

Estratto da

VERONA ILLUSTRATA - n. 17 - 2004

Rivista del Museo di Castelvecchio

Errata corrige fig. 31

1. Acero
2. Conifera (pino o abete)
3. Noce
4. Pioppo
5. Rovere tinto

*Un intarsio di lira, una lira intagliata:
qualche puntualizzazione su fra Giovanni da Verona
e Giovanni d'Andrea Veronese*

ELENA BUGINI

PER QUANTO il suo impiego – particolarmente intenso tra fine Quattro e fine Cinquecento – rimanesse limitato soprattutto all'Italia, la lira da braccio¹ è stata uno dei più importanti cordofoni ad arco del Rinascimento. Eminentemente utilizzato dai solisti che improvvisavano accompagnamenti polifonici per il loro canto, lo strumento – di sonorità raffinatamente contenuta – fu amato e considerato particolarmente nobile dai contemporanei,² cui piaceva pensare il «cantare alla lira» nei termini di una colta e coraggiosa ripresa dell'ardimentosa arte rapsodica degli antichi.

Nella sua configurazione canonica compiuta, la lira rinascimentale ebbe cassa armonica piatta, tastiera larga e senza tasti, ponticello leggermente arrotondato, sette caviglie sagittalmente congegnate nella parte frontale

Il presente contributo riprende e sviluppa alcuni snodi del *mémoire* intitolato *Giovanni da Verona e la musica: gli strumenti e i frammenti musicali nelle tarsie di un celebre artigiano del Rinascimento veronese*, redatto – nel corso dell'a.a. 2002-2003, sotto la direzione di Maurice Brock e Nicoletta Guidobaldi – come borsista dell'Università degli Studi di Milano, ai fini del conseguimento del *Diplôme d'Études Approfondies* presso il *Centre d'Études Supérieures de la Renaissance* dell'Università 'François Rabelais' di Tours.

1. Per una diffusa disamina delle caratteristiche morfologico-costruttive e della storia di questo strumento, nonché delle tecniche esecutive adottate dai suoi cultori, si vedano soprattutto: *Appendice B. La lira da braccio*, in E. WINTERNITZ, *Gli strumenti musicali e il loro simbolismo nell'arte occidentale*, Torino 1982, pp. 269-270; *L'arciviola lira in un quadro del Seicento e Pratica e tecnica della lira da braccio*, in B. DISERTORI, *La musica nei quadri antichi*, Calliano 1978, pp. 99-106 e 107-126; R. SILVA, *Strumenti musicali 'alla greca e all'antica' nel Rinascimento*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, I, Torino 1984, p. 363 e fig. 121; A. BORNSTEIN, *Gli strumenti musicali del Rinascimento*, Padova 1987, pp. 286-287; S. SCOTT JONES, *The lira da braccio*, Bloomington & Indianapolis 1995. Proprio a Sterling Scott Jones, tra l'altro, si deve l'ultima revisione – condotta di concerto con Howard Mayer Brown – della voce *Lira da braccio* per *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, XIV, London 2002, pp. 742-745.

2. Scrive Baldassar Castiglione nel secondo libro del *Cortegiano*, affidando la riflessione a Federico Fregoso: «Bella musica [...] parmi il cantar bene a libro sicuramente e con bella maniera; ma ancor molto più il cantare alla viola», dove – come molti suoi contemporanei – Castiglione usa il termine «viola» proprio per indicare la lira da braccio. Lo strumento, d'altronde, viene più volte raffigurato in diversi ambienti del palazzo ducale di Urbino, la cui corte e la cui cultura costituiscono – come noto – argomento precipuo del celebre trattato. Cfr. W.H. KEMP, *Some notes on music in Castiglione's Il libro del Cortegiano*, in *Cultural aspects of the Italian Renaissance. Essays in honour of Paul Oskar Kristeller*, a cura di C.H. Clough, New York 1976, pp. 354-369.

della testa, cinque corde melodiche e due bordoni fuori tastiera. Pressoché costanti furono anche la rientranza del fondo ed il cavigliere lanceolato o cordiforme. La foggia scatolata di quest'ultimo, normalmente chiuso soltanto di fronte, si completò di sportellino posteriore negli strumenti di massimo prestigio formale. È il caso della lira da braccio, oggi presso il Kunsthistorisches Museum di Vienna, realizzata nel 1511 da Giovanni d'Andrea Veronese. Capolavoro della scultura applicata di bizzarro antropomorfismo protomanierista, essa costituisce, tra l'altro, una delle (sfortunatamente) pochissime sopravvivenze sinora individuate dell'eletto cordofono.¹

Un po' per la bellezza delle sue forme, un po' per l'intrinseca nobiltà che le veniva universalmente riconosciuta in virtù della supposta origine antica² e dell'investimento emblematico che ne costituiva – pressoché sistematicamente – lo spessore significante,³ la lira da braccio è stata strumento assai presente nell'immaginario di molti dotati cultori delle arti del disegno, come la più parte degli adepti del commesso ligneo. È d'altronde cosa nota⁴

1. L'elenco di preziose vestigia contemplato in SCOTT JONES, *The lira da braccio* cit., pp. 2-3, propone, al seguito dello strumento viennese, i pregevoli esemplari attualmente conservati presso il conservatorio di Bruxelles (scuola italiana, XVI secolo) e l'Ashmolean Museum di Oxford (Joan Maria da Brescia, 1520-1525 ca.). Per un profilo approfondito dello strumento dell'Ashmolean, con tre fotografie a colori di fronte, retro e particolare del cavigliere con decorazione a pseudo-agemina, cfr. *Gasparo da Salò e la liuteria bresciana tra Rinascimento e Barocco*, catalogo della mostra a cura di F. Dassenno e U. Ravasio, Cremona 1990, pp. 49 e 50. La lira di Joan Maria è emblematica dei preziosissimi ornamentali del migliore artigianato musicale bresciano, per il quale mi sia concessa la doppia autocitazione: 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. 1996-1997 (con i relativi estratti-approfondimenti per: «Solchi», II, 3, 1998, e III, 1, 1999; «Quaderni di Palazzo Te», 5, 1999; «I Quaderni della Fondazione Ugo Da Como», III, 4-5, 2001; «Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo», LXIV, a.a. 2000-2001); e EADEM, *Tra musica, scultura ed arti applicate: aspetti trascurati della liuteria artistica bresciana e della tarsia lignea bolognese di epoca rinascimentale*, tesi di Specializzazione in Storia dell'Arte, Università degli Studi di Bologna, a.a. 2001-2002 (con puntuali riprese in «I Quaderni della Fondazione Ugo Da Como», V, 9, 2003, e «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 26, 2002).

2. Sulla lira da braccio come vagheggiamento della lira eptacorde greca (e come documento della fragilità delle fondamenta filologiche dell'archeologia musicale del Rinascimento, pseudoscienza basata su un colloquio a bocca chiusa con l'antico), si veda soprattutto quanto argomentato da Benvenuto Disertori in *Pratica e tecnica della lira da braccio*.

3. Molta trattatistica rinascimentale fece difatti dello strumento un simbolo di micro-macrocosmo e dell'*harmonia* che costituiva il principio regolatore di entrambi, soprattutto rimarcando come il numero dei suoi corpi vibranti fosse identico a quello dei pianeti allora noti. Nel corso del Cinquecento, in realtà, intorno alla prestigiosa icona musicale della lira, si sviluppò una rete di significati estesa ben oltre al più sfruttato simbolismo cosmico: S. TOUSSAINT, *Quasi lyra: corde e magia. Nota sulla lira nel Rinascimento*, «Cahiers d'Accademia», 4, 2001, pp. 117-132.

4. La tassonomia più completa e rigorosa dei temi prediletti nell'esercizio di questa declinazione della manifattura lignea data, ormai, più di vent'anni ed è contenuta nel sempre imprescindibile M. FERRETTI, *I maestri della prospettiva*, in *Storia dell'arte italiana*, II, Torino 1982, pp. 561-585, le cui pp. 574-580, in particolare, sono dedicate allo specifico delle nature morte a soggetto musicale. La rilevanza quantitativo-qualitativa di queste ultime nelle opere d'intarsio si può pertanto considerare nozione acquisita – almeno dai cultori delle discipline storico-artistiche – sin dalla prima circolazione dell'importante saggio.

come l'iconografia del miglior intarsio della Rinascenza si sia spesso pregiata della raffigurazione di frammenti e strumenti del far musica.¹

Oltre che con il valore altamente decorativo degli arnesi acustici² e con la portata semantica normalmente riconosciuta all'intera categoria,³ la presenza di soggetti di interesse musicale nelle opere di tarsia si spiega col fatto che, sin dall'antichità, il pensiero pitagorico-platonico – in virtù del riconosciuto fondamento matematico – assegna alla musica l'alta dignità di arte-scienza.⁴ Rappresentando prospetticamente i suoi strumenti – come di fatto soventemente avviene nelle tarsie quattro-cinquecentesche – se ne ammette ed enfatizza il principio numerico. Gli strumenti musicali intarsiati sono, in conseguenza, documenti di grande interesse per lo studioso della mentalità e della cultura dell'epoca in quanto, innanzitutto, suggestive ed efficaci espressioni della fede rinascimentale nelle virtù cosmopoietiche del numero e nell'*harmonia mundi*.⁵

Non stupisce pertanto il constatare come, anche nel *corpus tarsiatum* di fra Giovanni da Verona – la voce (notoriamente) più potente, sia pur nella sua silenziosità monastica,⁶ del commesso ligneo italico tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo –, l'iconografia musicale rivesta un'importanza di tut-

1. Per la schedatura integrale dei commessi rinascimentali italiani musicalmente rilevanti, si veda il gigantesco elaborato in quattro volumi (uno di testo e tre di tavole) di Giovanni Pellini, tesi di diploma – discussa nel corso dell'anno accademico 1990-1991 presso la cremonese Scuola di Paleografia e Filologia Musicale dell'Università degli Studi di Pavia – intitolata *Strumenti musicali in tarsie italiane dal XIV al XVI secolo esistenti in Italia*. Nel dicembre 1994, l'imponente lavoro è stato corredato degli utili *Indici Addenda et Corrigenda* di Alessia Ferraresi.

2. Per il loro sfruttamento come sontuosi pezzi da esposizione e prestigiosi *status symbols*, e per il correlato fenomeno del collezionismo musicale, cfr. «I Quaderni della Fondazione Ugo Da Como», V, 9, 2003, pp. 17, 18-19 (nota 7), 30 (nota 2), e E. BUGINI, *Sugli strumenti musicali intagliati ed intarsiati del Rinascimento bresciano: note a margine di uno storico dell'arte*, «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 26, 2002, *passim*.

3. Per quanto il pensiero quattro-cinquecentesco tendesse a connotare in termini di particolare nobiltà la lira da braccio, non essa soltanto, ma tutti gli strumenti musicali, cioè, furono tendenzialmente investiti del valore di realtà formalmente belle quanto semanticamente pregnanti. Sabba da Castiglione ben esprime la triplice natura – di fonte sonora, oggetto di grandi potenzialità estetiche e referente concreto di uno o più simboli – riconosciuta dalla sua epoca all'arnese acustico, così scrivendo nei *Ricordi*: «perché questi tali strumenti dilettono molto all'orecchie e ricreano molto gli animi, i quali, come diceva Platone, si ricordano dell'armonia, la quali nascedali moti delli circoli celesti; ancora piacciono assai all'occhio».

4. Si veda quanto già (ed anche più ampiamente) esposto in E. BUGINI, «... exactissima harmonia ...»: *le nature morte a soggetto musicale del coro di San Sisto a Piacenza*, «Acme», LVI, 2, 2003, p. 321.

5. Come per la prima volta si riconosce nei due fondamentali studi: *L'importanza delle tarsie quattrocentesche per la storia della musica e La scienza del Quattrocento nello Studiolo di Gubbio*, in WINTERNITZ, *Gli strumenti musicali cit.*, pp. 36-41 e 42-53.

