67-68. In San Benedetto Novello, tra l'altro, fra' Vincenzo si trovò anche ad operare nella condizione luministica ottimale: appena prima, nel Capitolo Ottavo, Cennini ha infatti raccomandato all'artista di lavorare – quando possa scegliere la sua posizione – in modo che la luce provenga da sinistra. Così – almeno nel disegnatore non mancino – l'ombra portata dalla mano che disegna non va a sovrapporsi all'immagine che si sta lumeggiando: “[...] fa' che quando disegni [...] 'l sol ti batta in sul lato mancho [...]”, cfr. *ibidem*, p. 67.

⁵² Entro nel problema della rappresentazione rinascimentale dell'ombra analizzando la proiezione della sfera armillare di inv. OA7822 in nota 114.

⁵³ Illuminanti, per la messa a fuoco della radice antropologica del collegamento della luce con la trascendenza e per le sue traduzioni artistiche (soprattutto da parte dei pittori cattolici e protestanti del realismo secentesco di matrice caravaggesca), i saggi che corredano *Caravaggio, La Tour, Rembrandt, Zurbarán: la luce del vero*, catalogo della mostra a cura di M. Gregori (Bergamo, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 2000), Milano 2000. Per quanto inerisce la tradizione benedettino-olivetana, è san Benedetto stesso, direttamente citando le *auctoritates* di Paolo (*Romani XIII, 11*), Davide (*Salmi XCIV, 8*) e Giovanni (*Apocalisse II, 7*) nel *Prologus* della *Regula*, ad invitare coloro che abbracciano i suoi precetti a riconoscere nella luce il manifestarsi divino, cfr. Gregorio Magno, *Vita di san Benedetto...*, cit., pp. 106 e 108. Già dalle prime battute, dunque, la *Regula Benedicti* fa riferimento a Dio come luce ed al peccato come oscurità-sonno da cui è necessario liberarsi; e sono associazioni periodicamente ritornanti nel testo: nel *Caput IV (Quae sint instrumenta bonorum operum)*, ad esempio, san Benedetto raccomanda “*Non [esse] somnolentum. Non pigrum*”, invitando i suoi monaci alla lotta contro il sonno, inteso come principio negativo (cfr. Gregorio Magno, *Vita di san Benedetto...*, cit., p. 126). Si tratta di contenuti che, frequentati da fra' Vincenzo sin alla primissima formazione monastica, dovettero certo contribuire alla maturazione di una sua metafisica della luce ed alla concretizzazione della stessa nelle scelte tematico-luministiche compiute a Padova. La luce – tanto fisica che spiritual-interiore – è, tra l'altro, elemento essenziale anche nella vicenda della vocazione del fondatore della congregazione olivetana. In tale vicenda, il cambiamento di identità spirituale con conseguente cambiamento di nome (da laico pio, a religioso devoto alla Vergine; da Giovanni Tolomei, a frate – poi beato – Bernardo) è difatti attuato da Dio stesso mediante un miracolo di luce. Ne consegue che l'importanza che fra' Vincenzo, in San Benedetto Novello, riserva alla luce fisico-metafisica rappresentando un messaggero dell'alba e precisamente orientando le ombre in relazione alla luce proveniente dalla parete di fondo del coro va probabilmente relazionata con il versetto apocalittico citato nella limitrofa tarsia musical-astronomica (“*Vincenti dabo nomen novum*”, da *Apocalisse II, 17*), richiamando in tal modo ai confratelli padovani la vicenda vocazionale del fondatore come ricordata dal Lancellotti sulla base del paragone del

Tolomei con gli illustri precedenti biblici di Tobia e Paolo, cfr. S. Lancellotti, *Istoria Olivetana. Libro Primo (1300- 1592)*, riproduzione dell'edizione pavese del 1620 a cura di G.F. Fiori, Badia di Rodengo 1989, pp. 16-17. Che poi gli stalli siano tre può essere omaggio alla tradizionale configurazione del bancale del celebrante come al numero del primo nucleo olivetano: quello dei tre sodali senesi – oltre a Giovanni Tolomei, anche Patrizio ed Ambrogio – che si ritirano sul Monte Accona e sperimentano assieme il ritorno alla primitiva purezza della *Regula Benedicti*.

⁵⁴ Come si vedrà analizzando il frammento apocalittico intarsiato nel pannello musical-astronomico, Giovanni designa come “rinominazione” il cambiamento della natura delle cose operato dalla grazia divina. Giovanni è l'autore del Vangelo che l'esegesi ha usualmente designato come “Vangelo della luce” per l'insistenza con cui vi fanno capolino le metafore luminose di Dio. Che in una delle tarsie componenti il trittico del Dalle Vacche vengano citate parole del suo autore serve forse anche a richiamare l'attenzione sull'importanza del fattore luminoso nell'interpretazione dell'insieme ligneo. Tanto più che le parole prescelte erano quelle di un'*antiphona ad laudes in Festo Corporis Christi*: venivano cioè intonate dai benedettini raccolti in coro in occasione della festa del *Corpus Domini* proprio mentre la luce del giorno cominciava a diffondersi per la chiesa penetrando dalle finestre absidali.

⁵⁵ Cfr. *Opere di sant'Ambrogio*, a cura di G. Coppa, Torino 1969, pp. 325-326 e 993-997; Ambrogio, *Exameron. Commento ai sei giorni della Creazione*, a cura di G. Coppa, Milano 1995. L'effetto complessivo dei componimenti raccolti nell'*Exameron* è quello di quadri verbali d'un affresco monumentale illustrativo dei sei giorni della Creazione, con riferimento alla narrazione biblica di *Genesis* I, 1-26. L'opera spicca su tutte quelle analoghe che altri Padri latini dedicarono allo stesso argomento per ricchezza di pensiero e di stile: è tale lo smalto delle pagine ambrosiane da renderle – anzi – un autentico gioiello della letteratura cristiana antica. Ambrogio dipende da diverse ed eccellenti fonti, soprattutto da san Basilio di Cesarea (autore di nove omelie d'identico titolo scritte prima del 379, anno della morte) e dal teologo ed esegeta del III secolo Origene (il cui metodo di interpretazione allegorica dell'Antico Testamento ha peraltro influenzato tutta la patristica posteriore). Ma non è mai un imitatore pedissequo ed è sempre un lettore intelligente. L'*Exameron* è libro che conosce una fortuna enorme, dai contemporanei fino a Cassiodoro ed Isidoro di Siviglia soprattutto. Ma anche molto dopo: basti pensare che – oltre che dei bestiari – l'iconografia degli ornamenti scultorei delle cattedrali romanico-gotiche e certa decorazione zoomorfa dei codici miniati basso-medievali ancora molto risente dell'immaginario ambrosiano in materia animale.

⁵⁶ Si tratta, in realtà, del motivo fondante dell'opera ambrosiana nella sua interezza.

⁵⁷ Cfr. P.L. Bagatin, *Preghiere di legno...*, cit., pp. 271-282 e 293-295.

⁵⁸ È una fede, in realtà, che in fra' Vincenzo sembra cominci a vacillare non poco, forse anche in conseguenza dello scatenarsi della bufera luterana proprio durante gli anni in cui lavora al “*mastabe*” padovano. Sui (presunti) sintomi, le (altrettanto ipotetiche) ragioni e sulle modalità artistiche di elaborazione delle une e di controllo degli altri mi soffermerò analizzando la coppia di nature morte laterali al pannello cristologico: specie in quella di *ornamenta ecclesiae*, infatti, emerge una componente di studiato disordine che merita senz'altro qualche ponderata considerazione sui rapporti di fra' Vincenzo con la *Weltanschauung* assolutamente armonica appresa dal maestro.

⁵⁹ L'iterato riferimento all'episodio passionista del tradimento di Pietro valorizza soprattutto il profilo sotterico dei due volti – quello del Creatore e quello del Redentore – che Ambrogio tende ad attribuire a Cristo. Quarta strofa: “*hoc ipsa petra ecclesiae / canente culpam diluit*”; sesta strofa: “*lapsis fides revertitur*”.

⁶⁰ In un altro inno ambrosiano – *Splendor paternae gloriae*, cfr. *Patrologia Latina* 16, 1475, VII –, l'identificazione Dio-luce – specialmente nella seconda strofa: “*verusque sol, illabere, / micans nitore perpeti, iubarque sancti spiritus / infunde nostris sensibus*” – è anche più evidente. Nella sesta strofa di questo stesso inno (“*Christusque nobis sit cibus, / potusque noster sit fides; / laeti bibamus sobriam / ebrietatem spiritus*”), si consuma invece l'identificazione Dio-cibo che fra' Vincenzo implicitamente inverte nel suo “*mastabe*” mediante la citazione apocalittica di cui si dirà analizzando le nature morte. La lettura di Ambrogio – da parte sua e della sua committenza – può certo aver agevolato la coesistenza delle due associazioni – peraltro tipiche della spiritualità cattolica – nella stessa opera di intarsio ligneo.

⁶¹ Fra' Vincenzo e committenti padovani sono dunque allineati con Ambrogio su molti argomenti. Ma non su tutto. Il coinvolgimento di un trattato astronomico-astrologico in inv. OA7822 indica infatti come

l'olivetano non condividesse con Ambrogio – e con la gran parte dei Padri della Chiesa – la condanna dell'astrologia (cfr. *Exameron* IV, 4, 13-19).

⁶²Traduzione letterale del titolo latino è *Inni della giornata*, cfr. Aurelio Prudenziò Clemente, *Inni della giornata*, Alba 1954; Id., *Inni quotidiani*, Catania 1955. Raccolta di inni scritta agli inizi del V secolo con l'intento – dichiarato nella *praefatio* – di celebrare il Signore nelle varie ore del giorno e della notte. Componendo siffatta raccolta Prudenziò si rifà alla tradizione ebraica di ritmare e santificare la giornata con sacrificio del mattino e, a seconda dell'ora, con il canto dei salmi o la recita di preghiere solenni. Il costume venne quindi adottato dai cristiani (sia pur in forme diverse secondo i tempi e i luoghi) e, ispirandosi allo spirito di certi salmi, molta della loro poesia si volse presto ad interpretare l'arcano senso religioso delle ore più significative della giornata: mattino e sera soprattutto, dacché – *incipit ed explicit* rispettivamente di un ciclo di luce – sono proprio essi a fare del singolo giorno il compendio dell'esistenza intera. I primi inni cristiani di questo tipo sono scritti in greco; il primo a scriverne in latino è Ambrogio. Dei molti inni detti “ambrosiani” (perché indubbiamente ispirati al suo modello se non sicuramente autografi), sono opera certa del santo vescovo di Milano, oltre all'*Aeterne rerum conditor* (da intonare al canto del gallo), anche lo *Splendor paternae gloriae* (da cantare all'aurora), lo *Iam surgit hora tertia* e il *Deus creator omnium* (*ad horam incensi*, ovvero all'imbrunire). Prudenziò è dunque continuatore eccellente di una tradizione poetica ebraico-cristiana radicata e diffusa. I dodici inni del suo *Cathemerinòn* sono divisi in due serie. Ognuno dei sei inni della prima – *Ad galli cantum*, *Hymnus matutinus*, *Hymnus ante cibum*, *Hymnus post cibum*, *Ad incensum lucernae* ed *Ante somnum* – santifica un momento della giornata. I restanti sei esprimono, invece, i sentimenti del cristiano in occasioni di importanti festività (è ad esempio il caso del Natale).

⁶³ Si tratta di un'associazione assai presente anche nell'*Hymnus matutinus*. Si vedano soprattutto i versi 65-68: “*Quodcumque nox mundi dehinc / infecit atris nubibus, / tu, rex, Eoi sideris / vultu sereno inlumina*”; e 97-100: “*Haec lux serenum conferat / purosque nos praestet sibi; / nihil loquamur subdolum, / volvamus obscurum nihil*”, cfr. Aurelio Prudenziò Clemente, *Inni quotidiani*, cit., pp. 18 e 20.

