

*I Quaderni*  
della *Fondazione*  
Ugo Da Como

**I Quaderni della Fondazione**  
Bollettino dell'Associazione  
**"Amici della**  
**Fondazione Ugo Da Como"**  
di Lonato

Rivista semestrale Anno V  
Numero 9 - Dicembre 2003

gr afo



9

I *Quaderni*  
della *Fondazione*  
Ugo Da Como

IN COPERTINA:

*Profilo del cavigliere intagliato  
della cetera virchiana di Vienna*

Realizzato con la collaborazione di



**Fondazione Civiltà Bresciana**



**BCC DEL GARDA**

Banca di Credito Cooperativa Città Monestiro del Garda

**Quaderni della Fondazione**

Bollettino dell'Associazione

**"Amici della Fondazione Ugo Da Como"**

di Lonato

Rivista semestrale Anno V  
Numero 9 dicembre 2003

*Direttore responsabile:*

Mario Passi

*Comitato di Redazione:*

Stefano Lusardi

Maria Rosa Zattarin Canali

*Si ringraziano per le immagini di copertina e alle pagine 31, 32, 35:*  
Inge Kitlitschka, Klosterneuburg, Vienna

© Editrice Turris-Cremona

Per gentile concessione Fondazione Civiltà Bresciana

*I Quaderni*  
della *Fondazione*  
Ugo Da Como



“Amici della Fondazione Ugo Da Como”  
di Lonato



Fondazione Ugo Da Como

*g r a f o*

SOMMARIO

7	IRMINGARD FEHRMANN	Entusiasmo e tenacia
9	MARCO DI CRESCENZO	Parole e musica in Rocca
I VENERDI 2003		
17	ELENA BUGINI	La liuteria bresciana e il collezionismo musicale del Rinascimento
23		L'artigianato ceteraro a Brescia
29		Le cetere di Gerolamo Virchi
47		L'opera di fra' Raffaele da Brescia al San Michele in Bosco di Bologna
NOTIZIE DELL'ASSOCIAZIONE		
61	ADRIANO CASELLA	Terzo concorso "Candida Ferrarini"
69	FRANCO BORDIERI	Il secondo corso di giornalismo
71	FRANCESCA RIU	L'Associazione e Mario Passi per la memoria del Vajont
73	MARIA DOLORES SUMA	Un messaggio dal centesimo socio
75		LE MANIFESTAZIONI NEL 2003
79		ELENCO DEI SOCI ISCRITTI

ELENA BUGINI | La liuteria bresciana  
e il collezionismo musicale  
del Rinascimento

Per tutta la durata del XV e XVI secolo, l'artigianato musicale si è sottratto alle tipizzazioni formali caratteristiche del contemporaneo, con la conseguenza che i costruttori più dotati si sono volentieri sbizzarriti in estrose varianti di canovacci strumentali più o meno definiti. L'atteggiamento creativo degli *instrumentorum musicorum artifices*, tra l'altro, è stato spesso fomentato dal desiderio dei committenti e degli acquirenti più ambiziosi di entrare in possesso di strumenti insoliti per forma e ornamento, in modo che essi potessero affiancare alla loro funzione musicale più consueta, quella di sontuosi pezzi da esposizione e di prestigiosi *status symbols*<sup>1</sup>.

Per quanto formalmente più elaborati e costosi rispetto alle manufature dei secoli successivi, anche nel corso del Quattro e Cinquecento, gli arnesi del far musica venivano comunque foggiate e fregiate in modo che non fossero alterate le loro esigenze funzionali. Così, ad esempio, la fantasia ornamentale del liutaio-decoratore toccava generalmente il proprio vertice nell'intaglio della rosetta e nella modellazione del cavigliere: non influenzando sulla sonorità dello strumento, sia la prima – applicata o direttamente ricavata in corrispondenza del foro di risonanza della tavola armonica – sia il secondo – scolpito sulla terminazione del manico – potevano assumere aspetto anche molto curioso e stravagante; per quanto, di norma, l'impugnatura degli strumenti musicali tendesse a concludersi in protome animalesca o sembiante umano, mentre la rosa armonica veniva generalmente risolta in una variazione sul tema della stella a sei punte<sup>2</sup>.

Gli arnesi musicali del Rinascimento, soprattutto i cordofoni, sono quindi frequentemente autentici capolavori della scultura applicata<sup>3</sup>, specialmente quando legati all'operato di maestri di centri

<sup>1</sup> Tanto che sin dalla fine del Quattrocento si assiste alla nascita di embrionali forme di collezionismo musicale: si raccoglievano prevalentemente gli strumenti più bizzarri, considerati curiosità e conservati perché graditi alla vista e all'udito. Al di là della loro funzione musicale, gli strumenti furono pertanto ampiamente utilizzati anche come elementi d'arredo, assumendo lo stesso valore ornamentale di mobili e soprammobili, cfr. nota 7.

<sup>2</sup> Il modulo stellare è il più sfruttato, ma non l'unico utilizzato, dai maestri liutai. Per un ricco campionario di tipi di rose armoniche, anche diversamente concepite, rimando a Julius VON SCHLOSSER, *Die Sammlung alter Musikinstrumente*, Wien 1920, tavv. XIV-XV.

<sup>3</sup> Emanuel Winternitz indicava come eloquenti attestazioni dell'esuberante immaginazione decorativa dei liutai della Rinascenza la lira da braccio di Leonardo da

liutari altamente specializzati. Nelle pagine che seguono, l'indagine dei modi e delle forme dell'ornamentazione applicata agli strumenti del far musica di epoca rinascimentale sarà circoscritta alla sola liuteria artistica bresciana del Cinquecento, dato che, nel XVI secolo, Brescia fu senza dubbio uno di questi centri.

Di taglio prevalentemente musicologico e storico-musicale, gli studi sinora dedicati al momento glorioso della scuola liutaria di Brescia<sup>4</sup> contengono anche molti suggerimenti di carattere storico-artistico<sup>5</sup>, ma non si dilungano sulla disamina plastico-ornamentale dei singoli manufatti considerati e sulla messa a fuoco delle tendenze decorative della scuola nel suo complesso. Tali aspetti vanno invece senz'altro approfonditi dato che, se l'artigianato musicale, soprattutto in forma di liuteria e organaria, ha costituito veramente "[...] l'espressione più alta tra le attività artistiche e creative affermatesi in terra bresciana"<sup>6</sup> in epoca rinascimentale e barocca e se i suoi prodotti hanno avuto ampia circolazione non solo tra le corti signorili italiane<sup>7</sup> ma addirittura su scala interna-

Vinci e quella, magnifica, di Giovanni d'Andrea: a forma di testa di cavallo, come notifica un passo del Vasari. La prima è purtroppo perduta; la seconda, invece, di foggia bizzarramente antropomorfa, si può fortunatamente tuttora ammirare presso il Kunsthistorisches Museum di Vienna, cfr. *Appendice B. La lira da braccio*, in E. WINTERNITZ, *Gli strumenti musicali e il loro simbolismo nell'arte occidentale*, Torino 1982, pp. 269-70.

<sup>4</sup> Punto di partenza imprescindibile di ogni ricerca sull'argomento è l'apparato saggistico-iconografico di: Flavio DASSENNO, Ugo RAVASIO (a cura di), *Gasparo da Salò e la liuteria bresciana tra Rinascimento e Barocco*, Brescia 1990, catalogo della mostra bresciana dello stesso anno; *Liuteria e musica strumentale a Brescia tra Cinquecento e Seicento*, Brescia 1992, vol. I (a cura di Marco Bizzarini, Bernardo Falconi, U. Ravasio) e vol. II (a cura di Rosa Cafiero, Maria Teresa Rosa Barezzi), atti del convegno salodiano, 5-6-7 ottobre 1990, presieduto da Claudio Gallico, coordinatore della sezione organologica, giornate 5-6 ottobre, vol. I: F. Dassenno, coordinatore della sezione musicologica, giornata del 7 ottobre, vol. II: M.T. Rosa Barezzi.

<sup>5</sup> In questo senso va senz'altro ricordato l'intervento di Stefano Toffolo in vol. I, pp. 45-61: *Sul rapporto tra liuteria e iconografia in area veneto-lombarda tra Cinque e Seicento*, dedicato all'importanza della lettura iconografica e iconologica dei dipinti per ricostruire il profilo ideale dello strumentario lombardo-veneto di età rinascimentale e barocca, altrimenti poco noto per la cronica mancanza di concreti strumenti superstiti.

<sup>6</sup> Ernesto MELI, *Liutai e organari*, in *Storia di Brescia*, Brescia 1964, vol. III, p. 887.

<sup>7</sup> Gli strumenti bresciani, ad esempio, erano particolarmente ambiti a Mantova, dove ne fu ghiotta committente e collezionista Isabella d'Este, cfr. Giovanni LIVI, *I liutai bresciani. Nuove ricerche*, Milano 1896, pp. 8-10; Stefano DAVARI, *Notizie di fabbri-*

zionale<sup>8</sup>, tutto questo è conseguenza dell'attenzione prestata dagli artefici bresciani ad ogni aspetto delle loro opere, sul versante meccanico-sonoro come su quello dell'ornato: la *pochette* in forma di delfino delle collezioni comunali di Bologna, opera tardocinquecentesca di "Baptista Bressano", ad esempio, è dotata, prima e ancor più che di sonorità raffinate, di inusitate potenzialità estetiche<sup>9</sup>.

Amanti del bello, i liutai bresciani del XVI secolo "[...] curavano che i loro strumenti, in certe parti, fossero lavorati da valenti intagliatori e intarsiatori, quando essi medesimi non possedevano la duplice, anzi triplice maestria"<sup>10</sup>. L'entità della produzione di questi maestri e l'accuratezza di ogni particolare dei loro artefatti si spiegano, oltre che con la loro solerzia e bravura personale, con le loro doti imprenditoriali: i costruttori più affermati, difatti, erano a capo di fiorenti botteghe a cui affidavano, spesso addirittura integralmente, l'esecuzione degli strumenti a loro commissionati. Tra i collaboratori dei capibottega non ci furono soltanto liutai: nel 1568, ad esempio, Gerolamo Virchi – non per nulla noto per le cetere di splendido intaglio – dichiarò di avere a salario nella propria bottega e abitanti nella sua casa due intagliatori di professione<sup>11</sup>. È quasi scontato che gli stru-

*catori d'organi et d'altri istrumenti, liuti, viole, ecc...*, a cura di Anna Maria Lorenzoni e Clifford Malcolm Brown, in "Atti e Memorie dell'Accademia Virgiliana" Mantova 1975; Gianpaolo GREGORI, *Gasparo da Salò e la liuteria bresciana. Nuovi contributi sulla storia della liuteria italiana*, in "Liuteria Musica Cultura X" (1990) n. 30, p. 6. I documenti a cui fanno riferimento questi autori (che sono poi i primi documenti noti in senso assoluto inerenti la liuteria italiana) si conservano presso l'Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, filze 1599, 2993.

<sup>8</sup> Nella sua monografia dedicata a Gasparo da Salò, parlando dell'attività dei Virchi, il Mucchi sostiene che la produzione liutaria bresciana avesse ampia circolazione in Veneto, Lombardia, Emilia e anche all'estero: è infatti sicuro che, annualmente, una cospicua esportazione di strumenti si dirigeva dall'Italia verso la fiera di Lione, cfr. Anton Maria MUCCHI, *Gasparo da Salò*, Milano 1940, pp. 164-67.

<sup>9</sup> L'inconsueta sagoma zoomorfa dello strumento, resa anche più preziosa dal calligrafico rivestimento a squame, fa pensare ad un pezzo di attrezzeria teatrale di epoca manierista. Per una riproduzione fotografica in bianco e nero della *pochette*, oggi conservata presso il Museo Civico Medievale di Bologna con il numero di inventario 1758, cfr. John Henry VAN DER MEER, *Strumenti musicali europei del Museo Civico Medievale di Bologna*, Bologna 1993, tav. 117 (è l'illustrazione della scheda n. 117 a p. 120).

<sup>10</sup> G. LIVI, *I liutai bresciani...*, cit., p. 24.

<sup>11</sup> Si tratta di "maestro Zovà, maestro de intalii, de salario di L. 200" e "maestro Batt-



menti superstiti del Virchi, rivestiti da raffinatissime profusioni di decorazioni intagliate, siano, almeno in parte, prodotto non suo, ma di artigiani specializzati nella scultura lignea; e questo nonostante egli appartenesse ad una stirpe che, come la gran parte delle famiglie bresciane dedite alla costruzione di strumenti musicali, aveva gran dimestichezza con le attività artigianali in senso lato, intaglio e intarsio *in primis*: capostipite dei Virchi fu infatti “*Bernardinus zupelarius*”, zoccolaio e intagliatore, e un generico artigianato del legno dovette essere l’attività principale anche per gli esponenti della famiglia dediti all’artigianato musicale. D’altro canto, con l’uscita dal Medioevo, è caratteristica tipica anche del cantiere organario la netta distinzione di mansioni tra addetti alla decorazione e maestro organaro, in precedenza altresì incaricato della realizzazione della cassa carpentaria<sup>12</sup>.

Le ricercatezze decorative dei produttori bresciani di strumenti musicali, oltretutto, dovettero contribuire alla maturazione di quella squisita sensibilità per la musica che molti degli uomini d’oro della pittura locale dimostrarono nel corso del Cinquecento. È il caso, ad esempio, di Moretto che non solo fu amico di Gian Giacomo Antegnati, fondatore del ramo milanese della celebre dinastia organaria, fungendo per lui da mediatore e garante nei rapporti con le fabbricere del Duomo Vecchio di Brescia e della Cattedrale di Salò<sup>13</sup> ma più

*sta, similmente maestro, de salario di L. 90*”, cfr. Archivio Storico Civico di Brescia, Polizze dell’Estimo, Estimo faldone 140. La prima segnalazione di questa traccia documentaria si trova ne *I liutai bresciani* del Livi. L’elevato stipendio dei due intagliatori è indicatore significativo dell’altissima qualità della produzione del Virchi. Più in generale, per l’organizzazione delle antiche botteghe liutarie si veda: G. GREGORI, *Il mestiere del liutaio, ieri*, in “Atti del Forum Distrettuale del Rotary International Distretto 205 - sul tema «Fare il liutaio ieri, oggi e domani» tenutosi a Cremona nel 1987”, Rovato 1988.

<sup>12</sup> Cfr. E. 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. 1996-97, pp. 69-92; EAD., *Un capitolo trascurato dell’artigianato decorativo: gli apparati ornamentali dei manufatti organistici italiani*, in “Solchi” II (1999) n. 3, pp. 22-25.

<sup>13</sup> Cfr. E. BUGINI, *Il capitolo decorativo dell’Arte Antegnata: caratteri distintivi degli ornamenti di una grande dinastia di organari, modi e protagonisti del loro allestimento*, in “Quaderni di Palazzo Te” 1999 n. 5, p. 41 e relative note 10 e 11 a p. 63; EAD., *Sulle tracce degli Antegnati, maestri organari*, in “I Quaderni della Fondazione Ugo Da Como” III (2001) nn. 4-5, p. 126.

volte si dedicò alla decorazione pittorica delle mostre d'organo<sup>14</sup>. Lo stesso vale anche per il Romanino, responsabile di un capolavoro assoluto come l'*ornamentum* dell'organo di Asola<sup>15</sup> e artista che, negli affreschi del Buonconsiglio di Trento, si dimostra anche molto padrone delle fogge degli strumenti musicali allora più in voga<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Accanto all'impresa giovanile per il Duomo Vecchio di Brescia (oggi a Lovere), condotta tra 1515-18 di concerto con Floriano Ferramola e Stefano Lamberti, ad Alessandro Bonvicino si devono anche portelle d'organo per le chiese bresciane di San Giovanni Evangelista (1535 circa) e San Pietro in Oliveto (oggi presso il Seminario Vescovile, 1550 circa).

<sup>15</sup> Altri contributi pittorici alla decorazione organaria condotti dal Romanino sono: le portelle per l'organo *in cornu epistolae* nel Duomo Vecchio di Brescia (1538-40, trasferite in Duomo Nuovo); quelle, oggi smontate e ricollocate sulle pareti della chiesa, per lo strumento di San Giorgio in Braida a Verona (1540); quelle ora presso i Santi Nazaro e Celso e forse un tempo in Sant'Alessandro a Brescia (1540 circa).

