

FONDAZIONE GIORGIO CINI

Estratto da:

SAGGI E MEMORIE
DI STORIA DELL'ARTE

26

(2002) pubbl. 2003

ELENA BUGINI

Sugli strumenti musicali intagliati ed intarsiati del Rinascimento bresciano: note a margine di uno storico dell'arte

A Parsifal, un'ombra

*Premessa: gli arnesi del far musica come opere d'arte,
il collezionismo musicale della Rinascenza
e l'epoca d'oro della liuteria artistica bresciana*

Per tutta la durata di 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 ed ornamento, in modo che essi potessero affiancare alla loro funzione musicale più consueta, quella di sontuosi pezzi da esposizione e di prestigiosi *status symbols*¹. Per quanto formalmente più elaborati e costosi rispetto alle manifatture dei secoli successivi, anche nel corso di Quattro e Cinquecento, gli arnesi del far musica venivano però foggiate e fregiate in modo che non venissero 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 influendo 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. Di norma, comunque, l'impugnatura si concludeva in protome animalesca o sembianze umane, mentre la rosa veniva risolta una variazione sul tema della stella a sei punte².

Gli strumenti musicali del Rinascimento, soprattutto i cordofoni, sono quindi frequentemente autentici capolavori della scultura applicata³, specialmente quando legati all'operato di maestri di centri liutari altamente specializzati. Nelle pagine che seguono, l'indagine dei modi

e delle forme dell'ornamentazione applicata agli arnesi 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 Brescia⁴ contengono anche molti suggerimenti di carattere storico-artistico⁵, ma non fanno che accennare alla disamina plastico-ornamentale dei singoli manufatti considerati e non mettono a fuoco le 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 ed organaria, ha costituito veramente “[...] l'espressione più alta tra le attività artistiche e creative affermatesi in terra bresciana”⁶ in epoca rinascimentale e barocca e se i suoi prodotti hanno avuto ampia circolazione non solo tra le corti signorili italiane⁷ ma addirittura su scala internazionale⁸, 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. Amanti del bello, così, 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”⁹. 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 ed abitanti nella sua casa due intagliatori di professione¹⁰. È quasi scontata

to che gli strumenti 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 stirpe¹¹ 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 ed intarsio *in primis*: capostipite dei Virchi fu infatti “Bernardinus zupelarius”, zoccolaio ed intagliatore, ed un generico artigiano 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 carpentaria¹².

Le ricercatezze decorative dei produttori bresciani di strumenti musicali, oltre tutto, 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 Salò¹³, ma più volte si dedicò alla decorazione pittorica delle mostre d'organo¹⁴. Lo stesso vale anche per il Romanino, responsabile di un capolavoro assoluto come l'*ornamentum* dell'organo di Asola¹⁵ ed artista che, negli affreschi del Buonconsiglio di Trento, si dimostra anche molto padrone delle fogge degli strumenti musicali allora più in voga¹⁶.

*Introduzione all'artigianato ceteraro di Brescia*¹⁷

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 sopravvivenze¹⁸, 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 questo strumento musicale, ma fonti antiche e reliquie superstiti concordano nell'indicare nei Virchi gli artefici più felicemente attivi del gruppo sul versante della produzione ceterara.

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 ed abbracciata da molti dei suoi parenti e congiunti – di fabbricare calzature. Precedente che ne fa uno dei più sorprendenti artefici del XVI secolo, visto che, nonostante quanto rimane della manifattura rinascimentale veneziana manifesti la notevole abilità degli artigiani addetti alla costruzione degli zoccoli¹⁹, rispetto a quest'ultima, l'arte liutaria impone ai suoi adepti un notevole salto di qualità²⁰. Gli esponenti della liuteria artistica del Cinquecento bresciano e i “calegheri” della Rinascenza lagunare sono effettivamente accomunati dall'intento di coniugare funzionalità e pregio estetico in prodotti la cui materia prima è il legno; ma il magistero tecnico-formale-decorativo degli operatori del settore liutario supera di molto la pure indiscutibile bravura 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 ed ornati intagliati oltre che intarsiati. A proposito di intarsi, poi, mentre gli zoccolai della Serenissima ricorrono alla sola tecnica “alla certossina”²¹, i liutai alla maniera dei Virchi, pur rimanendo vincolati ad un repertorio molto stilizzato, preferiscono ricorrere a legni ricercati piuttosto che alla madreperla e all'osso; non tralasciando, talvolta, di arricchire il loro artefatto 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 come famigli di Gerolamo, 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 del fratello Benedetto); una volta compiuta quest'opera, sembra che si sia esclusivamente dedicato all'attività di zoccolaio.

Gian Paolo Virchi, figlio di Gerolamo, soprannominato

“Targhetta”²², fu attivo tra Brescia, Ferrara e Mantova come compositore, organista e citarista. Nel 1620, nelle 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 Citthara*²³. 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 ed 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 tempi”. 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:

- a) personaggi del mito – Apollo e le Muse, ad esempio – con manifesti e notori legami col mondo della musica e dei suoni;
- b) nove cori, ciascuno costituito dai tre protagonisti del momento nell’uso di uno strumento musicale;
- c) 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 Geary²⁴ 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, virginali e clavicordi. L’implicito richiamo a questi strumenti soltanto ed 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 liutari.

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 piacerli 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 ed 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 dell’“altra Venezia”²⁵ Bergamo. Ad ulteriore conferma di quanto sostenuto soprattutto dall’autorità vasariana²⁶, giova inoltre, in queste pagine, la segnalazione de “il nostro Leonardo Vinci pittore” nel gruppo “quarto delle lire”.

Sulle cetera di Gerolamo Virchi:

osservazioni di stile

ed ipotesi di lettura iconografico-iconologica

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 andato distrutto durante i bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale. La cetera di Vienna, tuttora visibile (e funzionante), è l’unica 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 ed Oxford 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, comprensivo di dettagliata descrizione delle stesse, di riflessioni sul loro stile e, talvolta, di ipotesi sui loro significati nascosti.

La sezione è conclusa da alcune considerazioni finali sullo stile e il significato dei quattro pezzi virchiani nel loro complesso.

a) *Cetera con cavigliere a Lucrezia suicida* (figg. 1-4), 1574

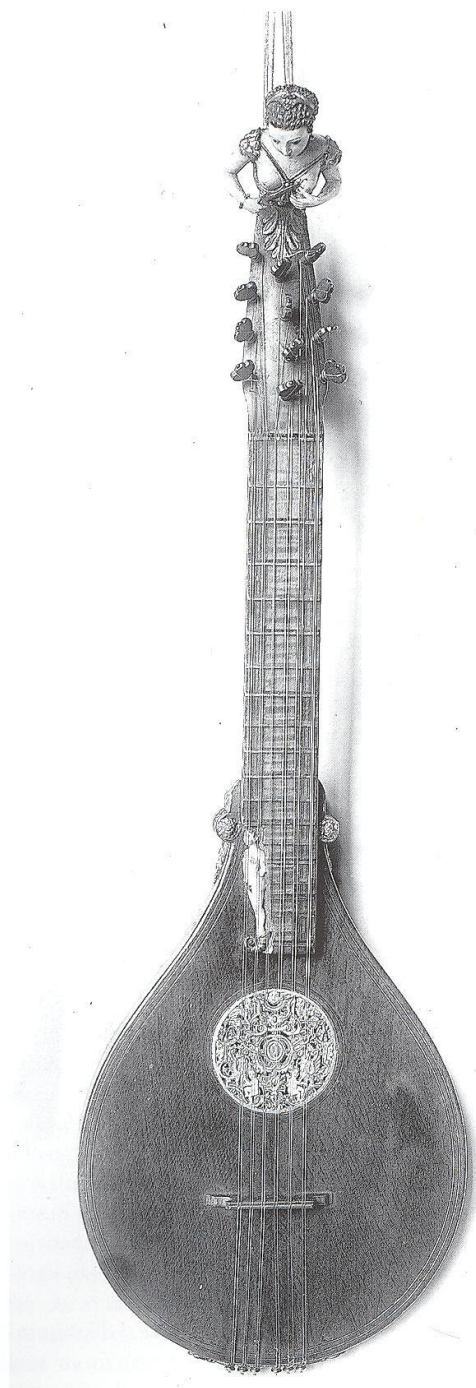
Vienna, *Kunsthistorisches Museum, Sammlung alter Musikinstrumente*²⁷

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 Ambras²⁸, e si trova oggi nella *Sammlung alter Musikinstrumente* del *Kunsthistorisches Museum*. È comunque sicuro che lo strumento fu inizialmente accolto nella residenza di Innsbruck, per passare ad Ambras nel 1580 soltanto. Le dinamiche della commissione sono oggi tutt'altro che chiare. La loro chiave interpretativa risiede, con ogni verosimiglianza, nel carteggio – che ancora necessita di uno studio adeguato ed 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 cetera nota del Virchi a fare uso di entrambi – e della bella vernice bruna, con sfumature dorate ed arancio, tipica della scuola bresciana²⁹. La tavola è in legno di cedro del Libano con venatura omogenea a reticolo non troppo serrata³⁰. La rosetta è riccamente traforata, intagliata, dipinta e dorata, con puttini, arabeschi, aquile rosse in campo giallo (emblema del Tirolo), grottesche figure mitologiche ed imitazioni di pietre incastonate. Sotto la rosa è applicata l'etichetta, in realtà poco visibile, che porta la data "1574". La terminazione della tastiera è risolta con un'agile figurina femminile nuda. Il fondo è



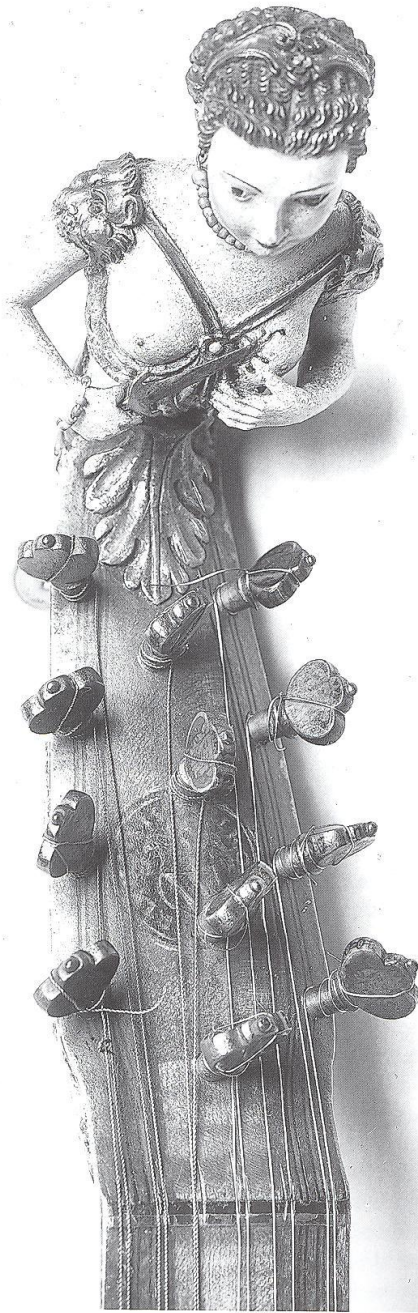
1. Gerolamo Virchi, *Prospetto della cetera con cavigliere a Lucrezia suicida*. Vienna, *Kunsthistorisches Museum, Sammlung alter Musikinstrumente*