⁶⁴ A proposito dei soggetti prediletti da fra' Giovanni, rimando alla ricognizione condotta per canoni tematici in E. Bugini, *Un intarsio di lira...*, cit, pp. 60-61.

⁶⁵ È credibile opinione di Sterling e Baltrušaitis che le due composizioni di fra' Vincenzo costituiscano esemplari eccellenti di quella particolare tipologia della natura morta che è la *vanitas*, in cui candele, teschi e clessidre alludono alla labilità dell'umano esistere, cfr. C. Sterling, *La nature morte de l'antiquité a nos jours*, Paris 1952, pp. 26-27 (con relative note 29-31 alle pp. 126-127 e fig. 36) e J. Baltrušaitis, *Anamorfosi, o magia artificiale degli effetti meravigliosi*, Milano 1978, pp. 103-105. In particolar modo, nell'intarsio con arnesi liturgici, l'accostamento a questi emblemi del tempo edace d'un simbolo del potere secolare (la corona) e d'un simbolo del potere religioso (la mitria) darebbe veste figurativa al pensiero latino del *mors omnia aequat*; pensiero molto sentito dalla trattatistica medievale alla maniera del *De vanitate mundi* di Ugo di San Vittore e vivificato, nell'immaginario collettivo di primo Cinquecento, dal successo dell'erasmiano *Elogio della Follia*. Non trovo invece del tutto convincente la lettura che i due studiosi forniscono della natura morta con strumentazione astronomico-musicale. Nel loro concetto, in effetti, l'accento all'*humana fragilitas* del mazzo di candele spente e fumanti dietro il libro aperto al registro superiore vorrebbe soprattutto alludere all'illusorietà della pretesa gnoseologica delle scienze, fallibili nella sostanza quanto nominalmente “esatte”; personalmente, però, non credo che un *magister perspectivae* cresciuto nel convincimento dell'*harmonia mundi* potesse scientemente dar forma ad una tanto lucida professione di crisi per immagini. Una succinta esposizione del pensiero di Baltrušaitis e Sterling, integrata da ulteriori riflessioni ed aperture sul genere della *vanitas*, si trova in A. Veca, *Vanitas. Il simbolismo del tempo*, Bergamo 1981, pp. 36-43. A p. 18, ad esempio, Veca indica nelle pietre sbrecciate un emblema parlante del soffio distruttivo del tempo; sottolineandone pure la particolare eloquenza, dato che ad essere sbrecciato ed intaccato è qualcosa di solido, pesante ed apparentemente immutabile: la corruzione e la scomparsa nel nulla sono destino comune alla carne come agli oggetti inanimati. Anche l'arco del pannello patavino con galletto presenta una patente sbrecciatura sulla destra e fa sì che pure la tarsia più apertamente cristologia del Dalle Vacche sia attraversata dall'ombra tipica del *memento mori*.

⁶⁶ Sulla forma di *horror vacui* apertamente stigmatizzata da Alberti, si veda E. Hénin, *Contre l'horreur du vide: la naissance de la composition en peinture. À propos d'une phrase de Leone Battista Alberti*, in “Schifanoia”, 24-25, 2003, pp. 123-149.

⁶⁷ La data d'inizio del "mastabe" del Dalle Vacche coincide con quella del trapasso del Sanzio, da molta critica accreditata considerata punto di partenza convenzionale delle forzature stilistiche del fenomeno "Manierismo". La maggior densità della composizione di fra' Vincenzo rispetto a quella di fra' Giovanni ubbidisce certo in larga misura alle istanze di un gusto in cambiamento. Alla determinazione degli stracolmi congegni visivi architettati dal "de vachis" è però assai verosimile concorresse la più o meno consapevole urgenza espressiva d'un'inquietudine scaturita sia dalla *varietas* del reale (vissuta con sgomento e non più con lo stupore di fra' Giovanni) sia – come cercherò di dimostrare analizzando inv. OA7822 – dallo scatenarsi della bufera luterana.

⁶⁸ Come tento di illustrare nel mio contributo per "Albertiana", quello albertiano è lare omaggiato non dal solo Dalle Vacche in questo suo lavoro padovano, ma da tutta la categoria dei *magistri perspectivae*.

⁶⁹ "[...] l'artista la cui immagine suole considerarsi quasi il simbolo dell'armonia e della misura, con riferimento d'obbligo alla «monumentalità» della famiglia e dell'architettura, in realtà è scrittore inquietante, imprevedibile e bizzarro, tutto giuochi di fantasia sfrenata e preziosismi stilistici, intento ad innestare nella sua pagina latina, con raffinato gusto antiquario, reperti di rarità estrema"; "[...] si è accennato che ogni discorso albertiano è attraversato da un motivo autobiografico. Va detto di più: ogni sua riflessione sull'uomo, sulla società, sulla vita ha alla radice una ferita non chiusa, un dolore segreto": così Eugenio Garin rispettivamente in *Il pensiero di L.B. Alberti nella cultura del Rinascimento*, all'interno degli atti del convegno internazionale Roma-Mantova-Firenze del 1972 (pubblicati nel 1974 dall'Accademia Nazionale dei Lincei), e in *Il pensiero di Leon Battista Alberti: caratteri e contrasti*, scritto per il n. 12 di "Rinascimento" (1972-1974). L'inquieto sentire albertiano fa più volte capolino nella monografia di Franco Borsi, che ne percepisce il segno nell'opera costruita quanto in quella scritta e ne individua la radice prima nella condizione di *déraciné* estraniato e solitario, di nobile di ramo illegittimo e decaduto costretto a vivere del proprio lavoro, cfr. F. Borsi, *Leon Battista Alberti. Opera completa*, Milano 1973. Alle battute finali degli *Addenda* della ristampa del 1986, Borsi così riassume il suo pensiero in proposito: "Come ogni riflessione sull'uomo, sulla società, sulla vita ha alla radice le ferite non chiuse della sua formazione, della condizione della «famiglia», del rapporto con il potere, così il discorso sull'architettura contiene il segreto dolore di una certezza che, sempre cercata e mai raggiunta, senza abbandoni, senza illuminazioni improvvisate, senza facilità o felicità a buon mercato ma con l'uso paziente e il continuo inseguire dei lineamenta, che traducono il sogno, il vagheggiamento, l'intuizione in immagine. Ma a queste sfugge ogni certezza tanto da autorizzare persino l'ipotesi che la perdita di ogni e qualsiasi testimonianza grafica o progettuale sia non dovuta al caso ma persino ad un suo diretto intervento, quasi che non volesse essere mai iscritto in un'immagine datata all'interno della sua esperienza e databile per i posteri. L'insieme delle circostanze o la provvidenza storica hanno dal canto loro fatto sì che tutto nell'Alberti, dai sofferti testi architettonici o alle loro contraddittorie vicende concluse nelle immagini che oggi noi ne possiamo avere, frutto di interventi successivi, ivi compresi i non sempre felici restauri, siano altrettanto privi di certezze, sfuggenti nei loro lineamenta". Conclude quindi definendo la propria monografia un "[...] tentativo di separare la «ragione» albertiana dalle umane vicende delle quali la sua «opera completa» non è che un messaggio di amara, lucida e sofferta diffidenza".

⁷⁰ Soprattutto a partire da Wittkower, in realtà, la tendenza della critica è stata quella a sovradimensionare l'importanza della musica nel pensiero albertiano, cfr. R. Wittkower, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Torino 1994, *passim*. La lettura diretta dei testi dell'umanista – con priorità assoluta da accordare al Capitolo Quinto del Libro Nono del *De re aedificatoria* – consente invece di appurare come, ad esempio, polemizzando con Vitruvio, egli sostenga la non obbligatorietà dell'iniziazione musicale dell'architetto. Questi, infatti, può certo conseguire la *concinnitas* applicando le proporzioni musicali; ma non solo, e neppure sempre. Spirito aristotelicamente prammatico e molto libero dai *clichés* di impronta neoplatonica tra cui si muove, l'Alberti alle prese con la scrittura dimostra poi di credere che la musica, prima ancora che insieme di regole rigorose da cui trarre ispirazione in operazioni poetiche di differente natura, sia, innanzitutto, concreta esperienza di note da suonare e ascoltare per trarne fisico godimento. Oltre che uomo affascinato dall'universo dei suoni reali, l'Alberti è comunque teorico dell'architettura che si appoggia largamente alla musica, in quanto disciplina da lui identificata come l'unica ad aver sviluppato un vocabolario specifico inerente alla proporzione.

⁷¹ Fra' Giovanni ne fa uso anche in seguito, soprattutto nell'incorniciare gli specchi intarsiati per Monte Oliveto Maggiore oggi visibili nel coro della chiesa maggiore di Siena.

⁷² Questi gli elementi della composizione liturgica di fra' Vincenzo (letti dall'alto in basso, da sinistra a destra). Scansia superiore: ombrello liturgico (è fabbricato in metalli e stoffe preziose e sostituisce il baldacchino in certi riti, come il trasporto del Santissimo da un altare ad un altro, la distribuzione della comunione fuori dal presbiterio e le processioni per la pubblica via); croce a doppia traversa (detta anche "patriarcale" per l'origine bizantina) processionale (è infatti del tipo astile che ne consente trasporto e spostamenti durante le azioni liturgiche); teschio con altre ossa (il tutto entro quello che sembrerebbe un contenitore-reliquiario scoperchiato; sull'ipotetico coperchio, una protuberanza verdastra d'oscura interpretazione, forse con funzione di maniglia-impugnatura); mitria abbaziale-vescovile (emblema di alta dignità religiosa; era concretamente indossata dai capi comunità olivetani); clessidra; vaso di steli di fiore; soffietto (è probabilmente da mettere in relazione con il turibolo rappresentato nella scansia inferiore, dato che siffatto strumento si poteva in concreto utilizzare per avvivare i carboni sui quali doveva ardere l'incenso); corona a punte dal cerchio gemmato (sarà più facilmente l'orpello di una testa-reliquiario che un emblema di potere temporale). Scansia inferiore: turibolo; croce latina (polilobata e con l'estremità inferiore puntuta per essere adattata a, o conficcata in, diversi tipi di sostegno); contenitore di cerini; codice liturgico dai numerosi segnacoli in stoffa e dalla chiudenda inferiore serrata e superiore slacciata ed utilizzata a mo' di segnalibro; vasetto per acquasanta ed aspersorio. Delle tre tarsie provenienti da Padova, questa è in assoluto la più guasta e la lettura della zona alta del campo di figurazione – decisamente deperita – è, per certi dettagli, davvero difficoltosa.

⁷³ Sterling – dichiaratamente sviluppando uno spunto di Ingvar Bergström alle pp. 30-35 e 127-128 de *La nature morte de l'antiquité à nos jours* – è incline a pensare che tale sintassi affondi la propria radice nel recupero delle fonti classiche attuato dalla cultura umanistica. È infatti nei testi di Vitruvio, Plinio, Petronio, Filostrato e Luciano che si trovano puntuali descrizioni degli stili più marcatamente architettonici della pittura romana (sono quelli che il Mau, nel tardo Ottocento, avrebbe chiamato "secondo e quarto stile pompeiani"): basati sulla ritmata alternanza di nature morte e vedute paesistico-architettoniche, essi costituiscono *de facto* un singolare precedente pagano dei ben più tardi tornacori strutturati dai monaci-intarsiatori.