6. Cfr. P.L. BAGATIN, *Pregbiere di legno. Tarsie e intagli di fra Giovanni da Verona*, Firenze 2000, *passim*. In quello che è – in ordine di pubblicazione – l'ultimo degli studi monografici di vaglia dedicati all'artefice olivetano, viene più volte ribadita la problematicità connaturata alla ricostruzione di biografia e formazione del personaggio: la rada documentazione è infatti decisamente insufficiente a tal fine, soprattutto per la fase degli esordi della vicenda umana ed artistica.

20, 21, 24 to rilievo;¹ né come tra le icone musicalmente connotate del suo residuo catalogo di intagli ed intarsi si annoverino anche significative versioni di lira da braccio.

Per quanto è dato giudicare dall'analisi diretta della sua opera, la cultura musicale dell'olivetano veronese dovette essere molto buona: nonostante qualche arcaica persistenza quattrocentesca² e alcune incertezze nella resa dei meccanismi più complessi,³ il suo strumentario è difatti completo e ben descritto,⁴ e sicura sembra anche la sua conoscenza della notazione musicale.⁵

1. Si veda l'*Appendice* che conclude queste pagine.

2. Riguarda soprattutto le raffigurazioni del liuto, in cui l'arrotondata e più datata foggia veneziana prevale sul più recente tipo allungato, alla maniera bolognese: D. MELINI, *L'iconografia musicale nell'arte del Quattrocento*, tesi di Specializzazione in Storia dell'Arte, Università degli Studi di Bologna, a.a. 1999-2000, pp. 28 e 31. Tale attardamento, d'altronde, si spiega agevolmente con il prolungato impiego di cartoni che fra Giovanni doveva avere per buona parte approntato già nell'ultimo decennio del Quattrocento, nel momento di ideazione e realizzazione della prima opera veronese: gli arnesi acustici da lui intarsiati nella successiva produzione, difatti, sono – almeno in larga misura – una ripetizione variata di quanto primariamente esibito nel coro di Santa Maria in Organo. Sulla perdurante predilezione del capace legnaiolo per il liuto 'a mela' dovette credibilmente influire anche il modello della pala sanzenate del Mantegna, in cui ben due dei complessivamente quattro angeli musicanti impugnano uno strumento di tal fatta. Per i condizionamenti esercitati dal pittore di Isola di Carturo sull'olivetano, cfr. BAGATIN, *Pregiere di legno* cit., p. 71.

3. Come gli svegliarini monastici, cfr. G. DEL VECCHIO, *L'orologio nelle tarsie*, «La clessidra», XXIX, 2, 1973, pp. 30-32.

4. Fra Giovanni intarsia con profusione di particolari membri di tutte e quattro le categorie strumentali della classificazione Hornbostel-Sachs (1914), per quanto il numero dei suoi aerofoni sia superiore a quello, non solo di idiofoni e membranofoni, ma anche dei cordofoni, raggruppamento già anticamente considerato di maggior pregio rispetto a quello degli strumenti a fiato: *La maledizione di Pallade Atena*, in WINTERNITZ, *Gli strumenti musicali* cit., pp. 122-141; «Musica e Storia», VI, 1, 1998, pp. 107-123, 125-165, 167-192; BUGINI, «... exactissima harmonia...» cit., p. 319, nota 13. Questo, nel probabile intento di correttamente riflettere il consistente impiego che, nei suoi anni, veniva fatto dei fiati: non per nulla lo strumento in assoluto più rappresentato dall'olivetano risulta essere il flauto dolce, di cui la prassi rinascimentale fa uso cospicuo in *ensembles* omogenei costituiti da membri di diversa taglia. Del pregiudizio sull'intrinseca inferiorità degli aerofoni, in realtà, risente anche il lucidissimo fra Giovanni – pur sempre figlio del suo tempo e dei suoi sistemi di pensiero –, se non sul piano della *copia*, certo su quello della *varietas*: quattro soltanto sono infatti i tipi di aerofono rappresentati dall'intarsiatore olivetano, contro i sette che rientrano invece nel suo gruppo di cordofoni.

5. L'espressione dubitativa è d'obbligo, dato che sull'argomento manca ancora uno studio sistematico ed i pochi musicologi che lo hanno più o meno marginalmente ed incautamente affrontato hanno purtroppo affidato alla stampa anche dichiarazioni francamente e pericolosamente discutibili: V. SCHERLISS, *Musikalische Noten auf Kunstwerken der italienischen Renaissance bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts*, Hamburg 1972, pp. 99-104 (nn. XIV-XVI); M.G. GENÈSI, *Un breve saggio di polifonia rinascimentale: il 'canone' a due voci del coro ligneo di Giovanni da Verona nel Duomo di Lodi*, «Archivio Storico Lodigiano», CVI, 1987, pp. 73-87. Va da sé come una tal lacuna degli studi dedicati all'olivetano sia – assolutamente e quanto prima – da colmare. L'indagine sunteggiata nella monografia discussa in *locis gallicis* l'8 settembre 2003, tra l'altro, mi ha consentito di stabilire come, dei tre brani di musica riprodotti all'interno della cinta del coro di Santa Maria in Organo – nella nona tarsia da sinistra il primo, sulle facce inclinate del leggio centrale gli altri due –, ben due – la coppia sul piano di lettura del pulpito – siano antifone mariane – *Regina Caeli* sul lato prospiciente il retro dell'altar maggiore; *Alma Redemptoris Mater* sul lato opposto, verso il fondo del presbitero – il cui contenuto si sposa perfettamente con gli attributi che Mantegna riferisce alla Vergine della sua *Ma-*

A prescindere dalle non comuni doti dell'artigiano del legno – che lo aiutarono senz'altro a realizzare immagini musicali di inusuale lucidità ottica – e dalla professione monastica – che giustifica la sua capacità di corretta riproduzione della scrittura musicale –,¹ nella bellezza delle icone musicalmente connotate di fra Giovanni non va visto tanto il riflesso di una sua particolare predilezione – se non addirittura inclinazione – per la dimensione del sonoro,² quanto piuttosto un documento della perfetta ortodossia olivetana nei confronti del pensiero rinascimentale: muovendosi rigorosamente all'interno della rete cenobitica intessuta in tutta Italia dalla congregazione del beato Tolomei,³ fra Giovanni si trova infatti quasi immancabilmente nella condizione di esprimere la propria cultura e la propria visione del mondo (di olivetano) dovendo esprimere cultura e visione del mondo della propria committenza (olivetana). E sono proprio indizi come il gran numero e la gran precisione delle immagini musicali che testimoniano del sostanziale allineamento dottrinale dell'importante *familia* benedettina con l'ottimistica visione classico-umanistica di un universo spiegabile in termini di perfetta armonia. La dimestichezza con l'arte di ordinare ed organizzare i suoni manifestata da

donna Trivulzio. Dipinto, quest'ultimo, oggi conservato presso la Pinacoteca del Castello Sforzesco di Milano, ma – si sa – primariamente collocato sull'altar maggiore del tempio veronese e fulcro ideale per lo snodarsi su doppio ordine degli stalli corali di fra Giovanni. In Santa Maria in Organo, cioè, sembra essere esistito un preciso rapporto di continuità tra il significato dei testi dei brani musicali a tarsia e le opzioni tematico-iconografiche dell'autore della pala maggiore. Conseguenzialità che va credibilmente messa in relazione con la dedicazione della chiesa veronese – consacrata difatti alla Vergine Assunta, protagonista evidente della tempera mantegnesca e, sia pur in modo più velato, anche del duplice episodio gregoriano ad intarsio –, ma che, con ogni verosimiglianza, il colto religioso – probabilmente di concerto con la committenza e con il pittore di volta in volta incaricato della decorazione dell'altar maggiore – ricercò in tutte le sue opere. Anche al di fuori, quindi, dell'oggetto essenziale del mio lavoro di *mémoire*, eminentemente incentrato sul capitolo veronese della sua attività. Per questo motivo, tra gli obiettivi principali della ricerca dottorale italo-francese che mi vede attualmente impegnata – *La signification de la musique dans l'oeuvre sculptée et marquetée de fra Giovanni da Verona* – c'è anche l'individuazione dei singoli programmi iconografici globali che reggono ciascuno dei cori del monaco-intarsiatore; con correlato tentativo di messa a fuoco del ruolo delle rappresentazioni musicali, nella creazione – al loro interno – del legame tra le varie opere componenti, realizzate con tecniche diverse.

1. Almeno nei pochi casi sinora fatti oggetto d'analisi dalla scarna bibliografia ricordata aprendo la nota precedente. In quanto benedettino, comunque, fra Giovanni era tenuto all'esercizio quotidiano del canto ed è pertanto quanto mai credibile che sapesse leggere e scrivere la notazione gregoriana. La storia della musica benedettina – e quindi, implicitamente, anche quella del 'raggruppamento' olivetano – è vecchia quanto la regola di Benedetto: J. W. MC KINNON, voce «*Benedictine monks*», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, III, London 2002, pp. 242-245.

2. Anche perché, pur essendo artista sempre molto libero e rispettato, egli era ovviamente tenuto, come tutti i colleghi dell'epoca, a concordare i propri programmi iconografici con la committenza.

3. La sola eccezione è costituita dal gruppo delle tarsie vaticane, realizzate per Giulio II e Leone X in collaborazione con l'intagliatore senese Giovanni Barili; e la cui autografia, in verità, è a tutt'oggi *sub iudice*. La più parte della critica tende comunque a considerare il Barili autore del telaio degli infissi con ornato a commesso, riconoscendo invece a fra Giovanni la paternità – sia pur fortemente affusata da diversi *remakes* cinque-settecenteschi – delle tarsie.

fra Giovanni, ad ogni modo, non si spiega soltanto con il suo essere monaco ed uomo del Rinascimento. Essa va invece opportunamente messa in relazione anche con la sua nascita veronese e con il suo prolungato contatto con la comunità olivetana della città natale, dal momento che non pochi furono i musicisti di talento che contribuirono a dar lustro alla già altrimenti prestigiosa storia di Santa Maria in Organo¹ e che la loro bravura fu peraltro in perfetto accordo con il fiorire quattro-cinquecentesco della musica locale.² Tra le espressioni di tale rigoglio pare si segnalasse anche la produzione dei locali *instrumentorum musicorum artifices*. Declinazione dell'artigianato sanzenate, quest'ultima, le cui vicende rinascimentali si ricostruiscono, in realtà, con grande incertezza,³ ma che, molto credibilmente, fu influenzata in profondità dai prestigiosi paradigmi strumentali elaborati da Brescia e Venezia; da città, cioè, geograficamente non distanti e, sin dal primo Quattrocento, facenti tutt'uno con Verona nel comune contesto politico della Serenissima. Fu verosimilmente nell'ambito di questa sfuggente produzione locale che l'olivetano trovò i modelli del proprio strumentario, come, in assenza di concrete sopravvivenze,⁴ sembrerebbero soprattutto attestare i molti punti di contatto tra le fogge degli arnesi acustici da lui intarsiati e quelli dei numerosi strumenti del far musica che arricchiscono la produzione pittorica lagunare di medesima epoca.⁵

Per tornare allo specifico strumentale eletto a filo rosso delle presenti considerazioni interdisciplinari, in ogni caso, delle immagini musicali intarsiate dal monaco-artigiano, due soltanto comprendono – in vero – una lira da braccio. Si tratta, nel dettaglio, del decimo postergale destro nel coro per la co-

1. Cfr. L. ROGNINI, *L'antico organo di Santa Maria in Organo (con cenni sulla tradizione musicale degli Olivetani in Verona)*, «Studi Storici Veronesi Luigi Simeoni», XX-XXI, 1970-1971, pp. 139-188.

2. Cfr. E. PAGANUZZI, *Il Quattrocento e Il Cinquecento*, in E. PAGANUZZI, C. BOLOGNA, L. ROGNINI, G.M. CAMBIÉ, M. CONATI, *La musica a Verona*, Verona 1976, pp. 71-94 e 95-156; V. BOLCATO, *L'ambiente musicale a Vicenza e Verona ai tempi del Palladio*, in *Palladio e Verona*, catalogo della mostra a cura di P. Marini, Verona 1980, pp. 18-32.