2.
L
lu



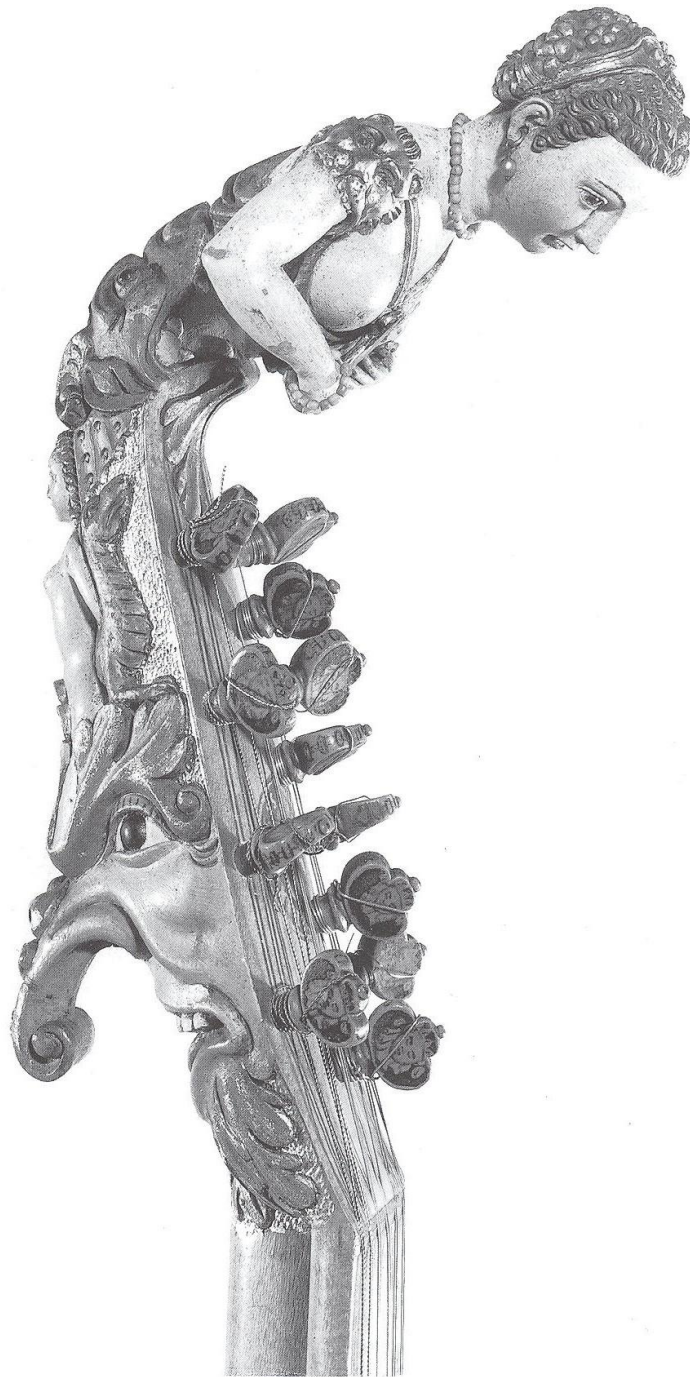
2. Gerolamo Virchi, *Retro della cetera con cavigliere scolpito a Lucrezia suicida*. Vienna, Kunsthistorisches Museum, Sammlung alter Musikinstrumente

formato da otto 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 Ferdinando³¹. 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 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 dello strumento è il cavigliere scolpito in forma di busto di Lucrezia suicida. Il retrostante gancio o tallone 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 tondo³², 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 che, nella grafica, sembrerebbe quello dei conti Foresti³³, nobile famiglia bresciana oriunda di Tavernola. In tal caso, l'apposizione dello stemma starebbe ad indicare³⁴ che la cetera venne ordinata al Virchi dai Foresti; e con l'intento specifico di farne dono proprio a Ferdinando II: non si spiegherebbe altrimenti la serie di attributi – dagli omaggi araldici della rosetta e dello zocchetto, alle teste coronate dei pirolì, alla virtuosa icona amata dai principi tedeschi collocata a coronamento dello strumento – che contraddistinguono la cetera e che si adattano perfettamente al futuro proprietario. Depone a favore di una commessa dei Foresti il fatto che, nel 1571 e nel 1573, l'imperatore Massimiliano II, fratello dell'arciduca Ferdinando, confermasse loro i titoli di Conte del Sacro Palazzo, Cavaliere Aurato, Giudice ed Additore Generale dell'Impero. Le onorificenze, concesse ai fratelli Pompeo, Anselmo e Lattanzio, sono soprattutto legate al merito del primo, distintosi nelle guerre contro i Turchi in Ungheria³⁵. Che la cetera possa essere un dono di riconoscenza nei con-



3. Gerolamo Virchi, *Cavigliere della cetera terminante in intaglio policromo di Lucrezia suicida*. Vienna, Kunsthistorisches Museum, Sammlung alter Musikinstrumente

fronti dell'imperatore – per quanto non omaggiato direttamente, ma nella persona del fratello – sarebbe molto probabile se non vi fosse la duplice firma del liutaio a rendere in realtà problematica la lettura dello stemma: la fusione della “sigla” dell'artefice con quella della committenza, infatti, è, in araldica, del tutto inusuale. Una possibile interpretazione del blasone è comunque suggerita da due considerazioni. La prima è che, nel dossale con le *Nozze di Cana* intarsiato verso la metà del Cinquecento in San Francesco a Brescia da Benedetto e Battista Virchi, fratelli di Gerolamo, campeggiano due stemmi identici a quello della cetera, fatta eccezione per la mancanza della firma del liutaio (fig. 11). L'impresa sul cavigliere dello strumento musicale, in secondo luogo, non è intarsiata o dipinta, ma apposta a fuoco: nel realizzarla, cioè, Gerolamo ha fatto ricorso ad un apposito punzone che, anche se non utilizzato per marchiare le sue altre tre cetera finora individuate³⁶, sembra assai improbabile sia stato utilizzato in questa occasione soltanto. Intarsio e punzone sembrerebbero pertanto segnalare la consuetudine dell'intera famiglia al suggello dei propri lavori con lo stemma del nobile casato Foresti e, per quanto manchino, per il momento, documenti in grado di porre chiarezza sulla realtà e le dinamiche dei rapporti Foresti-Virchi, sulla base di quanto sinora esposto, non sembra tuttavia inverosimile che i nobili bresciani, ammirati dalla bravura artigianale degli intarsiatori-intagliatori-liutai, non solo ne sostenessero finanziariamente le imprese, ma addirittura concedessero loro anche il privilegio di utilizzare il proprio stemma. L'arme usata sia nel dossale di San Francesco che sul cavigliere della cetera viennese sarebbe quindi lo stemma dei Virchi stessi, ripreso direttamente da quello dei nobili protettori e leggermente corretto – in direzione di una maggior individualizzazione – dal più dotato rappresentante della stirpe artigianale. Vi è, in realtà, un'altra possibile congettura sull'origine dell'impresa sfruttata dai Virchi sia nell'intarsio che nel punzone. Essa poggia sulla presunta parentela tra i Virchi e Vincenzo Civerchio a cui Benvenuto Disertori accenna nel suo saggio sull'iconografia pittorica della cetera³⁷. Il Civerchio, lungamente attivo a Brescia, faceva infatti parte di una famiglia di antica nobiltà cremasca, che nel XV secolo risulta però già decaduta e di cui non si conosce l'arma³⁸. Si potrebbe quindi pensare che gli stemmi in San Francesco e sulla cetera viennese corrispondano a questo enigmatico stemma cremasco assunto anche dal ramo bresciano (i Virchi) della famiglia Civerchio. Si tratta, però, di ipotesi poco probabile³⁹, non solo perché il suggerimento di Disertori si basa su una semplice assonan-



4. Gerolamo Virchi, *Profilo dell'impugnatura della cetara terminante in Lucrezia suicida*. Vienna, Kunsthistorisches Museum, Sammlung alter Musikinstrumente

za di nomi (che all'epoca, oltretutto, erano quanto mai indefiniti e variabili), ma anche – e soprattutto – perché il possibile stemma Virchi-Civerchio risulterebbe in tal modo, per sorprendente e singolare combinazione, simile⁴⁰ a quello di una nota famiglia nobiliare bresciana come i Foresti⁴¹.

Come già notato da Schlosser e Disertori, la Lucrezia obbedisce a stilemi squisitamente veronesiani: accanto al tipo fisico (bellissimo e rotondetto), si segnalano la studiattissima 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 (protomi leonine si trovano anche al vertice delle colonne dello zocchetto).

Paolo Caliari fu effettivamente autore di una versione pittorica del *Suicidio di Lucrezia*, oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna. Il suo dipinto, tuttavia, non può essere stato punto di riferimento per la sculturina della cetera di Ferdinando II: esso appartiene infatti al momento delle allegorie rudolfine ed è quindi cronologicamente posteriore all'esecuzione dello strumento musicale. Oltretutto, nella tela del Caliari campeggia una figura femminile assai diversa da quella che conclude il manufatto del Virchi: l'eroina romana è difatti più grassa, ingioiellata e pudica – si copre vergognosamente il seno anziché mostrarlo – rispetto a quella del liutaio bresciano, maggiormente assonante, invece, per il tipo fisico, l'acconciatura, la leggera flessione laterale del capo e il movimento verso il petto della mano destra, con opere veronesiane più celebri (ed antiche) come *La bella Nani* del Louvre. Le somiglianze con queste ultime sono anzi così pronunciate da ridurre sostanzialmente a due le ipotesi sulla paternità ideativa della desinenza virchiana. Da una parte, infatti, si può pensare che il cartone del cavigliere viennese, poi tradotto in pratica non sappiamo se da Gerolamo Virchi o da uno o più intagliatori specializzati⁴², sia stato commissionato *ad hoc* direttamente al Veronese. In tal caso, è probabile che il contatto con un artista di tale levatura non fosse preso dal Virchi – che, per quanto dotato e stimato, pur sempre un artigiano rimaneva –, ma da una famiglia di prestigio come i Foresti; se non addirittura dallo stesso arciduca Ferdinando, mosso da una predilezione per la pittura di Paolo Caliari sempre più viva in ambito nordico. D'altra parte, forse più verosimilmente, si può però immaginare che il disegno sia stato richiesto ad un esponente del coevo manierismo bresciano, fenomeno – eminentemente pittorico – fortemente nutrito di succhi veronesiani⁴³. È credibile che la soluzione del problema attributivo di questo cartone

perduto – o, comunque, non ancora rintracciato – risieda anch'essa nel carteggio Schrenk.

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 il tema adottato è trasparente omaggio al destinatario del dono, di cui si vogliono compiacere i gusti sia sul piano stilistico-formale 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 oscillava 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 provocatorio, 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 perda del tutto il sottinteso etico: per consolidata tradizione, infatti, Lucrezia è simbolo di fedeltà coniugale e di virtù in senso lato⁴⁴. 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 Lucrezia⁴⁵ diventa semplice pretesto per sfoggiare lubrificamente nudità femminili⁴⁶. Il sorriso della Lucrezia della cetera di Ambras, ad ogni modo, 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 del tutto la sua valenza usuale di *exemplum virtutis*.