<sup>16</sup> Cfr. *Alcuni appunti sugli strumenti musicali rappresentati negli affreschi del Buonconsiglio*, in Benvenuto DISERTORI, *La musica nei quadri antichi*, Calliano 1978, pp. 127-34 (ma edito già in "Quaderno della Rivista Trentino" 1941 n. 6). La sensibilità per la musica di questi artisti è, ovviamente, conseguenza non solo dell'eccellenza raggiunta dalle locali scuola organaria e liutaria, ma di un più generale contesto musicale piuttosto fiorente, cfr. A.M. MUCCHI, *Gasparo da Salò*, cit., pp. 145-54 (*La musica a Brescia nel '500*); Vittorio BRUNELLI, *Musica e musicisti a Brescia*, in *Storia di Brescia*, Brescia 1964, vol. III, pp. 907-40; Giovanni BIGNAMI, *Storia della musica a Brescia*, dattiloscritto s.d., 12 voll.; *Enciclopedia dei musicisti bresciani*, Brescia 1985; Caterina ANDREOLETTI, *Iconografia degli strumenti musicali in manufatti artistici di Brescia*, Tesi di Diploma, Università degli Studi di Pavia, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale, a.a. 1986-87, pp. 14-21 (*La tradizione musicale a Brescia*); Maurizio VIOLA, *L'iconografia degli strumenti musicali nelle chiese di Brescia*, Tesi di Diploma, Università degli Studi di Pavia, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale, a.a. 1986-87, pp. 37-62 (*Gli strumentisti ed i liutai a Brescia*).

Strumento a pizzico di carattere dilettesco e di timbro pungente ed aggressivo per l'adozione di corde metalliche, la cetera è stata un'autentica specialità della liuteria artistica bresciana. Nonostante l'esiguità delle sopravvivenze (cfr. *Appendice A*), la produzione ceterara locale ha conosciuto una fase di splendida fioritura tra 1560 e 1660 circa, con ventennio di indiscussa fortuna dal 1560 al 1580. Diversi importanti liutai bresciani – come Pellegrino Micheli, Battista Doneda, Gasparo da Salò, Gian Paolo Maggini e Matteo Benti – si sono misurati con la costruzione di questo strumento musicale, ma fonti antiche e reliquie superstiti concordano nell'indicare nei Virchi (cfr. *Appendice B*) gli artefici più felicemente attivi su tale versante.

Personalità di spicco della famiglia è Gerolamo, dotatissimo maestro che, prima di dedicarsi alla liuteria, esercitò lungamente la ben più modesta arte – appresa dal padre e abbracciata da molti dei suoi parenti e congiunti – di fabbricare calzature. Precedente che ne fa uno dei più sorprendenti artefici del Rinascimento, visto che, nonostante le testimonianze superstiti della manifattura veneziana depongano a favore del raffinato magistero degli artigiani che, nel corso del XVI secolo, si specializzarono nella costruzione degli zoccoli<sup>1</sup>, rispetto a quest'ultima, l'arte liuteraria richiede, comunque, un non indifferente salto qualitativo<sup>2</sup>. Gli

\* La disamina di origine, storia e aspetti morfologico-tecnico-costruttivi della cetera non costituisce l'argomento principale del presente scritto. Per le necessarie delucidazioni in proposito si rimanda pertanto a *Appendice A. La sopravvivenza dell'antica cetra e l'evoluzione della citola*, in Emanuel WINTERNITZ, *Gli strumenti musicali e il loro simbolismo nell'arte occidentale*, Torino 1982, pp. 250-62 (ma già edito in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" XXIV, 1961, nn. 3-4) e, per lo specifico bresciano, a Ugo RAVASIO, *Il fenomeno cetera in area bresciana*, in *Liuteria e musica strumentale a Brescia tra Cinque e Seicento*, Brescia 1992, vol. I (a cura di Marco Bizzarini, Bernardo Falconi, U. Ravasio), pp. 123-56.

<sup>1</sup> È quanto fa giustamente osservare Ugo Ravasio soprattutto riferendosi alle calzature attualmente esposte presso il Museo Correr di Venezia, cfr. Flavio DASSENNO, U. RAVASIO (a cura di), *Gasparo da Salò e la liuteria bresciana tra Rinascimento e Barocco*, Brescia 1990, p. 34, nota 25; U. RAVASIO, *La tradizione liuteraria bresciana in relazione alle nuove acquisizioni archivistiche*, in "Liuteria Musica Cultura" X (1990) n. 30, p. 21. Le tre paia di zoccoli oggi visibili nella sala 48 del Correr, collocate in apertura della sezione "Arti e Mestieri", sono difatti opere di una certa ricercatezza, con tomaio in stoffa ricamata e variamente operata, e suole e tacchi (altissimi) con intarsi in osso e madreperla.

<sup>2</sup> Va però tenuto presente che, nella letteratura antica, la cetera è spesso accompagnata da cattiva fama, molto probabilmente in considerazione dell'ampio sfruttamento che di essa veniva fatto in contesto di musica popolare, e del fatto che, nel 1619, scrivendo il suo *Syntagma musicum*, Michael Praetorius si pronunciasse sulla scarsa nobiltà dello stru-

esponenti della liuteria artistica del Cinquecento bresciano e i “*calegheri*” della Rinascenza lagunare, quindi, sono effettivamente accomunati dall'intento di coniugare funzionalità e pregio estetico in prodotti la cui materia prima è il legno; ma la bravura tecnico-formale-decorativa degli operatori del settore liutario supera di molto la pure indiscutibile maestria dei colleghi calzolai e ciabattini. È forse l'eccellenza che viene implicitamente – ma universalmente – riconosciuta all'arnese del far musica che spinge il liutaio ad una più approfondita conoscenza delle differenti essenze lignee, sapientemente combinate anche in uno stesso prodotto, e ad una superiore dimestichezza con le tecniche della lavorazione e della decorazione del legno, che consentono più ardite variazioni rispetto alle forme canoniche della rispettiva arte e ornati intagliati oltre che intarsiati. A proposito di intarsi, poi, mentre gli zoccolai della Serenissima ricorrono alla sola tecnica “alla certosina”<sup>3</sup>, i liutai alla maniera dei Virchi, pur rimanendo vincolati ad un repertorio molto stilizzato e astrattivo, preferiscono ricorrere, piuttosto che alla madreperla e all'osso, a legni ricercati; non tralasciando, talvolta, di arricchire il loro artefatto anche con la policromia di vernici e pietre dure.

A Benedetto, fratello di Gerolamo, i documenti attribuiscono la triplice attività di intarsiatore, liutaio e zoccolaio.

Delle tre specialità paterne, i figli continuano quella di costruttori di strumenti musicali: Giovanni Battista come ceteraro e Bernardino, operoso anche in veste di organista, come organaro.

Battista, fratello di Gerolamo e Benedetto, va forse identificato con uno dei due intagliatori ricordati dai documenti come famigli di Gerolamo<sup>4</sup>, se non addirittura con colui che realizzò la parte scolpita della cetera di Vienna; è quasi sicuro che si mantenne estraneo alla produzione liutaria in senso stretto, mentre è certo come gli spetti metà del lavoro di intarsio del coro di San Francesco (la restante metà è di Benedetto); una volta compiuta quest'opera, sembra che si sia esclusivamente dedicato all'attività di zoccolaio.

Gian Paolo Virchi, figlio di Gerolamo, soprannominato “*Targhet-*

mento, considerandolo adatto a sarti e ciabattini. Per quanto senz'altro pregiudiziale e parziale, dato che lo strumento veniva suonato anche da raffinati amatori dei ceti elevati, l'osservazione di Praetorius rileva quella connessione tra cetera e ambiente di calzolai, ciabattini e zoccolai che la vicenda dei Virchi chiarisce non soltanto cultori-fruitori dello strumento ma anche - perlomeno a volte - costruttori dello stesso.

<sup>3</sup> O, almeno, questo è quanto inducono a credere gli esempi del Museo Correr.

<sup>4</sup> Cfr. Archivio Storico Civico di Brescia, Polizze dell'Estimo, Estimo faldone 140.

ta<sup>5</sup>, fu attivo tra Brescia, Ferrara e Mantova come compositore, organista e citarista. Nel 1620, nella pagine dei suoi *Elogi storici di bresciani illustri*, Ottavio Rossi gli attribuisce anche l'attività di ceteraro; ma è probabile che l'autore sovrapponesse le personalità di padre e figlio, dato che il ruolo di costruttore viene attribuito a Gian Paolo da quest'unica fonte. La sua prova migliore come compositore è *Il primo libro di Tabolatura di Cithara*<sup>6</sup>. Se la massima parte dei suonatori di cetera erano semplici amatori, Gian Paolo Virchi, autentico professionista dello strumento, rappresenta una illustre eccezione, come documentano le fonti antiche e come confermano la complessità delle sue composizioni e il passo del cap. XXVI del libro VI del *Trattato della pittura* (1584) che il Lomazzo dedica alla decorazione degli strumenti musicali.

Dopo essersi dilungato soprattutto sui soggetti più adatti ad impreziosire le portelle degli organi, l'autore del *Trattato* accenna infatti anche all'ornato degli "altri istromenti musicali che non si usano nei tempj". Specificato preliminarmente che l'uso extra-liturgico consente che "senza cotanto riserbo si possono fare più licenziosamente tutte le sorte di pitture", Gian Paolo Lomazzo indica come soggetti adatti alla decorazione degli strumenti diversi dall'organo:

- personaggi del mito – Apollo e le Muse, ad esempio – con manifesti e notori legami col mondo della musica e dei suoni;
- nove cori, ciascuno costituito dai tre protagonisti del momento nell'uso di uno strumento musicale;
- soggetti conviviali ricavati da poesia e storia.

Ovviamente, essendo il trattato lomazziano dedicato allo specifico pittorico, anche parlando di strumenti musicali, egli si riferisce esclusivamente alla loro decorazione dipinta. A tale proposito Thomas Mc Geary<sup>7</sup> fa giustamente notare come gli arnesi del far musica di cui si fa cenno nel *Trattato della pittura* non siano propriamente tutti, ma soltanto quelli con superfici sufficientemente ampie da ospitare decorazioni pittoriche di un certo respiro, come organi da camera, clavicembali,

<sup>5</sup> Un'ipotesi interpretativa di questo oscuro epiteto si trova in Dinko FABRIS, *Il primo libro di Tabolatura di Cithara di Paolo Virchi (1574) e la tradizione degli strumenti a corda a Brescia*, in *Liuteria e musica...*, cit., vol. II (a cura di Rosa Cafiero, Maria Teresa Rosa Barezzi), p. 73.

<sup>6</sup> Il principale rimando bibliografico su *Il primo libro* di Gian Paolo Virchi è D. FABRIS, *Il primo libro...*, cit., pp. 65-89.

<sup>7</sup> T. MC GEARY, *Giovanni Paolo Lomazzo on the decoration of organs and musical instruments (1584)*, in "The Organ Yearbook" 1995, p. 36.

virginali e clavicordi. L'implicito richiamo a questi strumenti soltanto e il riferimento esclusivo ad un pubblico di pittori spiegano la mancata citazione di quelle componenti scultoree che costituiscono invece il momento più significativo della decorazione dei prodotti di liuteria.

Ad ogni buon conto, il trattatista milanese si dilunga soprattutto su “*i nove cori della musica a tre e tre co' suoi strumenti, e con ritratti degli uomini eccellenti in ciascuno*”, soggetto che, dei tre sopra elencati, doveva piacergli maggiormente, tanto da definirlo “*vaga cosa [...] e capricciosa*”. Mc Geary suggerisce che l'articolazione in nove cori sia una dotta derivazione dal *Convivio* dantesco, in cui le gerarchie angeliche sono tripartite e ciascuna comprende tre ordini. La gerarchia strumentale che Lomazzo sfrutta nell'organizzazione dei suoi nove cori – con voce e organo al vertice, seguiti da cordofoni (liuto, lira da braccio, viola da gamba, arpa, cetera) e strumenti a fiato (cornetto e trombone) – riflette l'antico pregiudizio – che, negli anni del *Trattato*, da poco era stato rivitalizzato dal *Cortegiano* di Castiglione (1528) – sull'inferiorità dei fiati rispetto agli altri strumenti musicali, perché deformanti le fattezze di quanti li suonano. A proposito dei musicisti professionisti che l'autore del *Trattato* sceglie per i suoi terzetti, giunto al “*settimo delle cetera*”, è fatta menzione proprio di “*Paolo Tarchetta*”, accanto a due personaggi oggi oscuri: Sempronio, di cui è comunque bene sottolineare la cittadinanza bresciana, e Antonio Morari, oriundo invece di Bergamo, altra provincia della Serenissima. Ad ulteriore conferma di quanto sostenuto soprattutto dall'autorità vasariana, giova inoltre, in queste pagine, la segnalazione de “*il nostro Leonardo Vinci pittore*” nel gruppo “*quarto delle lire*”.

*Appendice A*

*Elenco delle cetera bresciane sinora individuate*<sup>8</sup>

*Gerolamo Virchi, 1574,*

*Vienna, Kunsthistorisches Museum, Sammlung alter Musikinstrumente*

*Gerolamo Virchi (attribuzione recente, già pensata Antonio Stradivari, 1700), seconda metà del XVI secolo,*

*Parigi, Musée de la Musique (già nel Musée Instrumental du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris)*

*Gerolamo Virchi (di recente attribuzione), seconda metà del XVI secolo, Oxford, Ashmolean Museum*

*Gerolamo Virchi, seconda metà del XVI secolo, già Berlino, Staatliches Institut für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz, Musikinstrumenten Museum*

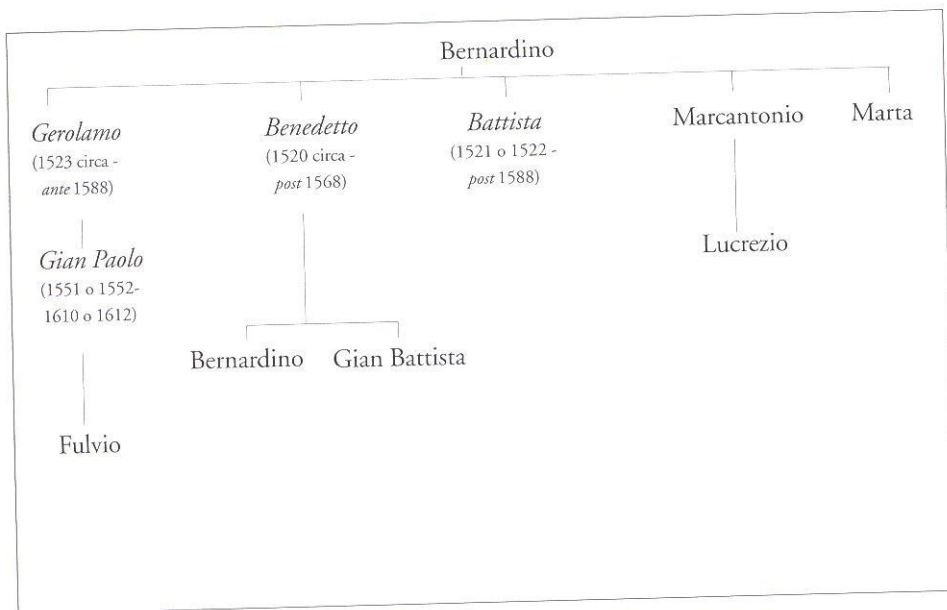
*Gerolamo Campi, seconda metà del XVI secolo, Londra, The Royal College of Music, Donaldson collection*

*Gasparo da Salò, seconda metà del XVI secolo, Oxford, Ashmolean Museum*

*Gian Paolo Maggini, fine XVI o inizi XVII secolo, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Sammlung alter Musikinstrumente*

<sup>8</sup> Si tratta di una estrapolazione da Louis Peter GRIJP, *Fret Patterns of the Cittern*, in "The Galpin Society Journal" XXXIV (1981), pp. 62-97. Il censimento di Grijp (pp. 65-79) riguarda le scuole italiana, francese, neerlandese, tedesca e inglese. Le reliquie italiane censite sono 23 (ma Grijp ne dimentica almeno una: quella del Museo Civico Medievale di Bologna, n. 112 del catalogo van der Meer; la scheda dello strumento è a p. 115 del volume e rimanda alla tav. 112 dello stesso), di cui 7 di scuola bresciana con 4 opere del Virchi (Grijp, in realtà, indica solo 5 strumenti di scuola bresciana, con due Virchi, perché non ancora aggiornato sulle recenti attribuzioni degli strumenti di Parigi e Oxford). Nel suo saggio sulla cetera bresciana (p. 132) Ravasio espunge dall'elenco delle rimanenze bresciane la cetera della collezione Donaldson dato che condivide l'opinione di Carlo Vettori secondo cui l'autore dello strumento non era bresciano - come è invece opinione diffusa - neanche per attività, visto che fu operoso soprattutto a Pescina, località in provincia dell'Aquila (cfr. C. VETTORI, a cura di, *Liuteria italiana. Mostra delle principali scuole antiche e moderne*, Barberino del Mugello 1989, pp. 174-75). Le cetera di (o attribuite a) Gerolamo Virchi sono evidenziate in corsivo.