3. L'unico contributo di reale valore sull'argomento è, allo stato attuale degli studi, R. MEUCCI, *I costruttori di strumenti musicali a Verona*, in *Coelorum Imitatur Concentum. Studi in ricordo di Enrico Paganuzzi*, Verona 2002, pp. 157-183, dedicato però alla produzione veronese di strumenti musicali, non limitatamente al momento rinascimentale, ma per tutto l'ampio periodo dal Cinquecento ai giorni nostri.

4. Effettivamente, per gli anni di operatività di fra Giovanni, nulla, ad eccezione della straordinaria lira di Giovanni d'Andrea ricordata principiando queste pagine, rimane della produzione veronese di strumenti musicali. Molto poco, d'altronde, si serba pure di quelle bresciana e veneziana. Le massime concentrazioni di quanto resta di quest'ultima si individuano, ad ogni modo, all'interno delle raccolte strumentali del conservatorio di Bruxelles e del Kunsthistorisches Museum di Vienna.

5. Per i rapporti tra liuteria ed iconografia in area veneta nel Cinque-Seicento, cfr. S. TOFFOLO, *Antichi strumenti veneziani. 1500-1800: quattro secoli di liuteria e cembalaria*, Venezia 1987, e IDEM, *Strumenti musicali a Venezia nella storia e nell'arte dal XIV al XVIII secolo*, Cremona 1995. Raffronti con la pittura veronese sono invece più difficili: S. MARINELLI, *Verona*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, a cura di M. Lucco, II, Milano 1989, pp. 622-653; IDEM, *Il primo Cinquecento a Verona*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, a cura di M. Lucco, I, Milano 1996, pp. 339-412.

munità olivetana della sua città natale (1494-1499)¹ e della sedicesima tarsia destra in quello per la casa madre di Monte Oliveto Maggiore (1503-1505). Per quanto l'altissima qualità (tecnica, formale e compositiva) del pannello veronese basterebbe, da sola, a sopperire la concreta – ed un poco sconcertante – penuria quantitativa di quanto resta delle riproduzioni di lira realizzate da fra Giovanni, la grande frequenza con cui la coeva creatività a commesso ligneo ricorre a questo soggetto musicale induce alla credibile supposizione che i due intarsi non siano, in realtà, che sopravvivenze minime di una produzione originariamente più vasta. Ambedue le icone residue, comunque, propongono il medesimo paradigma strumentale,² con doppia punta inferiore che – differentemente da quanto si verifica nel violino contemporaneo – non raddoppia al registro alto, fori armonici a 'C' e cavigliere lanceolato.³ Per la forma sobriamente elegante di questo modello, fra Giovanni dovette avere una marcata simpatia: allo scadere del quarto lustro dal compimento dell'arredo presbiteriale, infatti, lavorando nuovamente in Santa Maria in Organo, egli la ripropose – per quanto in versione intagliata e non più ad intarsio⁴ – tra gli ornati del primo imoscapo da sinistra della spalliera di sacrestia (1519-1523). La descrizione dello strumento è però condot-

1. La cronologia si riferisce esclusivamente al doppio ordine degli stalli. Perché il coro si possa dire veramente compiuto bisogna attendere il 1500-1501, quando fra Giovanni viene incaricato dell'esecuzione del leggio centrale.

2. Una modellizzazione molto chiara ed efficace delle quattro conformazioni più sfruttate dai costruttori di lira da braccio è proposta da Scott Jones alle pp. 1-2 della sua monografia, con sezione di riscontri iconografici alle pp. 16-56.

3. Curiosamente, questo modulo a punta scempia – per quanto in versione 'gotica', più accentuatamente puntata – è quello di cui, tra 1490 e 1493, tiene conto anche Lorenzo da Santa Cecilia in Sant'Anastasia, nell'unico precedente di commesso ligneo a soggetto musicale in Verona prima dell'operato di fra Giovanni: trattasi della nona tarsia sinistra all'interno del coro attualmente nella cappella Giusti, cfr. L. ROGNINI, *Lorenzo da Salò «eccelente intagliatore» ed il coro di Sant'Anastasia a Verona*, «Verona Illustrata», 7, 1994, fig. 11. Gli allievi del caposcuola olivetano si appoggiano invece anche al modello di lira da braccio la cui sagoma, con cassa a quattro spigoli vivi, maggiormente si avvicina a quella dell'attuale violino: è quanto, ad esempio, si verifica in una delle tre tarsie realizzate nel 1520-1523 da fra Vincenzo dalle Vacche per San Benedetto Novello a Padova, attualmente conservate al Louvre: G.V. CALLEGARI, *Le tarsie di un artista veronese al museo del Louvre*, «Bollettino della Società Letteraria di Verona», 7, 1932, pp. 57-59; G. BRIZZI, *Intarsiatori e intagliatori olivetani*, «Arte Cristiana», 764-765, 1994, p. 381, fig. 10. Della forma della lira da braccio prediletta da fra Giovanni è comunque possibile individuare – ed anche piuttosto agevolmente – riscontri pittorici di grande qualità. Uno singolarmente aderente ai profili delineati dal prestigioso *lignarius opifex* si ravvisa ad esempio in un celebre prodotto di scuola pittorica lagunare: è la *Presentazione al Tempio* di Vittore Carpaccio, dipinta verso il 1510 ed oggi presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia, in cui l'angioletto musicante al registro inferiore destro regge una lira da braccio quasi sovrapponibile a quelle dell'olivetano. L'eleganza dello strumento dipinto dal Carpaccio – del tipo, appunto, di moderata grandezza e con il contorno a due soli spigoli – doveva colpire anche il Vasari se, descrivendo il dipinto nelle *Vite*, egli si soffermò sul dettaglio di «una lira, ovvero viola».

4. La preziosità della testimonianza – rara e ben fatta – rende manifesta la necessità di uno studio adeguato dell'aspetto scultoreo dell'attività di fra Giovanni, sinora sacrificato agli approfondimenti dedicati agli intarsi del *magister perspectivae*. A tal proposito, si veda anche quanto argomentato nella nota incipitoria dell'*Appendice*.

ta in modo diffuso soltanto nell'ornamento dell'arcistallo veronese. Ovvero, sia, nel più antico tra i due intarsi qui presi in esame. Nella più recente riproduzione a due dimensioni di Monte Oliveto – che, pure, come in Santa Maria in Organo, è correttamente munita d'archetto¹ –, delle sette corde della lira canonica, fra Giovanni – credibilmente indotto a semplificare il disegno dai tempi strettissimi imposti per la consegna² – non intarsia, difatti, che le quattro melodiche e manca completamente la rappresentazione dei pirolì. Nella versione a rilievo della sacrestia veronese, invece, sono la scala ridotta e la tecnica adottata che, con ogni verosimiglianza, obbligano l'olivetano a risparmiare sui dettagli: per quanto la piccola lira intagliata si contraddistingua per la finezza dei sette puntini del cavigliere lanceolato (trasparente richiamo ai sette pirolì dello strumento reale), la riduzione dimensionale del soggetto e l'accresciuta 'resistenza' dell'essenza lignea alla mutata lavorazione rendono infatti difficoltosa la resa di diverse componenti strumentali, anche primarie. Mancano ad esempio le corde, che sono invece presenti nella precedente versione del contiguo coro. È da notare come, in Santa Maria in Organo, tanto nell'intaglio che nell'intarsio, lo strumento principale venga associato ad una coppia di tamburelli baschi. Nel collegamento insistito va forse ricercata – oltre che una significativa indicazione inerente la concreta prassi strumentale dell'epoca – un'ulteriore conferma della cultura musicale di fra Giovanni: la ripetizione, in effetti, induce a credere che l'accostamento lira-tamburello non sia casuale, ma legato alla consapevolezza dell'autore che la funzione melodica dei cordofoni poteva essere realmente ed utilmente integrata da quella ritmica dei membranofoni.

La bella lira da braccio dell'incunabolo veronese delle sopravvivenze intarsiate del caposcuola olivetano fornisce l'occasione per una prima puntualizzazione su uno dei testi fondativi dell'iconografia musicale. Mi riferisco al *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art* di Emanuel Winternitz,³ ricca e celebre raccolta di saggi comprensiva di due illuminanti

1. Da notare come, molto realisticamente, negli intarsi di fra Giovanni, manchi, nella rappresentazione degli archetti, la leggera curvatura verso l'interno dei crini, apparsa soltanto intorno al 1750 e tuttora persistente.

2. Per le vicende di questa commissione, cfr. BAGATIN, *Pregiere di legno* cit., pp. 87-104.

3. Del testo – se non l'*opus summum* dell'autore, certo il suo libro più noto e diffuso – sono disponibili due edizioni in lingua originale e una selezione-traduzione italiana. Ambedue le versioni in inglese, date alle stampe nel 1967 e nel 1979 rispettivamente, sono intitolate *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art* e sono state pubblicate a Londra (la seconda anche a New Haven). Come richiamato alla nota 1 di p. 43, l'edizione italiana porta invece il titolo di *Gli strumenti musicali e il loro simbolismo nell'arte occidentale* ed è stata pubblicata presso i tipi torinesi di Boringhieri nel 1982. Alla finalità precipua di una prima messa a fuoco della fascinazione esercitata dalla musica su una coppia di dotatissimi artigiani del legno del Rinascimento veronese, le poche pagine del presente contributo aggiungono anche quella di una prima segnalazione – rivolta sia agli specialisti di iconografia musicale sia ai cultori della storia dell'arte più in generale – di alcune 'imprudenze' riscontrabili negli scritti di Winternitz; snodi ambigui o apertamente scorretti, potenzialmente molto pericolosi in considerazione dell'autorevolezza della fonte.

contributi sullo specifico della tarsia a soggetto musicale.¹ Nelle pagine di questa coppia di scritti, l'autore – molto opportunamente – insiste sul fatto – già richiamato nelle battute d'apertura delle mie annotazioni – che il ricorso al commesso ligneo risulta particolarmente adatto alla rappresentazione di strumenti musicali, dato che il loro fondamento matematico viene valorizzato dall'analogo principio su cui si basa la *perspectiva artificialis*. Agli intarsiatori, però, Winternitz accorda una fiducia eccessiva, facendo pressoché sistematicamente delle loro pezzature lignee a soggetto musicale riproduzioni attendibili di strumenti studiati dal vero, e stimando che l'unica autentica differenza tra lo strumento reale e lo strumento intarsiato che ad esso si ispira vada identificata nella bidimensionalità di quest'ultimo.² Quanto invece concretamente si verifica è, di norma, molto diverso, dato che i maestri del commesso non hanno generalmente solide competenze sulla morfologia degli strumenti musicali e tendono a deformarne l'aspetto, conosciuto da cartoni più spesso che dall'esame diretto degli oggetti concreti. Ed anche quando – come nel caso di fra Giovanni – essi sembrano avere conoscenze piuttosto solide sul versante della costruzione e del funzionamento degli arnesi acustici, la loro aspirazione alla tautologia si dimostra comunque relativa. Infatti, per quanto i *magistri perspectivae* indulgano volentieri alla rappresentazione, mediante la materia lignea loro propria, di oggetti normalmente fabbricati in legno come appunto gli strumenti musicali,³ nella realizzazione di questi ultimi, l'istanza mimetica non si spinge fino all'impiego delle stesse essenze utilizzate nell'effettiva pratica costruttiva del maestro liutaio. Se anche le loro descrizioni sono molto precise e dettagliate, così, non è soltanto la bidimensionalità imposta dai limiti della tecnica adottata su cui insiste Winternitz a fare la differenza tra gli strumenti musicali intarsiati e i loro modelli reali, ma anche la fedeltà ai materiali più tipici del proprio mestiere.

1. Li ho già ricordati, nella loro traduzione italiana, alla nota 5 di p. 45. Fornisco di seguito titoli e numeri di pagina (identici per entrambe le versioni) delle edizioni in lingua originale: *The importance of Quattrocento Intarsias for the history of musical instruments* e *Quattrocento science in the Gubbio study*, pp. 116-119 e 120-128 rispettivamente. In ragione della sua più agevole reperibilità per il lettore italiano, nelle postille che seguono – salvo dove altrimenti specificato – farò riferimento esclusivo all'edizione torinese dell'antologia di Winternitz.