Va poi aggiunto che, per quanto meno spesso che come icona di virtù, 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 talvolta rientrare rappresentazioni di Lucrezia nei cicli di disegni dedicati 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 allegorico⁴⁷. 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*
(figg. 5-6),
seconda metà del XVI secolo,
Parigi, Musée de la Musique⁴⁸

Cenni storici

È stata restituita al Virchi solo negli ultimi anni dopo una secolare assegnazione a Stradivari. L'autentica paternità era comunque già stata intuuta da Disertori nel 1954⁴⁹ e David Boyden, schedando la cetera per il catalogo dell'Ashmolean Museum di Oxford, stimava erronea la tradizionale attribuzione stradivariana dello strumento parigino ritenendo più verosimile si trattasse invece di una "cetera, probably Venetian, of about 1600 by unknown maker"⁵⁰. Pur non condividendo l'assegnazione dello strumento a Stradivari, quindi, Boyden⁵¹ sosteneva un'attribuzione generica alla scuola veneziana del XVII secolo che oggi non trova più seguaci. L'esuberante raffinatezza ornamentale della cetera rende infatti inaccettabile una cronologia barocca, dato che, a partire dagli inizi del Seicento, la decorazione liutaria si fa sempre più sobria e meno ricercata. La tendenza al depauperamento ornamentale risulta particolarmente evidente proprio nella storia della produzione ceterara: così la cetera di Gasparo da Salò conservata all'Ashmolean Museum di Oxford costituisce, con il suo stile semplice, l'ideale anello di collegamento tra quelle ricchissime del Virchi e quella di sobrietà quasi spartana prodotta dal suo allievo Gian Paolo Maggini, oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna⁵².

Soltanto nel 1990 l'attribuzione tradizionale della cetera parigina è stata definitivamente confutata e si sono chiaramente espone le convincenti ragioni che giustificano la nuova assegnazione dello strumento a Gerolamo Virchi. Proprio nel 1990, infatti, nella scheda dedicata a questo strumento all'interno del catalogo della *Seconda Rassegna Nazionale di Strumenti a pizzico*, Pierre Abondance ha insistito sulle molte caratteristiche che lo avvicinano alla cetera 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 fitozoo-antropomorfo che riveste il tallone, al simile sfruttamento del filetto. Ancora nel 1990, inoltre, sempre a proposito della cetera parigina, Ugo Ravasio ha fatto giustamente osservare come "anche quando si voglia confermare l'attribuzione stradivariana, questo indicherebbe che per questo tipo di strumenti il grande cremonese ha derogato dal suo abituale stile di «semplicità perfetta» ed ha attinto alla liuteria rinascimentale bresciana

ed in particolare al lavoro di Gerolamo Virchi"⁵³.

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

Scheda artistica

Lo strumento porta sul fondo l'etichetta a stampa con il nome di Stradivari e la data 1700 seguita dal marchio a stampa. È però impossibile stabilire con precisione l'entità dell'intervento del celeberrimo liutaio cremonese al quale, comunque, si deve quasi certamente la riverniciatura della cetera⁵⁴. Ha tavola di essenza resinosa, con foro di risonanza centrale incorniciato da doppio filetto composto. Tale foro è oggi sguarnito della rosetta traforata che un tempo, probabilmente, lo impreziosiva: è difatti prassi costruttiva dei ceterari non intagliare la rosa – di disegno sempre piuttosto elaborato – direttamente nella tavola, ma applicarla in un secondo momento; per cui i fori di cetera oggi privi di rosetta, di norma, ne erano in origine dotati. Ha ponticello mobile, mantenuto in posizione dalle corde, di fattura recente e collocato due centimetri più in alto del dovuto. Il fondo si compone di sei doghe d'acero mazzato, separate da un filetto composto (al centro d'acero e ai due lati d'ebano). Cavigliere, manico, tallone e zocchetto sono d'un solo pezzo d'acero. Sia cavigliere che tallone sono finemente scolpiti ed incrostati di pietre colorate. Nel cavigliere sono infissi su tre file dodici piroli in bosso. La tastiera, con tasti metallici fissi, è di fattura più recente, forse del XVIII secolo; ma la scultura antropomorfa alla sua estremità inferiore sinistra è antica e riportata.

I momenti migliori della decorazione dello strumento si collocano in 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 muliebri di ispirazione fidiaca, con viso ovale, sopracciglia sottili e lunare, 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 versione 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 costi-

tuisce 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.

Gli intagliatori attivi per i Virchi e i Virchi stessi dovettero avere una certa dimestichezza con liuteria, scultura ed arte in genere a Padova, non soltanto per il palese richiamo – per quanto in forma di ripresa parodiata – all'altare donatelliano nello strumento in esame, ma anche – e primariamente, in realtà – perché la forma della cetera praticata dai Virchi è quella a lacrima che gli organologi elegantemente definiscono “alla padovana”.

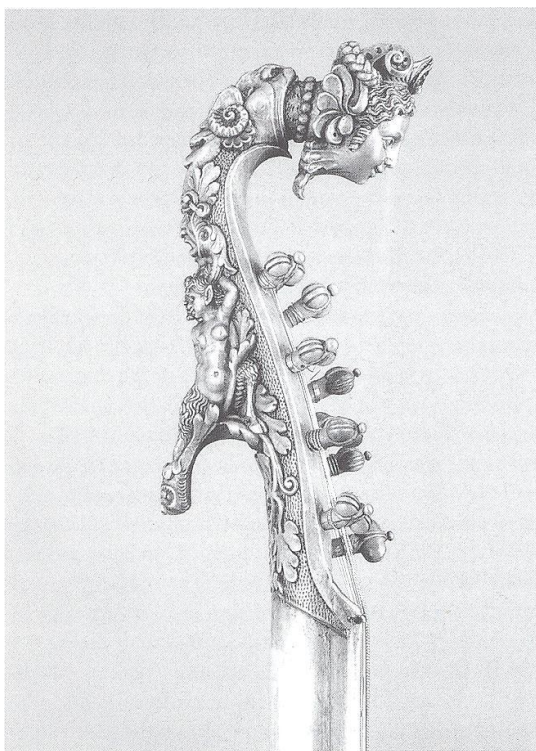
c) *Cetera con cavigliere desinente in mezzobusto muliebre* (figg. 7-9),
seconda metà del XVI secolo,
Oxford, Ashmolean Museum⁵⁵

Cenni Storici

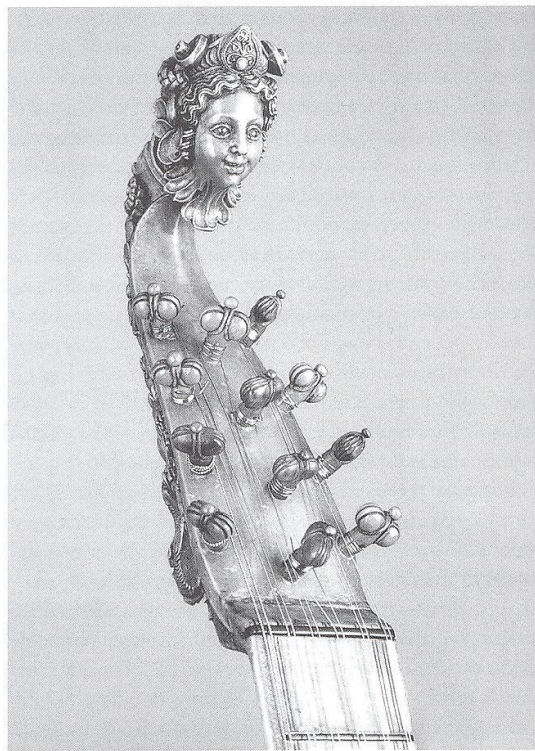
Precedentemente considerata opera di scuola veneziana del XVII secolo⁵⁶, la cetera di Oxford è stata assegnata al Virchi in occasione dell'esposizione bresciana del 1990 dedicata a Gasparo da Salò. Si tratta quindi di un'attribuzione recente ed ancora non sicurissima, condotta sulla base dell'individuazione di forti analogie sul piano liutario e decorativo con gli strumenti virchiani di Vienna e Parigi.

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 contorno a doppio filetto, che viene utilizzato anche per



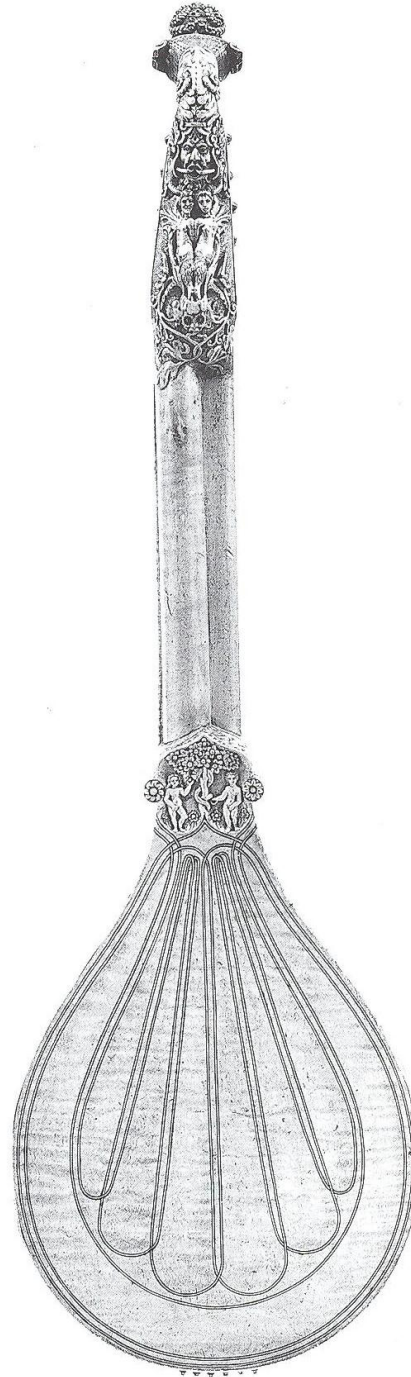
5. Gerolamo Virchi (attr.), *Profilo del cavigliere della cetera desinente in testina femminile*. Parigi, Musée de la Musique



6. Gerolamo Virchi (attr.), *Cavigliere intagliato della cetera terminante in testina femminile*. Parigi, Musée de la Musique

contornare sia la tavola che il fondo. Quest'ultimo è in un unico pezzo d'acero con marezzatura 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 diciannove tasti metallici e si fregia anch'essa di doppio filetto. Nel cavigliere sono infissi dodici pirola 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 – suggerendo quindi piuttosto distintamente come il ceteraro ricorresse a collaboratori-intagliatori diversi per ogni impresa – l'ornato del gancio tradisce il gusto per l'intreccio bizzarro, in cui anche la componente mostruosa ha effetto altamente calligrafico, tipico di vari momenti della superstite produzione ceterara del Virchi (e, d'altronde, molto nelle corde manieriste dell'epoca). Nonostante la diversità esecutiva dell'intaglio, inoltre, si coglie l'unitarietà progettuale che lo strumento di Oxford condivide con quelli di Vienna e Parigi, confermando pertanto l'attribuzione al Virchi che gli organologi hanno recentemente avanzato soprattutto sulla base di considerazioni tecnico-costruttive. C'è, in primo luogo, la scelta del tutto affine di concentrare gli episodi ornamentali più significativi a livello del cavigliere, risolto in forma antropomorfa più o meno completa entro una profusione di ornati ispirati al mondo vegetale ed 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 ed 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