⁷⁴ Se le antiche tarsie superstiti sono tanto poche, d'altro canto, è perché natura del materiale costitutivo ed uso le rendono particolarmente esposte all'azione distruttiva delle variazioni microclimatiche ed alla voracità dei parassiti, nonché estremamente vulnerabili agli eventuali incendi. Esse hanno inoltre molto risentito tanto dello scarso rispetto tradizionalmente riservato alle arti minori quanto del rovinoso franare degli ordini religiosi tra fine Sette ed inizi Ottocento; mancanza di rispetto e soppressioni di norma tradottisi in troppo frequenti spostamenti e cambiamenti di funzione, quando non addirittura in criminosa distruzione.

⁷⁵ L'intarsio rinascimentale ricorre in effetti con significativa frequenza all'accostamento di strumenti e frammenti musicali con sfere armillari, quadranti di astrolabio e libri di astronomia-astrologia come quelli tanto chiaramente effigiati nell'inv. OA7822 oggi al Louvre: l'astronomia faceva parte, con la musica, del *Quadrivium* delle arti liberali basate sul *logos* numerico.

⁷⁶ Liuto e lira da braccio nella parte bassa del pannello intarsiato assumono, l'uno rispetto all'altra, ricercata postura decussata. Il liuto è pròno, mentre la lira è leggermente inclinata. Ambedue poggiano su un libro aperto e sia i caviglieri d'ambo gli strumenti sia lo spigolo sinistro del loro supporto sporgono dal margine inferiore della scansia che li dovrebbe contenere. La studiata complessità con cui i pochi elementi di natura morta si dispongono al registro inferiore di questo pannello – congiuntamente alle ombre a fuoco che, carezzando le doghe, sbalzano il tondeggiante volume del liuto – è felice episodio di maestria volumetrico-compositiva. L'aggetto del libro e del doppio cavigliere, invece, accresce l'*eminencia* (potente illusione di tridimensionalità) del pannello nella sua interezza dando l'impressione di spezzare la superficie; così come l'altro pezzo di bravura del pannello – l'ombra portata della sfera armillare al registro superiore – accresce l'impressione di uno scavo in profondità. Nel complicato intrico di lira, libro, archetto e liuto, la simulazione della terza dimensione da parte del *magister perspectivae* trova un momento particolarmente convincente, soprattutto nell'esibita bravura della lira da braccio, in scorcio difficile ma decisamente ben riuscito.

⁷⁷ Sulle ragioni del trasporto per la musica sovente manifestato non dai soli intarsiatori olivetani, ma dalla *universitas magistrorum perspectivae*, cfr. E. Bugini, "...exactissima harmonia...": *le nature morte a soggetto musicale del coro di San Sisto a Pienza*, in "Acme", 2, 2003, pp. 315-323 (e figg. 1-11).

⁷⁸ Che il caposcuola oliveano intenda la musica nei termini di fulgida espressione dell'*harmonia mundi* e di straordinario *medium* d'ascesi è quanto ho potuto concludere al termine del quadriennale iter dottorale italo-francese (si veda soprattutto il paragrafo 3.5 conclusiva della *Pars Prima* de *Il significato della musica nell'opera intagliata ed intarsiata di fra' Giovanni da Verona*). Se per fra' Giovanni lo strumento musicale con corda rotta funge inoltre da emblema di *vanitas*, tale valenza è anche più forte in fra' Vincenzo che non solo presta alla sua lira da braccio una corda arricciata, ma colloca pure il suo cordofono ad arco in una composizione oggettuale già qualificata come *vanitas* per altra via.

⁷⁹ Quello del libro è tema assai presente nelle opere d'intarsio in generale. È difatti possibile trovare versioni a commesso ligneo di codici aperti o chiusi sia tra le tarsie decorative d'ambienti laici come gli studioli, in quanto esornative di luoghi di studio dove il libro è riposto, protetto ed utilizzato (cfr. W. Liebenwein, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*, Modena 1988); sia tra quelle con intenti suasorio-ornamentali di cori e sacrestie, in quanto volte a spronare i religiosi all'assidua frequentazione del Verbo mediante lettura. A proposito di queste seconde, in effetti, è bene focalizzare come il Cristianesimo – insieme a Ebraismo ed Islam – sia “religione del Libro”, intendendo per “Libro” la Bibbia, libro per antonomasia in quanto in esso si raccoglie – e, per suo tramite, si tramanda e diffonde – la Parola di Dio. Per un monaco-intarsiatore, quindi, rappresentare un libro – che, se non sottratto all'assoluta genericità da qualche segno caratteristico (una notazione musicale o un oroscopo, ad esempio), va senz'altro interpretato come libro scritturale o di esegesi scritturale (i monaci avevano eminentemente tali libri tra le mani) – significa fornire una rappresentazione criptata di Dio. Per i monaci il libro, tra l'altro, non è solo oggetto di studio, ma anche manufatto da fabbricare: le antiche biblioteche erano centri di raccolta di volumi usualmente prodotti dai copisti-miniatori-rilegatori che lavoravano tra le mura del monastero. La significativa quantità di libri intarsiati in cori e sacrestie, allora, è certo *topos* della tecnica adottata, ma è anche presenza senz'altro dettata dalle abitudini del contesto. “*Clastrum sine armario quasi castrum sine armamentario*” giusta il detto medievale (cfr. H. Walther, *Proverbia sententiaeque latinitatis Medii Aevi*, Göttingen 1963, I, p. 327, n. 2818): per dire che gli scaffali della biblioteca, negli antichi monasteri, erano normalmente collocati al centro della struttura, insieme a chiesa, capitolo, refettorio e cucina. Il mondo monastico fece inoltre del *De imitatione Christi* un vero e proprio *livre de chevet* ed è sentenza attribuita al suo (probabile) autore Thomas de Kempis quella che – traendo ispirazione da *Ecclesiastico* XXIV, 11 – così recita: “*in omnibus requiem quaesivi, et nusquam inveni nisi in angulo cum libro*”. Il libro e la pratica della lettura sono dunque gli strumenti che il benedettino considera unicamente efficaci per la conquista della pace interiore. L'alta frequenza delle rappresentazioni di libro nelle manifatture intarsiate monastiche si spiega, inoltre, con la convinzione – di origine scritturale; e largamente diffusa tra i cristiani sin dal Medioevo – che il mondo stesso sia un libro da leggere ed interpretare. “*Omnis mundi creatura / quasi liber et pictura / nobis est, et speculum*”: scrive nel XII secolo il filosofo e poeta francese Alanus ab Insulis (Alain de Lille) principiando un famoso *carmen* e significando che Dio, attraverso l'inesaurita riserva di simboli delle sue creature, ci parla della vita eterna. Metafora prediletta dal mondo cristiano, quella del libro ben si presta anche alla definizione dei tornacori monastici. L'intrico di intagli ed intarsi che li costituisce è infatti foresta d'emblemi ed allegorie, sensati singolarmente e nell'insieme; foresta in cui ci si inoltra con successo – approdando, cioè, ad un livello di esistenza superiore, intermedio tra Cielo e terra – soltanto quando se ne possiede la chiave. Nel caso degli *ensemble* intarsiati di scuola olivetana, le chiavi interpretative sono soprattutto fornite dalle Sacre Scritture e dall'esercizio esegetico sulle stesse compiuto dalla Patristica. Per tutti questi motivi, Vincenzo Dalle Vacche intarsia diversi libri nel dossale del suo “*mastabe*” per San Benedetto Novello. Ed anche per un motivo in più, legato alla città della commessa: in quanto sede sia di molti monasteri sia di precoci esercizi editoriali, Padova dimostra infatti una peculiare attenzione per l'oggetto libro. Tra i fattori di interesse del triplo intarsio di fra' Vincenzo, d'altronde, ci sono le molte cifre di *patavinitas* che ne segnano la filigrana: la stessa presenza di strumentario astronomico trova ampia giustificazione nella forte vocazione scientifica dell'antico e prestigioso *studium* dove Galileo insegnerà tra il finire del secolo XVI ed il principiare del successivo, cfr. *Padova*, in *Enciclopedia Italiana Treccani*, Roma 1935, XXXV, pp. 887-899.

⁸⁰ Il lavoro di Firmico ha natura propriamente astrologica, non astronomica. E se per gli antichi l'astrologia è la parte pratica (intesa come sapere operativo, arte, complesso di tecniche) dell'astronomia (intesa invece come scienza degli astri), il Cristianesimo occidentale da subito la guarda con diffidenza (Isidoro, ad esempio, la definisce “*superstitiosa*”): assai prossima alla negromanzia, essa troppo spesso

minaccia i dogmi sui quali la Chiesa va edificandosi. Non per nulla, se molto Medioevo tende ancora a confondere i due termini in un uso indistinto, il Rinascimento distingue nettamente tra l'insieme delle teorie astrologiche della divinazione celeste e la scienza astronomica. L'atteggiamento dilagante, però, almeno fino al processo al Galilei, è quello di un curioso miscuglio tra attrazione per l'astrologia, legata al perdurare delle superstizioni, e sua esplicita condanna, radicata nell'attaccamento all'ortodossia. Cosicché la letteratura astrologica continua ad avere un gran successo anche tra gli umanisti, specie in Italia, dove si tende ad interpretarne molte teorie in rapporto stretto con la filosofia, in particolare con la cosmogonia platonica del *Timeo*. Negli anni in cui fra' Vincenzo lavorava a Padova, dunque, l'astrologia (antica e non) era disciplina certo controversa, ma pur sempre ammantata del suo cerchio di fascino stupore: se il Dalle Vacche ne riproduce nel suo "*mastabe*" uno dei trattati più famosi e più letti, è perché, molto probabilmente, nella dispersa biblioteca di San Benedetto Novello (di cui si sono purtroppo perduti anche gli inventari) esisteva una copia del *Matheseos*; copia che i confratelli padovani – forse resi particolarmente sensibili agli argomenti celesti dagli insegnamenti dell'ateneo cittadino – dovevano aver fatto oggetto di studio particolarmente attento se proprio le sue pagine vogliono riprodotte nel loro banco del celebrante. Anche se non necessariamente quanto sostenuto da Firmico era per loro divenuto articolo di fede. Per i differenti significati di "astrologia" e "astronomia" si veda, *ad voces*, il *Glossario* che conclude gli *Scritti sull'astrologia* di Ficino nell'edizione Fabbri (pp. 257-260) e Benedetto Soldati, *La poesia astrologica nel Quattrocento. Ricerche e studi*, Firenze 1906, *passim*. Nel libro di Soldati, tra l'altro, si trova qualche annotazione interessante su Firmico. Un'eccellente messa a fuoco dell'autore, nonché dei contenuti e delle vicende di trasmissione dei *Matheseos Libri VIII*, è fornita nelle pagine introduttive di Pierre Monat all'edizione-traduzione francese del trattato per Les Belles Lettres, cfr. Iulius Firmicus Maternus, *Mathesis*, Paris 1992, I, pp. 7-48, II, pp. 7-13.

⁸¹ Queste infatti le battute iniziali del Libro Terzo, dopo le annotazioni proemiali: "*Mundi itaque genituram hanc esse uoluerunt, secuti Aesculapium et Hanubium, quibus potentissimum Mercurii numen istius scientiae secreta commisit*". Più oltre, sempre con riferimento a quanto sostenuto dagli astrologhi egiziani: "[...] *secundum istas rationes etiam hominum uolunt facta disponi, sicut in illo libro continetur Aesculapii, qui Moirogenesis appellatur, prorsus ut nihil ob ista mundi genitura in singulis hominum genituris alienum esse uideatur*". La "genitura" invocata sul fondo della pagina sinistra del libro intarsiato è esattamente il grafico che riproduce il "*thema*" – ovvero l'oroscopo, la configurazione del cielo – nel momento e rispetto al luogo della nascita di un individuo o – come nel caso della pagina di Firmico intarsiata dal Dalle Vacche – della creazione del mondo. Cfr. M. Ficino, *Scritti sull'astrologia*, cit., p. 259.