*Appendice B*  
*Albero genealogico dei Virchi<sup>9</sup>*



<sup>9</sup> I nomi dei più importanti esponenti della famiglia sono stati segnalati in corsivo e corredati delle (presunte) date di nascita e di morte. Principali fonti per la ricostruzione della genealogia della famiglia e per la stesura dei profili sintetici delle sue personalità di spicco forniti nel presente studio sono state le notizie e i frammenti documentari sparsi nei due volumi degli atti del convegno salodiano e nel catalogo della mostra dedicata a Gasparo, cfr. F. DASSENNO, U. RAVASIO (a cura di), *Gasparo da Salò...*, cit.; *Liuteria e musica...*, cit., vol. I (a cura di M. Bizzarini, B. Falconi, U. Ravasio) e vol. II (a cura di R. Cafiero, M.T. Rosa Barezzi). Altri dati sono stati poi desunti dal dattiloscritto di Elena Papait depositato presso la biblioteca della Fondazione "Civiltà Bresciana" (cfr. E. PAPAÏT, *Le tarsie dei Virchi nella chiesa di S. Francesco d'Assisi a Brescia*, dattiloscritto s.d.), in cui l'autrice propone una sua versione dell'albero genealogico della dinastia liutaria, dichiaratamente rifacendosi alle ricerche d'archivio svolte dall'architetto Rodolfo Vantini nell'Ottocento.



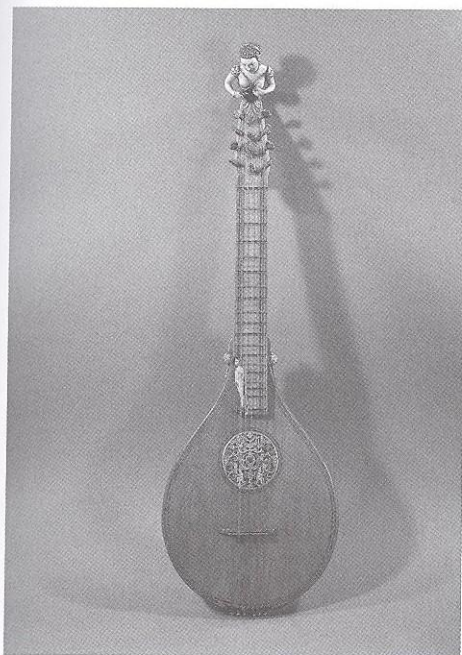


Fig. 1. Gerolamo Virchi, Cetera con cavigliere scolpito a Lucrezia suicida, 1574, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Sammlung alter Musikinstrumente. Intero.

vengono assegnati ad una generica seconda metà del XVI secolo.

Volutamente glissando su ogni considerazione inerente le caratteristiche tecniche dei singoli strumenti – già ampiamente indagate, peraltro, in quella letteratura specialistica di cui si troverà menzione nella nota posta al principio di ogni scheda – le pagine a seguire cercheranno di mettere a fuoco le componenti che fanno di ogni cetera virchiana superstita un'autentica opera d'arte. Ciascuno strumento è fatto protagonista di un profilo bipartito, in cui ad un cappello introduttivo di carattere storico fa seguito un'analisi delle sue componenti ornamentali, comprensiva di dettagliata descrizione delle stesse, di riflessioni sul loro stile e, talvolta, di ipotesi sui loro significati nascosti.

L'esposizione si concluderà quindi su alcune considerazioni finali inerenti lo stile e il significato dei quattro pezzi virchiani nel loro complesso.

a) Cetera con cavigliere a Lucrezia suicida (fig. 1),  
1574,  
Vienna, Kunsthistorisches Museum, Sammlung alter Musikinstrumente<sup>1</sup>

I documenti non consentono di ricostruire, neanche solo approssimativamente, entità e composizione del *corpus* virchiano. Tra le sopravvivenze ceterare di sicura pertinenza bresciana, comunque, due soltanto sono firmate da Gerolamo Virchi: quella di Vienna, cui corrisponde la scheda *a* qui di seguito, e quella di Berlino, schedata invece come *d*. Questo secondo strumento, tra l'altro, è stato distrutto durante i bombardamenti della seconda guerra mondiale. La cetera di Vienna è poi l'unica ad essere precisamente datata. Le altre due, schedate ai punti *b* e *c*, conservate l'una a Parigi, l'altra ad Oxford, non sono né firmate né datate e sono state attribuite a Gerolamo soltanto di recente, soprattutto sulla base del confronto con la reliquia viennese. In assenza di riscontri che consentano datazioni più precise, gli strumenti di Berlino, Parigi e Oxford

<sup>1</sup> Bibliografia essenziale: Julius VON SCHLOSSER, *Die Sammlung alter Musikinstrumente*,

*Cenni storici*

È il prodotto più celebre del Virchi, l'unico datato. Se ne conoscono, almeno in parte, anche le vicende. A Vienna giunge soltanto dopo il 1801, come buona parte delle meraviglie d'arte raccolte dall'arciduca Ferdinando II del Tirolo ad Ambras<sup>2</sup>, e si trova oggi nella Sammlung alter Musikinstrumente del Kunsthistorisches Museum. È comunque sicuro che lo strumento fu dapprima accolto nella residenza di Innsbruck, per passare ad Ambras nel 1580 soltanto. Le dinamiche della commissione sono tutt'altro che chiare. La loro chiave interpretativa risiede, con ogni verosimiglianza, nel carteggio – che ancora necessita di uno studio adeguato e accurato – di Jacob Schrenk, segretario dell'arciduca, dato che pressoché tutta la corrispondenza di Ferdinando, anche quella con gli artisti, passò tra le sue mani.

*Scheda artistica*

Documento di grande maestria liutaria, basato sulla sicura conoscenza delle caratteristiche acustiche dei legni impiegati e delle loro potenzialità decorative; nonché su un sapiente uso di pigmenti e dorature – è l'unica

Wien 1920, pp. 60-61, tavv. XI-XII; Walter SENN, *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck*, Innsbruck 1954, p. 168; Ernesto MELL, *Liutai e organari*, in *Storia di Brescia*, Brescia 1964, vol. III, p. 891; J. VON SCHLOSSER, *Raccolte d'arte e di meraviglie del tardo Rinascimento*, Firenze 1974, p. 67 (ed. orig.: *Die Kunst und Wunderkammern der Spätrenaissance*, Leipzig 1908); *Cetera e pittore*, in Benvenuto DISERTORI, *La musica nei quadri antichi*, Calliano 1978, pp. 147-48 (ma già edito in "La Scala" 1954 n. 50); Andrea BORNSTEIN, *Gli strumenti musicali del Rinascimento*, Padova 1987, pp. 245-46; Flavio DASSENNO, Ugo RAVASIO (a cura di), *Gasparo da Salò e la liuteria bresciana tra Rinascimento e Barocco*, Brescia 1990, pp. 65-68 (e relative illustrazioni alle pp. 62-63, 66, 69); U. RAVASIO, *Il fenomeno cetera in area bresciana*, in *Liuteria e musica strumentale a Brescia tra Cinquecento e Seicento*, Brescia 1992, vol. I (a cura di Marco Bizzarini, Bernardo Falconi, U. Ravasio), pp. 136-37; Dinko FABRIS, *Il primo libro di Tabolatura di Cithara di Paolo Virchi (1574) e la tradizione degli strumenti a corda a Brescia*, in *Liuteria e musica...*, cit., vol. II (a cura di Rosa Cafiero, Maria Teresa Rosa Barezani), pp. 69 e 74. Per tutte le traduzioni dei testi in tedesco ricordati a partire da questo momento sono debitrice a Gualtiero Facchinelli.

<sup>2</sup> La storia della cetera viennese di Gerolamo Virchi è strettamente legata a quella della *Kunstammer* di questo castello nei pressi di Innsbruck, dato che sin dal 1596, poco dopo la morte dell'arciduca, essa compare immancabilmente al primo posto negli inventari delle cose preziose. Dell'arciduca Ferdinando del Tirolo è molto noto l'amore per la musica, che trova la sua prima manifestazione proprio nel collezionismo musicale. La cetera del Virchi, così, non è che il pezzo migliore di una collezione strumentale piuttosto nutrita che, con la traslazione viennese, ha poi costituito il nucleo germinale della Sammlung alter Musikinstrumente del Kunsthistorisches Museum.

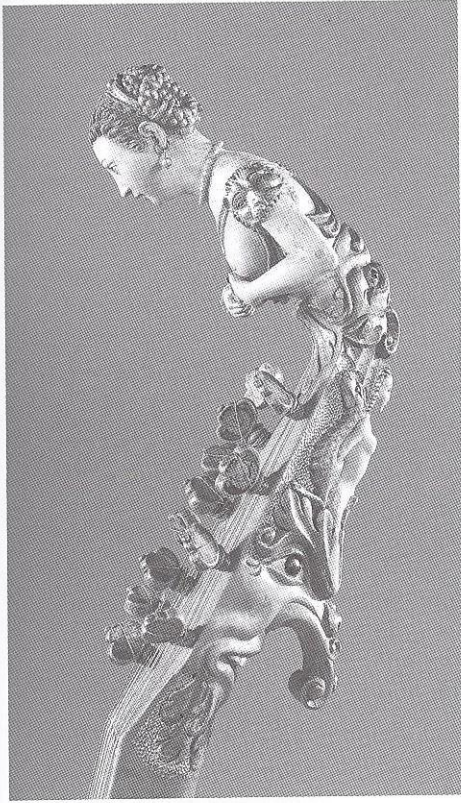


Fig. 2. Profilo del cavigliere intagliato della cetera virchiana di Vienna.

cetera nota del Virchi a fare uso di entrambi – e della bella vernice bruna, con sfumature dorate e arancio, tipica della scuola bresciana. La tavola è in legno di cedro del Libano, con venatura omogenea a reticolo non troppo serrato. La rosetta è riccamente traforata, intagliata, dipinta e dorata, con puttini, arabeschi, aquile rosse in campo giallo (emblemata del Tirolo), grottesche figure mitologiche e imitazioni di pietre incastonate. Sotto la rosa armonica è applicata l'etichetta, in realtà poco visibile, che porta la data "1574". La terminazione della tastiera è risolta in agile figurina femminile nuda. Il fondo è formato da 8 doghe di essenza lignea occhiolinata, alternata a legno marezzato; la partizione è perfettamente simmetrica e comincia dalla linea mediana. Le doghe sono sapientemente rastremate e profilate da filetto semplice, in modo che l'aspetto generale del fondo richiami quello di una valva di conchiglia. Al centro dello zocchetto, collocato al vertice del fondo, si staglia il sontuoso emblema policromo con le armi dell'arciduca Ferdinando<sup>3</sup>. Tanto il profilo

del fondo che quello della tavola sono rilevati da doppio filetto, utilizzato anche in corrispondenza della rosa, della tastiera, del cavigliere e dei fianchi. Proprio sulle fasce, esso disegna quegli ornati a losanga che vengono impiegati assai spesso nella fabbricazione delle tastiere di scuola bresciana, soprattutto nei prodotti di Gasparo da Salò. Punto caldo della decorazione

<sup>3</sup> Lo stemma è in realtà assai logoro e di difficile lettura; si fa quindi qui riferimento all'identificazione tradizionale, confermata soprattutto dalla corona arciduciale d'Austria che sormonta l'arme. Trascrivo di seguito la possibile blasonatura che mi suggerisce Ugo Bazzotti: *Partito. A destra, di rosso alla fascia d'argento (Austria); a sinistra, troncato: nel I di rosso, al leone d'argento dalla coda doppia, armato e lampassato d'oro, coronato dello stesso (Boemia), nel II bandato d'oro e d'azzurro (Borgogna antica); sul tutto, d'argento, all'aquila spiegata di rosso, coronata e armata d'oro e legata a trifoglio dello stesso (Tirolo)*. Le figure araldiche di questo stemma compaiono tutte in quello imperiale d'Austria, che possiede, naturalmente, ulteriori elementi. Devo a Gabriele Reina la segnalazione che esse trovano riscontri anche su armature e incisioni d'epoca che si reperiscono su altri pezzi del Kunsthistorisches Museum.

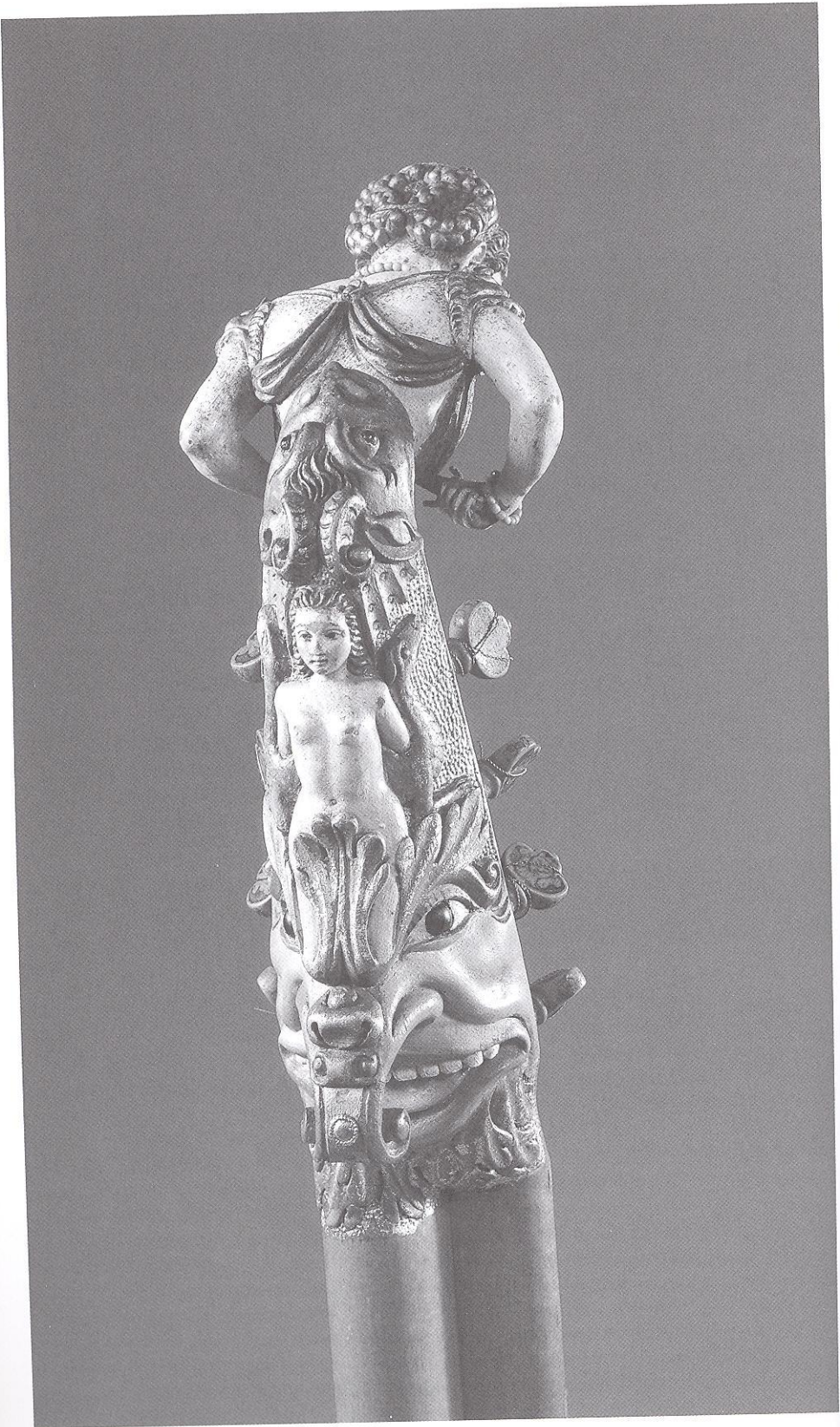


Fig. 3. Tallone intagliato della cetera viennese di Gerolamo Virchi.

dello strumento è il cavigliere scolpito in forma di busto di Lucrezia suicida (fig. 2). Il retrostante gancio o tallone (fig. 3) è risolto in una sapiente combinazione di forme fito-antropo-zoomorfe. Elementi estremi della composizione sono, in alto, il mostruoso animale che sta inghiottendo Lucrezia, in basso, un mascherone dal ghigno beffardo, il cui naso coincide con il gancio stesso; al centro si colloca un abbozzo di nudo femminile. Sul fronte, i pirolì, delicatamente decorati con tecnica pirografica, si dispongono su tre file; i piccoli volti coronati che campeggiano al centro di ciascuno sono forse un omaggio al nobile destinatario dello strumento. Tra i pirolì è invece apposto un marchio a fuoco tondo, lungo la cui circonferenza corre la firma per esteso del liutaio "HIERONYMUS BRIXIENSIS"; al centro, tra le iniziali dell'artefice, "I" "V", si staglia uno stemma<sup>4</sup>, appartenente forse alla famiglia del liutaio – i fratelli di Gerolamo, Benedetto e Battista, ne fanno effettivamente già uso intorno al 1550 nelle tarsie per San Francesco a Brescia, cfr. figg. 8-9 – forse a quella dei Foresti, nobili bresciani originari di Tavèrnola, che spesso protessero e finanziarono i Virchi e che furono forse i committenti di questo dono per Ferdinando II<sup>5</sup>.