7. Gerolamo Virchi (attr.), *Retro della cetera con cavigliere a mezzobusto muliebre*. Oxford, Ashmolean Museum



8. Gerolamo Virchi (attr.), *Retro della terminazione del manico della cetara desinente in mezzobusto muliebre*. Oxford, Ashmolean Museum



9. Gerolamo Virchi (attr.), *Profilo dell'impugnatura della cetara con mezzobusto muliebre*. Oxford, Ashmolean Museum

tallone, mentre quelle di Oxford e Vienna condividono la ricercata suggestione marina del fondo e il gusto emblematico dell'intaglio.

d) Cetera con cavigliere scolpito a "Mangiagnocchi" (fig. 10), seconda metà del XVI secolo, già a Berlino, Staatliches Institut für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz, Musikinstrumenten Museum⁵⁷

Cenni storici

La cetera del Virchi è andata distrutta coi due terzi della collezione berlinese, di cui costituiva uno dei pezzi più belli, durante la seconda guerra mondiale⁵⁸. Lo strumento perduto proveniva dalla collezione dell'avvocato César Snoeck di Gand⁵⁹: nel 1902, infatti, i Musei di Berlino acquistarono 1145 strumenti di tale provenienza che entrarono a far parte della 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 "Hieronymus Brixcensis" 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 artistica⁶⁰

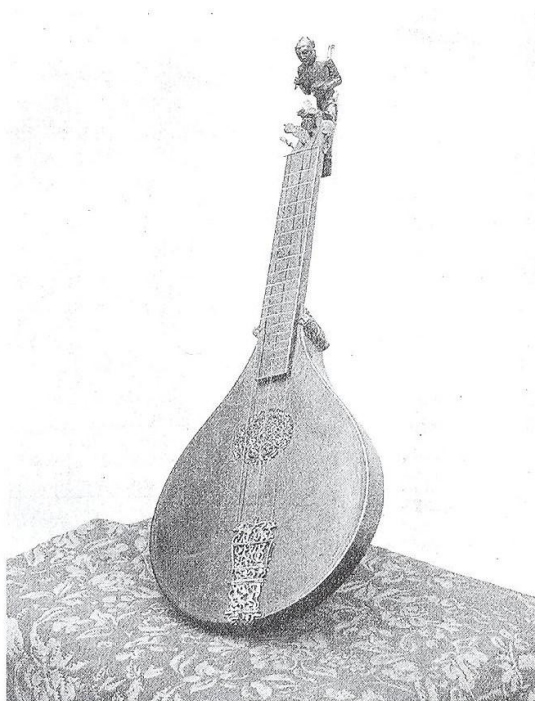
La tavola si fregiava di una rosa di bella fattura, al cui centro – preziosismo piuttosto inconsueto nella lavorazione dei fori di risonanza, ma evidentemente indicativo di una committenza di alto profilo – era incastonata una pietra gialla, in ricercata armonia cromatica con la laccatura ambrata della 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 fasce⁶¹. 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 piroli 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 si trattasse addirittura 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 nella destra. Nel 1954, Benvenuto Disertori definì 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 cetera un tempo a Berlino sia stata concepita come contraltare di quella dello strumento per l'arciduca Ferdinando⁶²: 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 cetera 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 1570-80 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 Vincenzo⁶³, dato che il manierismo pittorico locale risente anche della cultura cremonese. Ma si può anche pensare ad un condizionamento esercitato dall'Accademia della Val di Blenio⁶⁴; e, prima ancora, dalla grafica grottesca e stravagante molto coltivata dal Cinquecento lombardo – da Leonardo e proseliti *in primis* – che, d'altronde, è precedente importante per gli stessi sodali di Lomazzo. Che prodotti bresciani come la cetera di Berlino possano essere stati influenzati dalla cultura del circolo milanese sembrerebbe confermato da tre considerazioni.

Innanzitutto, il pensiero che ha generato la scelta temati-



10. Gerolamo Virchi, *Cetera con cavigliere scolpito a “Mangiagnocchi”*. Già Berlino, Staatliches Institut für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz, Musikinstrumenten Museum

ca e la soluzione formale della sculturina con “mangiagnocchi” deve essere stato, se non identico, comunque del tutto simile a quello che ispira ed informa la produzione degli accademici della Val di Blenio nella sua interezza. Sono soprattutto i *Rabisch*, componimenti poetici in un *trobar clus* nato dalla fusione del milanese con inflessioni-deformazioni dei dialetti particolari, ad esprimere la simpatia del gruppo per l'incolto, generalmente designato come “facchino”, e per l'adesione ad uno stato naturale in cui la vita piena ed incontrollata degli istinti e delle passioni dell'animo ha diritto assoluto all'esistenza. È così che, ripercorrendo interamente la galleria umana proposta dai *Rabisch*, ci si imbatte spesso in personaggi amanti in modo parossistico del vino e del ben mangiare, molto simili agli zanni della *Commedia dell'Arte*⁶⁵.

In secondo luogo, gli artisti del gruppo della Val di Blenio fanno uso consistente di riempitivi a grottesca. Nei suoi scritti, addirittura, Lomazzo utilizza lo stesso termine “rabisch” come sinonimo di grottesca; raccomandandone, tra l'altro, un impiego “semantizzato” e non semplicemente ornamentale⁶⁶. Le incrostazioni scultoree che rivestono il retro dei cavigliere delle cetere virchiane (o

presunte tali) sono formalmente del tutto analoghe ai manierati viluppi di figure fantastiche prediletti dal circolo lomazziano. Tali affinità morfologiche, congiuntamente al probabile valore simbolico delle sculturine apicali di Vienna e Berlino, porterebbero a pensare ad un loro sfruttamento emblematico. La supposta apertura alla cultura lomazziana, quindi, potrebbe aver concorso a rendere gli intagliatori impegnati nella realizzazione delle parti ornamentali degli strumenti musicali bresciani ancora sensibili al valore emblematico profondo di repertori tematico-decorativi che il manierismo più opulento, lambiccato e di superficie del Cinquecento inoltrato aveva di norma ridotto a semplici cifre di stile⁶⁷.

Infine, va ricordato come la principale ragione del successo internazionale di molti esponenti dell'Accademia della Val di Blenio – soprattutto degli operatori del settore sontuario, molto spesso chiamati a lavorare per una sorta di corte diffusa su scala europea – sia stata, accanto all'accattivante vocazione anamorfotica⁶⁸, la qualità della manifattura. E di eccellenza tecnica del prodotto si può senz'altro parlare anche nel caso delle cetere di Gerolamo Virchi.

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*⁶⁹. Si tratta di una sorta di versione 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; immagine popolare – questi ultimi – 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 Pulcinella⁷⁰; per quanto l'abito sia diverso⁷¹ e la maschera napoletana abbia anche caratteristiche di servitore sciocco che mancano a quella veronese, Papà dello gnocco e Pulcinella sono infatti accomunati dal naso uncinato e dalla golosità smodata di gnocchi-maccheroni. Quest'ultima caratteristica risulta particolarmente pro-

nunciata nel protagonista del carnevale veronese che l'ultimo venerdì prima dell'inizio della Quaresima, guida da la processione che, sin dalla notte dei tempi ed ancora oggi, si snoda da piazza dei Signori al sagrato di San Zeno. Qui, infilzato nel forchettone-scettro del Papà dello gnocco, *el gnoco* viene presentato alla folla che figura al carnevalesco corteo, il quale si conclude con l'immane scorpiata. 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 mitico 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 manoscritta⁷². *El bacanal del gnoco* è, in buona sostanza, un rituale di struggente, tristissimo lirismo. Un in quanto celebrazione di un'abbondanza che mai c'era mai che veniva inventata ed evocata una volta all'anno. Elaborazione popolare, quindi, dello spettro onnipresente della fame. Il fatto che l'odierna festa carnevalesca di Montichiari contempli anche una cerimonia di elezione del *re Gnocco*⁷³ sembra deporre a favore di un forte condizionamento del costume veronese su quello di territorio bresciano. E una conferma in tal senso viene proprio dal cavigliere della perduta cetere di Berlino. Certi particolari del costume della sculturina, difatti, sono proprio quelli del *Papà del gnoco*: il cappello puntuto con scriminatura centrale ed orecchie asinine, che è in realtà cuffia che copre anche il collo e incornicia con bordure il viso; il puntinato della terminazione inferiore di questo cappriccio giullaresco, tipicamente puntuto alle spalle e al petto, che sembrerebbe di bottoni ma che potrebbe benissimo anche essere di sonagli; e, ovviamente, il piatto di gnocchi, di cui uno infilzato nella forchetta-scettro. Queste somiglianze, tra l'altro, testimonierebbero anche dell'antichità dell'influsso, che risalirebbe, pertanto, almeno al secondo Cinquecento.

Se la figura umoristica intagliata nel cavigliere della cetere un tempo a Berlino fosse stata davvero ispirata al *Papà del gnoco*, si verificherebbe una situazione di grande interesse: avendo infatti la Lucrezia della cetere viennese Priferente 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, prendendo ispirazione da fermenti culturali – dipinti, sculture e maschere – veneti, dimostrerebbe di essere “altra Venezia”⁷⁴ anche sul piano della scultura applicata alla decorazione degli strumenti musicali⁷⁵.

A proposito dell'espressione "mangiagnocchi" utilizzata da Disertori, bisogna forse pensare che l'autore di *Cetera e pittore*, formatosi all'Accademia 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 era⁷⁶, abbia usato una denominazione pseudoveronese per definire una maschera napoletano-veneziana in quanto convinto della completa sovrapposibilità di quest'ultima con il protagonista del carnevale di Verona.

Un'annotazione finale merita l'associazione dello strumento musicale con una figura buffonesca. Infatti, a prescindere dalla denominazione che Disertori dà alla desinenza del manico, rimane la realtà che tanto le foto-riproduzioni superstiti che le descrizioni condotte sull'originale perduto concordano nell'identificare nella soluzione antropomorfa del cavigliere di questo strumento un tipo buffonesco. Fonti antiche di grande importanza come il *Syntagma musicum* di Praetorius, chiariscono come, in realtà, almeno nel caso delle piccole *citterns* inglesi, la soluzione giullaresca del cavigliere fosse piuttosto ricorrente. Tale frequenza si spiega, forse, con il costume degli attori comici inglesi del Cinquecento di entrare in scena portando con sé pupazzi vestiti alla loro stessa maniera. Djilda Abbot e Ephraim Segerman⁷⁷, soprattutto in considerazione della gran ricchezza di canzoni e danze degli atti comici inglesi, immaginano che il pupazzo sia stato progressivamente sostituito da una *cittern*. È quindi quanto mai verosimile che gli attori che si specializzavano in tale genere amassero impugnare strumenti musicali che, come i pupazzetti che li avevano preceduti, riproducevano il loro sembiante. Lo sfruttamento di una figura giullaresca in uno strumento come la cetera virchiana di Berlino, non inglese e di taglia maggiore della *Klein Englisch Zitterlein* menzionata da Praetorius, trova una sua probabile giustificazione nel fatto che gli atti comici inglesi furono molto popolari anche sul continente. Va inoltre tenuto presente che, sul finire del XVI secolo, figure buffonesche dovettero comparire piuttosto spesso nella decorazione di strumenti o meccanismi musicali in senso lato, soprattutto ad Oltralpe, dove il gusto per il caricaturale ed il grottesco sono tradizionalmente e notoriamente molto pronunciati. Si spiega così come nelle collezioni strumentali di Ferdi-

nando II del Tirolo fosse compresa anche una torre campanaria in scala ridotta sormontata da una figura di zanni⁷⁸. Questa spiccata predilezione tematica dello spirito nordico, congiuntamente alla collocazione a Berlino prima della distruzione ed alla documentata provenienza da una collezione di Gand, sembrerebbe suggerire che la cetera virchiana con cavigliere scolpito a "mangiagnocchi" sia stata richiesta da un committente d'Oltralpe.