2. «La sfida che deve aver mosso l'intarsiatore – raffigurare strumenti in legno usando lo stesso materiale con cui erano costruiti ma riducendone il volume a due dimensioni – è oggi per lo storico una vera fonte di delizia»: così, effettivamente, Winternitz alla p. 45 del testo sullo studio di Gubbio.

3. «Largamente il legno rappresenta se stesso in cose di legno, vale a dire, in sportelli di armadietti, in interni di scaffalature e cassette, tronchi d'albero sezionato, suppellettili casalinghe, arnesi di falegnameria, strumenti musicali: soggetti per i quali il trasferimento al telaio geometrico sembra impernarsi su una tautologia metaforica. Il mezzo, integrato in un ordine di relazioni unitarie, risponde al fine, e le sue qualità primarie rappresentano il momento scambievolmente imitativo tra la cosa significata e la materia significante»: A. PUERARI, *Le tarsie del Platina*, Milano 1967, pp. 118-119.

Di tale fedeltà si trova ad esempio testimonianza nella composizione di arnesi acustici del pannello di Santa Maria in Organo contenente la lira da
 30 braccio. Trattamenti, colorazioni e restauri, in realtà, mistificano la venatura originale del legno in modo sempre tanto radicale da vanificare qualsiasi possibilità di una mappatura sistematica assolutamente corretta delle essenze costituenti un pannello a commesso.¹ Sulla natura delle singole componenti di un intarsio, pertanto, non si possono che formulare ipotesi più o meno circostanziate e credibili. Così anche nel caso della tarsia veronese in questione, tanto più che i documenti noti fanno riferimento soltanto ad una percentuale davvero minima dei legni effettivamente impiegati da fra Giovanni per realizzarla,² e che è storicamente documentato come gli intarsi superstiti del coro attualmente in opera siano stati più volte – ed anche pesantemente – restaurati: nel contesto dell'intervento attuato da Francesco e Pietro Ferrario tra 1943 e 1946, ad esempio, molte tarsie – tra cui anche quella con la lira – furono addirittura risarcite di pezzi andati perduti.³ Circo-
 scrivendo l'analisi dei legni del pannello al solo cordofono, comunque,⁴ la

1. A meno che non si passi per il prelievo di campioni da sottoporre all'analisi microscopica; operazione chiaramente inaccettabile, in quanto più o meno profondamente lesiva della *texture* originaria dell'opera. Così mi segnala Antonio de' Renzis, che ringrazio vivamente per l'aiuto prestato nello sforzo di identificazione dei legni dei due pannelli del coro di Santa Maria in Organo, di cui si rende conto in questo snodo del lavoro.

2. La perdita della gran parte dei documenti inerenti l'impresa – si tratta soprattutto del *Libro del Choro* e di quello dei *garzoni*, personalmente vergati da fra Giovanni e le cui annotazioni venivano riprese in maniera riassuntiva nel registro di contabilità generale – consente di penetrare, purtroppo, solo molto parzialmente nella dinamica dei lavori di progettazione-intaglio-intarsio degli stalli di Santa Maria in Organo. Particolarmente carente è proprio la documentazione relativa ai legnami. Nelle carte superstiti vengono di fatto menzionati soltanto: noce («nogara»), salice, sorbo, cipresso, gelso e bosso («legno bianco»); acero («azero»); e rovere affogata, o macerata o precarbonizzata che dir si voglia («legno nero»), utilizzata per i fondi scuri. Si tratta di un numero troppo ridotto di essenze lignee se si tien conto che botteghe dell'importanza di quella di fra Giovanni ricorrevano a una tavolozza con non meno di 15-20 legni. Le rimanenti fonti non forniscono poi indicazione alcuna sugli olii per la tintura delle essenze che compongono il commesso: BAGATIN, *Pregbiere di legno* cit., pp. 54-55 (punto 7 della dissertazione).

3. Cfr. BAGATIN, *Pregbiere di legno* cit., pp. 60-61 (e relative note 46-47 a p. 72) e p. 67.

4. La precisa identificazione dei legni impiegati nella realizzazione degli altri elementi che concorrono alla composizione della natura morta è scarsamente rilevante in tal sede, dato che non si tratta sempre di arnesi del far musica (è il caso del fazzoletto che asseconda la cornice del tamburello sulla destra e della scatoletta ovoidale ai piedi dell'archetto), mentre i veri e propri strumenti musicali corrispondono ad oggetti che, nella realtà, vengono almeno parzialmente fabbricati in metallo o altro materiale: così, mentre per l'arco si ricorre, oltre che al legno, anche ad una fascia di crini di cavallo, i tamburelli sono membranofoni che – come d'altronde indicato dal nome stesso della famiglia di appartenenza – si contraddistinguono per la membrana messa in tensione sulla cornice-telaio; struttura, quest'ultima, realizzata sì in legno, ma pure ulteriormente arricchita dall'applicazione di sonagli metallici. Ad ogni modo, mentre l'essenza lignea impiegata
 23 nei sonagli della coppia di tamburelli baschi intarsiati sopra la lira da braccio è irriconoscibile, la cornice è realizzata in forma di pezzatura quanto mai variegata di una gran quantità di legni, non tutti chiaramente individuabili, ma con netta prevalenza del noce, utilizzato anche nella simulazione della membrana.

lira da braccio è credibilmente interpretabile nei termini di un *collage* di essenze assolutamente improbabili nello strumento al vero, con tavola in ciliegio, fasce e manico in conifera, parte esterna del cavigliere a scatola lanceolata in rovere tinto, caviglie in noce e tastiera in acero sottoposto a tintura.¹ Non sono purtroppo minimamente riconoscibili i legni scuri utilizzati per l'intarsio delle 'C' armoniche e della cordiera sulla tavola, per quanto si tratti senz'altro di essenze a colorazione artefatta.

Una tautologia stretta del legno non sembra aver interessato fra Giovanni neppure nell'intarsio dell'altro postergale a soggetto squisitamente musicale presente all'interno del coro veronese.² Né – almeno a giudicare dalle prove di Raffaele da Brescia³ – tale sensibilità pare sia successivamente insorta nei suoi talentosi creati.

A prescindere dal disinteresse per lo sfruttamento dei legni del liutaio, la lira intarsiata del coro di Santa Maria in Organo, con la correttezza della sua sagoma e la puntigliosità descrittiva dei suoi dettagli,⁴ costituisce una

1. L'identificazione di quest'ultima essenza risulta particolarmente dubbia.

2. Nel nono pannello di sinistra, le tavole armoniche di ribeca e cetera sono credibilmente fabbricate, non in abete come negli strumenti reali, ma in acero la prima ed in pioppo la seconda. Allo stesso modo, non corrispondono a quelli della concreta pratica del liutaio i legni riconoscibili utilizzati nell'intarsiare le restanti parti degli strumenti: fondo-fianchi della ribeca (cavigliere compreso) sembrerebbero infatti in pino o abete anziché nel più adeguato acero, e così anche il guscio del liuto (manico incluso, per quanto le parti chiare del cavigliere siano in acero ed i pirolini in noce; con unica presenza corretta, ma limitata, individuabile nell'acero del cavigliere: nella realtà, infatti, l'intero blocco manico-cavigliere viene fabbricato in legno duro e resistente, il più delle volte proprio in acero, mentre i pirolini sono fabbricati in varie essenze, generalmente in legno d'albero da frutto, più difficilmente in noce). Egualmente non corretta la scelta dei legni per la realizzazione dei fianchi della cetera (o, meglio, del solo fianco sinistro, l'unico rappresentato), improbabile combinazione di conifera (pino o abete) per il fianco vero e proprio e di noce per la caratteristica orecchietta piegata verso l'esterno; molto dubbia l'identificazione dell'essenza dei tasti a gradoni (forse in noce) e del retrostante gancio (forse in rovere tinto); in entrambi i casi, si tratterebbe comunque di incerti sostituti delle essenze lignee normalmente più impiegate a tal fine, come il faggio per la tastiera e l'acero per il tallone uncinato: J.H. VAN DER MEER, *Strumenti musicali europei del Museo Civico Medievale di Bologna*, Bologna 1993, p. 115, scheda 112.

3. A proposito dei legni utilizzati da Roberto Morone – nome secolare del frate-legnaiolo considerato, di norma, il migliore tra gli allievi del caposcuola olivetano – nell'intarsio del suo pannello con liuto oggi in San Petronio a Bologna, mi permetto di richiamare le pp. 57 e 58 (con particolare riguardo alla nota 23 di quest'ultima) della mia tesi di specializzazione, esattamente dedicate al problema in questione. Desidero comunque precisare che, rispetto a quanto dichiarato all'epoca della conclusione dell'*iter* di specializzazione (dicembre 2002), la successiva evoluzione delle mie ricerche mi ha consentito di appurare come fra Giovanni non dimostri una conoscenza degli strumenti musicali superiore a quella dei suoi allievi anche nella perfetta contezza della gamma di legni sfruttata dai liutai di professione.

4. Ivi comprese minuzie costruttive come la sensibile concavità dei fianchi – suggerita soprattutto dal raddoppio del profilo del fondo – e la presenza del bottoncino – dettaglio, questo, che, a differenza del precedente, manca nell'immagine per la casa madre – sul fondo della fascia inferiore della cassa, con funzione di punto d'arrivo del doppio legaccio della cordiera. Anche la squisita finezza ornamentale del breve ricamo fitomorfo di quest'ultima è indicatore significativo della consapevole acribia analitica di fra Giovanni.

eloquente conferma di quella cultura musicale del *magister perspektivae* a cui si è precedentemente accennato e di cui si è trovata una almeno parziale giustificazione nella non comune prosperità del contesto musicale veronese dell'epoca. Significativa espressione del *côté* 'poietico-costruttivo' di quest'ultimo, tra l'altro, dovette essere proprio la manifattura dello specifico strumentale della lira da braccio. L'iconografia sembra difatti indicare come area di massima popolarità della lira esattamente quell'Italia del Nord donde provengono anche tutte le sue concrete vestigia, con Padova, Mantova, Venezia e – per l'appunto – Verona nel ruolo di poli di più intensa diffusione.¹ Non è certo casuale, allora, che Giovanni d'Andrea, firmando la lira da braccio oggi a Vienna – la più antica e la più bella² delle reliquie dello strumento sinora individuate, oltre che quella giunta sin noi nelle condizioni di maggior originalità – si dichiarò di origine veronese.³

Il valore intrinseco che antichità, rarità e bellezza conferiscono allo strumento della *Sammlung alter Musikinstrumente* è accresciuto dalla prestigiosa provenienza e dall'eccezionalità della manifattura: la lira viennese faceva infatti originariamente parte della collezione Obizzi del Catajo⁴ e, almeno per ora, costituisce l'unico lavoro noto del liutaio di cui porta la

1. Cfr. SCOTT JONES, *The lira da braccio* cit., p. 44.

2. «Com'è lontano questo capolavoro di scultura applicata dalle forme unificate degli strumenti a corda di epoche più tarde! E come ci aiuta a farci un'immagine di altri strumenti del Rinascimento, come ad esempio della lira da braccio – di cui parla il Vasari – costruita da Leonardo in forma di teschio di cavallo, forma questa amatissima da quel grande conoscitore dell'anatomia degli animali»: così Winternitz nella sua *Appendice B. La lira* cit., pp. 266-267.

3. Identità del costruttore e cronologia del suo operato sono notificati dall'etichetta a stampa applicata all'interno della cassa armonica: «Joanes. andreas veronen / [...] / 151[1]». Per esplicita ammissione di Rudolf Hopfner, attuale direttore della sezione strumentale del *Kunsthistorisches Museum*, sul prezioso strumento manca purtroppo un accurato studio aggiornato (comunicazione orale del primo aprile 2004). Ovviare a questo difetto – o, almeno, intraprendere il tentativo di superare la grave carenza – costituisce uno degli obiettivi della ricerca dottorale dell'autrice di queste pagine. Nel fornire le notizie che seguono, mi sono per il momento soprattutto appoggiata a: J. VON SCHLOSSER, *Die Sammlung alter Musikinstrumente; beschreibendes Verzeichnis*, Vienna 1920, pp. 65-66; *Appendice B. La lira* cit., pp. 266-267; SILVA, *Strumenti musicali* cit.; BORNSTEIN, *Gli strumenti musicali* cit.; *Dipingere la musica. Strumenti in posa nell'arte del Cinque e Seicento*, catalogo della mostra a cura di S. Ferino-Pagden, Milano 2000, pp. 143 e 147. Sono debitrice ad Alice Perrin per la traduzione dal tedesco al francese delle pagine del catalogo di Schlosser segnalate in questa sezione del lavoro.