Come già notato da Schlosser e Disertori, la Lucrezia del cavigliere (fig. 4) obbedisce a stilemi squisitamente veronesiani: accanto al tipo fisico (bellissimo e rotondetto), si segnalano la studiatissima acconciatura dei capelli (biondi) raccolti in trecce che sapientemente convergono sulla nuca, il gusto per le perle (finte quelle di bracciale e collana, vere quelle degli orecchini a pendente) e gli spillacci a protome leonina.

Non sappiamo se la scelta di concludere il manico della cetera con una Lucrezia romana spetti all'ancora incerto – ma senz'altro colto – committente o al Virchi stesso, sapiente titolare della commissione. Certo è che la sculturina effettivamente realizzata costituisce un trasparente omaggio al destinatario del dono, di cui si vogliono compiacere i gusti sia sul piano stilistico-formale – dato che il Caliarì, proprio a partire dall'arciduca Ferdi-

<sup>4</sup> *Bandato d'argento e di rosso di sei pezzi; col capo dell'Impero*. Per ragioni legate alla tecnica scelta per apporre questo sigillo, l'arma della cetera viennese manca ovviamente dei colori, fondamentali per l'esatta identificazione del casato. Per la blasonatura dello stemma dei Foresti e qualche notizia sulla famiglia, cfr. Giovanni Battista CROLLALANZA, *Dizionario storico-blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti*, Bologna 1886, vol. I, p. 423; Alessandro Augusto MONTI DELLA CORTE, *Le famiglie del patriziato bresciano*, Brescia 1960, p. 41; Giancarlo PIOVANELLI, *Stemmi e notizie di famiglie bresciane*, Brescia 1986, vol. II, pp. 107-08.

<sup>5</sup> È quanto suggerisce Ugo Ravasio in *Il fenomeno cetera...*, cit., pp. 136-37.

nando II, sarà artista sempre più amato in ambito nordico<sup>6</sup> – che su quello tematico-contenutistico. Con l'inizio della Riforma, difatti, nei paesi di lingua tedesca, i soggetti non religiosi vengono frequentati sempre più assiduamente dagli artisti. È soprattutto la domanda di nudi femminili, il cui significato oscilla tra il monito morale e la tentazione erotica, a crescere nel tempo e sono principalmente Lucas Cranach e bottega ad assecondare la richiesta. Tra i soggetti prediletti dal pittore ufficiale della corte di Wittenberg c'è proprio Lucrezia, che Cranach spoglia in modo sempre più provocante, accentuandone gli elementi erotici (nudità esibita) e l'ostentazione del prezioso (a livello di vestiario e di gioielli). È però difficile che nelle sue opere si smarrisca completamente il sottinteso etico: per consolidata tradizione, infatti, Lucrezia è simbolo di fedeltà coniugale e di virtù in senso lato<sup>7</sup>. Per altri pittori di ambito nordico, soprattutto per gli artisti che dal 1580 circa lavorano per la corte rudolfina, invece, l'implicazione morale svanisce e Lucrezia<sup>8</sup> diventa semplice pretesto per sfoggiare lubrificamente nudità femminili<sup>9</sup>. Il sorriso della Lucrezia della cetera di Ambras, comunque, è più composto e mesto che ammiccante e malizioso, cosicché – nonostante il patente compiacimento per l'esibizione del nudo e del lusso implicito nell'adozione del paradigma veronesiano – la sculturina non perde probabilmente del tutto la sua valenza usuale di *exemplum virtutis*.

Per quanto meno spesso che come icona di virtù, inoltre, l'immagine dell'eroina romana è stata sfruttata dagli artisti anche con la funzione di allegoria del tatto. Con questo significato, ad esempio, Hendrick Goltzius fece

<sup>6</sup> Lo dimostrano soprattutto gli acquisti di dipinti veronesiani da parte del nipote di Ferdinando, Rodolfo II, nei tardi anni Ottanta del Cinquecento.

<sup>7</sup> Per i significati più consueti associati alla raffigurazione di Lucrezia, cfr. James HALL, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milano 1983, pp. 249-50. Per la trasformazione del simbolo in immagine licenziosa, così come si verifica in ambito nordico tra XVI e XVII secolo, cfr. Bernard AIKEMA, Beverly Louise BROWN (a cura di), *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, Cinisello Balsamo 1999, pp. 366-67.

<sup>8</sup> E con lei una schiera piuttosto nutrita di figure femminili desunte dal mito e dall'Antico Testamento: Eva, la Carità, la Giustizia, le Tre Grazie, Venere, Diana, le Ninfe fluviali e così via.

<sup>9</sup> Le opere lascive e licenziose predilette da Rodolfo II, nipote dell'arciduca Ferdinando, si spiegano, comunque, in termini di declinazione edonista dello spirito laico che già contraddistingueva lo zio. Per Rodolfo II, d'altronde, Ferdinando II fu – e dichiaratamente – un precedente fondamentale: le collezioni dello Hradschin di Praga traggono difatti larga ispirazione dal modello di Ambras e non va escluso che alla propensione per la pittura di Veronese, che Rodolfo II esprime con i famosi acquisti dei tardi anni Ottanta del Cinquecento, abbia concorso la sensibilità dello zio per l'artista italiano.

Fig. 4. Lucrezia suicida scolpita nella terminazione del manico della cetera viennese (veduta frontale).



talvolta rientrare rappresentazioni di Lucrezia nelle serie di disegni dedicate ai cinque sensi che a più riprese realizzò a partire dal 1578 circa e che, a cavallo di Cinque e Seicento, risultarono molto influenti sulla diffusione e le modalità di realizzazione di questo tipo di ciclo allegorico<sup>10</sup>. È immediatamente evidente come un'allegoria del tatto sia particolarmente adatta ad adornare uno strumento a pizzico, il cui uso risulta esso stesso esaltazione di tattilità. Non mi sembra pertanto da escludere la possibilità che la sculturina apicale della cetera viennese del Virchi rechi con sé anche questo secondo e più riposto significato.

*b) Cetera con cavigliere desinente in testina femminile,  
seconda metà del XVI secolo,  
Parigi, Musée de la Musique<sup>11</sup>*

#### *Cenni storici*

Dopo una secolare assegnazione a Stradivari, è stata restituita al Virchi nel 1990, quando, nel catalogo della *Seconda Rassegna Nazionale di Strumenti a pizzico*, Pierre Abondance ha insistito sulle molte caratteristiche che avvicinano questa cetera allo strumento dell'arciduca Ferdinando: dalle dimensioni assai prossime, alla comune idea di terminare il manico in aggraziato tipo femminile che sbuca dal morso di un mostro grottesco, all'analogo intreccio fito-zoo-antropomorfo che riveste il tallone, al simile sfruttamento del filetto.

La cetera fa oggi parte delle collezioni del Museo della Musica di Parigi, nel quale è recentemente confluita dal Museo Strumentale del Conservatorio, che l'aveva acquistata nel dicembre 1889.

#### *Scheda artistica*

I momenti migliori della decorazione dello strumento<sup>12</sup> si collocano in

<sup>10</sup> Per l'impiego di Lucrezia come allegoria del tatto e per i condizionamenti esercitati dalla grafica di Goltzius sulla divulgazione di questo *topos*, cfr. *Immagini del sentire. I cinque sensi nell'arte*, Venezia 1996, pp. 23-48 e 60-61.

<sup>11</sup> Bibliografia essenziale: David BOYDEN, *The Hill collection*, London 1969, pp. 39-40, n. 33 (e relative illustrazioni); *Cetera e pittore*, cit., pp. 147-48; K. COATS, *Geometry, Proportion and the Art of Lutherie*, Oxford 1985, pp. 141 ss; *Seconda Rassegna Nazionale di Strumenti a pizzico*, Brescia 1990, pp. 69-73; U. RAVASIO, *La tradizione liutaria bresciana in relazione alle nuove acquisizioni archivistiche*, in "Liuteria Musica Cultura" X (1990) n. 30, pp. 20-21.

<sup>12</sup> Per un'adeguata messa a fuoco, si vedano la p. 35 del catalogo Dassenno-Ravasio e le pp. 69, 71-72 della *Seconda Rassegna*.



corrispondenza del gancio e della terminazione del cavigliere. La sofisticata soluzione del primo, con viluppi di tralci e di foglie che incorniciano una coppia di fauni chiusa tra mascheroni ad occhi spalancati, ricompare quasi identica nella cetera di Oxford. La testina femminile con cui si conclude il manico presenta invece fortissime affinità con il volto della *Madonna dell'altare del Santo* a Padova, in cui Donatello mette a frutto la sua vena classico-idealizzante e ricorre a tipi muliebrici di ispirazione fidiaca, con viso ovale, sopracciglia sottili e lunate, naso dritto, labbra ben disegnate e capelli, mossi e gonfi, che una scriminatura centrale divide in due ciocche raccolte in un nodo sulla nuca. La ripresa virchiana è però meno seria del modello di partenza: la corona virginale è difatti risolta in curioso copricapo dove si combinano elemento zoomorfo (gusci di chiocciola) e fitomorfo (nell'ovale centrale che costituisce una sorta di coronamento del diadema compare un ramo molto stilizzato che si diparte da una pietra dura alla base); il viso è più paffuto, con naso meno regolare e sorriso più pronunciato; l'elemento decorativo è più presente e marcato. La pietra azzurra al centro del diadema, inoltre, introduce nello strumento musicale virchiano, sia pur moderatamente, componenti polimateriche e policrome che mancano completamente al bronzo donatelliano; come anche le corolle di fiore stilizzate, che, nella testina muliebre della cetera, compaiono ai lati del capo e sotto il mento, con effetto, in quest'ultimo caso, di colletto all'antica.

*c) Cetera con cavigliere desinente in mezzobusto muliebre, seconda metà del XVI secolo, Oxford, Ashmolean Museum*<sup>13</sup>

#### *Cenni Storici*

Precedentemente considerata opera di scuola veneziana del XVII secolo, la cetera di Oxford è stata assegnata al Virchi in occasione dell'esposizione bresciana del 1990 dedicata a Gasparo da Salò. Si tratta quindi di un'attribuzione recente e ancora non sicurissima, condotta sulla base dell'individuazione di forti analogie sul piano liutario e decorativo con gli strumenti virchiani di Vienna e Parigi.

<sup>13</sup> Bibliografia essenziale: D. BOYDEN, *The Hill Collection*, cit., pp. 39-40 (e relative illustrazioni); K. COATES, *Geometry, Proportion and...*, cit., pp. 141 ss.; F. DASSENNO, U. RAVASIO (a cura di), *Gasparo da Salò...*, cit., pp. 37, 68 e 72 (con relative illustrazioni alle pp. 35, 67, 70).

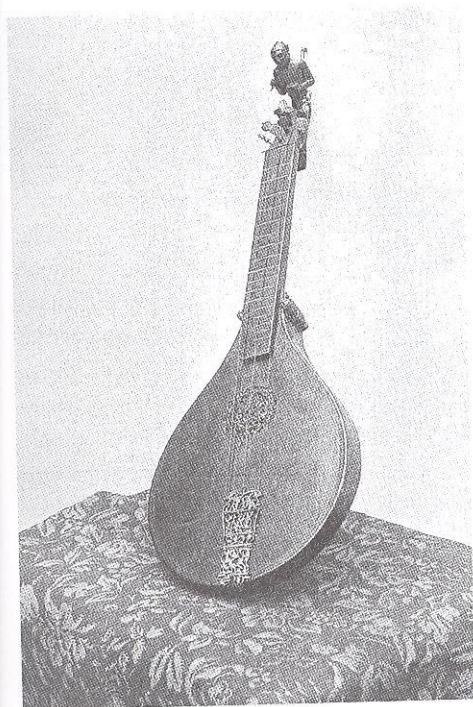


Fig. 5. Gerolamo Virchi, *Cetera* con cavigliere scolpito a "Mangiagnocchi", seconda metà del XVI secolo, già a Berlino, Staatliches Institut für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz, Musikinstrumenten-Museum.

#### Scheda artistica

La tavola armonica è in un unico pezzo di abete, a grana non troppo serrata e lievemente irregolare; al centro si colloca una rosetta traforata a motivo geometrico, con profilo a doppio filetto; quest'ultimo viene utilizzato anche per contornare sia la tavola che il fondo. Il fondo è in un unico pezzo d'acero, con mazzatura molto lieve; sulla sua superficie si snoda, morbido e preciso, il filetto semplice che suggerisce le sei scansioni di una valva di conchiglia. Sullo zocchetto è intagliato un bassorilievo raffigurante *Il peccato originale*, con Adamo ed Eva che, mal consigliati dal serpente avvinghiato alla pianta centrale, colgono del frutto proibito. La scelta tematica conferma la predilezione per le implicazioni simboliche e i moniti alla virtù manifestata da Gerolamo Virchi già nella cetera viennese e, come si vedrà tra breve, probabilmente anche nello strumento un tempo a Berlino. Le fasce sono in

acero. La tastiera monta 19 tasti metallici e si fregia anch'essa di doppio filetto. Nel cavigliere sono infissi 12 piroli disposti su due file, sovrastati da un mezzo busto femminile scolpito nel legno. Il gancio è decorato in modo del tutto analogo a quello della cetera di Parigi. Splendida la vernice, di un colore giallo-bruno chiaro con trasparenze dorate.

Per quanto gli intagli della cetera di Oxford, soprattutto nella rigida sculturina che si colloca al vertice del manico, manchino sia della morbida naturalezza e del *pathos* della Lucrezia di Vienna, sia della *verve* irridente della testina di Parigi, l'ornamento del gancio tradisce quel gusto per l'intreccio bizzarro – in cui anche la componente mostruosa ha effetto altamente calligrafico – che, non solo è molto nelle corde manieriste dell'epoca, ma è pure assai tipico di vari momenti della superstite produzione ceterara virchiana. A confermare l'attribuzione al Virchi della cetera dell'Ashmolean Museum – attribuzione che gli organologi hanno recentemente avanzato soprattutto sulla base di considerazioni tecnico-costruttive – c'è poi, accanto a questa caratteristica cifra decorativa, l'unitarietà progettuale che l'ornato dello strumento di Oxford condivide con quelli di Vienna e Parigi. È infatti del tutto affine, innanzitutto, la scelta di concentrare gli

episodi ornamentali più significativi della cetera a livello del cavigliere, risolto in forma antropomorfa più o meno completa entro una profusione di ornati ispirati al mondo vegetale e animale. Analogo è poi il ricorso a riempitivi prevalentemente fitomorfi e alla campitura leggermente puntinata dei fondi. Comune è anche il gusto per la pietra preziosa, per quanto, alle perle di Vienna, subentrino le pietre dure di Parigi e Oxford, incastonate negli occhi e nei diademi delle figure e dei mascheroni. Una figurina femminile pressoché identica, inoltre, conclude la tastiera vicino alla rosetta in tutti e tre gli strumenti. Le cetera di Parigi e di Oxford, infine, sono accomunate dallo stesso schema decorativo a carico del tallone, mentre quelle di Oxford e Vienna condividono la ricercata suggestione marina del fondo e il gusto emblematico dell'intaglio. E tutto questo, salva restando la diversità esecutiva dell'intaglio dei tre strumenti, che sembra piuttosto suggerire – e anche abbastanza distintamente – come il più dotato esponente di casa Virchi si avvallesse della collaborazione di intagliatori diversi ad ogni impresa.

*d) Cetera con cavigliere scolpito a "Mangiagnocchi" (fig. 5)  
seconda metà del XVI secolo,  
già a Berlino, Staatliches Institut für Musikforschung Preussischer  
Kulturbesitz, Musikinstrumenten Museum<sup>14</sup>*

#### *Cenni storici*

La cetera del Virchi è andata perduta coi due terzi della collezione berlinese, di cui costituiva uno dei pezzi più belli, durante la seconda guerra mondiale<sup>15</sup>. Lo strumento perduto proveniva dalla collezione dell'avvocato César Snoeck di Gand<sup>16</sup>: nel 1902, infatti, i Musei di Berlino acquistarono 1145 strumenti di tale provenienza che entrarono a far parte della

<sup>14</sup> Bibliografia essenziale: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, Leipzig 1901-02, vol. III, pp. 572 e 588, tav. VI; J. VON SCHLOSSER, *Die Sammlung alter...*, cit., p. 60; Curt SACHS, *Sammlung alter Musikinstrumente bei der Staatlichen Hochschule fuer Musik zu Berlin*, Berlin 1922, p. 153 e tav. 17; *Cetera e pittore*, cit., p. 147. Ringrazio Mario Armellini per avermi procurato copia delle pagine di *Sammelbände* segnalate in questa nota e una versione digitalizzata dell'immagine della cetera in questione in esse riprodotta.