⁸² Che, nel contrappunto di significati che doveva instaurarsi tra i pannelli del "*mastabe*" patavino, l'arco a tre fornici nel commesso dominato dal *nuntius diei* voglia velatamente alludere anche alla collocazione temporale dell'importante compendio astronomico?

⁸³ Le prime edizioni a stampa, anzi, sono cosa veneziana del 1497 e 1499. In considerazione degli affusolati grafismi gotici – con ricorso a caratteristici tropi da calligrafo, come il *cadeau* che impreziosisce la "I" incipitaria di "*Itaque*" – mi sembra però più probabile che fra' Vincenzo si sia appoggiato ad un codice manoscritto piuttosto che ad un'edizione a stampa.

⁸⁴ L'interpretazione del rapporto micro-macrocosmo come esposta nel *Prooemium* è di origine ermetica. Tale lettura costituisce la necessaria premessa della successiva argomentazione: tra uomo e mondo esiste affinità, dato che entrambi si compongono degli stessi elementi ("*[...] deus ille fabricator [...] corpus hominis, ut mundi, ex quattuor elementorum commixtione composuit, ignis scilicet et aquae, aeris et terrae [...]*"); le affinità sono tanto forti che l'uomo può essere definito "microcosmo" (qualora "macrocosmo" sia termine utilizzato per la designazione del mondo) e che gli astri hanno potere di influenzare profondamente la vita umana ("*Hac ex causa hominem, quasi minorem quandam mundum, stellae quinque, Sol etiam et Luna, ignita ac sempiterna agitatione sustentant, ut animal, quod ad imitationem mundi factum est, simili diuinitatis substantia gubernetur*"). Dobbiamo agli antichi Petosiris e Nechepso, intimamente convinti dell'influenza del macrocosmo sul microcosmo, l'elaborazione dell'oroscopo del mondo nel giorno della sua creazione ("*[...] Petosiris, Nechepso [...] mundi genituram diuino nobis scientiae magisterio tradiderunt, ut ostenderent atque monstrarent hominem ad naturam mundi similitudinemque formatum isdem principiis, quibus ipse mundus regitur et continetur, perenniter perpetuitatis sustentari comitibus*"). Il pensiero di Firmico è ampiamente assonante con quello di Pietro d'Abano come riflesso negli affreschi di Palazzo della Ragione a Padova: realizzati a partire dai primi del

Trecento da Giotto e bottega dapprima, Guariento e Giusto de' Menabuoi (ed altri ancora) poi, gli affreschi illustrano l'influsso delle stelle e dei pianeti sull'uomo.

⁸⁵ Sullo specifico del simbolismo della lira (da braccio e non), cfr. S. Toussaint, *Quasi lyra: corde e magia. Nota sulla lira nel Rinascimento*, in "Cahiers d'Accademia", 4, 2001, pp. 117-132. Sul simbolismo del numero (sette) delle corde canoniche dello strumento rinascimentale, cfr. Filone d'Alessandria, *La creazione del mondo. Prefazione, traduzione e note di Gianmaria Calvetti. Le allegorie delle leggi. Prefazione traduzione e note di Renata Bigatti*, Milano 1978, pp. 114-128; J. Chevalier, A. Geerbrant, *Dizionario dei simboli miti sogni costumi gesti forme figure colori numeri*, Milano 1986, II, pp. 374-380; S. Puccetti, *Note sulla simbologia del Monastero*, in *Iconografia di san Benedetto...*, cit.; C. Baraldi, G. Denti, *Il mistico computo. Immagine e supporto pittorico nel Rinascimento*, Milano 2001, *passim*; C.-R. Payeur, *Il messaggio segreto dei numeri. L'insegnamento tradizionale dell'ermetismo cristiano*, Torino 2003, *passim* (ma soprattutto pp. 53-60).

⁸⁶ Tale legge faceva del numero il principio cosmopoietico per eccellenza, elemento fondante e regolatore di micro e macrocosmo. Sul notissimo e molto studiato rapporto di corrispondenze tra micro-macrocosmo – secondo il quale nell'uomo viene riflesso tutto e in qualsiasi cosa è possibile ravvisare l'uomo – si trova qualche innovativo spunto di lettura in *Macrocosmo Microcosmo. Scrivere e pensare il mondo nel Cinquecento tra Italia e Francia*, atti del Convegno Internazionale di Studio a cura di R. Gorriss Camos (Verona, Università degli Studi, 2002), Fasano 2004.

⁸⁷ La trascrizione di entrambi si trova in: G. Reese, *Musical Compositions in Renaissance Intarsia*, in "Musical and Renaissance Studies", 1966, pp. 91-97 e tavv. XI-XII, e V. Scherliess, *Musikalische Noten auf Kunstwerken der italienischen Renaissance bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts*, Hamburg 1972, pp. 133-135.

⁸⁸ L'*Opus Dei* impone che, prima dell'alba, tra le cinque e le sei, i monaci rendano grazie a Dio intonando, in successione: quattro salmi, un cantico, le *Laudes* (Salmi CXLVIII-CL) e – in chiusura – un inno e il cantico del *Benedictus*. Per la festa del *Corpus Domini*, l'antifona *Vincenti dabò manna absconditum* veniva cantata dopo i quattro salmi iniziali.

⁸⁹ Individuare un eventuale codice da cui il Dalle Vacche avrebbe ricavato il canone riprodotto nella sua tarsia non è stato sinora possibile: dei libri liturgici in uso presso San Benedetto Novello si sono al momento individuati solo sei graduali, oggi conservati presso la Biblioteca Estense Universitaria di Modena. La provenienza è sicura, dal momento che tra le decorazioni miniate compaiono olivetani in veste bianca e stemmi di nobili padovani benefattori del cenobio. Lo stile consente inoltre di ricondurre la manifattura a settimo ed ottavo decennio del Quattrocento. Tuttavia, si tratta appunto di graduali e non di antifonari: anche se questi furono codici che fra' Vincenzo effettivamente vide e utilizzò nel quotidiano esercizio del canto, non ad essi si ispirò per il suo frammento musicale intarsiato. Cfr. *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, catalogo a cura di G. Mariani Canova (Padova, Palazzo della Ragione-Palazzo del Monte, Rovigo, Accademia dei Concordi, 1999), Modena 1999, pp. 346-347.

⁹⁰ Cfr. J.W. Mc Kinnon, *Benedictine monks*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 2001-2002, III, pp. 242-245. È una dimestichezza che – salvo le rare eccezioni presumibilmente legate a cattivi restauri – trova puntuale conferma nelle nitide notazioni musicali intarsiate da fra' Giovanni fatte oggetto di indagine nel Capitolo Terzo della prima sezione della mia *thèse*.

⁹¹ L'allusione alla caducità dell'esistere trova conferma nel particolare delle candele spente e fumanti, emblema tradizionale di *vanitas* collocato dietro il codice aperto del *Mathesis*. Alla necessità di interpretare il libro di Firmico relazionandolo all'*Apocalisse* sembrano riferirsi anche due dettagli rappresentativi: la piccola fenditura nella parte inferiore della pagina destra e l'arrotolamento pergameneo al margine inferiore di quella sinistra. Il codice di Firmico Materno è spalancato su una rappresentazione della volta celeste; e, secondo la narrazione di *Apocalisse* VI, 14, all'apertura del sesto sigillo, il cielo si squarcerà ed arrotolerà come un foglio di pergamena. È un particolare che fra' Vincenzo vedeva anche nella versione giottesca del *Giudizio Universale* agli Scrovegni. Che il foglio sottoposto a fenditura ed arrotolamento rappresenti il mondo nel momento originario non è verosimilmente peregrino: la metafora apocalittica dell'intarsiatore è particolarmente forte perché la lacerazione è esercitata su un'immagine del mondo all'origine stessa della sua storia.

⁹² Oltre che ad estendere il significato astrologico-astronomico dalla costellazione di immagini al registro superiore, agli strumenti ed all'annotazione musicale del registro inferiore. La riconduzione della

strumentazione musicale all'immaginario cosmologico non è, d'altronde, un'invenzione di questa tarsia (cfr. bibliografia citata in nota 85).

⁹³ Nell'*Apocalisse* è Cristo stesso che più volte si autodefinisce "alpha et omega", "principium et finis".

⁹⁴ Su come "perfecta victoria est de seipso triumphare", d'altronde, i religiosi erano sensibilizzati anche dall'*Imitazione di Cristo* (cfr. *Imitazione di Cristo*, Milano 2002, p. 310).

⁹⁵ Nel procedere della visione, Giovanni attribuisce a Cristo anche la natura di "aqua vitae", bevanda che va incontro all'altro bisogno fondamentale per la sopravvivenza corporea, qui allusiva a quella – superiore – dell'anima, cfr. *Apocalisse* XXI, 6. Più in generale, indirizzandosi alla chiesa di Laodicea, Cristo paragona la beatitudine ad un banchetto, cfr. *Apocalisse* III, 20.

⁹⁶ Alla metafora della "manna", in particolare, i benedettini erano resi particolarmente sensibili dal generoso impiego che ne fa il *De imitatione Christi* (cfr. *Imitazione di Cristo*, cit., pp. 14 e 16, 254). Il primo – celeberrimo – uso del termine è comunque biblico: in *Esodo* XVI, 1-36 fa la sua comparsa nella letteratura sacra; come cibo reale, però, non come metafora di un superiore alimento spirituale. Nel *De imitatione* si ricorda anche il "lignum vitae" (cfr. *Imitazione di Cristo*, cit., pp. 126 e 128).

⁹⁷ Nelle mie pagine mi appoggio all'interpretazione del testo di Giovanni come fornita da *Apocalipsis iesu christi. hoc est reuelatione fatta a sancto iohanni euangelista. cum noua expositione: in lingua volgare composta per el reuerendo theologo et angelico spirito frate Federico veneto Ordinis predicatorum: cum chiara dilucidatione a tutti soi passi: cosa vtilissima. Impressa per mi alexandro de paganini in Uenetia. sub serenissi. duce Leonardo lauredano. Cum gratia*. Trattasi di Cinq. 6, 904 della Biblioteca Civica "Angelo Maj" di Bergamo, cinquecentina – la data è riportata all'ultima pagina, XCIV: "M.D.XV. Adi. VII. de Aprile" – che ho personalmente consultato, studiato e trascritto nel corso della primavera 2005. È molto verosimile che questo commento rifletta pensieri che dovevano appartenere anche al sistema dottrinale di fra' Vincenzo e dei suoi confratelli: si tratta in effetti di un testo dato alle stampe poco prima che il *lignarius opifex* si mettesse all'opera in San Benedetto Novello (nel 1515), da un editore attivo in territorio di Serenissima (Alessandro de Paganini, con officina a Venezia), con commento di un religioso (anche se non olivetano ma domenicano: tale "frate Federico veneto Ordinis predicatorum").

⁹⁸ La congregazione olivetana dell'*Ordo Sancti Benedicti* venne fondata nel 1313 dal nobile Giovanni Tolomei (dal 1319 fra' Bernardo, per devozione verso il santo abate di Clairvaux, suo primario modello di pietà mariana). Si tratta di uno dei molti gruppi religiosi autocostruitisi dal XIII secolo nell'intento di tornare alla purezza primigenia della *Regula*. Monaci *albi* rispetto al ramo maggiore dell'*ordo monachorum nigrorum*, gli olivetani esprimono il candore del loro intento precipuo anche nella scelta del colore della veste. Cfr. G. Penco, *Storia del monachesimo in Italia. Dalle origini alla fine del Medioevo*, Milano 1983, pp. 286-295.