4. La ricchissima raccolta – collocata, fino al 1870, all'interno del castello della nobile famiglia in località Battaglia (nei pressi di Padova) – rappresenta, insieme al fondo primariamente allestito ad Ambras dall'arciduca Ferdinando II del Tirolo, l'autentica spina dorsale della odierna *Sammlung alter Musikinstrumente* del *Kunsthistorisches Museum* di Vienna, come diffusamente esposto da Schlosser nelle pagine introduttive – pp. 5-20 – del suo *Die Sammlung* cit. Per una prima messa a fuoco della vastità e della varietà del collezionismo degli Obizzi, cfr. P. FANTELLI, P.L. FANTELLI, *L'inventario della collezione Obizzi al Catajo*, «Bollettino del Museo Civico di Padova», 71, 1982, pp. 101-238.

firma. Artigiano, quest'ultimo, che, per quanto certo meno celebre del conterraneo fra Giovanni, indiscutibilmente ne condivide la magistrale padronanza nella lavorazione artistica del legno.¹

La lira da braccio di attuale collocazione viennese è fabbricata in legno di latifolia (forse acero), con la sola eccezione della tavola in conifera. Come tipico di molte lire da braccio cinquecentesche – e come effettivamente e correttamente riflesso in entrambi gli intarsi di fra Giovanni or ora analizzati –, le fasce sono concave e, sul fondo, sensibilmente rientranti in corrispondenza dell'innesto della cordiera. La tavola armonica ha splendida vernice bruno-antico, mentre fondo e fasce sono pigmentati in rosso-scuro. Tastiera e cordiera sono decorate 'alla certosina', colorita combinazione intarsiata di ebano, avorio, osso tinto di verde e legno marrone. Sorprendenti sono soprattutto le modalità di intaglio del coperchio e del fondo, dato che entrambi volutamente suggeriscono sembianti umani, con caratterizzazione maschile per il *recto* e femminile per il *verso*.²

Negli indici della sua celebre e già ricordata miscellanea, Winternitz sovrappone ripetutamente la personalità dell'intarsiatore fra Giovanni da Verona con quella del liutaio Giovanni d'Andrea veronese.³ La confusione si spie-

1. A tal proposito non è, credo, fuori luogo richiamare l'attenzione sulla definizione che di Giovanni d'Andrea viene data da Romano Silva nella didascalia che correda, nel suo saggio *Strumenti musicali 'alla greca e all'antica'*, l'immagine dello strumento del Kunsthistorisches Museum. In essa, infatti, l'artefice viene descritto nei termini di «liutaio e intarsiatore»; doppia caratterizzazione che presuppone il riconoscimento di una competenza artigianale superiore a quella del costruttore di strumenti musicali *tout court*. Devo al cortese chiarimento di Silva stesso (comunicazione telefonica del 2 aprile 2003) che la qualifica di «intarsiatore» da lui attribuita all'autore della lira viennese in questa ridottissima menzione intende soprattutto alludere ad un suo probabile esercizio sul versante dell'intarsio; esercizio, autonomo rispetto alla pratica liutaria, reso particolarmente credibile dalla assoluta maestria con cui vengono condotti gli ornati alla certosina di tastiera e cordiera ed i molti minuti dettagli definiti a fuoco o con il *medium* del filetto. A conforto di questa ipotesi, giova certo ricordare come, in una lettera indirizzata ad Isabella d'Este il 16 marzo 1495, Giorgio Brognolo definisse il Gusnasco, dotatissimo costruttore di una gran varietà di strumenti musicali, «Lorenzo da Pavia intarsiatore»: C.M. BROWN, *Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia. Documents for the History of Art and culture in Renaissance Mantua*, Genève 1982, p. 191.

2. L'associazione della morfologia dei cordofoni ad arco con gli arrotondati profili del corpo femminile è intuitiva, come, ancora nel 1924, dimostra – con grande eloquenza ed immediata evidenza – il celebre *Violon d'Ingres* di Man Ray.

3. L'equivoco contraddistingue tanto le versioni in lingua originale che la traduzione italiana. Se in quest'ultima, addirittura, non è che nella sola voce «Giovanni d'Andrea da Verona» che vengono condensati tutti i rimandi ad entrambe le personalità, gli indici delle due edizioni in inglese – sia pur caratterizzati da una più attenta distribuzione dei riferimenti tra i tre lemmi «Fra Giovanni da Verona», «Giovanni d'Andrea da Verona» e «Intarsias» – non sono comunque esenti da imprecisioni e scorrettezze: alla seconda delle suddette voci, così, viene ad esempio ricondotto anche un richiamo, anziché all'autore della lira viennese, all'intarsiatore della porta della Segnatura. Il riferimento all'attività vaticana dell'olivetano veronese mi dà l'occasione di segnalare un'altra imprecisione affidata alle stampe da Winternitz. È difatti storicamente documentato come, nella Stanza della Segnatura, il lavoro di Raffaello abbia preceduto quello di fra Giovanni: non è quindi corretto quanto dichiara Winternitz, nel saggio dedicato ai modelli classici del *Parnaso*

ga facilmente con l'identità del nome proprio dei due artefici,¹ la stessa provenienza da Verona ed il comune operato cinquecentesco. E come senza troppa fatica si spiega, il bisticcio altrettanto agevolmente si risolve. Basta difatti un semplice confronto tra le forme dello strumento oggi al Kunsthistorisches Museum e quelle delle lire da braccio intarsiate ed intagliate da fra Giovanni tra Verona e Monte Oliveto Maggiore per rendersi conto di come l'intarsiatore ed il liutaio si rifacciano a modelli profondamente diversi e declinati secondo stili tra loro addirittura dissonanti: alla norma classica del primo si contrappone, così, l'eccesso protomanierista del secondo, la cui lira – non più a due, ma a quattro punte – ha, nel complesso, sembianze di umoristico e teratomorfico umanoide dalla doppia connotazione sessuale. Non che fra Giovanni ignori del tutto l'opzione grottesco-caricaturale dell'intaglio; ma, qualora comparate con quanto realizzato da Giovanni d'Andrea nello strumento oggi a Vienna, le sue sono stravaganze peregrine, del tutto marginali e come appena 'sussurrate'. A tal proposito, può risultare illuminante l'accostamento del viso maschile sul *recto* del cavigliere e del mascherone fogliato sovrapposto al torso femminile sul *verso* della cassa della lira viennese, con i piccoli volti grotteschi che compaiono tra gli intagli del coro e della spalliera di sacrestia in Santa Maria in Organo: gli accenti più pacati e la minore caratterizzazione fisionomica di questi ultimi, infatti, costituiscono una ulteriore ed efficace conferma della non identità del liutaio con l'intarsiatore-intagliatore.²

27, 28, 29

La capricciosità stilistica di Giovanni d'Andrea, comunque, non manca completamente di riscontri in contesto veronese; per quanto essi non siano particolarmente copiosi, né qualitativamente convincenti quanto la sua iso-

raffaellesco (cfr. nota 12 alla p. 233 dell'edizione italiana, all'interno di *Archeologia musicale del Rinascimento nel Parnaso di Raffaello*, pp. 167-236), a proposito del probabile valore paradigmatico che gli intarsi con strumenti musicali vaticani realizzati dal veronese avrebbero avuto per l'Urbinate alle prese con musicisti e strumenti musicali del suo affresco. Più probabile punto di riferimento (sul piano della rappresentazione di strumenti musicali in opere di tarsia), dovettero essere, per il Sanzio, gli intarsi degli studioli federiciani di Urbino e Gubbio. Che Raffaello possa essersi appassionato alla studio di questi magistrali commessi durante gli anni della primissima formazione, d'altro canto, è correttamente rilevato dallo stesso Winternitz nel suo contributo sull'importanza delle tarsie quattrocentesche come fonte per lo storico della musica (p. 39 dell'edizione italiana). Ed infatti, la lira da braccio dello studiolo urbinato, pur non essendo del tipo a due punte al registro basso costantemente presente in fra Giovanni e spesso adottato anche da Raffaello, ha un profilo morbido, assai prossimo a quello dello strumento più tardi impugnato dall'Apollo del *Parnaso* vaticano. D'altronde, nella sua recente monografia, Bagatin ha molto credibilmente suggerito che il rapporto dialogico senz'altro istituitosi tra fra Giovanni e Raffaello contestualmente ai lavori per la Segnatura, si sia soprattutto tradotto in profonda svolta tematico-stilistica dell'intarsiatore-intagliatore piuttosto che del pittore: BAGATIN, *Pregbiere di legno* cit., pp. 129-131.

1. Anche se quello di fra Giovanni è, in realtà, il nome da religioso; ché l'oscurità della sua vicenda umana – specie, come già anticipato alla nota 6 di p. 45, per le prime tappe – è tale che non si sa per certo neppure se portasse lo stesso nome anche prima di prendere i voti.

2. Altro termine di paragone convincente può essere ravvisato in alcuni capitelli tufacci scolpiti, intorno al 1513, per la biblioteca della casa madre olivetana, generalmente ricondotti all'attività di architetto-scultore del poliedrico olivetano: BAGATIN, *Pregbiere di legno* cit, p. 151.

lata prova icastico-liutaria. Limitando il discorso alla sola scultura, stravaganze assonanti con la lira oggi a Vienna, in verità, trovano in Verona molte gustose espressioni successive,¹ ma pochi precedenti² e nessuna manifestazione coeva di significativo rilievo. Davvero non comuni, però, sono rapidità e generosità con cui – proprio nel giro d'anni in cui presumibilmente opera l'autore della lira un tempo proprietà Obizzi – gli artisti veronesi si aprono alla innovativa stilematica delle stampe nordiche, düreriane soprattutto.³ Ed è credibilmente proprio per questo che si possono individuare forti assonanze tra gli intagli della lira da braccio di Giovanni d'Andrea e, ad esempio, l'incisione tedesca del 1535 circa che Winternitz riproduce all'interno del suo studio dedicato a ghironde e cornamuse:⁴ trattasi di anonimo volantino di propaganda anticlericale, con il demone che dà fiato ad uno strumento il cui otre in cuoio è sostituito da una grossa testa di frate. Il basso ventre della creatura infernale è trasformato in mascherone grottesco ghignante sovrapposto ad un torso umano; esattamente come avviene sul fondo della lira viennese, il cui oscuro intagliatore sembra quindi aver profondamente risentito di modelli d'oltralpe. Del forte condizionamento esercitato dalla grafica tedesca sulla lira viennese, tra l'altro, si trova singolare conferma in certa (favoleggiante) bibliografia contemporanea,⁵ in cui il misterioso e fascinoso Giovanni d'Andrea viene definito originario di Füssen.

La precisione dell'intarsio del coro veronese di fra Giovanni e la bellezza dello strumento viennese di Giovanni d'Andrea costituiscono documenti di eccezionale tenuta stilistica di come due voci d'oro della lavorazione del le-

1. Soprattutto nel secondo Cinquecento, in fase di piena fioritura locale di un estroso manierismo di ispirazione giuliesca: A. CONFORTI CALCAGNI, *L'influenza di Giulio Romano nell'arte veronese del XVI secolo*, «Bollettino Cisa Andrea Palladio», XXIV, 1982-1987, pp. 35-52. Confronti stringenti sono possibili, innanzitutto, con l'opera del plastificatore e architetto Bartolomeo Ridolfi, oggi considerato il primo e più autentico mediatore dell'estro caricaturale di Giulio Romano nella plastica veronese della seconda metà del XVI secolo: *Palladio e Verona* cit., pp. 172-186; *L'architettura a Verona nell'età della Serenissima*, a cura di P. Brugnoli e A. Sandrini, II, Verona 1989, pp. 197-200. Ce ne sono, comunque, anche espressioni cronologicamente più avanzate, addirittura tardo-barocche. È il caso del grandioso palazzo Carlotti al n. 2 di corso Cavour, realizzato nel 1665 da Prospero Schiavi: a tre ordini di finestre, esso reca infatti, a quello intermedio, mascheroni grotteschi nelle centine di coronamento.