Concludendo. L'assegnazione alla stessa mano degli intagli delle quattro cetera 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 dal 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 cetera di Gerolamo, ma neanche considerando gli intarsi di Benedetto e Battista in San Francesco (fig. 11)⁷⁹. In entrambi i casi, infatti, i Virchi hanno lavorato quasi sicuramente su cartone altrui che, nella produzione degli strumenti musicali, è stato oltretutto, con ogni verosimiglianza, affidato ad intagliatori di mestiere. Il confronto tra le opere che, tra intarsi e cetera, 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 Zambelli⁸⁰ 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 policromia⁸¹ 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 emblematico⁸² 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 avvicinabili agli esempi viennese e berlinese; sempre che il tempo vorace o gli uomini non ne abbiano fatto impietosa strage.

*Digressione iconografico-musicale a mo' di postilla:
l'impegno di fra' Raffaele da Brescia
in San Michele in Bosco
nel contesto della tarsia musicale bolognese
del Rinascimento*

Forse per la sua poco limpida connotazione sociologica⁸³, la cetera – almeno nella sua caratteristica forma cinquecentesca – non è, in vero, strumento tra i più riprodotti nelle opere d'arte figurativa, *corpus* pittorico-scoltorio bresciano compreso⁸⁴.

Il suo profilo intarsiato in uno dei postergali della chiesa bolognese di San Gerolamo (fig. 12)⁸⁵, un tempo tempio certosino ed 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 trentaquattro stalli di legno intagliato ed intarsiato, disposti



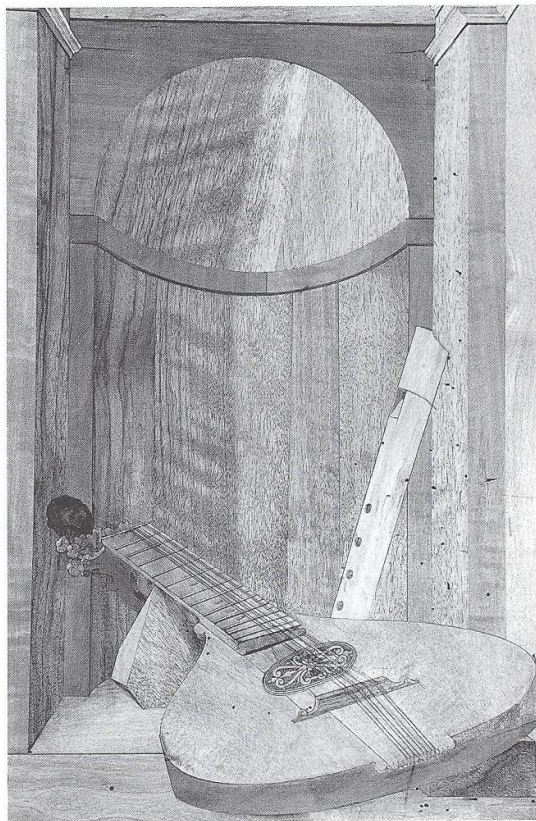
11. Benedetto e Battista Virchi, *Dossali intarsiati* (particolare). Brescia, San Francesco d'Assisi, Cappella dell'Immacolata Concezione

diciassette per parte lungo le pareti dell'aula unica della chiesa. La tarsia in questione risale, in realtà, ai lavori di restauro ed ampliamento del mobile verso l'altare, compiuti tra il 1611 e il 1612 da Giambattista Natali ed Antonio Levanti. Le uniche due tarsie a soggetto musicale del complesso appartengono proprio al prolungamento 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 ed abbinata ad un flauto dolce. Entrambe le tarsie 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 d'organologia.

La cetera, in particolare, ha forma di singolare congerie di elementi credibili, curiosità più o meno verosimili ed

autentiche inesattezze. Senz'altro aderenti al vero sono la foggia a lacrima, il disegno a fiore molto stilizzato della rosetta, la desinenza pseudoleonina del cavigliere, la sagoma cordiforme con bottoncino apicale dei piroli ed 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 inferiore⁸⁶. Un'altra particolarità risiede nell'articolazione della tastiera, che, con dodici tasti 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 strumento⁸⁷. 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. Ed inverosimile è anche la distribuzione delle caviglie su di esso. 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 monta soltanto quattro cori doppi e che il numero delle corde mancanti all'appello, corrispondenti ad altrettante caviglie, non si riesce 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 sette piuttosto che a sei cori, con distribuzione delle caviglie – un *unicum* in senso assoluto, sia nell'iconografia che nella concreta realtà della costruzione degli strumenti musicali – su sette file di due caviglie ciascuna.

Le due tarsie della Certosa rientrano nell'ambito della produzione, piuttosto fiorente a Bologna, di opere di commesso ligneo a soggetto musicale⁸⁸. Tale fioritura costituisce uno dei riflessi della fervida ed ininterrotta tradizione filarmonica della città⁸⁹, anche se, come noto, l'intarsio felsineo non è legato all'attività di una scuola locale⁹⁰: per circa ottant'anni, tra la fine del Quattro e la prima metà del Cinquecento, quando l'arte del com-

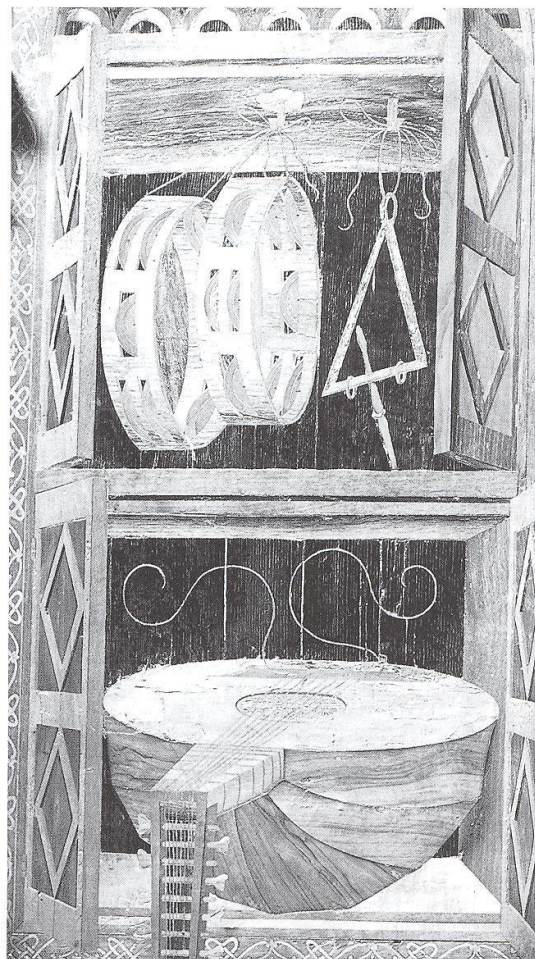


12. Giambattista Natali ed Antonio Levanti, *Addizione secentesca al coro intarsiato cinquecentesco* (particolare). Bologna, San Gerolamo alla Certosa

messo 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 della presente postilla, in quanto capace, un po' per la sua provenienza dall'importante centro liutario bresciano, un po' per l'alunnato presso l'intagliatore-intarsiatore fra' Giovanni da Verona – tra le cui molte virtù ci fu anche una singolare padronanza delle forme strumentali – di una significativa dimestichezza con le espressioni dell'artigianato musicale.

Nel 1814 venne riaperta la cappella del Santissimo Sacramento in San Petronio fatta restaurare da Antonio Malvezzi Campeggi⁹¹. Il ripristino, principiato nel 1812,

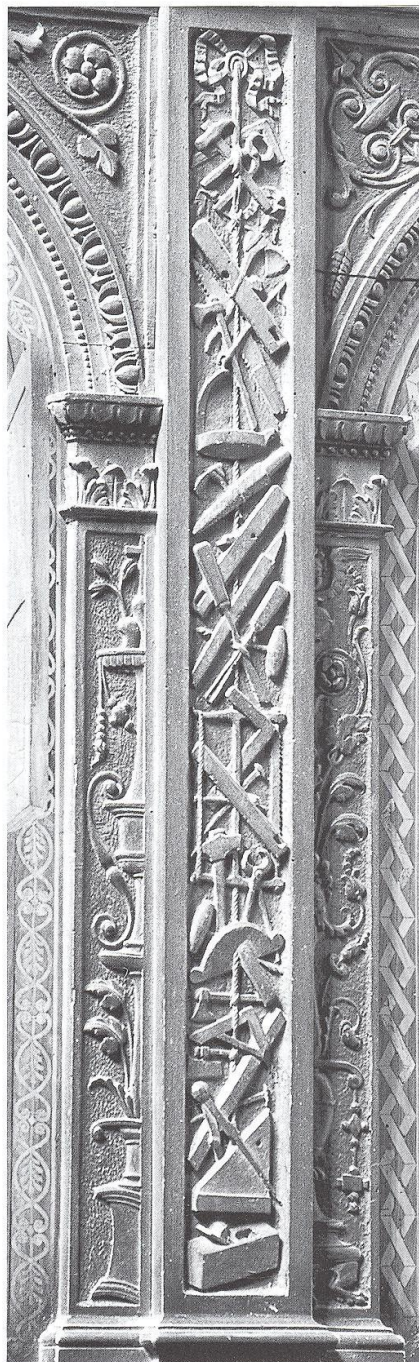
comportò anche il trasferimento di alcuni sedili con postergali intarsiati da San Michele in Bosco, sede del cenacolo olivetano bolognese soppresso sedici anni prima⁹². Si trattò, per la precisione, dei diciotto stalli, eseguiti tra 1513 e 1521 da fra' Raffaele da Brescia (al secolo Roberto Marone)⁹³, che a tutt'oggi si vedono collocati, nove per lato, nell'ottava cappella a destra della basilica petroniana. 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, tre tarsie di collezione privata inglese⁹⁴ ed un intarsio con germano entro paesaggio, di cui si ignora la collocazione attuale⁹⁵. Si tratta però di 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 cenciajuoli per legno da ardere a quattro baiocchi (ventun centesimi ital.) l'una"⁹⁶. Ad ogni modo, 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. 13). Più che per la coppia di tamburelli a sonagli e per il triangolo con batacchio collocati al registro superiore – la cui rappresentazione corretta è anche il risultato della relativa semplicità formale –, 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 quattro 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 (1517-1523)⁹⁷ – ma una forma tondeggiante, con tavola dal profilo arrotondato e guscio molto panciuto⁹⁸, che sembrerebbe, addirittura, una ripresa del tipo di Arnault de Zwolle⁹⁹. Più credibile di una citazione colta di tale levatura, è però l'ispirazione al tipo "a mela" di scuola veneta¹⁰⁰, 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