⁹⁹ Quadro molto simile è quello lumeggiato nelle pagine successive, in *Apocalisse* VII, 13-16, dove – prima dell'apertura del settimo sigillo – si descrive l'accoglienza dei beati in abito bianco che, raccolti attorno a Dio, ne cantano senza sosta le lodi. La descrizione dello stato di beatitudine è affidata ad uno degli anziani: i beati sono integralmente assorbiti dal servizio di Dio e perfettamente paghi di quanto vien dato loro per alimentarsi (Dio stesso). Il quadro è davvero assai prossimo a quello proposto – in concreto – da un coro di olivetani bianchi raccolti per l'*Opus Dei* presso un altar maggiore dove Cristo è presente in Sangue e Vino. Questo snodo apocalittico chiarisce anche come, nel pensiero di Giovanni, ciò che rende puri non sia tanto il battesimo per mezzo dell'acqua quanto quello di sangue: le parole dell'antifona per il *Corpus Domini* intarsiate da fra' Vincenzo possono allora anche essere interpretate come un invito rivolto agli olivetani del cenobio padovano a purificarsi con il Suo sangue partecipando al banchetto eucaristico. Tale partecipazione, infatti, farebbe guadagnar loro la forza necessaria a vincere i propri istinti; e sarebbe conseguentemente garanzia della beatitudine (espressa dal cambiamento di nome nel canone costruito sull'antifona).

¹⁰⁰ In *Apocalisse* III, 11 ("Venio cito tene quod habes ut nemo accipiat coronam tuam") ed anche in altri momenti della visione di Giovanni la corona è patente emblema di beatitudine. Allo stesso modo sono da considerare: il diritto alla solenne posizione di assiso (cfr. *Apocalisse* III, 21, IV, 3-4, XXI, 6-7) e la palma (cfr. *Apocalisse* VII, 9). Sono tutte attribuzioni che i monaci di San Benedetto Novello raccolti in coro per l'*Opus Dei* dovevano considerare proprie dacché, oltre a dotarsi di stalli e "mastabe" su cui sedere, fanno intarsiare a fra' Vincenzo, nel pannello contenente la suppellettile liturgica, anche una corona e una palma nel vaso. Nello stesso pannello, tra l'altro, si individuano anche altri oggetti che nell'*Apocalisse* trovano una credibile spiegazione: il turibolo al registro basso, metafora della preghiera

che consente all'uomo di avvicinarsi a Dio sublimandosi (cfr. *Apocalisse* VIII, 3-4); e il teschio, parlante simbolo della *Mors* che, montando a cavallo, fa capolino nella visione di Giovanni in *Apocalisse* VI, 8, all'apertura del quarto sigillo. Ad una miglior comprensione del pannello con il galletto aiuta invece *Apocalisse* X, 1-3. L'angelo vigoroso – vestito di nuvola, incoronato dall'arcobaleno, dal viso luminoso come il Sole, recante in mano un libro aperto e dalla voce tonante – che si manifesta dopo il suono della sesta tromba e in cui il domenicano frate Federico identifica Cristo stesso (cfr. *Apocalisse* X, 1-3) presenta infatti caratteri che sono quelli del protagonista animale del pannello centrale del “*mastabe*” e che consentono quindi di confermare la lettura – proposta in *Ad apertura di finestra* – del gallo come *figura* del Cristo apocalittico. Leggendo il gallo come emblema di Cristo, l'arco funziona come la “*corona*” cui fa cenno il commentatore, confermando la suggestione del tradizionale significato trionfale della struttura muraria antica. L'animale intarsiato, poi, non è – ovviamente – dotato di corpo luminoso, ma ha lo sguardo puntato direttamente verso la luce delle finestre aperte nella conca absidale; e l'animale al vero, infine, ha la voce forte e chiara che Giovanni attribuisce al suo “*angelus fortis*”.

¹⁰¹ Il generoso impiego che, alle prese con le sue tre tarsie, fra' Vincenzo fa di sintagmi, immagini e pensieri della visione di san Giovanni a Patmos testimonia la sua fedeltà alla lezione del maestro: anche nel suo caso, cioè, intarsiare significa realizzare “*preghiere di legno*”, dal momento che nel suo “*laborare*” (magistero artigianale) si riversa il suo “*orare*” (dottrina). In conformità con quanto appreso da fra' Giovanni, anche le perdute decorazioni intagliate della struttura lignea del “*mastabe*” avranno certo condiviso la stessa natura di preghiere lignee delle superstiti tarsie, impregnandosi quindi di suggestioni apocalittiche la cui scomparsa rende anche più triste lo smembramento dell'arredo originario.

¹⁰² “*Ubique credimus divinam esse praesentiam, et oculos Domini in omni loco speculari bonos et malos: maxime tamen hoc sine aliqua dubitatione credimus, cum ad opus divinum assistimus. Ideo semper memores simus quod ait Propheta: Servite Domino in timore. Et iterum: Psallite sapienter. Et: In conspectu Angelorum psallam tibi. Ergo consideremus, qualiter oporteat nos in conspectu divinitatis et Angelorum esse, et sic stemus ad psallendum, ut mens nostra concordet voci nostrae*”, cfr. *Regula Benedicti*, Caput XIX – *De disciplina psallendi* (in Gregorio Magno, *Vita di san Benedetto...*, cit., p. 160).

¹⁰³ Cfr. *Liber usualis Missae et Officii pro dominicis et festis I. vel II. classis cum cantu gregoriano*, Tournai 1923, p. 787. Giulio Cattin, studioso della musica creata e praticata dalla chiesa di Padova, mi ha confermato che la liturgia dei benedettini padovani non era singolare rispetto a quella tipica dell'*Ordo Sancti Benedicti*; quest'ultima, per l'ufficiatura del *Corpus Domini*, si appoggiava a quanto codificato da san Tommaso d'Aquino (comunicazione epistolare del marzo 2005). È dunque all'Aquinate che si deve l'estrapolazione dall'*Apocalisse* del testo dell'antifona evocata dall'intarsio di fra' Vincenzo. Oltre che l'elaborazione di testi originali, come la sequenza *In Festo Sacratissimi Corporis Christi*, concepita ad uso processionale, cfr. G. Vecchi, *Uffici drammatici padovani*, Firenze 1954, pp. 120-125. Anche se non contiene riferimento specifico a San Benedetto Novello (le cui consuetudini musicali non sono ancora state fatte oggetto di studio specifico), la miscellanea *Contributi per la storia della musica a Padova*, a cura di G. Cattin e A. Lovato, Padova 1993 fornisce delle indicazioni molto interessanti sulla composita e vivace realtà della musica sacra a Padova, anche per l'epoca rinascimentale.

¹⁰⁴ Celebrata tuttora, la festa del *Corpus Domini* è la solennità del Corpo e del Sangue di Cristo. Inizialmente, la si festeggiava il primo giovedì (gli evangelisti ambientano l'episodio dell'Ultima Cena di Gesù il Giovedì Santo) dopo la prima domenica successiva alla Pentecoste; dal 1977, per decisione di Paolo VI, la solennità viene celebrata la seconda domenica dopo Pentecoste. Viene istituita l'8 settembre 1264 da papa Urbano IV con la bolla *Transiturus de hoc mundo* in seguito al miracolo di Bolsena: l'estate precedente, in un periodo di controversie teologiche sul mistero eucaristico, una particola s'era messa a sanguinare mentre il sacerdote boemo Pietro da Praga stava celebrando nella chiesa di Santa Cristina. Lo scopo della festa del *Corpus Domini* fu – da subito – celebrare la presenza di Cristo nell'Eucarestia, soprattutto mediante la processione di un ostensorio contenente il Santissimo consacrato. Cfr. T. Bertamini, *La bolla Transiturus di papa Urbano IV e l'Ufficio del Corpus Domini secondo il codice di San Lorenzo di Bognanco*, Milano 1968.

¹⁰⁵ Una ragione in più della particolare predilezione olivetana per il testo apocalittico va forse ravvisata anche in *Apocalisse* XI, 4, laddove Giovanni paragona Enoch ed Elia a “*duo olivae*”: dall'oliva si ricava il succo – l'olio – che dà sapore alle pietanze; così anche questi due testimoni vetero-testamentari, pieni della grazia dello Spirito Santo, si dimostrarono capaci di dar senso alla vita di quanti li ascoltavano

predicando la Parola di Dio. Ai proseliti del Tolomei non dovette cioè dispiacere che il frutto della pianta evocata nel loro emblema fosse ricordato in termini tanto positivi dal visionario di Patmos.

¹⁰⁶ Ringrazio Francesca Cortesi Bosco per la vigorosa strigliata con cui, nel gennaio 2005, ipercriticamente postillando la prima redazione del mio saggio per “Albertiana” *Riflessi albertiani nelle specchiature intarsiate di Vincenzo da Verona*, mi ha obbligata a studiare questo importante fenomeno di primo Cinquecento e a metterlo in relazione con il lavoro del Dalle Vacche. Il drammatico sentire dell’epoca ha effettivamente esercitato condizionamenti profondi sull’arte coeva. Anche su capolavori come gli affreschi dell’Oratorio Suardi ed i cartoni per il coro di Santa Maria Maggiore realizzati dal Lotto durante il soggiorno bergamasco e a cui la Cortesi Bosco ha dedicato studi fondamentali, cfr. *Simbolismo del Diluvio*, in M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, Torino 1954, pp. 219-220; F. Cortesi Bosco, *Lorenzo Lotto. Gli affreschi dell’Oratorio Suardi a Trescore*, Milano 1997 (versione rivista di: Ead., *Gli affreschi dell’Oratorio Suardi. Lorenzo Lotto nella crisi della Riforma*, Bergamo 1980); *Lorenzo Lotto a Trescore. Immagini, documenti, temi dell’Oratorio Suardi*, a cura di F. Noris, Bergamo 1998, pp. 41-46; A. Prosperi, *La crisi religiosa in Italia nel primo Cinquecento*, in *Lorenzo Lotto. Il genio inquieto del Rinascimento*, Milano 1998, pp. 21-28 (p. 25 soprattutto).

¹⁰⁷ Con riferimento ai territori della Serenissima (di cui Padova faceva parte sin dagli inizi del XV secolo), Marin Sanudo annotava il 16 gennaio 1524: “È da saper. Tutta la terra ferma è in gran paura per queste menaze de astrologi, che sarà diluvio universal questo Fevver per tutto quasi il mondo, sichè in Friul et visentina hanno gran paura e sono di quelli si hanno preparato caxe su monti di legname e provisto di victuarie etc.”, cfr. M. Sanudo, *Diarii*, Venezia 1892, XXXV, col. 341. Papa Clemente VII, addirittura, provvide a trovarsi un rifugio fra gli eremi camaldolesi, nella speranza di essere preservato dalle sommersioni dall’altezza dei monti o dalla santità dei luoghi. E per scongiurare il pericolo placando l’ira divina, furono diffuse le pratiche penitenziali del popolo: processioni, digiuni ed elemosine sono soprattutto documentati per il gennaio 1524, a Bergamo e Brescia.

¹⁰⁸ Nel 1498, durante il suo periodo di insegnamento a Treviso, il cultore campano di medicina astrologica Giovan Battista Abioso aveva dato alle stampe la *Trutina*, trattato in cui – in base ad una complessa elaborazione teorica – già aveva previsto il Secondo Diluvio del 1524, cfr. G.B. Abioso, *Divinus tractatus terrestrium et celestium Trutina artem exhibens, ut elementorum alterationes praegnoscantur et eorum portenta et sublimem verorum philosophorum medicinam pandens et multorum annorum vaticinia regumque negotia et mundi conquassationem et novi prophetae adventum*, Venezia 1498. Il timore dell’alluvione fu poi costantemente alimentato da un’ampia circolazione di letteratura popolare, fattasi particolarmente intensa con l’approssimarsi dell’evento vaticinato. Lo stesso Abioso, il 12 giugno 1523, dà alle stampe a Napoli un *Vaticinium*.