2. Se ne può forse segnalare uno soltanto: si tratta del gobbo-acquasantiera scolpito nel 1495 da Gabriele Caliarì – il padre di Paolo Veronese – per la locale chiesa di Sant'Anastasia, collocato sulla sinistra della navata centrale, verso l'ingresso.

3. Cfr. G. PERETTI, *Fra Giovanni, Girolamo Dai Libri, Dürer*, «Verona Illustrata», 9, 1996, pp. 34-39 (con particolare riguardo per la p. 36).

4. *Bagpipes and Hurdy-gurdies in their social setting*, presente in entrambe le edizioni in inglese di *Musical Instruments*, in ambedue i casi alle pp. 66-85 (l'immagine in questione compare a p. 78 come fig. 10). Il saggio viene fatto inspiegabilmente scomparire nella traduzione italiana, spesso contraddistinta da discutibili soppressioni e riordinamenti interni dei contenuti originali.

5. Cfr. R. VANNES, *Dictionnaire universel des luthiers*, Bruxelles 1951, p. 9; G. ANTONIONI, *Dizionario dei costruttori di strumenti a pizzico in Italia dal XV al XX secolo*, Cremona 1996, p. 66.

gno veronese di epoca rinascimentale, sia pur nella peculiarità della diversa specializzazione, abbiano condiviso la profonda contezza dell'aspetto tecnico-costruttivo di un componente cardine dello strumentario coevo e l'attenzione alle sue riconosciute potenzialità decorative. Più correttamente, la lira intarsiata di fra Giovanni attesta la piena conoscenza della morfologia e del funzionamento di uno strumento musicale da parte di uno specialista della lavorazione artistica del legno; quella intagliata – e pure sapientemente arricchita di parti a commesso – di Giovanni d'Andrea la finezza di gusti e la consumata manualità di un professionista della manifattura degli arnesi acustici. Il caso del preclaro olivetano, tra l'altro, va credibilmente considerato paradigmatico della dimestichezza con gli strumenti del far musica dei molti adepti della lavorazione artistica del legno di cui si fregia la storia del Rinascimento veronese,¹ mentre quello dell'enigmatico autore della lira del Catajo come esemplare di una attenzione per lo strumento musicale nei termini di opera d'arte che i liutai veronesi dovettero verosimilmente condividere con i loro grandi modelli bresciani e lagunari.

I due referenti fondamentali di questo scritto – l'icona intarsiata di lira da braccio del decimo postergale destro in Santa Maria in Organo e lo strumento reale del Kunsthistorisches Museum di Vienna – 'significano' quindi a molteplici livelli.

Nella bellezza delle loro forme e nella raffinatezza delle tecniche che l'ha resa possibile, essi costituiscono difatti documenti di alta comunicativa, *in primis*, dell'elevato grado di sviluppo dell'artigianato ligneo del Rinascimento veronese; di un'espressione dell'arte cittadina, cioè, che ha consentito ai suoi cultori la specializzazione precipua in branche profondamente difformi. *In secundis*, di come, tra queste diverse professioni, sia comunque esistito un rapporto ampiamente 'osmotico'. Ovvero un dialogo – intelligente e foriero di reciproci arricchimenti – che ha permesso, da un lato, agli artisti-artigiani propriamente detti, di conoscere forme e funzionamento delle manifatture dei costruttori di strumenti musicali nella loro concreta e tridimensionale fisicità; dall'altro, agli operatori del settore liutario, di affinare le proprie tecniche di lavorazione del legno e il proprio gusto per l'oggetto da collezione. In entrambi gli artefatti, la scelta del 'soggetto' e la proprietà tecnico-formale con cui esso viene affrontato vanno poi chiaramente considerati nei termini di interessanti ed evidenti riflessi del coevo fervore del contesto musicale veronese. Infine, tanto la lira reale che il suo 'ritratto' a commesso

1. Cfr. L. ROGNINI, *Tarsie e intagli di fra Giovanni a Santa Maria in Organo di Verona*, Verona 1985, p. 17 e relative note 25-26 a p. 41. Sul problema specifico dell'emulazione 'creativa' del linguaggio mantegnesco da parte degli scultori in legno veronesi – e 'lombardo-veneti' più in generale – tra Quattro e Cinquecento, si veda soprattutto il catalogo della recente esposizione *Sulle tracce di Mantegna. Zebellana, Giolfino e gli altri. Sculture lignee tra Lombardia e Veneto. 1450-1540*, a cura di G. Fusari e M. Rossi, Castel Goffredo 2004.

depongono a favore di un colloquio aperto, in città, non solo tra liutai e intarsiatori, ma anche tra liutai-intarsiatori ed artisti propriamente detti: non si spiegherebbero altrimenti le assonanze – se non proprio derivazioni – tra le equilibrate forme degli strumenti musicali intarsiati-intagliati da fra Giovanni e le molte icone musicali della classicamente armoniosa pittura lagunare, e tra la forte e fantasiosa caratterizzazione dello strumento di Giovanni d'Andrea e l'innovativa eterodossia della grafica tedesca.

APPENDICE

*Repertorio iconografico-musicale di fra Giovanni da Verona
per centri in ordine cronologico¹*

Sono complessivamente centosettantanove i pannelli intarsiati superstiti con assegnazione a fra Giovanni da Verona. All'interno di questo catalogo, è possibile individuare otto campi tematici,² che consentono di valutare i commessi per gruppi e di muoversi più agevolmente all'interno di quanto resta della produzione del dotato monaco-artigiano.

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

Molti dei commessi di fra Giovanni presentano, in realtà, una tal ricchezza e varietà di soggetti da poter agevolmente rientrare, contemporaneamente, in diversi campi tematici. In questo modo, delle tarsie con rappresentazioni di creature del regno animale, due³ della ventiquattro complessive vanno ricondotte anche all'ultimo gruppo tematico, in quanto assumono la forma di cardellini o usignoli in gabbia, simboli tradizionali di *musica naturalis*.⁴ Rientrano parimenti nell'ultimo gruppo anche tre dei venti *memento mori*: uno⁵ in quanto esso pure contenente un emblema di *musica naturalis*; gli altri due⁶ perché contraddistinti dalla presenza di uno sve-

1. Il censimento proposto in queste pagine non è, in vero, che parziale e provvisorio. Parziale in quanto, per il momento, circoscritto ai soli intarsi dell'abile artigiano del legno; artigiano che fu invece pure intagliatore e che, anche in tal veste, ricorse spesso alla tematica musicale. Provvisorio perché eminentemente basato sulla consultazione della documentazione fotografica disponibile, confermata da personali sopralluoghi per il solo caso veronese.

2. Quanto segue costituisce una ripresa critica della sezione *Le tarsie per temi* di BAGATIN, *Preghiere di legno* cit., pp. 193-286, rimando necessario di queste pagine anche per l'iconografia sistematica ivi riprodotta; con la sola eccezione della viola da gamba tra le tarsie delle porte vaticane, che l'autore esclude dal *corpus* di fra Giovanni e per la cui riproduzione si veda invece *Raffaello in Vaticano*, catalogo della mostra a cura di F. Mancinelli, A.M. De Strobel, G. Morello, A. Nesselrath, Milano 1984, p. 79.

3. Si tratta, per la precisione, della quinta tarsia sinistra del coro di Santa Maria in Organo a Verona e della quinta tarsia a sinistra del coro del duomo di Siena.

4. Cfr. *Caravaggio. La luce nella pittura lombarda*, catalogo della mostra a cura di F. Rossi, Milano 2000, p. 202.

5. È l'attuale quinta tarsia del mobile addossato al lato sinistro dell'oratorio di San Carlo Borromeo a Napoli: sopra i classici simboli macabri di clessidra e candela è infatti sospeso un uccellino in gabbia.

6. L'ottavo del ramo destro del coro di Santa Maria in Organo a Verona e il settimo sul lato sinistro dell'aula dell'oratorio di San Carlo Borromeo a Napoli.

gliarino che, oltre che strumento per la scansione del tempo di velata connotazione macabra, è anche meccanismo sonoro. Tra i pannelli con *ornamenta ecclesiae*, poi, due¹ presentano, al registro inferiore della composizione, due libri corali aperti e chiaramente leggibili,² mentre una tarsia³ quasi interamente dedicata ad un grande ed ornatissimo ostensorio è musicalmente connotata dalla presenza, tra i motivi alla base del sontuoso arredo liturgico, di un miniaturistico decoro in forma di organo portativo. Una⁴ delle sei tarsie di più chiara impronta scientifica tra quelle realizzate da fra Giovanni, inoltre, contiene un frammento musicale. Alle diciotto tarsie del celebre *lignarius opifex* rappresentanti soltanto strumenti del far musica e notazioni musicali vanno pertanto aggiunte: due tarsie contenenti anche libri corali; una contenente anche un frammento di musica; una contenente anche uno strumento musicale (per quanto in forma di ornato di un oggetto di altra natura); due contenenti anche meccanismi musicali; e tre contenenti anche emblemi di *musica naturalis*. Sono quindi complessivamente ventisette le tarsie dell'olivetano veronese che si propongono come icone musicali in senso lato: il 15% circa della sua residua produzione, cioè, è più o meno fortemente connotato in senso musicale.

Nel dettaglio:

Santa Maria in Organo di Verona, coro (1494-1498)

quinta tarsia sinistra: cardellino in gabbia

nona tarsia sinistra: triangolo con batacchio; cetera; foglio di musica (polifonia a tre voci con ritmo di danza); liuto; ribeca con relativo archetto

ottava tarsia destra: svegliarino monastico

decima tarsia destra: lira da braccio con relativo archetto; due tamburelli baschi

1. Appartengono entrambi al coro del duomo di Siena: nella terza tarsia di destra, il libro corale si colloca sotto un ostensorio e due candele; nella tredicesima di destra, sotto un calice appoggiato sopra un volume chiuso.

2. Depone certo a favore dell'importanza ascritta da fra Giovanni alla musica il fatto che, di tutti i libri da lui rappresentati in forma di volume aperto, soltanto quelli di musica presentino delle annotazioni decifrabili: N. GUIDOBALDI, *La musica di Federico. Immagini e suoni alla corte di Urbino*, Firenze 1995, p. 65; T. SEEBAS, voce *Iconography*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, XII, London 2002, p. 64 (con particolare riguardo per gli ultimi tre periodi di «2. Scores»).

3. Si tratta del quinto modulo della spalliera di sacrestia in Santa Maria in Organo a Verona. È noto come, appoggiandosi al nome della propria chiesa – facente in realtà riferimento ad un toponimo locale –, la comunità olivetana veronese avesse assunto a proprio simbolo lo strumento principe della liturgia cattolica. In tal senso si spiega la sua rilevante presenza tra gli ornati dell'edificio. Ed anche tra quelli del ricco ostensorio intarsiato nel pannello in questione.

4. È la seconda a sinistra all'interno del coro del duomo di Lodi, altrimenti studiata ed esibita combinazione di solidi alla maniera di Luca Pacioli.