<sup>15</sup> Ringrazio Bernd Wittenbrink (Staatliches Institut für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz, Musikinstrumenten Museum, Bildarchiv und Fotothek) per la segnalazione.

<sup>16</sup> Per quanto Schlosser chiarisca anche come nel *Catalogue de la collection d'instruments de musique anciens ou curieux formé par C.C. Snoeck* (Gand 1894) la cetera n. 2287 di Berlino non sia riportata.

raccolta berlinese coi numeri 2001-3145; la cetera del Virchi fu catalogata come n. 2287, numero con cui compare anche nel catalogo Sachs. Pochissimo quello che di certo sappiamo su questa preziosa cetera: opera sicura di Gerolamo Virchi, come indicato dall'etichetta "*Hieronimus Brixciensis*" e come confermato dalle forti analogie organologiche-decorative con la cetera viennese, e, per questo, riconducibile al secondo Cinquecento; appartenuta ad un privato belga alla fine dell'Ottocento; passata ai musei di Berlino agli inizi del Novecento e qui distrutta durante i bombardamenti della seconda guerra mondiale. Non si conoscono né la data precisa di costruzione né il committente.

*Scheda artistica*<sup>17</sup>

La tavola si fregiava di una rosa di bella fattura, al cui centro – preziosissimo piuttosto inconsueto nella lavorazione dei fori di risonanza, ma evidentemente indicativo di una committenza di alto profilo – era incastonata una pietra gialla, in ricercata armonia cromatica con la laccatura ambrata della cassa. La lavorazione molto raffinata, imitativa degli intrecci di un ricamo, non contraddistingueva la sola rosetta, ma anche la cordiera. Presenza, quest'ultima, in verità del tutto inusuale in una cetera, le cui corde vengono di norma direttamente fissate all'estremità inferiore delle fasce<sup>18</sup>. Il fondo era raffinatamente lavorato a valva di conchiglia. Sulla tastiera, leggermente incassata, erano vergate lettere dorate. Sul retro, il tallone a proboscide d'elefante si fregiava di gruppi di foglie ben modellate e disposte in motivi rabescanti. Di fronte, il cavigliere, con pirolì infissi su tre file, era scolpito in forma di panciuto buffone leggermente chinato in avanti, dal viso tanto realistico e ben caratterizzato che Sachs ipotizzava addirittura si trattasse di un ritratto. Aveva la veste e il copricapo tipici dei giullari e teneva un piatto nella mano sinistra, una forchetta con infilzato uno gnocco

<sup>17</sup> Essendo l'originale andato perduto insieme a tutti i materiali fotografici ad esso relativi – così mi comunica sempre Bernd Wittenbrink –, la descrizione a seguire si basa su quanto dichiarato dagli autori della bibliografia essenziale ricordata più sopra e sulla personale osservazione delle uniche due riproduzioni fotografiche note dello strumento, purtroppo datate, in bianco e nero, e di piccolo formato: la tav. VI del vol. III di *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* e la tav. 17 del catalogo Sachs.

<sup>18</sup> Nella descrizione della cetera contenuta in *Sammelbände* si sostiene addirittura che tale cordiera era in argento raffinatamente cesellato, dove sia il materiale che il tipo di lavorazione non hanno praticamente riscontro in ambito di produzione liutaria. Si tratta quindi di ulteriori particolarità dello strumento berlinese rispetto al tipo più consueto di cetera e anche di ulteriori indicatori del pregio dell'artefatto e del prestigio – nonché della disponibilità economica – della (purtroppo) ignota committenza.

nella destra. Nel 1954 Benvenuto Disertori definisce questa sculturina “*figura umoristica del famoso mangiagnocchi*”.

L'epiteto usato dal Disertori fa immediatamente pensare ai *Mangiafagioli* di Annibale Carracci, figure desunte dall'*imagerie* popolare per concretizzare esempi in negativo, icone dell'abbruttimento, anche fisico, che scaturisce dall'abbandono smodato ai piaceri dei sensi. Se, come probabile, anche il “*mangiagnocchi*” ricordato da Disertori è emblema di tal fatta, non è da escludere che la panoplia scultorea della cetere un tempo a Berlino sia stata concepita come contraltare di quella dello strumento per l'arciduca Ferdinando<sup>19</sup>: all'idealizzata figurina femminile che si autopunisce per aver concesso ad altri di godere del proprio corpo (cioè per essersi fatta veicolo di lussuria), interpretabile come allegoria del tatto oltre che come esempio di virtù, Virchi avrebbe cioè scelto di contrapporre una figurina maschile umoristica, dalle fattezze caricate e tali da suscitare il riso, trasparente metafora della golosità o patente allegoria del gusto. Della cetere di Berlino non conosciamo la cronologia, ma le forti affinità morfologico-costruttive con quella di Vienna fanno pensare che si tratti di un prodotto più o meno coevo. Non è quindi da escludere che, tra 1570 e 1580 circa, Gerolamo Virchi si dedicasse alla realizzazione di un ciclo di cetere con cavigliere antropomorfo allegorizzante uno dei cinque sensi; ipotesi resa particolarmente credibile dal gran successo che i cicli allegorici dedicati all'umana sensorialità ebbero tra gli artisti e i committenti-collezionisti di XVI-XVII secolo.

Da un punto di vista stilistico, il “realismo grosso” di cui sembra essersi avvalso l'intagliatore che collaborò col Virchi a questa impresa, si giustifica, in ambito bresciano, con un'apertura ai modi pregni di suggestioni fiamminghe dei Campi, soprattutto di Vincenzo<sup>20</sup>, dato che il manierismo locale risente, tra le altre componenti, anche della cultura cremonese.

Venendo alla scelta del tema, una figura che sembra avvicinarsi al “*mangiagnocchi*” di Disertori – che, nonostante quanto sostenuto dall'autore, tanto “famoso” non risulta proprio essere – è, anche solo a livello di denominazione, il *Papà del gnoco*, protagonista, sin da tempi antichissimi, del carnevale veronese, o *Bacanal del gnoco*<sup>21</sup>. Si tratta di una sorta di versio-

<sup>19</sup> O viceversa, dato che non conosciamo le priorità esecutive del Virchi.

<sup>20</sup> Cfr. Franco PALIAGA (a cura di), *Vincenzo Campi. Scene del quotidiano*, Ginevra-Milano 2000.

<sup>21</sup> L'origine del rituale carnascialesco veronese e del *Papà del gnoco* – il cui costume contemporaneo ha comunque perduto molta della forza simbolica della maschera tradizionale – si smarriscono, in realtà, nella notte dei tempi. Per una più approfondita conoscenza del carne-

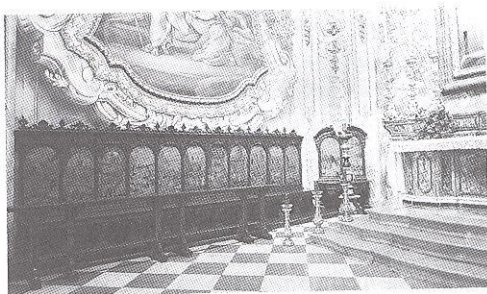


Fig. 6. Brescia, San Francesco d'Assisi, Cappella dell'Immacolata. Concezione: tredici stalli intarsiati sul lato destro. L'XI pannello, raffigurante una Coronazione di spine, reca firma e data "BENEDI/CTUS DE / VIRCHIS / ME FECIT / 1548".

ne locale dell'antico dio degli orti romano; di una divinità minore, cioè, dai caratteri contraddittori: nel naso adunco e prominente, il Papà dello gnocco fa difatti riferimento al pulcino e quindi all'uovo, simbolo generazionale per eccellenza; allo stesso modo, attributi vitali e vitalistici vanno ricercati in rigonfiamenti e protuberanze di cui è disseminato il suo corpo (dalla pancia, alla gobba, al lungo naso fallico, ai sonagli; questi ultimi, immagine popolare dei testicoli), allusivi ad uno stato di perenne erezione o gravidanza. D'altro canto, però, il Papà dello gnocco è segnato dallo stigma inquietante della morte: i suoi tratti grotteschi sono quelli di una maschera demoniaca e il suo canto, affidato al suono della piva, richiama la voce lamentosa e stridula delle anime dei morti. È l'antecedente folklorico-rituale della maschera napoletana di Pulcinella<sup>22</sup>, con cui condivide il naso uncinato e la golosità smodata di gnocchi-maccheroni. Quest'ultima caratteristica risulta particolarmente pronunciata nel protagonista del carnevale veronese che, da sempre, l'ultimo venerdì prima dell'inizio della Quaresima, guida la processione che si snoda da piazza dei Signori al sagrato di San Zeno. Qui, infilzato nel forchettono-scettro del Papà dello gnocco, *el gnoco* viene presentato alla folla che fa ala al carnevalesco corteo, il quale si conclude con l'immancabile scorpacciata. Questa celebrazione dell'abbondanza non era – e, molto spesso, anche odiernamente, non è – tipica del solo veronese e si celebrava invece su un'area vastissima, anche se magari in giorni diversi dal *Venerdì gnocolar*, quale traduzione locale del mito del paese della cuccagna. La versione veronese è comunque la più celebre, tanto da venire ricordata anche dal famoso cantastorie bolognese Giulio Cesare Croce in una sua cantata

vale di Verona e delle sue maschere, a partire proprio da quella centrale del "Papà dello gnocco", si rimanda a: Pierpaolo BRUGNOLI, *Alcune considerazioni sulla tradizione popolare de «el bacanal del gnoco»*, in "Annuario Storico Zenoniano" 1985, pp. 109-16; Marino ZAMPIERI, Alessandro CAMARDA, *Sotto il segno dei Maccheroni. Rito e poesia nel Carnevale veronese*, Verona 1990. Ringrazio Silvio Troilo per avermi introdotto alla figura cardine del carnevale veronese e per avermi segnalato (e procurato) la bibliografia essenziale sull'argomento.

<sup>22</sup> Benedetto Croce inquadra la nascita della maschera di Pulcinella a Napoli sul finire del Cinquecento o agli inizi del Seicento, quando trova un grande interprete in Silvio Fiorillo, da qualcuno ritenuto addirittura l'inventore del tipo. Cfr. B. CROCE, *I teatri di Napoli*, Milano 1992, p. 47 (ed. orig.: Napoli 1891).

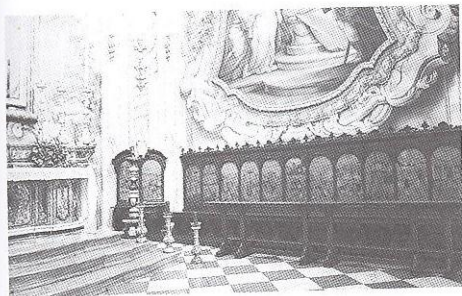


Fig. 7. La *X tarsia* da destra, con Pilato che si lava le mani, è firmata e datata: "BATISTA VIRCH / BRISSIANO / 1553".

manoscritta<sup>23</sup>. *El bacanal del gnoco* è, in buona sostanza, un rituale di struggente, tristissimo lirismo, in quanto celebrazione di un'abbondanza che mai c'era e che veniva inventata ed evocata una volta all'anno. Elaborazione popolare, quindi, dello spettro onnipresente della fame. Certi particolari del costume della sculturina della perduta cetera di Berlino, comunque, sono proprio quelli del *Papà del gnoco*; in particolare, oltre all'immane piatto di gnocchi – di cui uno infilzato nella forchetta-scetetro –, le orecchie asinine che sbucano dalla puntuta cuffia giullaresca e il puntinato, come di sonagli, della sua terminazione inferiore. Queste somiglianze sembrerebbero testimoniare, non soltanto di un influsso del costume veronese sulla cultura bresciana, ma anche dell'antichità di tale influsso, che risalirebbe, pertanto, almeno al secondo Cinquecento; al momento di produzione, cioè, dello strumento musicale in esame.

Se la figura umoristica intagliata nel cavigliere della cetera un tempo a Berlino fosse stata davvero ispirata al *Papà del gnoco*, si verificherebbe una situazione di grande interesse: avendo infatti la Lucrezia della cetera veneziana referente nella pittura di Paolo Caliari, il volto femminile di quella di Parigi nell'attività padovana di Donatello e quella di Berlino in una maschera delle feste carnavalesche veronesi, tramite questi tre strumenti, Brescia, traendo ispirazione da fermenti culturali – dipinti, sculture e maschere – veneti, dimostrerebbe di essere "*altra Venezia*"<sup>24</sup> anche sul piano della scultura applicata alla decorazione degli strumenti musicali<sup>25</sup>.

A proposito dell'espressione "*mangiagnocchi*" utilizzata da Disertori, bisogna forse pensare che l'autore di *Cetera e pittore*, formatosi all'Accade-

<sup>23</sup> *Canzone sopra i gnocchi e la gnoccata*, conservata presso la Biblioteca Universitaria di Bologna.

<sup>24</sup> È qui voluto il richiamo a Bergamo. *L'altra Venezia*, mostra con cui l'Accademia Carrara, nel corso della primavera del 2001, ha voluto dare un assaggio di come l'arte prodotta a Bergamo negli anni di Lorenzo Lotto risentisse profondamente della coeva produzione pittorica di Venezia, cfr. Bergamo. *L'altra Venezia. Il Rinascimento negli anni di Lorenzo Lotto 1510-1530*, Milano 2001.

<sup>25</sup> Non più, quindi, soltanto sul versante della produzione pittorica che, delle varie espressioni dell'arte bresciana del XVI secolo più o meno significativamente condizionate dalla cultura lagunare, è stata quella più ampiamente e approfonditamente indagata; e sin dal 1917, quando il giovane Roberto Longhi scriveva le sue *Cose bresciane del Cinquecento*.

Fig. 8. Brescia, San Francesco, Cappella dell'Immacolata Concezione: XIII tarsia da destra con Nozze di Cana, particolare della sezione sinistra della scena con stemma quasi identico a quello sul cavaliere della cetera dell'arciduca Ferdinando.



A destra:  
Fig. 9. Brescia, San Francesco d'Assisi, Cappella dell'Immacolata Concezione: particolare della sezione destra della composizione della XIII tarsia da destra.



mia di Venezia e senz'altro in dimestichezza con la locale celebrazione carnevalesca, abbia definito con un conio di sua invenzione, vagamente ispirato alla denominazione della maschera veronese, l'equivalente veneziano della stessa, cioè Pulcinella. Quest'ultimo, difatti, ha sì origine napoletana, ma viene assimilato rapidamente in ambito lagunare e compare quindi piuttosto precocemente anche tra le maschere tipiche del carnevale di Venezia. Mi sembra cioè ipotesi credibile che Disertori, che veneto non era<sup>26</sup>, abbia usato una denominazione pseudoveronese per definire una

<sup>26</sup> Per un profilo biografico sintetico di Benvenuto Disertori (Trento 1887 - Milano 1969), cfr. Paolo BELLINI, Alessia ALBERTI, *Benvenuto Disertori. Catalogo ragionato dell'opera grafica e degli ex libris*, Milano 2000, pp. 122-23 (*Notizie biografiche*). Disertori frequentò lungamente l'ambiente veneziano: nel 1906 si iscrisse alla locale Accademia di Belle Arti, nel 1912 espone 27 disegni a Ca' Pesaro e, dal 1914 al 1950, fu presente quasi ininterrottamente alla Biennale di Venezia. Ebbe quindi modo di conoscere approfonditamente la cultura locale; magari anche quella del Veneto in generale, per quanto certo non bene quanto quella veneziana. Il che spiegherebbe la contezza di una maschera veronese, di cui viene però distorto il nome, o il cui nome distorto serve comunque a designare una maschera tipica del carnevale veneziano. Non mi sembra inverosimile che la conoscenza della cetera virchiana che Disertori palesa nel suo scritto del 1954 si sostanzii



maschera napoletano-veneziana, in quanto convinto della completa sovrapponibilità di quest'ultima con il protagonista del carnevale di Verona.