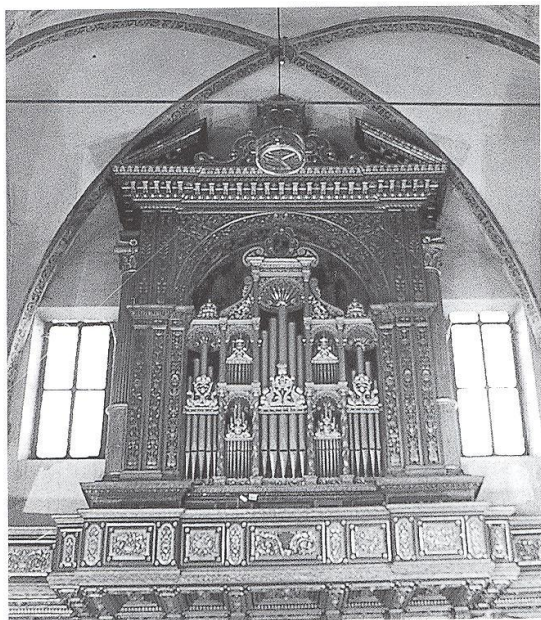
13. Fra' Raffaele da Brescia, *Stalli intarsiati* (particolare). Bologna, San Petronio, Cappella Malvezzi Campeggi

visse la sua stagione creativa più felice. Fatto che, oltre a confermare la libertà con cui i maestri del commesso ligneo rinascimentale utilizzavano cartoni generalmente legati all'ideazione di altri artisti¹⁰¹, è ulteriore prova dell'alunnato di fra' Raffaele presso fra' Giovanni: presso un artigiano, cioè, che, essendo oriundo di Verona, nell'intarsiare i suoi strumenti dovette assumere come primario punto di riferimento l'attività delle botteghe della Serenissima¹⁰². Rispetto al maestro, è però minore la dimestichezza con le forme e le materie prime della liuteria che fra' Raffaele – almeno nella tarsia petroniana, effettivamente contraddistinta da alcune inesattezze – riesce a dimostrare. Se le coppie di corde del liuto sono in-

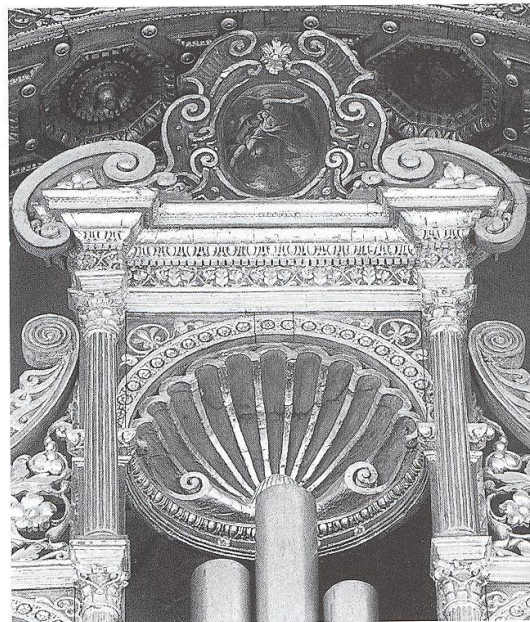
fatti correttamente intarsiati in tensione tra pirolì e ponticello ed egualmente corretta è anche la rappresentazione della corda rotta sulla sinistra, corrispondente al cantino singolo, la corda rotta e arricciata sulla destra non ha invece nessuna ragion d'essere. Si tratta cioè di un'imprecisione senza riscontri effettivi nella tecnica costruttiva del liuto e che va forse semplicemente interpretata come calligrafismo esibito¹⁰³. A differenza di fra' Giovanni¹⁰⁴, inoltre, Raffaele da Brescia non impiega i legni del liutaio: il suo strumento intarsiato non ha tavola in abete e guscio in acero, come si verifica nella realtà, ma doghe di noce e piano armonico d'acero¹⁰⁵. 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 (1654), dell'organo a tutt'oggi sulla controfacciata del tempio olivetano, opera compiuta tra il 1524 e il 1526 dal suo concittadino Gian Battista Facchetti (fig. 15)¹⁰⁶. Questo impegno documenta difatti l'interesse di fra' Raffaele anche per l'espressione organaria dell'artigianato musicale, tradotta, in tale 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 inscritta 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 (fig. 16), merita qualche considerazione a parte, dato che, oltre ad inserirsi perfettamente nel repertorio decorativo del genere "cassa d'organo" nella sua versione cinquecentesca¹⁰⁷ – confermando quindi la padronanza 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 undici spicchi profilati d'oro, con rialzo a piccola conchiglia tra due cartocci nella par-



14. Fra' Raffaele da Brescia, *Parasta intagliata con gli strumenti di falegname-intarsiatore-liutaio*. Bologna, San Petronio, Cappella Malvezzi Campeggi



15. Fra' Raffaele da Brescia, *Prospetto ligneo per l'organo di Giovan Battista Facchetti*. Bologna, San Michele in Bosco



16. Fra' Raffaele da Brescia, *Cassa d'organo* (particolare). Bologna, San Michele in Bosco

te inferiore; il tutto dipinto in azzurro e chiuso tra cornici, superiori ed inferiori, intagliate e dorate. Si tratta di una terminazione molto simile a quella degli arcistalli di San Sisto a Piacenza (fig. 17), per quanto, nel caso piacentino, relativo ad un coro intagliato-intarsiato, manchi la policromia e differiscano il numero degli spicchi della valva di conchiglia – quindici – ed 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 mai¹⁰⁸. 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. 18), per quanto ben più modeste opere di anonimo del XVII secolo: a più basso numero di spicchi – dieci – 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.



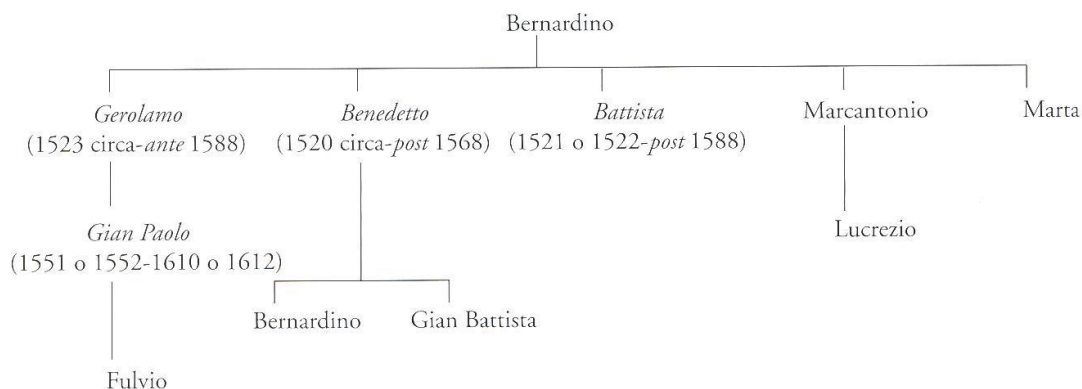
17. Bartolomeo Spinelli di Busseto e Giovanni Pietro Pambianchi di Colorno, *Coro intarsiato ed intagliato* (particolare). Piacenza, San Sisto



18. Anonimo del XVII secolo, *Coppia di confessionali intagliati ed intarsiati* (particolare). Bologna, San Michele in Bosco

Il presente saggio riassume le principali acquisizioni della ricerca di perfezionamento da me condotta, nel corso della.a. 2000-2001, grazie al generoso finanziamento della Fondazione "Fratelli Confalonieri" della Presidenza della Facoltà di Giurisprudenza dell'Università degli Studi di Milano. Nel corso del successivo a.a. 2001-2002, tali acquisizioni hanno costituito l'imprescindibile punto di partenza e il canovaccio obbligato per la redazione della mia tesi di specializzazione e per la stesura di quattro saggi destinati a prossima pubblicazione su "I Quaderni della Fondazione Ugo Da Como" di Lonato. Tours, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, Dicembre 2002

Appendice A
*Albero genealogico dei Virchi*¹⁰⁹



Appendice B
*Elenco delle cetere bresciane sinora individuate*¹¹⁰

1. Gerolamo Virchi, 1574,
Vienna, Kunsthistorisches Museum, Sammlung alter Musikinstrumente
2. 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)
3. Gerolamo Virchi (di recente attribuzione), seconda metà del XVI secolo,
Oxford, Ashmolean Museum
4. Gerolamo Virchi, seconda metà del XVI secolo,
già Berlino, Staatliches Institut für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz, Musikinstrumenten Museum
5. Gerolamo Campi, seconda metà del XVI secolo,
Londra, The Royal College of Music, Donaldson collection
6. Gasparo da Salò, seconda metà del XVI secolo,
Oxford, Ashmolean Museum
7. Gian Paolo Maggini, fine XVI o inizi XVII secolo,
Vienna, Kunsthistorisches Museum, Sammlung alter Musikinstrumente

Appendice C

Sulla cetera: bibliografia ragionata¹¹

Origine e storia dello strumento:

- F. Galpin, *Old English Instruments of Music*, London 1910, pp. 20-36
 J. Tyler, *A checklist for the cittern*, in "Early Music", 1974, pp. 25-29
 D. Abbott, E. Segerman, *The Cittern in England before 1700*, in "The Lute Society Journal", 1975, pp. 24-49
 D. Munrow, *Instruments of the Middle Ages and Renaissance*, London 1976, pp. 26-27 e 80-82
 E. Ferrari Barassi, *Strumenti musicali e testimonianze teoriche nel Medioevo*, Cremona 1979, p. 35
 C. Sachs, *Storia degli strumenti musicali*, Milano 1980, pp. 409-410
The New Grove. Dictionary of Music and Musicians, London 1980, IV, pp. 414-421
 Appendice A. *La sopravvivenza dell'antica cetra e l'evoluzione della citola*, in E. Winternitz, *Gli strumenti musicali e il loro simbolismo nell'arte occidentale*, Torino 1982, pp. 250-262 (già edito in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 3-4, 1961)
 L. Sirch, *Iconologia della "Citarra"*, in "Liuteria. Tecnica, cultura, ricerca organologica", 9, 1983, pp. 14-23
 A. Bornstein, *Gli strumenti musicali del Rinascimento*, Padova 1987, pp. 238-248
 U. Ravasio, *Il fenomeno cetera in area bresciana*, in *Liuteria e musica strumentale a Brescia tra Cinque e Seicento*, I, a cura di M. Bizzarini, B. Falconi, U. Ravasio, Brescia 1992, pp. 123-156

Morfologia e costruzione:

- L.P. Grijp, *Fret Patterns of the Cittern*, in "The Galpin Society Journal", 1981, pp. 62-97
 U. Ravasio, *Il fenomeno cetera...*, cit.