¹⁰⁹ Cfr. L. Pastor, *Storia dei papi dalla fine del Medio Evo. Compilata col sussidio dell’Archivio segreto pontificio e di molti altri Archivi*, Roma 1908, IV, parte I, pp. 258-261.

¹¹⁰ Cfr. *Divinazione antica pagana in testi ed immagini dell’età di Lutero (1920)*, in A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze 1966, pp. 313 ss (soprattutto 335-336).

¹¹¹ Non è da escludere che all’origine della scelta degli olivetani di Padova di imporre a fra’ Vincenzo sì generoso uso dell’*Apocalisse* ci fosse anche una certa dose di autocompiacimento: in *Apocalisse* XI, 4-5 – passaggio in cui gli olivetani dovevano sentirsi direttamente chiamati in causa per il paragone istituito tra i frutti dell’olivo ed Enoch-Elia – Dio attribuisce ai due profeti il potere di inibire le piogge. In un momento in cui dilagava il terrore dell’alluvione e la superstizione popolare arrivava anche ad investire i religiosi di poteri magici, che qualche lettore dell’*Apocalisse* abbia visto nella coppia di profeti una prefigurazione veterotestamentaria dei candidi monaci del Tolomei è possibile. L’arco trifornice della tarsia inv. OA7824 – oltre tutto – si può interpretare come conversione in muratura di un effimero arcobaleno: secondo la Bibbia (*Genesi* VI, 1, IX, 17), infatti, esso fece la sua prima comparsa sulla terra dopo il Diluvio Universale. Il richiamo a “larcho vergine in cielo dapuoi che fo cessato el diluvio [...] in segno de pace tra dio et li huomeni delle terra” – richiamo implicito nella struttura in muratura dell’intarsio di fra’ Vincenzo – dà maggior credibilità all’ipotesi che l’allievo di fra’ Giovanni lavorasse condizionato dal “Panico del Diluvio”.

¹¹² Le pagine di Giovanni fanno riferimento alle insidie dell’eresia anche in luoghi diversi da quelli in cui si parla della predicazione mendace dell’Anticristo. Nello stesso discorso da cui è tratto il testo del frammento musicale intarsiato, Cristo invita la chiesa di Pergamo a lottare contro l’eresia che ne mina la vera fede (cfr. *Apocalisse* II, 12-17). Che, per la composizione del canone ed il successivo intarsio, si sia

scelta come fonte proprio il brano apocalittico che ha per protagonista una chiesa in lotta con bacilli ereticali non è probabilmente soltanto una fortunata coincidenza.

¹¹³ Subito dopo la Riforma, la letteratura escatologica torna ad essere oggetto di grande interesse da parte degli studiosi delle Scritture, sia che si tratti di proseliti della chiesa di Roma (che, dando dell'*Apocalisse* un'interpretazione letterale, credono che Lutero sia concretamente l'Anticristo e che la sua predicazione vada interpretata come segno del Cristo venturo) sia che si tratti di teologi protestanti (che delle Scritture danno una lettura figurale e tendono ad identificare la secolarmente corrotta chiesa di Roma con l'Anticristo da combattere per tornare alla purezza del Cristianesimo primigenio). Cfr. A. Bettini, *Cosmo e Apocalisse. Teorie del Millennio e storia della Terra nell'Inghilterra del Seicento*, Firenze 1997, pp. 17-18.

¹¹⁴ Nelle modalità rappresentative della sfera armillare – e della sua ombra – da parte di fra' Vincenzo si identifica uno dei dettagli di maggior fascino dello smembrato "*mastabe*" da San Benedetto Novello. Fascino di forme e contenuti: la speciosa rotondità della sfera e la suggestione della sua proiezione presuppongono mirabili livelli di magistero artigianale (soprattutto nel taglio e nella messa in opera combinata di frustoli di varia curvatura, e nell'uso della sabbia rovente per la restituzione dell'ombra); e – per quanto non perfettamente padroneggiata – la (convincente quanto perturbante) *skiagraphía* conferisce al lavoro di fra' Vincenzo accenti che difficilmente saranno stati di fra' Giovanni. La mia impressione è che, nella sua icona di sfera armillare, fra' Vincenzo sperimenti la sintesi di due distinti – sia pur tanto affini da reciprocamente implicarsi – temi di fra' Giovanni: la strumentazione astronomico-astrologico-cosmologica ed il solido matematico pacioliano (un settantadue-basi vacuo, neoplatonico simbolo universale derivato dal dodecaedro, cfr. Platone. *Tutti gli scritti*, Milano 1994, p. 1381; A. Tormey, J. Farr Tormey, *Intarsi rinascimentali: l'arte della geometria*, in "Le scienze", 169, 1982, pp. 92-99; Piero, *Luca e i poliedri e Ricerche matematiche*, in *Piero e Urbino, Piero e le corti rinascimentali*, a cura di P. Dal Poggetto, Venezia 1992, pp. 197-204 e 477-96). Il risultato è una sorta di *vas mirabile*: un elegante e leggero *simulacrum* simbolico che, appeso ad un filo del vano superiore del finto armadio, non casualmente si pone tra concretezza terrena ed incorporeo ideale. Fra' Vincenzo dovette essere lui stesso *captus amore* dalla singolare bellezza dell'oggetto se di esso soltanto studia l'ombra, di fatto raddoppiandone l'effigie: la proiezione della sfera è in effetti suggestivamente risolta come luce a rovescio; come negativo, cioè, del corpo illuminato che la proietta. In concreto, l'ombra reale si contraddistingue per una componente anamorfica su cui l'intarsiatore glissa; così dimostrando, peraltro, una carenza culturale che è – prima ancora che sua – della sua epoca d'appartenenza. La teoria della prospettiva, in effetti, conosce un'evoluzione più rapida di quella delle ombre e raggiunge la maturità piena – sfoggiata anche dagli intarsiatori olivetani – quando ancora sfuggono regole precise per la rappresentazione dell'ombra (cfr. T. Da Costa Kaufmann, *The perspective of shadows: the history of the theory of shadow projection*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 1975, pp. 258-287; Id., *The Mastery of Nature. Aspects of Art, Science and Humanism in the Renaissance*, Princeton 1993, pp. 72-73; E.H. Gombrich, *Ombre. La rappresentazione dell'ombra portata nell'arte occidentale*, Torino 1996; V.I. Stoichita, *Breve storia dell'ombra. Dalle origini della pittura alla Pop Art*, Milano 2000; M. Baxandall, *Ombre e lumi*, Torino 2003). Negli anni in cui il Dalle Vacche lavora a Padova, i teorici d'arte molto s'interessano di ombre, misurandosi anche con formulazioni significative per sforzo ed impatto. In linea di massima, tuttavia, la teoria delle ombre rimane alquanto arretrata anche ben oltre il Rinascimento e, ancora in pieno XVI secolo, le prove migliori degli artisti che si misurino con la rappresentazione dell'ombra non sono costruite sulla base di qualche teoria, ma direttamente ispirate all'esperienza del reale. La proiezione di fra' Vincenzo, viceversa, è il risultato di una "caccia all'ombra" condotta più per via razionale che empirica; ed il risultato di questa caccia è più un'ombra del vero che la verità. Il Dalle Vacche, cioè, sbaglia perché non evoca l'ombra per quello che è (mancanza di luce), ma per quello che gli sembra logico essa sia (luce a rovescio); e l'accesso logico porta l'intarsiatore alla costruzione *ante litteram* di un negativo, altamente suggestivo quanto poco corretto. Quello che, comunque, mi sembra davvero contare nella tarsia-preghiera di un maestro olivetano non è il grado di rispondenza al dato reale della rappresentazione di un'ombra, quanto piuttosto il fatto che a quell'ombra reale si sia prestata attenzione e che di essa si sia voluta proporre un'immagine artistica. Non che fra' Giovanni non rappresenti mai le ombre degli oggetti coinvolti nelle sue nature morte: al contrario, esse fanno capolino nei lavori del maestro con una certa regolarità; ed anche in modo tendenzialmente più corretto che nel pannello astrologico-musicale dell'allievo. Mancano però della stessa evidenza: stampigliato su fondo

chiaro, in posizione sopraelevata e di non trascurabile dimensione, il gioco d'ombra di fra' Vincenzo è – addirittura – co-protagonista, insieme alle realtà oggettuali, della natura morta un tempo a Padova; co-protagonismo che non trova riscontro alcuno nel superstite *corpus* di fra' Giovanni. Due le letture più credibili di tanta evidenza. La prima si basa sul significato – sostanzialmente positivo – che le Sacre Scritture (e la loro esegesi neoplatonica) attribuiscono all'ombra. In molte pagine dell'Antico e del Nuovo Testamento, in effetti, l'ombra – come la luce – sarebbe manifestazione della presenza del Dio incorporeo. Si vedano le parole dell'arcangelo Gabriele che – in *Luca* I, 35 – annuncia a Maria il concepimento miracoloso deciso da Dio nel suo grembo virginal: “*Virtus altissimi abumbrabit tibi*”. La seconda lettura del virtuosismo sciografico del Dalle Vacche affonda la sua radice in archetipi collettivi che, nonostante siano stati spiegati soltanto dall'antropologia e dalla psicologia contemporanee (da Frazer e Freud *in primis*), hanno da sempre agito sui comportamenti umani, di sé impregnando anche la produzione artistica. Tra questi archetipi vi è anche il carattere ontologicamente perturbante dell'ombra. Magnificata come risulta nella rappresentazione di fra' Vincenzo, l'ombra finisce per confermare l'inquietante impressione – comunicata soprattutto dall'affastellamento degli oggetti entro i due finti armadi del “*mastabe*” padovano – che qualche più astratta ombra attraversasse psiche e sensibilità del discepolo di fra' Giovanni. Ombra che – in considerazione della burrascosa congiuntura storica e dei contemporanei stravolgimenti storico-artistici che ampiamente la riflettono – non è forse inverosimile interpretare come un brivido spirituale di chi turbato dal “Panico del Diluvio” e dal coevo, correlato malessere suscitato dalla predicazione luterana. Se fra' Vincenzo rappresenta con evidenza un'ombra che fra' Giovanni avrebbe forse trascurato (o a cui avrebbe comunque dato minor visibilità), allora, è probabilmente anche perché diversi turbamenti epocali – vissuti in modo (apparentemente) più superficiale dal maestro nella sua fase tarda – lo rendono maggiormente sensibile ad un aspetto della realtà che, per sua natura, è fonte più di interrogativi che di risposte. Se le sfere armillari – e, più in generale, la strumentazione scientifica – di fra' Giovanni fungono da emblemi di una scienza matematica capace di esaurire la razionale comprensione del reale, fra' Vincenzo va oltre l'emblema tradizionale, rappresentando ciò che non è in grado di rappresentare con totale proprietà né di comprendere-spiegare completamente: l'ombra di San Benedetto Novello è allora una turbevole sbavatura nell'adamantina *Weltanschauung* di uomo di fede – e di cultura – del Rinascimento. Nella trama segreta e nella preziosa filigrana di cui pare intessuto tutto l'operare di fra' Giovanni – quasi una sorta di rete dalle maglie fittissime che, avuta in eredità dal Medioevo, consente di abbracciare in un'unica visione l'estrema varietà e complessità delle realtà mondane, senza perderne il minimo dettaglio – si apre qualche falla e qualche particella comincia rovinosamente a sfuggire. In definitiva. La ricca polisemia di cui fra' Vincenzo sembra investire l'ombra della sfera armillare dell'inv. OA7822 del Louvre induce a ritenere che la sua rappresentazione sia a-logica volutamente almeno quanto necessariamente: necessariamente, per i limiti della teoria delle ombre della cultura a cui appartiene; volutamente, per sua deliberata intenzione di segnalare che quanto si rappresenta in modo apparentemente insensato si colloca, in realtà, oltre il senso apparente delle cose.