Concludendo. L'assegnazione alla stessa mano degli intagli delle quattro cetere in esame, avanzata in più passi della letteratura critica sulla liuteria artistica bresciana in nome di una generica altissima tenuta di stile, è decisamente forzata: se anche gli artefatti di Vienna, Berlino e Parigi possono essere stati rifiniti dalle stesse forze decorative, esse non coincidono senz'altro con quelle (o quella) impegnate invece nello strumento di Oxford, la cui terminazione muliebre, non altrettanto ben caratterizzata dal punto di vista stilistico, sembra piuttosto il risultato di un generico, per quanto tecnicamente sapientissimo, artigianato decorativo. La diversità di carattere (dal serio, al grottesco, all'ironico) e di stile (da un naturalismo tinto di cadenze veronesiane, al realismo grosso, alla parodia del classicismo donatelliano) delle figure scolpite al vertice degli strumenti viennese, berlinese e parigino, nonché il ricorso alla verniciatura policroma nel solo caso di Vienna, inducono comunque a pensare che l'intagliatore sia cambiato di volta in volta, forse anche per esplicita richiesta della committenza. In tutti e quattro gli strumenti, ad ogni modo, la qualità dell'intaglio è così sostenuta da rendere molto dubbia l'ipotesi che il liutaio Virchi possa essersi addossato l'onere di decorare anche uno solo di essi. Tutte le reliquie in questione sono però accomunate dallo schema decorativo generale, con momento di massimo impegno nella scultura antropomorfa del cavigliere e nell'intreccio di grottesche del gancio; e questa unitarietà d'impianto va certamente ricondotta al gusto specifico del Virchi piuttosto che a quello dei suoi sempre diversi, anonimi collaboratori. Uno stile di lavorazione del legno che si possa dire squisitamente "virchiano" non emerge, in realtà, non solo dall'analisi dell'ornato delle cetere di Gerolamo, ma neanche considerando gli intarsi di Benedetto e Battista in San Francesco (figg. 6-9)<sup>27</sup>. In entrambi i casi, infatti, i Virchi hanno lavorato quasi sicuramente su cartone altrui che, nella produzione degli strumenti musicali, è stato oltretutto,

di una visione diretta dello strumento durante il suo documentato viaggio del 1910 a Berlino.

<sup>27</sup> I 26 dossali a soggetto cristologico, datati 1548 e 1553, realizzati dai fratelli Virchi per il tempio francescano di Brescia sono stati oggetto di diversi studi di Elena Papait soprattutto, cfr. E. PAPAÏT, *Le tarsie dei fratelli Virchi nella chiesa di S. Francesco a Brescia*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1990-91; EAD., *Le tarsie dei Virchi nella chiesa di S. Francesco d'Assisi a Brescia*, dattiloscritto s.d.; EAD., *Le tarsie dei fratelli Virchi in S. Francesco a Brescia*, in "Civiltà Bresciana" II (1993) n. 1, pp. 35-36.

con ogni verosimiglianza, affidato ad intagliatori di mestiere. Il confronto tra le opere che, tra intarsi e ceteri, costituiscono il *corpus* superstite della famiglia mette però in luce motivi conduttori che sono probabilmente propri alla maniera dei Virchi. Da un punto di vista tecnico, ad esempio, elemento comune alle opere di intarsio e agli intagli ceterari sembra essere un certa virtuosa dimestichezza con una gran quantità di materiali: alla maniera di fra' Damiano Zambelli<sup>28</sup> anche gli intarsiatori di San Francesco fanno difatti uso di elementi metallici per arricchire la pezzatura dei loro legni, mentre nella lavorazione degli strumenti musicali è molto chiara la tensione alla policromia<sup>29</sup> conseguita, oltre che con l'impiego di legni diversi per colore e venatura, ricorrendo a vernici di vario colore e ad inserti in pietra dura.

L'eterogeneità stilistica che, causa la gran varietà di identità progettuali ed esecutive, contraddistingue quanto resta dell'opera dei Virchi non consente, almeno per il momento, di innalzare le personalità di spicco della famiglia dal livello di artigiani, sia pur di grandissima abilità, a quello, superiore, di artisti veri e propri.

Non è improbabile che le due ceteri di Vienna e Berlino facessero originariamente parte di un ciclo dedicato ai cinque sensi, la prima con la funzione di allegoria del tatto, la seconda come metafora del gusto. Gli strumenti di Oxford e di Parigi non sembrano minimamente connotati in senso emblematico<sup>30</sup> ed è quindi poco verosimile che essi originariamente rientrassero in questo ipotetico programma. Non va quindi escluso che in qualche museo o collezione privata si conservino ancora raffinate reliquie di Gerolamo Virchi avvicinati agli esempi viennese e berlinese; sempre che il tempo vorace o gli uomini non ne abbiano fatto impietosa strage.

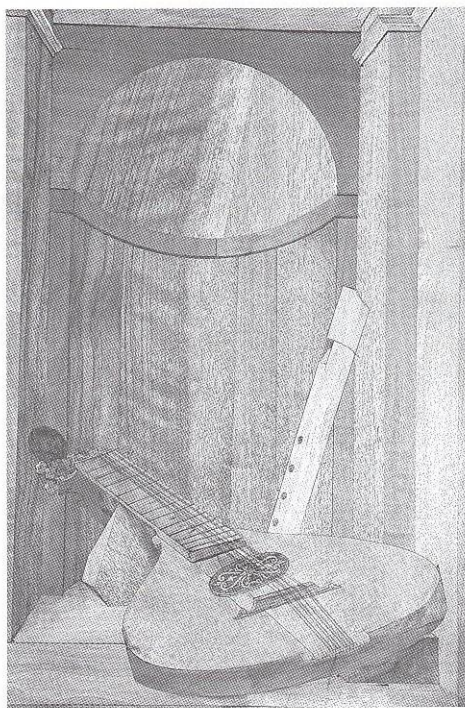
<sup>28</sup> In Riccardo LONATI, *Dizionario degli scultori bresciani*, Brescia 1986, p. 272, fra' Damiano viene addirittura indicato come presunto maestro di Battista e Benedetto Virchi.

<sup>29</sup> È peraltro percepibile anche nei dossali di San Francesco; non solo per l'impiego di inserti metallici e di diverse essenze lignee, ma anche per il ricorso alla tintura dei legni con sostanze vegetali e a qualche traccia di colore puro.

<sup>30</sup> O, forse, la soluzione a ventaglio del padiglione auricolare della testina di Parigi va letta come un riferimento all'udito e le gemme incastonate nelle orbite di quella di Oxford come richiamo al senso della vista? Anche se così fosse, continuerebbe comunque a mancare all'appello la cetera virchiana con un'ipotetica allegoria dell'olfatto.

ELENA BUGINI | L'opera di fra' Raffaele da Brescia  
al San Michele in Bosco di Bologna

Fig. 1. Bologna, San Gerolamo alla Certosa, pannelli intarsiati aggiunti, tra 1611 e 1612, al coro cinquecentesco da Giambattista Natali ed Antonio Levanti. XII postergale sul lato destro, con cetera e flauto dolce a commesso ligneo.



Forse per la sua poco limpida connotazione sociologica, la cetera – almeno nella sua canonica forma rinascimentale – non è, in vero, strumento tra i più riprodotti nelle opere d'arte figurativa, *corpus* pittorico-scultoreo bresciano compreso<sup>1</sup>.

Il suo profilo intarsiato in uno dei postergali della chiesa bolognese di San Gerolamo (fig. 1)<sup>2</sup>, un tempo tempio certosino e ora cappella del cimitero comunale, si segnala quindi, innanzitutto, per rarità iconografica.

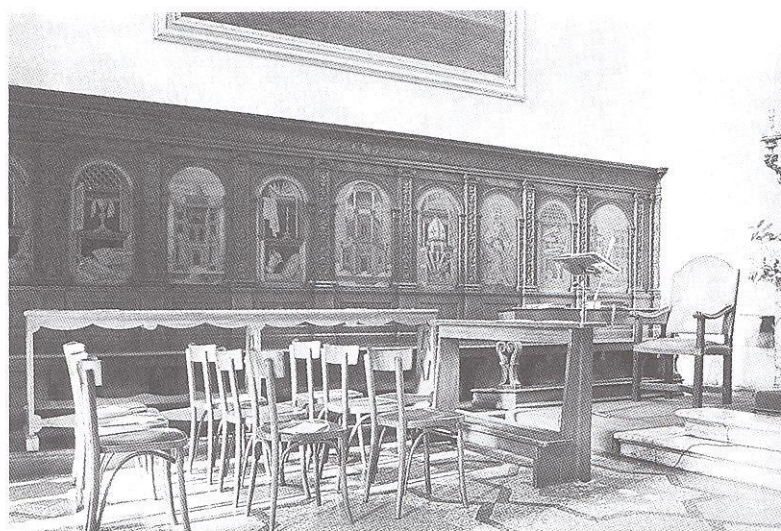
Il coro che accoglie l'immagine musicale, realizzato da Biagio de' Marchi tra 1538 e 1539, si compone di 34 stal-

li di legno intagliato e intarsiato, disposti 17 per parte lungo le pareti dell'aula unica della chiesa. L'intarsio in questione risale, in realtà, ai lavori di restauro e ampliamento del mobile verso l'altare, compiuti tra il 1611 e il 1612 da Giambattista Natali e Antonio Levanti. Le uniche due tarsie a soggetto musicale del complesso appartengono proprio al prolungamento

<sup>1</sup> Stupisce, al contrario, la sua quasi totale assenza nei prodotti artistico-artigianali del Rinascimento di Brescia, cfr. Caterina ANDREOLETTI, *Iconografia degli strumenti musicali in manufatti artistici di Brescia*, Tesi di Diploma, Università degli Studi di Pavia, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale, a.a. 1986-87; Maurizio VIOLA, *L'iconografia degli strumenti musicali nelle chiese di Brescia*, Tesi di Diploma, Università degli Studi di Pavia, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale, a.a. 1986-87.

<sup>2</sup> Qualche annotazione sul coro di San Gerolamo, capolavoro del commesso ligneo rinascimentale, si trova in: Antonio BASTELLI, *Cenni storici sulla Certosa di Bologna*, Bologna 1934; Angelo RAULE, *La certosa di Bologna*, Bologna 1961; Giovanna PESCI (a cura di), *La certosa di Bologna. Immortalità della memoria*, Bologna 1998. Sull'elevato livello di aderenza al vero degli arnesi del far musica riprodotti nelle opere d'intarsio, cfr. *La scienza del Quattrocento nello Studiolo di Gubbio*, in Emanuel WINTERNITZ, *Gli strumenti musicali e il loro simbolismo nell'arte occidentale*, Torino 1982, p. 45.

*Fig. 2. Bologna,  
San Petronio,  
Cappella  
Malvezzi  
Campeggi: stalli  
del lato sinistro,  
opera di fra'  
Raffaele da  
Brescia  
proveniente da  
San Michele in  
Bosco, 1513-21.*

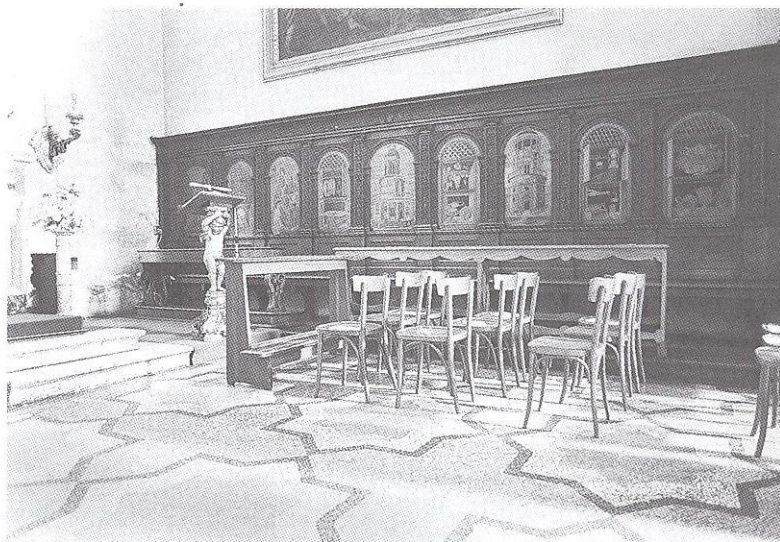


secentesco: si tratta del XIV arcistallo di sinistra, con un'arpa gotica poggiante su due libri, e del XII di destra, con una cetera leggermente rialzata da un prisma e abbinata a un flauto dolce. Entrambe contengono, in realtà, degli errori. Ma, anche se il primo pregio di ambedue risiede nella bellezza dell'immagine e nella maestria della tecnica lignaria che l'ha resa possibile, gli strumenti musicali in esse riprodotti sono piuttosto aderenti alla realtà effettiva e, con alcune delle loro irregolarità, pongono anche degli interessanti quesiti ai cultori dell'organologia.

La cetera, in particolare, ha forma di singolare congerie di elementi credibili, curiosità più o meno verosimili e autentiche inesattezze. Senz'altro aderenti al vero sono la foglia a lacrima, il disegno a fiore molto stilizzato della rosetta, la desinenza pseudoleonina del cavigliere, la sagoma cordiforme con bottoncino apicale dei pirolì e il restringimento dello spessore dei tasti procedendo verso la parte bassa del manico. Non si può invece che indicare come curiosità – in quanto privo di riscontri, anche se tecnicamente non inverosimile – il prolungamento fuori cassa della parte inferiore della tavola, con funzione di struttura a cui fissare le corde, realizzata in sostituzione delle più tradizionali punte metalliche d'attacco direttamente infisse nella fascia inferiore<sup>3</sup>. Un'altra particolarità risiede nell'articolazione della tastiera, che, con 12 tasti

<sup>3</sup> Come poi le corde della cetera bolognese siano fissate a questa estensione del piano armonico, non si capisce, a causa della scarsa precisione dei contorni dell'intarsio in questa zona.

*Fig. 3. Bologna, San Petronio, Cappella Malvezzi Campeggi: stalli del lato destro, opera di fra' Raffaele da Brescia proveniente da San Michele in Bosco, 1513-21. Il VI postergale si fregia di una natura morta di strumenti musicali.*



scanditi da inserti rigidi e, a partire dal quarto spazio dal basso, una coppia di innesti brevi in corrispondenza di IV, V, VI e VIII tasto, sembra non avere riscontri con la concreta pratica costruttiva dello strumento<sup>4</sup>. Risulta invece del tutto improbabile la foggia del cavigliere, di cui, per ragioni legate alla postura ricercata, non si legge distintamente che il dettaglio caratteristico del gancio, ma che, per il resto, è più suggerito – in modo, tra l'altro, non del tutto logico-funzionale – che obiettivamente descritto. E inverosimile è anche la distribuzione delle caviglie ad esso infisse. L'interpretazione di questo particolare, in verità, risulta complicata dal fatto che, per le ragioni prospettiche ricordate sopra, il cavigliere è visibile soltanto in parte e non è quindi possibile ricostruire con precisione, non soltanto la disposizione delle caviglie, ma, addirittura, anche solo il loro numero. Quest'ultima operazione, tra l'altro, è resa ulteriormente difficile dal fatto che la cetera monti soltanto 4 cori doppi e che il numero delle corde mancanti all'appello, corrispondenti ad altrettante caviglie, non

<sup>4</sup> È quanto si evince dallo studio di Grijp sulle tastiere di cetera – l'unico, finora, sull'argomento – dove non si riproduce uno strumento perfettamente corrispondente a quello proposto dalla tarsia felsinea, cfr. Louis Peter GRIJP, *Fret Patterns of the Cittern*, in "The Galpin Society Journal" XXXIV (1981), pp. 62-97. Le tastiere nn. 20 e 24 a p. 67 e la fig. 2b di p. 81, per quanto non sovrapponibili con quella riprodotta nel coro della Certosa, presentano però forti analogie con essa.