Repertorio:

- D. Fabris, *Il Primo Libro di Tabolatura di Cithara di Paolo Virchi (1574) e la tradizione degli strumenti a corda a Brescia nel Cinquecento*, in *Liuteria e musica strumentale a Brescia tra Cinque e Seicento*, II, a cura di R. Cafiero, M.T. Rosa Barezzi, Brescia 1992, pp. 65-89 (e relativi rimandi bibliografici)

Collezioni di particolare interesse:

- Catalogue of Musical Instruments Victoria and Albert*, a cura di A. Baines, Londra 1968, II (non keyboard instruments), pp. 42-54, figg. 64-74

Appendice D

Bibliografia sui Virchi

- G.P. Lomazzo, *Trattato della pittura*, Milano 1584, Libro VI, cap. XXVI
 S. Fenaroli, *Dizionario degli artisti bresciani*, Brescia 1877, pp. 254-255
 G. Livi, *Liutai bresciani. Nuove ricerche*, Milano 1896, pp. 24-28
 A.M. Mucchi, *Gasparò da Salò. La vita e l'opera 1540-1609*, Milano 1940, pp. 164-167
 E. Meli, *Liutai e organari*, in *Storia di Brescia*, Brescia 1964, III, p. 891
Cetera e pittore, in B. Disertori, *La musica nei quadri antichi*, Calliano 1978, pp. 147-148 (ma già edito in "La Scala", 50, 1954)
The New Grove. Dictionary of Music and Musicians, London 1980, XX, pp. 867-868
 G. Bignami, *Enciclopedia dei musicisti bresciani*, Brescia 1985, pp. 249-250
 R. Lonati, *Dizionario degli scultori bresciani*, Brescia 1986, p. 272
 A. Bornstein, *Gli strumenti musicali del Rinascimento*, Padova 1987, pp. 245-246
Gasparò da Salò e la liuteria bresciana tra Rinascimento e Barocco, catalogo della mostra a cura di F. Dassenno e U. Ravasio, (Brescia, Fondazione "Civiltà Bresciana", 1990), Brescia 1990
 "Liuteria Musica Cultura. Organo ufficiale dell'Associazione Liutaria Italiana", 30, 1990, pp. 5-35
 E. Papait, *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. 1990-1991
 Ead., *Le tarsie dei Virchi nella chiesa di S. Francesco d'Assisi a Brescia*, dattiloscritto, s.d.
Seconda Rassegna Nazionale di Strumenti a pizzico, Brescia 1990, pp. 28-29 e 69-73
Liuteria e musica strumentale a Brescia tra Cinquecento e Seicento, I, a cura di M. Bizzarini, B. Falconi, U. Ravasio, Brescia 1992
Liuteria e musica strumentale a Brescia tra Cinquecento e Seicento, II, a cura di R. Cafiero e M.T. Rosa Barezzi, Brescia 1992
 E. Papait, *Le tarsie dei fratelli Virchi in S. Francesco a Brescia*, in "Civiltà Bresciana", 1, 1993, pp. 35-36
 E. Bugini, *Tra musica, scultura ed arti applicate: aspetti trascurati della liuteria artistica bresciana e della tarsia bolognese di epoca rinascimentale*, tesi di diploma, Università degli Studi di Bologna, Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte, a.a. 2001-2002.

Ead., *La liuteria bresciana e il collezionismo musicale del Rinascimento, L'artigianato ceteraro a Brescia, Le cetere di Gerolamo Virchi, L'opera di fra' Raffaele da Brescia al San Michele in Bosco di Bologna*, in "I Quaderni della Fondazione Ugo Da Como", 9, 2003, pp. 17-19.

NOTE

- ¹ 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 quindi lo stesso valore ornamentale di mobili e soprammobili. Cfr. note 7 e 28.
- ² 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 J. von Schlosser, *Die Sammlung alter Musikinstrumente*, Wien 1920, tavv. XIV-XV.
- ³ Emanuel Winternitz indicava come eloquenti attestazioni dell'esuberante immaginazione decorativa dei liutai della Rinascenza la lira da braccio di Leonardo da Vinci e quella, magnifica, di Giovanni d'Andrea: a forma di teschio equino, 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. 269-270.
- ⁴ Punto di partenza imprescindibile di ogni ricerca sull'argomento è l'apparato saggistico-iconografico di: *Gasparo da Salò e la liuteria bresciana tra Rinascimento e Barocco*, catalogo della mostra a cura di F. Dassenno, U. Ravasio (Brescia, Fondazione "Civiltà Bresciana", 1990), Brescia 1990; *Liuteria e musica strumentale a Brescia tra Cinquecento e Seicento*, Brescia 1992, I (a cura di M. Bizzarini, B. Falconi, U. Ravasio) e II (a cura di R. Cafiero, M.T. Rosa Barezzi), atti del convegno salodiano, 5-6-7 ottobre 1990, presieduto da Claudio Gallico, coordinatore della sezione organologica, giornate 5-6 ottobre, I: F. Dassenno, coordinatore della sezione musicologica, giornata del 7 ottobre, II: M.T. Rosa Barezzi.
- ⁵ In questo senso va senz'altro ricordato l'intervento di Stefano Toffolo in *Sul rapporto tra liuteria e iconografia in area veneto-lombarda tra Cinque e Seicento*, I, pp. 45-61, dedicato all'importanza della lettura iconografica ed iconologica dei dipinti per ricostruire il profilo ideale dello strumento lombardo-veneto di età rinascimentale e barocca, altrimenti poco noto per la cronica mancanza di concreti strumenti superstiti.
- ⁶ E. Meli, *Liutai e organari*, in *Storia di Brescia*, Brescia 1964, III, p. 887.
- ⁷ Gli strumenti bresciani, ad esempio, erano particolarmente ambiti a Mantova, dove ne fu ghiotta committente e collezionista Isabella d'Este, cfr. G. Livi, *I liutai bresciani. Nuove ricerche*, Milano 1896, pp. 8-10; S. Davari, *Notizie di fabbricatori d'organi e d'altri strumenti, liuti, viole, ecc...*, a cura di A.M. Lorenzoni, C.M. Brown, in "Atti e Memorie dell'Accademia Virgiliana", 1975; G. Gregori, *Gasparo da Salò e la liuteria bresciana. Nuovi contributi sulla storia della liuteria italiana*, in "Liuteria Musica Cultura", 30, 1990, p. 6. Cfr. note 1 e 28.
- ⁸ 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 ed anche all'estero: è infatti sicuro che, annualmente, una cospicua esportazione di strumenti si dirigeva dall'Italia verso la fiera di Lione, cfr. A.M. Mucchi, *Gasparo da Salò*, Milano 1940, pp. 164-167.
- ⁹ G. Livi, *I liutai bresciani...*, cit., p. 24.
- ¹⁰ Si tratta di "maestro Zovà, maestro de intalii, de salario di L. 200" e "maestro Battista, similmente maestro, de salario di L. 90", cfr. Archivio Storico Civico di Brescia, Polizza dell'Estimo, Estimo faldone 140. La prima segnalazione di questa traccia documentaria si trova ne *I liutai bresciani* di 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 Internazionale Distretto 205 - sul tema "Fare il liutaio ieri, oggi e domani tenutosi a Cremona nel 1987*, Rovato 1988.
- ¹¹ Per l'albero genealogico della famiglia, cfr. *Appendice A*. 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. Altri dati sono stati poi desunti dai titoli della bibliografia virchiana proposta nell'*Appendice D* che conclude queste pagine, con particolare riguardo al dattiloscritto di Elena Papait depositato presso la biblioteca della Fondazione "Civiltà Bresciana": in esso, infatti, 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.

¹² 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. 1996-1997, pp. 69-92; Ead., *Un capitolo trascurato dell'artigianato decorativo: gli apparati ornamentali dei manufatti organistici italiani*, in "Solchi", 3, 1999, pp. 22-25.

¹³ Cfr. E. Bugini, *Il capitolo decorativo dell'"Arte Antegnata": canneri distintivi degli ornamenti di una grande dinastia di organari, modi e protagonisti del loro allestimento*, in "Quaderni di Palazzo Te", 5, 1999, 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", 4-5, 2001, p. 126.

¹⁴ Accanto all'impresa giovanile per il Duomo Vecchio di Brescia (oggi a Lovere), condotta tra 1515 e 1518 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).

¹⁵ Altri contributi pittorici alla decorazione organaria condotti dal Romanino sono: le portelle per l'organo *in cornu epistolae* nel Duomo Vecchio di Brescia (1538-1540, 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).

¹⁶ Cfr. *Alcuni appunti sugli strumenti musicali rappresentati negli affreschi del Buonconsiglio*, in B. Disertori, *La musica nei quadri antichi*, Calliano 1978, pp. 127-134 (ma edito già in "Quaderno della Rivista Trentino", 6, 1941). La sensibilità per la musica di questi artisti è, ovviamente, conseguenza non solo dell'eccellenza raggiunta dalle locali scuole organaria e liutaria, ma di un più generale contesto musicale piuttosto fiorento. Per la ricostruzione della musica a Brescia nel suo sviluppo diacronico il principale punto di riferimento è la *Storia della musica a Brescia* di Giovanni Bignami, inedito dattiloscritto in 12 volumi consultabile presso la biblioteca della Fondazione "Civiltà Bresciana". La stessa Fondazione ha in parte pubblicato i risultati della ricerca di Bignami in forma di *Enciclopedia dei musicisti bresciani*, Brescia 1985. Senz'altro meno esauriente, ma di più facile e rapida consultazione è V. Brunelli, *Musica e musicisti a Brescia*, in *Storia di Brescia*, Brescia 1964, III, pp. 907-940. Osservazioni interessanti si trovano anche in: A.M. Mucchi, *Gasparo da Salò*, cit., pp. 145-154 (*La musica a Brescia nel '500*), che, per quanto certamente datato, costituisce comunque uno degli studi fondamentali nell'ambito della rivalutazione novecentesca della liuteria arti-

stica bresciana e di una migliore messa a fuoco della figura di Gasparo; C. 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. 1986-1987, pp. 14-21 (*La tradizione musicale a Brescia*), e M. 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. 1986-1987, pp. 37-62 (*Gli strumentisti ed i liutai a Brescia*), elaborati concepiti, sotto la direzione di Elena Ferrari Barassi, come complementari e che, per quanto consultabili soltanto a Cremona presso la biblioteca della Scuola di Paleografia e Filologia Musicale, sono lavori stimolanti soprattutto per l'analisi dei riflessi della vita musicale bresciana nella produzione artistica cittadina.

¹⁷ La disamina di origine, storia ed aspetti morfologico-tecnico-costruttivi della cetera non costituisce l'argomento principale del presente scritto. Per le necessarie delucidazioni in proposito si rimanda pertanto alla bibliografia ragionata proposta nell'Appendice C, premettendo che il principale riferimento bibliografico allo specifico bresciano è U. Ravasio, *Il fenomeno cetera in area bresciana*, in *Liuteria e musica...*, cit., I, a cura di M. Bizzarini, B. Falconi, U. Ravasio, pp. 123-156.

¹⁸ Cfr. *Appendice B*.

¹⁹ È quanto fa giustamente osservare Ugo Ravasio soprattutto riferendosi a quanto esposto al Museo Correr di Venezia, cfr. *Gasparo da Salò...*, cit., a cura di F. Dassenno, U. Ravasio, p. 34, nota 25; U. Ravasio, *La tradizione liutaria bresciana in relazione alle nuove acquisizioni archivistiche*, in "Liuteria Musica Cultura", 30, 1990, p. 21. Le tre paia di calzature attualmente 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.