¹¹⁵ Cfr. P. Mc Nair, *Peter Martyr in Italy: an anatomy of apostasy*, Oxford 1967; D. Fenlon, *Heresy and Obedience in Tridentine Italy: cardinal Pole Reginald and the Counter Reformation*, Cambridge 1972; *Storia della cultura veneta. Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, Vicenza 1980, III.

¹¹⁶ Lutero comincia a meditare sul problema e a scriverne già nel 1519. Il suo è un atto di fede incondizionato in *Matteo* XXVI, 26: “*hoc est corpus meum*”. La convinzione della reale presenza di Cristo nell'Eucarestia scaturisce dalle ragioni stesse della Riforma, per la quale la sola *auctoritas* sono le Sacre Scritture. Cfr. *Martin Lutero: un sermone sul Nuovo Testamento, cioè sulla Santa Messa (1520)*; *Giudizio di Martin Lutero sulla necessità di abolire la Messa privata (1521)*; *La Messa privata e la consacrazione dei preti (1533)*, a cura di S. Nitti, Torino 1995, pp. 39-56.

¹¹⁷ Cfr. F. Schmidt-Clausing, *Zwingli. Riformatore, teologo e statista della Svizzera tedesca*, Torino 1978.

¹¹⁸ Va però tenuto presente che argomenti di fede come la transustanziazione, divenuti controversi allo scatenarsi della Riforma nei paesi cattolici (Italia *in primis*), rimasero tali (e quindi in una condizione di sostanziale incertezza) fino alle apodittiche ed univoche definizioni conciliari. Addirittura, vi furono argomenti (come la Dottrina della Giustificazione) su cui la discussione rimase aperta per secoli, anche dopo il Concilio di Trento. Sono debitrice a Silvia Ferretto – studiosa di storia della Chiesa della Controriforma, mia collega borsista durante l'a.a. 2005-2006 presso l'Istituto Italiano per gli Studi Storici di Napoli – della segnalazione.

¹¹⁹ Cfr. *Dissertazione sopra li Riti, Disciplina, Costumanze della Chiesa di Padova sino al XIV secolo di Francesco Scipione Dondi Orologio*, Padova 1816, pp. 4-5.

¹²⁰ La sede maggiore fu presso l'abbazia di Santa Maria in Campis di Foligno. A fondare la congregazione fu il veneziano Andrea di Paolo (morto nel 1340), con lo scopo di diffondere tra i fedeli il culto del Santissimo Sacramento, cfr. J. Leclercq, G. Picasso, E. Caramella, *Benedettini*, in *Dizionario degli Istituti di Perfezione*, Roma 1974, I, col. 1300.

¹²¹ L'espressione è coniata da Brizzi nel 1994 nel suo saggio per "Arte Cristiana".

¹²² Limitando il censimento alla produzione di fra' Giovanni, è possibile individuare calici a: Santa Maria in Organo di Verona, coro (sesta tarsia destra, tarsia centrale del gruppo di fondo, una delle tre tarsie di base del leggio); Monte Oliveto Maggiore (tarsia inferiore sinistra dell'armadio portacorali); Siena, coro (da Monte Oliveto Maggiore: prima tarsia destra, undicesima destra, tredicesima destra, tredicesima sinistra); Monteoliveto di Napoli, Sacrestia Nuova (prima tarsia destra, prima sinistra, decima sinistra, quattordicesima sinistra); Lodi (seconda tarsia da sinistra). Ostensori sono invece intarsiati a: Siena (da Monte Oliveto Maggiore: terza tarsia destra e quindicesima sinistra); Monte Oliveto Maggiore (sedicesima sinistra; da San Benedetto fuori porta Tufi: quattordicesima destra; sesta sinistra); Monteoliveto di Napoli, Sacrestia Nuova (quindicesima tarsia destra); Santa Maria in Organo di Verona, spalliera di sacrestia (primo e quinto pannello da sinistra); Lodi (prima tarsia da destra).

¹²³ Cfr. P.L. Bagatin, *Preghiere di legno...*, cit., pp. 130-131.

¹²⁴ Sull'autore e la sua opera, cfr. Filone, *Tutti i trattati del Commentario allegorico alla Bibbia*, Milano 1994, *passim*.

¹²⁵ Alle pp. 997-1075 della silloge *Tutti i trattati* edita nel 1994.

¹²⁶ È tratto di fondo di quasi tutte le civiltà e le culture (specie nella loro fase primitiva) che il nome sia pieno di energia, che la pronuncia del nome sia – in certa misura – creatrice di quanto denominato e che nominare una cosa o un essere equivalga ad avere potere su di esso: conoscere il nome, pronunziarlo in modo giusto è esercitare un potere sull'essere o sull'oggetto. Si tratta di un convincimento a cui si adeguano anche pensiero ebraico e tradizione biblica. Cfr. *Nome*, in J. Chevalier, A. Geerbrant, *Dizionario dei simboli...*, cit., II, pp. 133-135.

¹²⁷ Esempi di cambiamento del nome esibiti in *Genesi* (con indicazione delle relative sfumature di significato nell'interpretazione di Filone): "Abramo" diventa "Abraamo" per esprimere il passaggio dallo studio della natura all'etica; "Sara" diventa "Sarrah" per indicare il passaggio dalla saggezza come "specie" alla saggezza come "genere" ("idea di saggezza"); "Giacobbe" diventa "Israele" per esprimere il passaggio dalla precarietà dell'asceti alla stabilità della contemplazione; "Isacco", invece, non cambia nome, dacché la perfezione morale non richiede miglioramento. Interpretando *Genesi XVII*, 4-5 Filone spiega che Dio stringe il proprio patto con uomini del tipo di Abramo e manifesta il privilegio concesso col mutamento del nome. La straordinarietà del privilegio si concreta nell'attribuzione ai pochi eletti di un nome nuovo, quasi ad indicare una loro nuova nascita. Non per nulla, la lettera aggiunta ad "Abramo" perché si trasformi in "Abraamo" è un'alpha, la prima lettera dell'alfabeto greco: quale migliore ad esprimere una rinascita?

¹²⁸ In linea di massima, comunque, nell'*Apocalisse* "novitas" è termine usato come sinonimo di "beatitudine" e "novus" di "beato". Basti pensare come, descrivendo la Gerusalemme Celeste in *Apocalisse XXI*, 6-7, Giovanni insista sulla natura di novità assoluta del Regno di Dio.

¹²⁹ Cfr. *Pars Prima*, 1.2.2. Ogni monaco di San Benedetto Novello avrà così vista riflessa nella citazione la sua situazione particolare. Ancora oggi, d'altro canto, i religiosi sono tenuti a cambiare nome entrando in monastero, in segno di abbandono della loro vita precedente. Anche in tal modo intendono esprimere l'aver votato la loro vita a Dio, lasciando dietro a sé la propria identità e riparandosi dal secolo mediante le mura del chiostro e la protezione di un altro nome, scelto appositamente e personalmente.

¹³⁰ L'appellativo di "vincens" si presta particolarmente bene ad un fustigatore della carne come Benedetto. "[...] *Disciplina tua super me, et virga tua ipsa me docebit. Ecce Pater dilecte, in manibus tuis ego sum, sub virga correctionis tuae me inclino, percutere dorsum meum et collum meum, ut incurvem ad voluntatem tuam tortuositatem meam. [...]*": il Capitolo Cinquantesimo (*L. Qualiter homo desolatus se debet in manus Dei offerre*) del Libro Terzo dell'*Imitazione di Cristo* fa intuire la severità della regola benedettina. Facendo eco a *Salmi XVII*, 36, il discepolo si rivolge a Cristo pregandolo di essere severo maestro di disciplina, la cui inflessibilità si esprime anche nell'uso della verga che fustiga per emendare le storture. Cfr. *Imitazione di Cristo*, cit., p. 300.

¹³¹ La decisione fa seguito alla sentenza dei delegati dell'autorità apostolica che, il 18 giugno 1258, stabiliscono di porre fine così alle controversie tra monaci e monache, eminentemente di carattere economico. "Questi Religiosi, e Religiose haueuano communi li beni temporali, e li beni della chiesa; li poderi, li terreni, l'entrate, li libri del choro, le campane, li calici, le croci, gli abiti sacerdotali, & ogni altra suppellettile sacra. Questo monastero di S. Benedetto vecchio, nel quale, in distinti claustru, vno di qua, l'altro di la dalla chiesa, habitauano li predetti monaci, e monache, fu senza dubio fatto dal B. Giordano Forzatè [...], e fu dall'istesso, mentre visse, santissimamente gouernato. Ma non si tosto egli uscì di vita [1248], che l'inimico della humana natura cominciò seminare molte discordie, e litigij tra questi seruendosi per istromento della comunanza, che haueuano insieme delli beni temporali. E le cose andarono tanto auanti, che la Sede Apostolica vi messe le mani, e commesse alli Vescovi di Padoua, di Vicenza, e d'Adria, che dividessero li predetti beni in due parti vguale, & vna ne consegnassero alli monaci, l'altra alle monache, siccome fecero. Gl'istessi Vescovi [...] per leuare ogni sinistra opinione, che potesse nascere intorno all'honestà di questi serui, e serue di Dio per la gran vicinanza delli domicilij loro, si risolsero separarli anco quanto alle habitationi. Decretarono dunque, che fosse fatta una fossa con argini, e siepi di spine (doue poi col tempo si fabbricassero muri) cinque passi di la dalla chiesa, doue era il claustro delli monaci, e che tutte le altre fabbriche, le quali oltra questo termine si trouauano, fossero demolite, della materia delle quali li monaci fossero patroni, e ne disponessero secondo il lor piacere. Diuisero anco li libri del choro, le campane, li vasi sacri, li paramenti, & ogni altra cosa all'uso della chiesa attinente, e diedero la metà alli monaci, & la metà alle monache. Li monaci dunque, essendo stato gettato a terra il claustro, e le habitationi loro, nell'anno 1262, cominciarono edificare uno nuouo monastero chiamandolo di S. Benedetto Nouello lontano da quello delle monache trecento settantadue piedi. Ma le monache, non contentandosi di questa distanza mossero lite alli monaci, la decisione della quale da Simone Paltiniere da Monselice Cardinale e Legato del Papa nell'Vmbria, Marca di Ancona, Toscana, Marca Triuissana, e Lombardia fu commessa al Priore di S. Maria di Vanzo di Padoua, il quale sententiò a fauore delle monache, e proibì alli monaci proseguire la fabrica del nuouo monastero. Da questa sentenza li monaci si appellarono al Papa, il quale delegò questa causa al Primicerio di S. Marco di Venetia. Ma dopo questa delegatione li monaci, non essendo stati più disturbati, seguitarono la fabrica del monastero, e della chiesa, la quale poi fu consacrata [...] nel 1267 a di 6 di marzo [...]", cfr. A. Portenari, *Della felicità di Padova...*, cit..

¹³² Filone porta a coincidere la filosofia con una teologia dominata dal principio della trascendenza di Dio e convinta della pochezza della mente umana, riconosciuta impotente a cogliere la verità: se c'è *fruitio Dei* per l'anima che ha doverosamente ad essa aspirato è solo per grazia divina; ogni ascesa umana è quindi apparente, dato che nella realtà si tratta di una "discesa" di Dio che si rivela. "[...] lo spirito eletto trova e non raccoglie i frutti di una semina che non è opera sua, bensì di Dio, che la rende prospera e abbondante perché chi cerca trovi una messe di grazie superiore alle sue speranze mortali [...]", cfr. Filone, *Tutti i trattati...*, cit., p. 1016.