Santa Maria in Organo di Verona, leggìo al centro del coro (1500-1501)

Due facce del leggìo: frammenti di antifone gregoriane (*Regina Caeli* e *Alma Redemptoris Mater*), sulle pagine di due corali distinti simulati con la tecnica dell'intarsio

Monte Oliveto Maggiore, coro della chiesa abbaziale (1503-1505)

diciottesima tarsia sinistra: liuto e cetera

sedicesima tarsia di destra: lira da braccio e relativo archetto

ventesima tarsia di destra: quattro bombarde; liuto

[Appartenevano originariamente a questo complesso anche le seguenti tarsie dell'attuale coro del duomo di Siena:

quinta tarsia di sinistra: cardellino (o usignolo) entro gabbia di forma sferica
terza tarsia di destra: corale aperto con musica e testo dell'antifona *Sacerdos in aeternum*

tredicesima tarsia di destra: corale aperto con libera trasposizione dell'antifona *Surrexit Dominus*

diciassettesima tarsia di destra: due flauti dolci; ribeca con archetto; liuto; coppia di tamburelli baschi]

Monte Oliveto di Napoli, coro della sacrestia vecchia della chiesa abbaziale (1505-1506)

[Appartenevano a questo complesso, oggi ampiamente depauperato e collocato altrove rispetto all'originaria destinazione:

quinta tarsia attualmente incassata all'interno del ramo sinistro del mobile barocco collocato sui lati lunghi dell'oratorio della arciconfraternita di Sant'Anna dei Lombardi: usignolo (o cardellino) in gabbia

decima tarsia attualmente incassata all'interno del ramo sinistro del mobile barocco collocato sui lati lunghi dell'oratorio della arciconfraternita di Sant'Anna dei Lombardi: liuto; ribeca con archetto; coppia di flauti]

Monte Oliveto di Napoli, coro della cappella di Paolo da Tolosa nella chiesa abbaziale (1506-1510)

[Appartenevano originariamente a questo complesso, oggi completamente scompaginato e in parte disperso:

settima tarsia attualmente incassata all'interno del ramo sinistro del mobile barocco collocato sui lati lunghi dell'oratorio della arciconfraternita di Sant'Anna dei Lombardi: svegliarino monastico

tredicesima tarsia attualmente incassata all'interno del ramo sinistro del mobile barocco collocato sui lati lunghi dell'oratorio della arciconfraternita di Sant'Anna dei Lombardi: liuto; coppia di flauti; libro di musica (con musica e parole del salmo regale *Dixit Dominus*); cornetto]

Vaticano, porte della Stanza della Segnatura (1511-1514)

prima formella: arpa; tre flauti dolci

seconda formella: spinettino

terza formella: due liuti

quarta formella: cinque cromorni; due tamburelli baschi

quinta formella: viola da gamba con archetto (e cicala)¹

San Benedetto fuori porta Tufi a Siena, coro (1511-1512; 1514-1515)

[Appartenevano originariamente a questo complesso trenta tarsie oggi inglobate nel coro di Monte Oliveto Maggiore. Tra queste:

decima tarsia di sinistra: liuto; foglio di musica (brano polifonico senza testo, in notazione quadrata bianca); cetera; coppia di flauti

ottava tarsia di destra: ribeca con archetto; triangolo con batacchio; liuto; coppia di tamburelli baschi]

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

quinto modulo: organo portativo

Santi Angelo e Nicolò a Villanova sul Sillaro, coro (1523-1525)

[I ventitré stalli realizzati dei trentacinque commissionati per l'erigenda chiesa degli olivetani di Lodi non verranno mai collocati nella sede per cui erano stati pensati. Dopo una lunga vicenda di spostamenti e smarrimenti, le undici tarsie superstiti sono state modernamente montate nel coro del duomo di Lodi. Tra di esse:

prima tarsia di sinistra: liuto; quattro flauti dolci

seconda tarsia di sinistra: cartiglio con notazione musicale (ipotetica elaborazione dell'inno *A sole ortus cardine* previsto dalla liturgia delle lodi del giorno di Natale)]

1. Molto bella la rappresentazione della viola da gamba: non solo per la ripresa puntuale del modello lagunare a spalle spioventi, ma anche per il particolare della cicala posata sull'archetto che conferisce all'intarsio la valenza aggiuntiva di emblema di *musica naturalis*. Nell'edizione del 1618 della sua *Iconologia*, il cavalier Ripa, dilungandosi su una delle allegorie della *Musica* e rendendo conto di una lunga tradizione iconografica, così scriveva infatti: «la cicala significa un caso avvenuto di un certo Eunomio, il quale sonando un giorno à concorrenza con Aristosseno musico, nel più dolce del sonare si rompe una corda, & subito sulla cetra andò volando una cicala, la quale col suo canto suppliva al mancamento della corda, così fù vincitore della concorrenza musicale», cfr. C. RIPA, *Iconologia*, Vicenza 2000, pp. 308-309. Per questo motivo non è infrequente trovare, nelle opere d'arte, cicale posate sopra la tavola o il manico dei cordofoni, soprattutto quando si tratta di strumenti con una o più corde spezzate come nel caso della tarsia vaticana. Una cicala è, ad esempio, intarsiata alla base della cordiera della lira da braccio dello studiolo di Urbino, celebre per le sue rappresentazioni musicali: GUIDOBALDI, *La musica di Federico* cit., fig. 17. Interamente dedicato al tema della corda spezzata e della cicala è: R. HAMMERSTEIN, *Von gerissenen Saiten und singenden Zikaden. Studien zur Emblematis der Musik*, Tübingen und Basel 1994. Per il problema specifico dell'iconografia musicale nell'opera di Ripa: N. GUIDOBALDI, *Images of music in Cesare Ripa's Iconologia*, «Imago Musicae», VII, 1990, pp. 41-68.



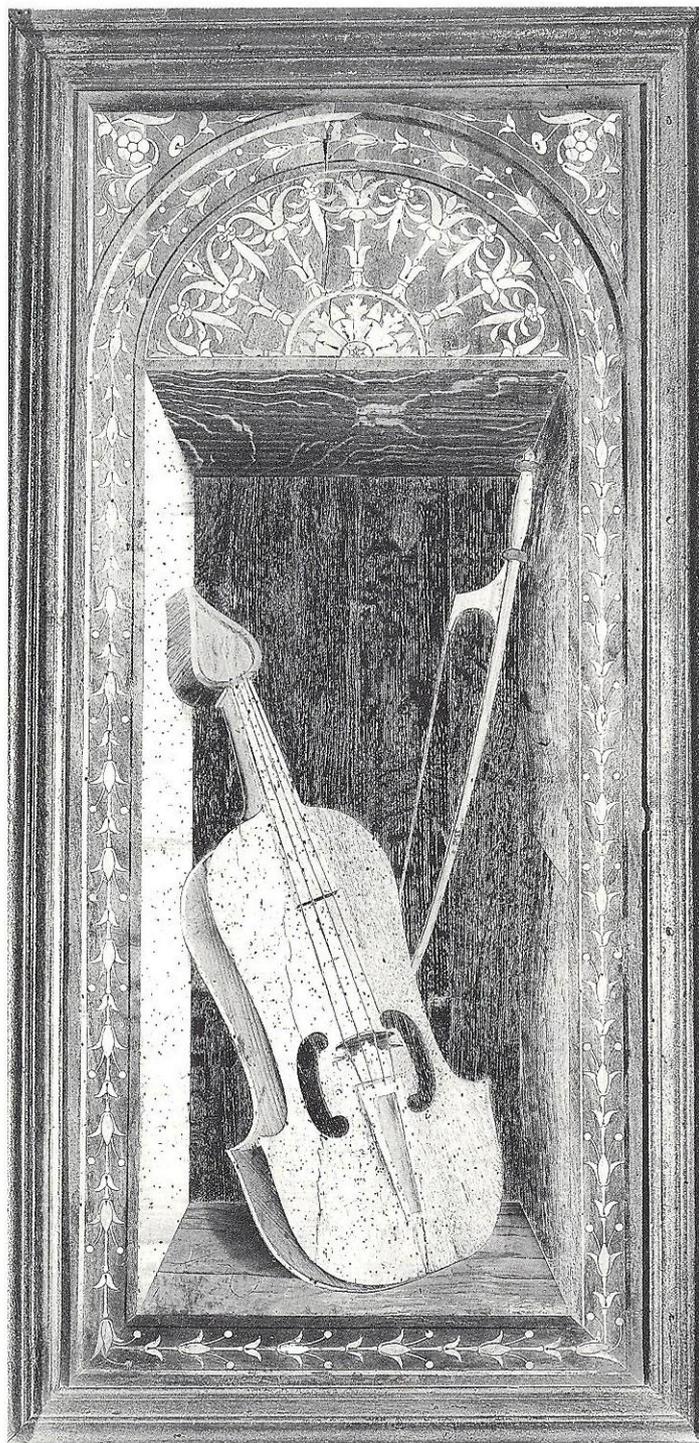
18. Giovanni d'Andrea Veronese, lira da braccio (veduta frontale dello strumento).
Vienna, Kunsthistorisches Museum, Sammlung alter Musikinstrumente



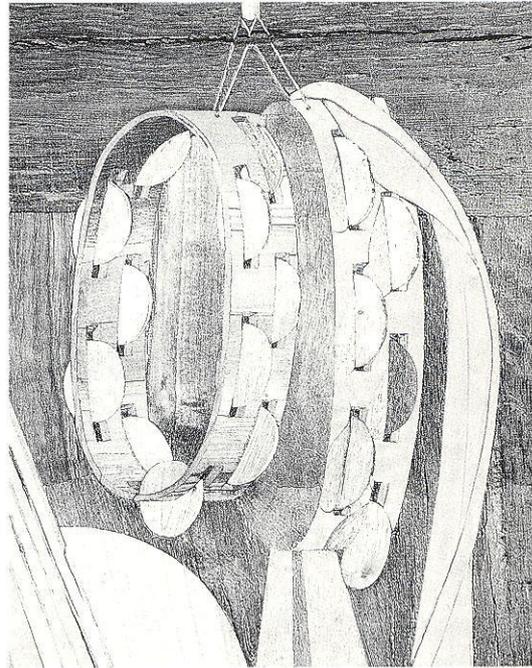
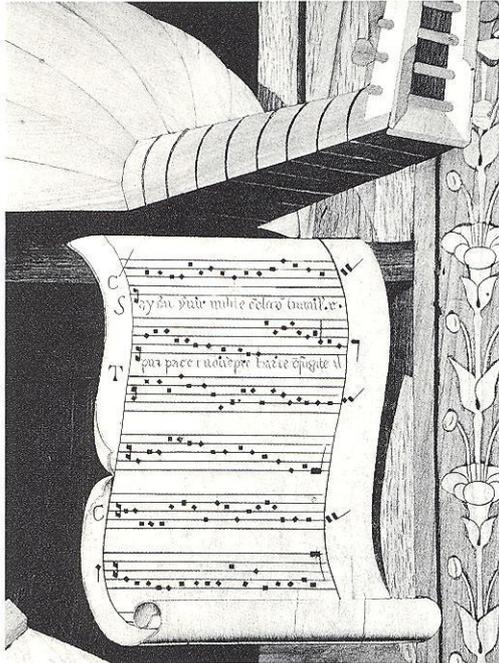
19. Giovanni d'Andrea Veronese, lira da braccio (veduta posteriore).
Vienna, Kunsthistorisches Museum, Sammlung alter Musikinstrumente