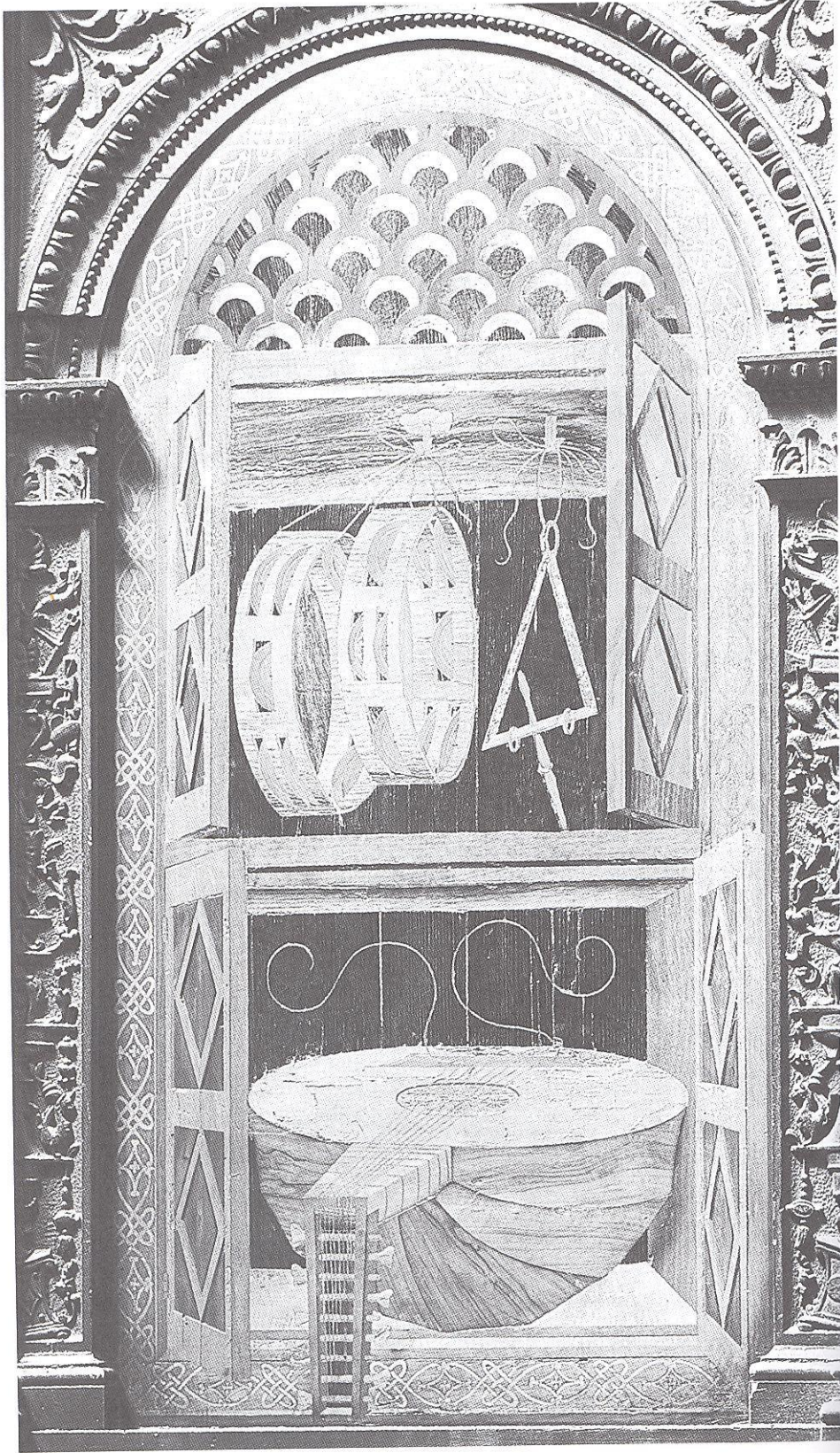
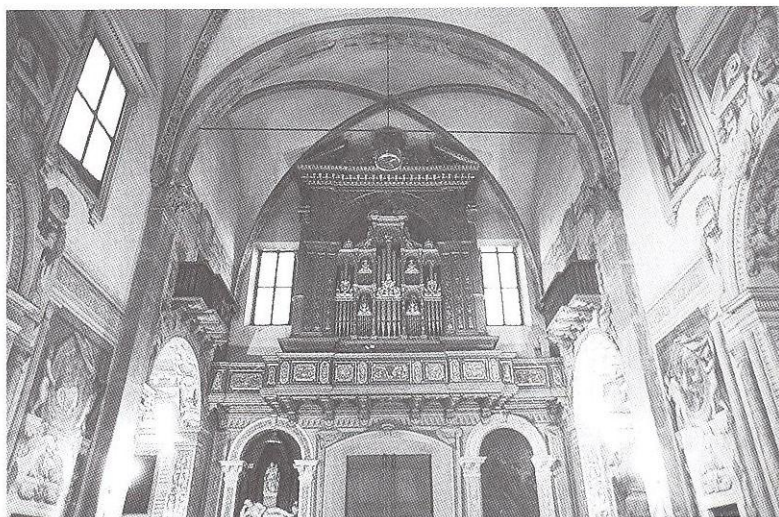


Fig. 5. Bologna, San Michele in Bosco, controfacciata: organo di Giovan Battista Facchetti (1524-26), ritoccato da Giovanni Francesco Traeri (1724). Il blocco cassa-cantoria è opera di fra' Raffaele da Brescia (1525) restaurata da Antonio Levanti (1654).



Nella pagina a sinistra:  
Fig. 4. Tamburelli, triangolo e liuto intarsiati nel VI postergale destro della Cappella Malvezzi Campeggi in San Petronio.

si riesca a ricostruire a causa della scarsa leggibilità del prolungamento inferiore della tavola armonica e della modalità con cui le corde sono ad esso avvinte. La lettura più credibile, comunque, sembra quella di uno strumento a 7 piuttosto che a 6 cori, con distribuzione delle caviglie – un *unicum* in senso assoluto, sia nell'iconografia che nella concreta realtà della costruzione degli strumenti musicali – su 7 file di 2 caviglie ciascuna.

Le due tarsie della Certosa rientrano nell'ambito della produzione, piuttosto fiorente a Bologna, di opere di commesso ligneo a soggetto musicale<sup>5</sup>. Tale fioritura costituisce uno dei riflessi della fervida e ininterrotta tradizione filarmonica della città<sup>6</sup>, anche se, come noto, l'intarsio felsineo non è legato all'attività di una scuola

<sup>5</sup> Per la schedatura completa dei commessi musicalmente rilevanti prodotti dal Rinascimento italiano, contesto bolognese compreso, cfr. Giovanni PELLINI, *Strumenti musicali in tarsie italiane dal XIV al XVI secolo esistenti in Italia*, Tesi di Diploma, Università degli Studi di Pavia, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale, a.a. 1990-91.

<sup>6</sup> Bologna è stata teatro di una delle più fiorenti attività musicali che si segnalino su territorio italiano. Per un'agile panoramica della vita musicale felsinea dal Medioevo alla metà dell'Ottocento, rimando a Giovanni FILIPPI, *Iconografia degli strumenti musicali nei dipinti della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Tesi di Diploma, Università degli Studi di Pavia, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale, a.a. 1988-89, pp. 18-23, lavoro interessante anche perché fornisce una riprova a livello di iconografia pittorica della sensibilità bolognese per la musica.

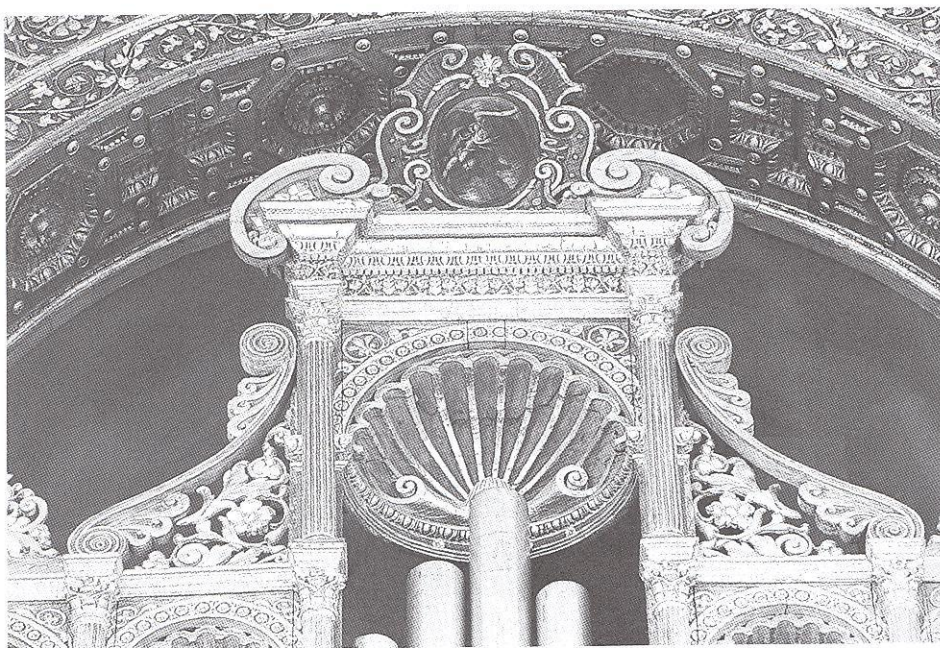


Fig. 6.  
Particolare del  
coronamento  
della campata  
centrale  
dell'organo  
Facchetti in San  
Michele in Bosco.

locale 7: per circa ottant'anni, tra la fine del Quattro e la prima metà del Cinquecento, quando l'arte del commesso ligneo si radica e fiorisce a Bologna, le più prestigiose opere dell'intarsio locale vengono difatti affidate a dotati artefici extracittadini come i de' Marchi di Crema, i Sacca di Cremona, fra' Damiano Zambelli da Bergamo e fra' Raffaele Marone da Brescia. Proprio quest'ultimo, con i suoi lavori in San Michele in Bosco, è il *magister lignaminis* più interessante nell'economia delle presenti pagine, non solo perché bresciano, ma anche perché capace, un po' per la sua provenienza, un po' per l'alunnato presso l'intagliatore-intarsiatore fra' Giovanni da Verona – molto edotto in materia musicale – di una significativa dimestichezza con le forme degli arnesi acustici.

Nel 1814 venne riaperta la cappella del Santissimo Sacramento in San

<sup>7</sup> Su intagli e intarsi a Bologna nel Rinascimento, si vedano: Francesco MALAGUZZI VALERI, *L'intaglio e la tarsia a Bologna nel Rinascimento*, in "Rassegna d'arte" I (1901); A. RAULE, *I cori delle chiese di Bologna*, in "Strenna storica bolognese" IX (1956); Maria Rita FABBRI, *Il coro maggiore di S. Petronio e le tarsie in Bologna nel XV e XVI secolo*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Bologna, Facoltà di Magistero, a.a. 1973-74; EAD., *Antichi cori lignei a Bologna nel sec. XV*, in "Strenna storica bolognese" XXVII (1977).



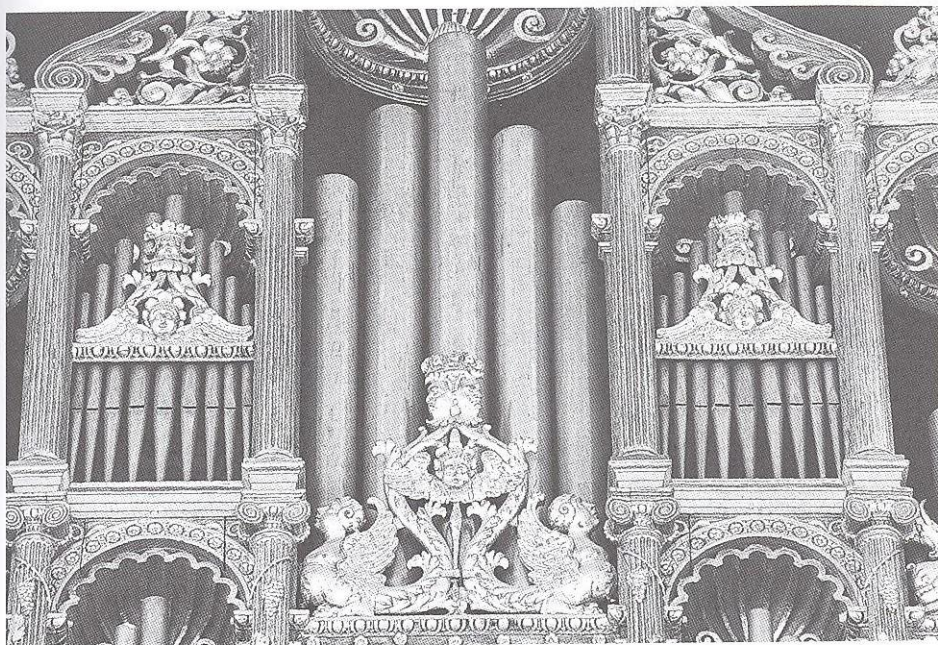


Fig. 7. Intagli decorativi del prospetto in stagno dell'organo Facchetti in San Michele a Bologna nella zona degli organetti morti.

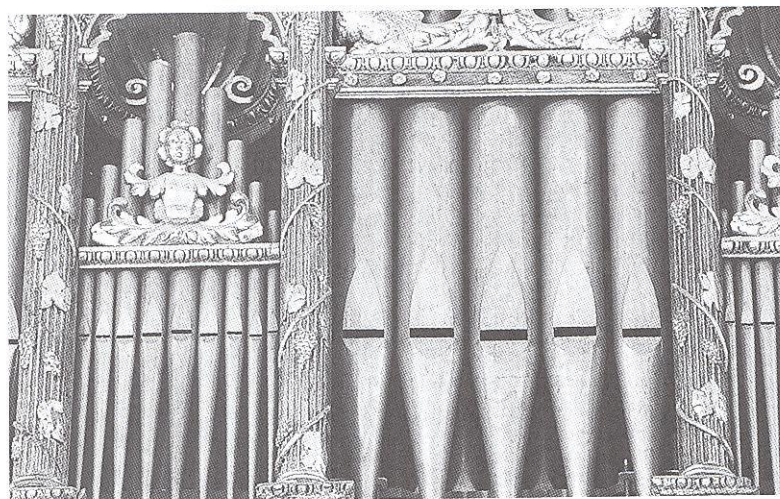
Petronio, dopo il restauro promosso da Antonio Malvezzi Campeggi<sup>8</sup>. Il ripristino, principiato nel 1812, comportò anche il trasferimento di alcuni sedili con postergali intarsiati da San Michele in Bosco, sede del cenacolo olivetano bolognese, soppresso sedici anni prima<sup>9</sup>. Si trattò, per la precisione, dei 18 stalli, eseguiti tra 1513 e 1521 da fra' Raffaele da Brescia (al secolo Roberto Marone)<sup>10</sup>, che a tutt'oggi si vedono collocati, 9 per lato,

<sup>8</sup> Cfr. Massimo FERRETTI, *Da San Michele in Bosco a San Petronio: un episodio nella storia della tutela*, in AA.VV., *La basilica di S. Petronio in Bologna*, Bologna 1983-84, vol. II, pp. 279-86.

<sup>9</sup> Su San Michele in Bosco, nato come tempio olivetano e oggi chiesa dell'Istituto Ortopedico Rizzoli officiata dall'Ordine dei Ministri degli Infermi, si vedano: Mario FANTI, *S. Michele in Bosco di Bologna*, in AA.VV., *Monasteri benedettini in Emilia Romagna*, Milano 1980; Francesco GIORDANO, Marco POLI, *Chiesa di San Michele in Bosco. Guida*, s.l. 1997.

<sup>10</sup> Cfr. Michele CAFFI, *Di Raffaello da Brescia celebre intarsiatore e intagliatore di legname del secolo XVI*, in "L'iniziatore" 20 febbraio 1851; Stefano FENAROLI, *Dizionario degli artisti bresciani*, Brescia 1877, pp. 74-82; M. CAFFI, *Raffaello da Brescia maestro di legname insigne del secolo XVI*, in "Archivio Storico lombardo" 1882, pp. 660 e ss; Gaetano PANAZZA, *Le arti applicate connesse alla pittura del Rinascimento*, in *Storia di Brescia*, Milano 1964, vol. III (*passim*); Riccardo LONATI, *Dizionario degli scultori bresciani*, Brescia 1986 (*ad vocem*). Sono probabilmente due le motivazioni fondamentali che indussero i monaci

Fig. 8.  
Decorazioni al  
registro basso  
della facciata  
dell'organo  
facchettiano in  
San Michele.



Nella pagina a  
destra.  
Fig. 9. Piacenza,  
San Sisto, Coro:  
coronamento del  
XIII sedile  
dell'ordine  
superiore sinistro  
con tarsia di  
organo  
sormontata da  
una conchiglia  
intagliata.