¹³³ La musica fa parte integrante della scena apocalittica, sia come musica vocale – non solo i beati in Cielo (cfr. *Apocalisse* VII, 13-16, XIV, 3, XV, 2-3), ma qualsiasi vivente partecipa della lode di Dio cantando (cfr. *Apocalisse* V, 9-13) – sia come musica strumentale (Giovanni assegna ai cantori celesti una "cithara"-kinnor, cfr. *Apocalisse* V, 8, XIV, 3, XV, 2-3). Musica vocale (canone "Uincenti dabo nomen nouum") e musica strumentale (due cordofoni) coesistono anche nel dossale di fra' Vincenzo. La tarsia, quindi, presentifica per via figurativa la duplice declinazione del far musica espressa *per verba* dal visionario di Patmos. In quanto rimane del "mastaba" padovano rimane tuttavia senza riscontri la più celebre presenza musicale dell'*Apocalisse*: quella delle trombe dei sette angeli che annunciano il Giudizio e che fanno la loro comparsa subito dopo l'apertura del settimo sigillo (cfr. *Apocalisse* VIII-IX). L'assenza si spiega facilmente con il fatto che, strumenti di grande impatto sonoro, le trombe non erano considerate troppo adatte al raccoglimento delle chiese e, per questo, non entrarono mai nel repertorio più consueto degli intarsiatori. Inoltre, a suggerire il carattere perentorio dell'annuncio sonoro del Giudizio c'era già, nel bancale di fra' Vincenzo, il gallo del pannello centrale. Oltre che con il riferimento all'*Apocalisse*, la presenza di strumenti musicali nel triplo intarsio di fra' Vincenzo si spiega comunque anche col richiamo ad altri passi scritturali. In particolar modo con le *Laudes*, i *Salmi* CXLVIII-CL che l'*Opus Dei* prevede per le "lodi": proprio per quell'ora liturgica, cioè, implicitamente allusa dal canone intarsiato. Nell'ultimo di questi *Salmi*, in effetti, è contenuto l'invito – celeberrimo; e sfruttatissimo nella decorazione delle cantorie e delle casse organarie – a lodare Dio, oltre che con il canto, con una gran

varietà di strumenti musicali (tra cui la “*cithara*”). Va oltre tutto senz’altro notato come, negli ultimi due *Salmi ad laudes* (il CXIX e il CL), s’incorra in lemmi come “*nomen*” e “*novum*” che sono anche del canone *Uincenti dabo nomen nouum* e della rispettiva antifona-fonte. In *Salmi CXLVIII*, infine, invitando tutto il creato a cantare all’unisono le lodi del Creatore, il Salmista invoca anche “*volucres pennatae*”: nel gallo del pannello centrale del dossale del “*de vachis*” – eletto a rappresentate di tutte le creature, dacché primo tra esse a ridestarsi – non è certo fuori luogo ravvisare un’eco di questo luogo biblico.

¹³⁴ Nel Vecchio Testamento – soprattutto in riferimento al Salmista – non sono “*citharae*” ad essere menzionate, ma *nebel* e *kinnor*. Ovvero, cordofoni a pizzico che, utilizzati nella pratica musicale artistica, potevano considerarsi gli equivalenti ebraici di *kithára* e *lyra*, cfr. J. Braun, *Biblical instruments*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londra 2001-2002, III, pp. 524-535 (soprattutto pp. 526-527; i contenuti di queste pagine si possono utilmente integrare con quelli del lungo articolo a più mani *Jewish music*, all’interno del vol. XIII dello stesso dizionario). L’arte cristiana, tuttavia, non li ha mai rappresentati in quanto tali, sostituendoli invece con forme strumentali di uso occidentale. Nel caso di David, così, accade spesso che, nelle immagini medievali, egli non regga un *kinnor* ma un’arpa. Più che per ignoranza della morfologia dello strumento ebraico, la sostituzione viene attuata sulla base degli scritti dei Padri della Chiesa che, sin dai primi secoli dell’era cristiana, considerano l’arpa uno strumento particolarmente adatto ad un personaggio regale come David, anticipazione veterotestamentaria di Cristo: l’arpa ha infatti telaio triangolare e rimanda quindi patentemente alla Trinità. Nelle immagini del Salmista come arpista, tra l’altro, è molto difficile che l’arpa venga rappresentata correttamente, dacché i dettagli dello strumento si modificano in base ai significati di cui essa viene investita. Ad essere particolarmente variabile, così, è il numero delle corde che possono essere, ad esempio, quattro come i *Vangeli*, dieci come i *Comandamenti* o ventiquattro come gli anziani dell’*Apocalisse* (cfr. M. van Schaik, *The harp in the Middle Ages. The symbolism of a Musical Instrument*, Amsterdam-Atlanta 1992).

¹³⁵ Nel tradurre in immagine le “*citharae*” del testo di san Giovanni, il Dalle Vacche si adegua alla condotta usualmente tenuta dagli artisti cristiani: quella, cioè, di disinteressarsi della ricostruzione filologica del *kinnor* antico per dedicarsi invece alla rappresentazione di cordofoni a lui contemporanei, molto utilizzati in arte anche per il loro rilevante spessore emblematico (è soprattutto il caso della lira da braccio).

¹³⁶ Questa lettura che fa della “*cithara*” un emblema polisignificante del Crocifisso, dell’abnegazione del penitente e del piacere spirituale che essa suscita in Dio ha illustre scaturigine nelle *Enarrationes* agostiniane: si tratta del commento ai *Salmi* con cui il vescovo di Ippona traccia la via maestra per i lavori successivi di tipo analogo. Circa i significati simbolici della “*cithara*” sono fondamentali le pagine agostiniane che commentano i *Salmi* XXXII, XLII, LVI, LXX, LXXX, CL. Cfr. E. Ferrari Barassi, *Strumenti musicali e testimonianze teoriche nel Medio Evo*, Cremona 1979, p. 52.

¹³⁷ A confermare questa interpretazione come quella maggiormente sentita nel *milieu* di fra’ Vincenzo vi è anche la lettura che frate Federico, nel suo commentario del 1515, fornisce del numero (centoquarantaquattromila) dei vergini che aiutano Dio nella lotta contro l’Anticristo e il cui canto potente viene paragonato al fragore di una moltitudine di suonatori di “*cithara*”: “*Notta che numero XL significa el stato della penitentia, perche christo ieuno XL giorni. El numero de quattro significa qui el stato delli predicatori delli quattro euangelii di Christo, li quali etiam dio sonno esercitati in le quattro virtù principale. El numero de cento significa el piu perfetto stato della chiesa como fo ditto disopra. El numero de mille elqual e lultimo nome delli numeri significa lultima perseverantia [...]*”, cfr. *Apocalipsis iesu christi...*, cit., p. LVv.

¹³⁸ Cfr. E. Winternitz, *Gli strumenti musicali e il loro simbolismo...*, cit..

¹³⁹ Si tratta, in realtà, di un numero soltanto suggerito da quello dei pirolì: nel liuto le corde non vengono rappresentate perché esso poggia sulla tavola; la lira da braccio non ne monta, anche se in prossimità dello strumento volita qualche corda arricciata. La porzione dell’intarsio in cui fa capolino la lira è però molto consunta e non più chiaramente leggibile. Comprendere l’esatta natura di queste corde, pertanto, non è più possibile: esse avrebbero potuto originariamente essere corde rotte ed arricciate, vincolate ad uno dei pirolì o ad un punto della cordiera, oppure semplici e calligrafici episodi di “contorno”, senza legame funzionale alcuno con lo strumento.

¹⁴⁰ Ne è compendio fondamentale: R. Allendy, *Le symbolisme des nombres*, Paris 1948. Ma si vedano anche: le voci *Nove*, *Sette* e *Tre* in J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, cit., II, pp. 136-139, 374-380 e 486-490; C.-R. Payeur, *Il messaggio segreto dei numeri...*, cit., pp. 35-42, 53-60 e 85-92)

¹⁴¹ Il riferimento al *Deus absconditus* – cifrato da numeri e forme nell'intarsio dominato dal gallo e nella natura morta astronomico-musicale – è più scoperto nella raffigurazione della doppia croce del pannello con la suppellettile liturgica.

¹⁴² “Il ciclo, il ciclico moto del Sole e della Luna, ha trovato nella circonferenza e nella sfera il segno in cui l'uomo ha potuto riversare l'osservazione e l'esperienza del loro ordine supremo, assieme alla dimensione trascendentale dei più alti segreti che la volta celeste ispirava [...]”, cfr. C. Baraldi, G. Denti, *Il mistico computo...*, cit., p. 5.1.

¹⁴³ L'omaggio al sette significato dalla scelta della lira da braccio trova la sua giustificazione anche nel fatto che si tratta di numero particolarmente caro ai benedettini: sette sono le ore liturgiche diurne. In questa suddivisione il fondatore si rifà a *Salmi CXVIII*, 164: “*Septies in die laudem dixi tibi*”.

¹⁴⁴ Cfr. Filone d'Alessandria, *La creazione del mondo...*, cit.. Il pensiero di Filone fu probabilmente fondamentale nel determinare la simbologia del sette di fra' Vincenzo (e non solo la sua interpretazione del problema della “ridenominazione”).

¹⁴⁵ Al trattato astronomico-astrologico di Firmico contenente l'oroscopo in questione, la lira da braccio dell'intarsio si lega anche in virtù del suo tradizionale simbolismo armonico-cosmologico.

¹⁴⁶ Non per nulla, l'altro patente invito in tal senso – il canone su testo di *Apocalisse II*, 17 – è collegato proprio a questo strumento-segno, dal momento che ne avvolge (in forma di cartiglio) la punta del relativo archetto.

¹⁴⁷ Per un immediato riscontro visivo delle analogie-differenze dello strumentario di fra' Vincenzo rispetto a quello di fra' Giovanni rimando al catalogo degli intarsi musicalmente rilevanti del maestro all'interno della mia tesi di dottorato *Il significato della musica nell'opera intagliata ed intarsiata di fra' Giovanni da Verona*, cfr. *Pars Prima*, 2.2.

¹⁴⁸ Per la morfologia della lira da braccio rinascimentale e le sue tipologie maggiormente ricorrenti, si veda *Pars Secunda*, 1.1 della mia *thèse* dottorale.

¹⁴⁹ Alle tre lire intarsiate-intagliate da fra' Giovanni ho specificamente dedicato: E. Bugini, *Un intarsio di lira...*, cit.. Si tratta di due intarsi (decimo destro del coro di Santa Maria in Organo di Verona e sedicesimo destro del coro di Monte Oliveto Maggiore) e un intaglio (primo imoscapo da sinistra della spalliera di sacrestia a Verona).

¹⁵⁰ È quanto si riscontra in: tredicesima tarsia destra del coro del Duomo di Siena; tredicesima tarsia del lato sinistro della Sacrestia Vasariana del Monteoliveto napoletano; decima tarsia sinistra del coro di Monte Oliveto Maggiore; quinta tarsia da destra del coro della Cattedrale di Lodi.

¹⁵¹ Oltre all'includibile F. Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato di Lotto e Capoferri...*, cit., sull'impresa Lotto-Capoferri si vedano i più recenti lavori di Mauro Zanchi: *Lorenzo Lotto e l'immaginario alchemico: le imprese delle tarsie del coro della basilica di Santa Maria Maggiore in Bergamo*, Clusone 1997; *La Bibbia secondo Lorenzo Lotto: il coro ligneo della basilica di Bergamo intarsiato da Capoferri*, Clusone 2003.