20. Fra Giovanni da Verona, tarsia del decimo postergale destro del coro.
Verona, Santa Maria in Organo

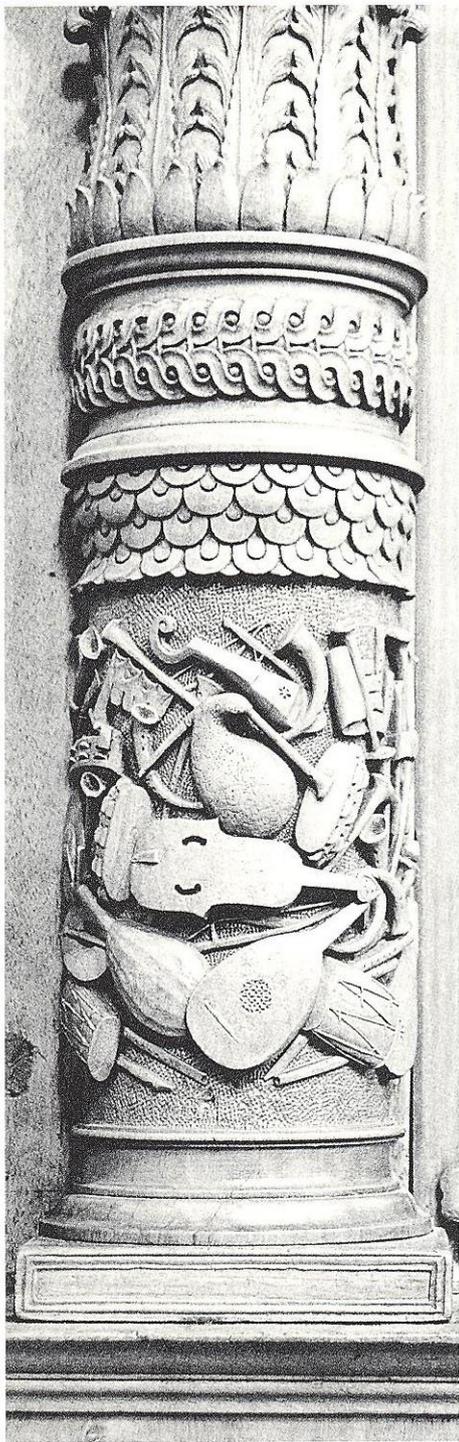


21. Fra Giovanni da Verona, sedicesima tarsia di destra del coro.
Monte Oliveto Maggiore, chiesa abbaziale

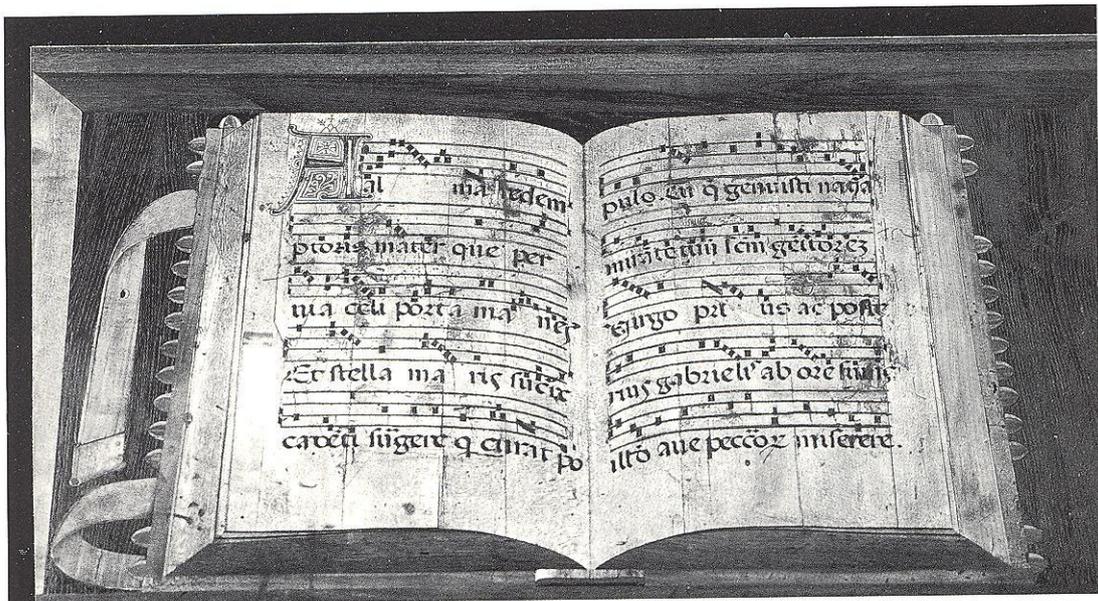


22. Fra Giovanni da Verona, particolare del registro mediano del nono intarsio sinistro del coro.
Verona, Santa Maria in Organo

23. Fra Giovanni da Verona, particolare del registro superiore del decimo intarsio destro del coro.
Verona, Santa Maria in Organo



24. Fra Giovanni da Verona, particolare degli intagli alla base della colonna-colubrina della spalliera di sacrestia. Verona, Santa Maria in Organo



25-26. Fra Giovanni da Verona, leggio del coro (particolari). Verona, Santa Maria in Organo

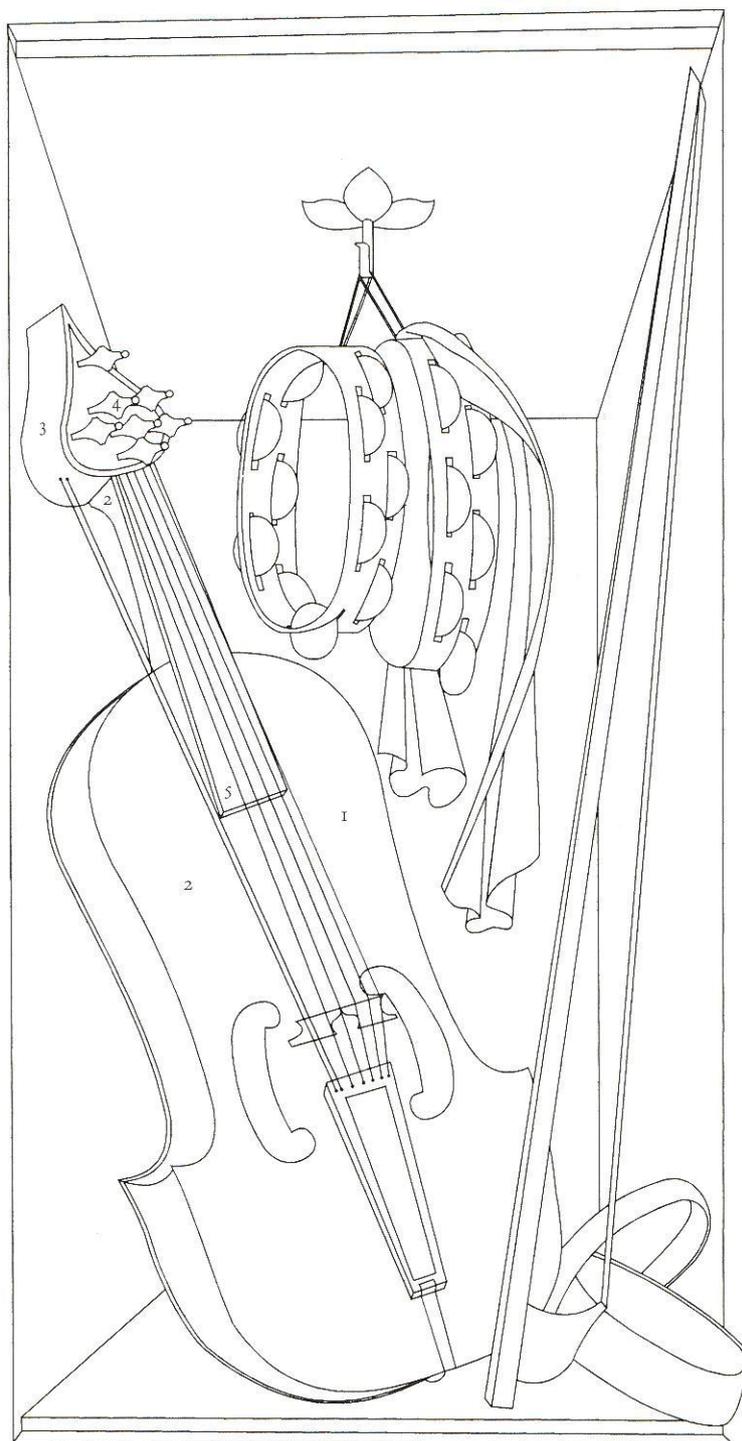


27. Fra Giovanni da Verona, mascherone intagliato sulla parasta tra settimo ed ottavo postergale sinistro del coro. Verona, Santa Maria in Organo

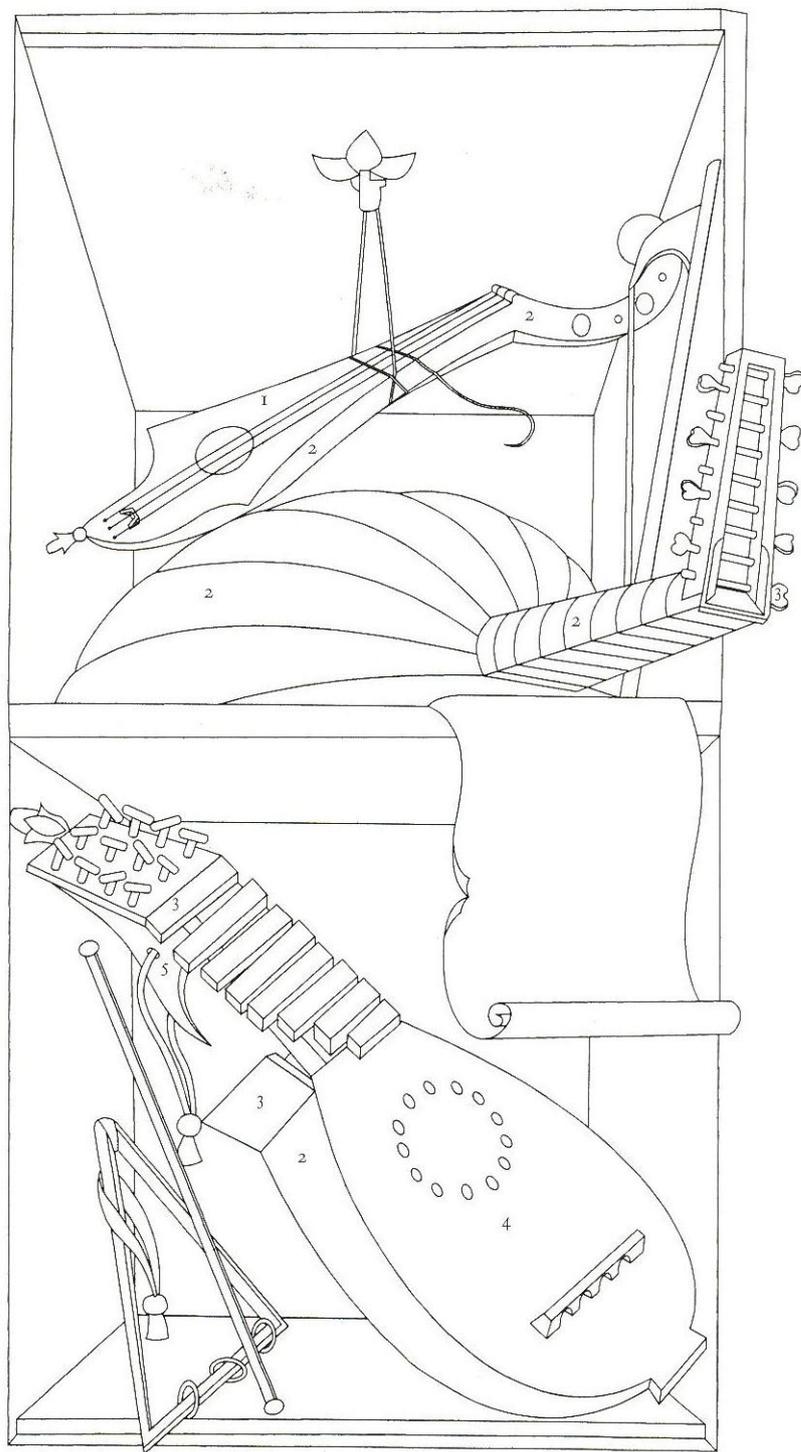
28. Fra Giovanni da Verona, mascherone sulla terza lesena destra del coro. Verona, Santa Maria in Organo

29. Fra Giovanni da Verona, mascherone al sesto imoscapo della spalliera di sacrestia. Verona, Santa Maria in Organo

1. Ciliegio
2. Conifera (pino o abete)
3. Rovere tinto
4. Noce
5. Acero (tinto)



30. Proposta per una mappatura dei legni della decima tarsia destra del coro di Santa Maria in Organo (Guido Bazzotti, Mantova)



- 1. Ciliegio
- 2. Conifera (pino o abete)
- 3. Rovere tinto
- 4. Noce
- 5. Acero (tinto)

31. Proposta per una mappatura dei legni della nona tarsia sinistra del coro di Santa Maria in Organo (Guido Bazzotti, Mantova)