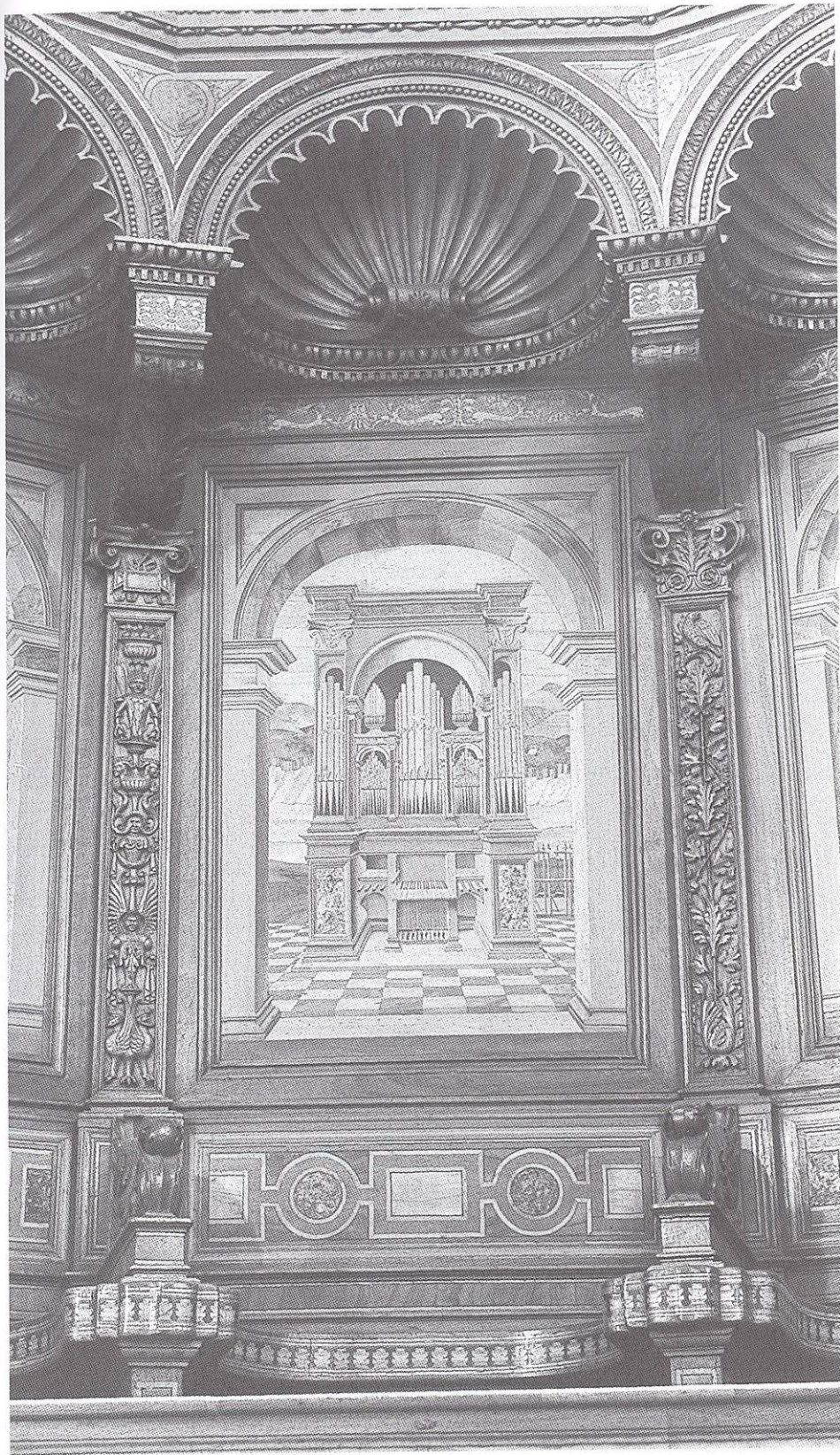
nell'ottava cappella a destra della basilica petroniana (figg. 2-3). Oltre ai pannelli della cappella Malvezzi Campeggi (o del Santissimo), dell'antico coro di San Michele sopravvivono ancora un riquadro conservato al Victoria and Albert Museum di Londra, tre tarsie di collezione privata inglese<sup>11</sup> e un intarsio con germano entro paesaggio, di cui si ignora la collocazione attuale<sup>12</sup>. Sono sopravvivenze minime rispetto allo splendore originario dell'opera; tanto più che, come riferisce Michele Caffi, gli specchi intarsiati della cappella Malvezzi *"mancano tuttavia delle magnifiche conchiglie o cappe che li sormontano e che tutte furono vendute dai cenciaiuoli per legno da ardere a quattro baiocchi (ventun centesimi ital.) l'una"*<sup>13</sup>. Ad ogni modo,

olivetani di San Michele ad affidare ad un bresciano un'importante opera a Bologna. Innanzi tutto il fatto che lo stesso fra' Raffaele fosse un olivetano: è infatti noto come, in antico, i cenacoli appartenenti allo stesso ordine fossero soliti scambiarsi gli artisti tra loro. In secondo luogo, scambi di artisti tra Bologna e Brescia non dovettero essere infrequenti nel primo Cinquecento: li incentivò soprattutto Altobello Averoldi nel corso del primo trentennio del secolo, quando trascorse lunghi periodi a Bologna in qualità di legato pontificio. L'attività bolognese di fra' Raffaele conferma quindi l'ipotesi di questi, se non intensi, per lo meno significativi, rapporti culturali tra le due città. Cfr. nota 23.

<sup>11</sup> Sono riprodotte in M.J. THORNTON, *Three unrecorded panels by Raffaele da Brescia*, in "The Connoisseur" aprile 1978, pp. 240-48 (vi si trova anche un'immagine della tarsia del Victoria and Albert); due di queste tre tarsie hanno soggetto musicale.

<sup>12</sup> Riprodotto nel saggio di Ferretti dedicato alla cappella Malvezzi Campeggi (cfr. nota 9 di questo stesso scritto) come fig. 352 p. 285.

<sup>13</sup> M. CAFFI, *Di Raffaello da...*, cit., p. V (dell'estratto).



delle superstiti tarsie olivetane oggi visibili in San Petronio, la VI della serie di destra propone una riproduzione piuttosto credibile di alcuni strumenti musicali (fig. 4). Più che per la coppia di tamburelli a sonagli e per il triangolo con batocchio collocati al registro superiore – la cui rappresentazione corretta è anche il risultato della relativa semplicità formale dei modelli reali –, il pannello intarsiato si segnala per la raffigurazione del liuto al registro inferiore. Si tratta di uno strumento arcaico, del tipo, caratteristico del Quattrocento, a 4 cori doppi più un cantino isolato. L'immagine è molto ricca di particolari, non mancando né delle corde né dei lacci di minugia in corrispondenza dei tasti né del ponticello-cordiera. Addirittura, nonostante la prospettiva renda l'operazione difficoltosa, il Marone riesce a suggerire la preziosa tessitura della rosetta in corrispondenza del foro armonico. Il suo liuto non ha la foggia allungata tipica degli strumenti di scuola bolognese – proposta invece, nello stesso giro d'anni, da Paolo e Giovanni Antonio Sacca nel XVIII postergale da sinistra del coro di San Giovanni in Monte (1517-23)<sup>14</sup> – ma una forma tondeggiante, con tavola dal profilo arrotondato e guscio molto panciuto<sup>15</sup>, che sembrerebbe, addirittura, una ripresa del tipo di Arnault de Zwolle<sup>16</sup>. Più credibile di una citazione colta di tale levatura, è però l'ispirazione al tipo “a mela” di scuola veneta<sup>17</sup>, in quanto influente anche sulla produzione delle botteghe liutarie della città che diede i natali al maestro olivetano. Intarsiando il suo liuto in San Michele in Bosco, fra' Raffaele avrebbe cioè preferito rifarsi alla cultura delle sue terre di provenienza piuttosto che aprirsi a quella della città in cui visse la sua stagione creativa più felice. Fatto che è ulteriore prova dell'alunnato di fra' Raffaele presso fra' Giovanni: presso un artigiano, cioè, che, essendo

<sup>14</sup> Per una riproduzione a colori di questo strumento, cfr. Giosuè e Grazia Vittoria GURRIERI, *Il coro intarsiato di San Giovanni in Monte in Bologna*, Parma 1985, p. 119, fig. 26.

<sup>15</sup> E per questo costituito da doghe molto larghe. Sono forse 9, ma non si contano tutte perché in parte coperte da manico e cavigliere.

<sup>16</sup> Anche se non è giunto fino a noi nessuno strumento originale del XV secolo, un manoscritto del borgognone Henri Arnault de Zwolle (1440 circa; manoscritto latino 7295 della Biblioteca Nazionale di Parigi) ci offre, grazie ad un disegno tecnico molto accurato, una preziosissima fonte per la sua ricostruzione. I problemi tecnici relativi alla fabbricazione di questo liuto arcaico sono stati dettagliatamente affrontati da Lorenzo Lippi in *Il liuto pre-rinascimentale secondo il manoscritto di Henry Arnault de Zwolle*, in “Liuteria” 1984 n. 11, pp. 16-27.

<sup>17</sup> È la foggia strumentale che viene ad esempio proposta dal Giambellino nel *Trittico dei Frari* (1489) o da Bartolomeo Montagna nella *Madonna in trono con il Bambino e Santi* (1490) oggi presso il Museo della Certosa di Pavia.



Fig. 10. Bologna, San Michele in Bosco: coppia di conchiglie intagliate collocate a coronamento del secondo confessionale sul lato destro dell'aula dei fedeli, 1664.

oriundo di Verona, nell'intarsiare i suoi strumenti dovette assumere come primario punto di riferimento l'attività delle botteghe della Serenissima<sup>18</sup>. Rispetto al maestro, è però minore la dimestichezza di fra' Raffaele con le forme della liuteria; come dimostra anche la tarsia petroniana con una lampante scorrettezza. Se le coppie di corde del liuto sono infatti correttamente intarsiare in tensione tra piroli e ponticello ed egualmente corretta è anche la rappresentazione della corda rotta sulla sinistra, corrispondente al cantino singolo, la corda rotta e arricciata sulla destra non ha invece nessuna ragion d'essere. Si tratta cioè di un'impresione senza riscontri effettivi nella tecnica costruttiva del liuto e che va forse semplicemente interpretata come calligrafismo esibito<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> Radici e manifestazioni della cultura musicale di fra' Giovanni necessitano ancora, in realtà, dell'adeguata messa a fuoco che la scrivente si augura di poter esibire al termine della ricerca nella quale è attualmente impegnata presso il *Centre d'Études Supérieures de la Renaissance* dell'Università "François Rabelais" di Tours.

<sup>19</sup> Il liuto con le corde spezzate è motivo ricorrente nella storia dell'arte; l'esempio più celebre in tal senso è fornito da molte delle nature morte del Baschenis. La corda arricciata è infatti occasione di sfoggio di bravura tecnica da parte del suo artefice (quando già la scelta del liuto, in realtà, è da considerarsi occasione ricercata per una manifestazione di magistero prospettico); e poi funziona sempre da simbolo di *vanitas*, allusivo al silenzio della morte. Cfr. A. TENENTI, *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento*, Torino 1957, *passim*; Reinhold HAMMERSTEIN, *Von gerissenen Saiten und singenden Zikaden. Studien zur Emblemik der Musik*, Tübingen und Basel 1994.

L'attività di Roberto Marone per San Michele in Bosco non si esaurì nell'esecuzione del coro dei monaci. Tra quanto le fonti più o meno concordemente gli attribuiscono, giova qui ricordare la realizzazione, nel 1525, del prospetto ligneo – poi restaurato da Antonio Levanti nel 1654 – dell'organo a tutt'oggi sulla controfacciata del tempio olivetano, opera del 1524-26 del suo concittadino Gian Battista Facchetti (fig. 5)<sup>20</sup>. Questo impegno documenta difatti l'interesse di fra' Raffaele anche per l'espressione organaria dell'artigianato musicale, tradotta, in tal sede, in sapiente e fastosissimo involucro ornamentale perfettamente conforme alle caratteristiche tecnico-costruttive dell'arte facchettiana.

La facciata pentapartita dell'organo Facchetti, organizzata secondo lo schema 5/9+9/5/9+9/5, viene iscritta dal Marone in un grande fornice, come tipico della massima parte dei prospetti dell'organaro bresciano. L'arco a tutto sesto è sormontato da un timpano spezzato, retto da un sistema di paraste chiuse tra due colonne scanalate e rudentate a capitello composito. Il blocco cassa-cantoria è fastosamente policromato (con prevalenza di oro, rosso e blu) e rivestito da un esubero di decorazione plastica che, per repertorio (onde correnti, ovoli, dentelli, rosoni, candelabre, conchiglie, foglie e fiori stilizzati, sirene e sfingi) e per oggetto (ridottissimo e tale, quindi, da non turbare la natura architettonica, più che plastica, della soasa dell'organo), è di ispirazione marcatamente classica.

L'ornato a conchiglia, collocato al vertice di ogni gruppo di canne (figg. 6-8), merita qualche considerazione a parte, dato che, oltre ad inserirsi perfettamente nel repertorio decorativo del genere "cassa d'organo" nella sua versione cinquecentesca<sup>21</sup> – confermando quindi la padronanza

<sup>20</sup> I diversi interventi del Facchetti in ambito felsineo sono ricordati in Oscar MISCHIATI, *Documenti sull'organaria padana rinascimentale. I. Giovanni Battista Facchetti*, in "L'Organo" XXII (1984), pp. 24-36. Nell'attività bolognese di una delle migliori forze dell'organaria bresciana va forse vista un'ulteriore conferma dei legami tra Brescia e Bologna nel primo Cinquecento (cfr. nota 10 del presente testo). Secondo quanto stabilito dal Meli (cfr. Ernesto MELI, *Liutai e organari*, in *Storia di Brescia*, Brescia 1964, vol. III, p. 896), dell'originale del Facchetti in San Michele si conservano oggi soltanto la cassa e parte delle canne del Ripieno e del Flauto in ottava; il prospetto, invece, per quanto sullo stesso disegno facchettiano, è stato rifatto da Giovanni Francesco Traeri nel 1724.

<sup>21</sup> All'interno della produzione di casa Antegnati, ad esempio, se ne trova un uso consistente nelle facciate di Gian Giacomo, cfr. E. BUGINI, *Il capitolo decorativo dell'"Arte Antegnata": caratteri distintivi degli ornamenti di una grande dinastia di organari, modi e protagonisti del loro allestimento*, in "Quaderni di Palazzo Te" 1999 n. 5, p. 50. Sull'impiego

di tal genere da parte di fra' Raffaele –, costituisce anche un credibile aiuto nella ricostruzione dell'ipotetico aspetto del perduto coronamento dei dossali oggi in San Petronio. In tutti e sette i casi, l'artefice bresciano ricorre ad una valva di conchiglia a 11 spicchi profilati d'oro, con rialzo a piccola conchiglia tra due cartocci nella parte inferiore; il tutto dipinto in azzurro e chiuso tra cornici, superiori e inferiori, intagliate e dorate. Si tratta di una terminazione molto simile a quella degli arcistalli di San Sisto a Piacenza (fig. 9), per quanto, nel caso piacentino, relativo ad un coro intagliato-intarsiato, manchi la policromia e differiscano il numero degli spicchi della valva di conchiglia – 15 – e il modo di risolvere l'estremità inferiore, semplificata in cartoccio unico. Oltre che dell'intaglio degli involucri organari, la conchiglia è infatti motivo ornamentale assai tipico della produzione pittorico-plastica rinascimentale di area emiliana e, molto in subordine, veneta: tant'è che fra' Raffaele ne fa uso soltanto dopo il trasferimento felsineo, mentre il suo maestro fra' Giovanni non lo impiega mai<sup>22</sup>. Nelle valve di conchiglia dell'organo facchettiano va inoltre identificato il probabile modello di quelle collocate al vertice dei due confessionali sul lato destro dell'aula dei fedeli in San Michele (fig. 10), per quanto ben più modeste opere di anonimo del XVII secolo: a più basso numero di spicchi – 10 – e con una cattiva sintesi, nella parte inferiore, di quanto proposto nell'*ornamentum* organario, dato che la piccola valva di conchiglia rovesciata dell'intagliatore olivetano viene qui risolta in una sorta di fasciatura centrale di un unico cartoccio, le cui estremità sono anche scarsamente simmetriche e piuttosto appiattite.

della forma a conchiglia, in particolare del tipo chiamato "pettine", nell'artigianato musicale del Rinascimento, cfr. Robin Hedlam WELLS, *The orpharion. Symbol of a humanist ideal*, in "Early Music" IV (1982), pp. 427-40 (soprattutto pp. 429 ss). L'articolo è ricordato da Bornstein a proposito della forma conferita dagli inglesi a orpharion, bandora e penorcon come voluto richiamo alla foggia della lira donata da Hermes a Orfeo, cfr. Andrea BORNSTEIN, *Gli strumenti musicali del Rinascimento*, Padova 1987, p. 250. Non è da escludere che la sagoma a conchiglia che tanto spesso ricorre tra gli ornati degli strumenti del far musica – come nella cassa Facchetti in San Michele, in diverse casse di Gian Giacomo Antegnati e nei fondi a valva di conchiglia delle cetere di Gerolamo Virchi – voglia omaggiare proprio questo mito antico.

<sup>22</sup> Cfr. Luisa BANDERA, *Il mobile emiliano*, Milano 1972, pp. 7-8.