²⁰ 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 pronunciava sulla scarsa nobiltà dello strumento considerandolo adatto a sarti e ciabattini. Per quanto senz'altro pregiudiziale e parziale - lo strumento veniva difatti suonato anche da raffinati amatori dei ceti elevati -, l'osservazione di Praetorius rileva quella connessione tra cetera e ambiente di calzolari, ciabattini e zoccolai che la vicenda dei Virchi chiarisce non soltanto cultori-fruitori dello strumento ma anche - se non altro a volte - costruttori dello stesso.

- ²¹ Questo, almeno, è quanto si ricava dagli esempi esposti al Museo Correr.
- ²² Un'ipotesi interpretativa di questo oscuro epiteto si trova in D. 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., II, a cura di R. Cafiero, M.T. Barezzi, p. 73.
- ²³ Il principale rimando bibliografico su *Il primo libro* di Gian Paolo Virchi è D. Fabris, *Il primo libro...*, cit., pp. 65-89.
- ²⁴ T. Mc Geary, *Giovanni Paolo Lomazzo on the decoration of organs and musical instruments (1584)*, in "The Organ Yearbook", 1995, p. 36.
- ²⁵ Cfr. nota 74.
- ²⁶ Cfr. nota 3.
- ²⁷ Bibliografia essenziale: J. von Schlosser, *Die Sammlung alter...*, cit., pp. 60-61, tavv. XI-XII; W. Senn, *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck*, Innsbruck 1954, p. 168; E. Meli, *Liutai e organari*, cit., 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 B. Disertori, *La musica nei...*, cit., pp. 147-148 (ma già edito in "La Scala", 50, 1954); A. Bornstein, *Gli strumenti musicali del Rinascimento*, Padova 1987, pp. 245-246; *Gasparo da Salò...*, cit., a cura di F. Dassenno, U. Ravasio, pp. 65-68 (e relative illustrazioni alle pp. 62-63, 66, 69); U. Ravasio, *Il fenomeno cetera...*, cit., pp. 136-137; D. Fabris, *Il primo libro...*, cit., pp. 69 e 74. Per tutte le traduzioni dei testi in tedesco ricordati a partire da questo momento sono debitrice a Gualtiero Facchinelli.
- ²⁸ La storia della cetera viennese di Gerolamo Virchi è sempre stata legata a quella della *Kunstammer* di questo castello nei pressi di Innsbruck, dato che sin dal 1596 compare sempre 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 (cfr. note 1 e 7). 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*. Per una pregnante messa a fuoco della ricchezza della componente musicale delle collezioni di Ferdinando II, si consiglia di sfogliare le tavole del catalogo della sezione strumentale del *Kunsthistorisches* di Vienna, prestando attenzione agli strumenti che, nel testo, hanno numero di inventario preceduto da una "A" (abbreviazione di *Alte Ambraser Sammlung*), cfr. J. von Schlosser, *Die Sammlung alter...*, cit.. Si veda anche W. Senn, *Musik und Theater...*, cit., che presenta un'intera sezione dedicata alla musica ad Innsbruck durante il principato di Ferdinando II (cap. IV: *Erherzog Ferdinand II. 1564-1595*, pp. 63-186). All'interno di tale sezione si segnala, per aderenza a quanto trattato in queste pagine, soprattutto il par. 12 (*Instrumente*, pp. 159-171), dedicato agli strumenti musicali usati ad Innsbruck (con particolare attenzione ai prodotti di organaria e liuteria), ai loro costruttori e all'inventario di Ambras del 1596 (con ovvie menzione e descrizione della cetera virchiana alle pp. 166 e 168 rispettivamente).
- ²⁹ Sulle caratteristiche delle vernici utilizzate dai liutai bresciani, cfr. C. Amighetti, *Le caratteristiche tecniche della scuola bresciana*, in *Liuteria e musica...*, cit., I, a cura di M. Bizzarini, B. Falconi, U. Ravasio, p. 69.
- ³⁰ I legni impiegati dai liutai bresciani nella fabbricazione della cetera sono sempre molto diversificati: variano (così come i tagli) a seconda di costruttori (ma anche all'interno del *corpus* ceteraro di uno stesso costruttore si possono segnalare significative variazioni nell'impiego di essenze lignee), soprattutto in base al tipo di sonorità che si ambiva ottenere. Il ricorso ad una tavola di cedro nello strumento virchiano del *Kunsthistorisches Museum*, ad esempio, non è certo casuale: tale legno è usato ancor oggi nella fabbricazione di chitarre di particolare valore sia per la potenzialità decorativa che per la garanzia di suono dolce e raffinato.
- ³¹ Lo stemma è in realtà assai logoro e di difficile lettura; si fa quindi qui riferimento all'identificazione tradizionale, confermata soprattutto dalla corona arciducale d'Austria che sormonta l'arme. Trascrivo qui di seguito la possibile blasonatura che mi ha suggerito 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*.
- ³² È pressoché *Leitmotiv* della produzione ceterara bresciana. Il più delle volte è apposto sul fondo, generalmente in corrispondenza dello zocchetto. Il marchio di Gasparo è una sirena a due code: figura molto ricorrente anche nelle mostre d'organo antegnatiene nella forma di intaglio di copertura delle legature di facciata (si vedano le illustrazioni alle pp. 40, 49, 51, 62 del mio saggio di materia organaria per i "Quaderni di Palazzo Te"), particolarmente adatto ad un artefatto musicale in quanto probabilmente indicativo della melodiosità del suono e dei suoi poteri incantatori. Il

Maggini ricorre invece ad una lumaca, con trasparente richiamo alla terminazione a riccio del manico del violino.

³³ *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. G.B. Crollalanza, *Dizionario storico-blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti*, Bologna 1886, I, p. 423; A.A. Monti della Corte, *Le famiglie del patriziato bresciano*, Brescia 1960, p. 41; G. Piovaneli, *Stemmi e notizie di famiglie bresciane*, Brescia 1986, II, pp. 107-108.

³⁴ È quanto suggerisce Ugo Ravasio in *Il fenomeno cetera...*, cit., pp. 136-137.

³⁵ Cfr. A. Fappani, *Enciclopedia Bresciana*, Brescia 1981, IV, p. 244.

³⁶ O, almeno, questo è quanto chi scrive ha potuto evincere dalla bibliografia e dalle fotografie inerenti il corpus strumentale virchiano.

³⁷ Cfr. *Cetera e pittore*, cit., p. 147.

³⁸ Cfr. G.B. Crollalanza, *Dizionario storico-blasonico...*, cit., I, p. 299; M. Marubbi, *Vincenzo Civerchio. Contributo alla cultura figurativa cremasca nel primo Cinquecento*, Milano 1986, pp. 18-20; R. Borio di Tigliole, C.M. del Grande, *Blasonario cremasco. Nobili e notabili famiglie della città di Crema*, Montichiari 1999, pp. 81-82. Sia nella monografia di Marubbi che nel *Blasonario cremasco* si insiste sulla sigla con cui spesso Civerchio firmava le sue opere, costituita da un calligrafico intreccio delle sue iniziali con la stilizzazione di un compasso. Nel volume di Marubbi ce ne sono anche diversi ingrandimenti.

³⁹ Per quanto nel fatto che i fratelli Virchi, in San Francesco, abbiano lavorato sui cartoni di un artista vicino a Paolo da Caylina - che, nella produzione da cavalletto, è in stretto dialogo col Civerchio - vada forse ravvisata una conferma dell'ipotesi di parentela Virchi-Civerchio formulata da Disertori. Cfr. G. Panazza, *La arti applicate connesse alla pittura del Rinascimento*, in *Storia di Brescia*, Brescia 1964, III, p. 699.

⁴⁰ Se non identico: rimane sempre sospesa la questione della valutazione degli smalti.

⁴¹ Nella formulazione di queste ipotesi interpretative del marchio a fuoco della cetera del Kunsthistorisches Museum di Vienna ho cercato di mettere a frutto le proficue conversazioni con chi molto più competente di me in materia di araldica. Il mio ringraziamento particolare va quindi a Ugo Bazzotti, Roberto Borio di Tigliole, Gabriele Reina e Gian Luca Tusini.

⁴² Si è spesso ipotizzato che i responsabili delle parti scolpite della cetera del Kunsthistorisches siano stati gli intagliatori

residenti in casa di Gerolamo Virchi nel 1568. Questo, in realtà, perché non si ha notizia di altri specialisti dell'intaglio alle dipendenze del Virchi. Ma la ridottissima citazione dei documenti non è certo sufficiente ad avvalorare l'ipotesi attributiva; tanto più che nel 1569 "Zovà" e "Battista" non erano più affittuari del maestro essendo loro subentrati un certo Cristoforo Colombano e sua moglie (cfr. Archivio Storico Civico di Brescia, Registro delle Custodie Notturme, E.II.919, c. 172 v, documento pubblicato in U. Ravasio, *Il fenomeno cetera...*, cit., pp. 144-145).

⁴³ Cfr. B. Passamani, *Il manierismo bresciano*, in *Pittura del Cinquecento a Brescia*, Milano 1986, pp. 203-216; L. Anelli, *Moretteschi bresciani del secondo Cinquecento e del Seicento: da Luca Mombello a Tommaso Bona*, in "Civiltà Bresciana", 1, 1992, pp. 23-47.

⁴⁴ Per i significati più consueti associati alla raffigurazione di Lucrezia, cfr. J. Hall, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milano 1983, pp. 249-250. Per la trasformazione del simbolo in immagine licenziosa così come si verifica in ambito nordico tra XVI e XVIII secolo, cfr. *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra a cura di B. Aikema, B.L. Brown (Venezia, Palazzo Grassi, 1999), Cinisello Balsamo 1999, pp. 366-367.

⁴⁵ 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.

⁴⁶ 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.

⁴⁷ 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*, catalogo della mostra a cura di S. Ferinopagden (Cremona, Santa Maria della Pietà, 1996-1997), Venezia 1996, pp. 23-48 e 60-61.

⁴⁸ Bibliografia essenziale: D. Boyden, *The Hill collection*, London 1969, pp. 39-40, n. 33 (e relative illustrazioni); *Cetera e pittore*, cit., pp. 147-148; 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...*, cit., pp. 20-21.
- ⁴⁹ Nel passo di *Cetera e pittore* (pp. 147-148) dedicato a Gerolamo Virchi, al suo *corpus* superstito e ai suoi presunti legami di parentela con Vincenzo Civerchio, infatti, già Benvenuto Disertori assegnava la cetera parigina all'artefice bresciano; e senza fare il minimo cenno allo Stradivari.
- ⁵⁰ D. Boyden, *The Hill collection*, cit., p. 40.
- ⁵¹ Della stessa opinione è anche Coats.
- ⁵² Per una riproduzione fotografica della cetera di Gasparo si veda *Gasparo da Salò...*, cit., a cura di F. Dassenno, U. Ravasio, p. 71. Per quella del Maggini, cfr. U. Ravasio, *Il fenomeno cetera...*, cit., p. 133, tav. 1. Una conferma iconografica del processo di semplificazione decorativa che interessa la cetera tra XVI e XVII secolo è fornita da quadri del Baschenis, come il *Trittico Agliardi*, in cui compaiono strumenti di grande castigatezza formale.
- ⁵³ U. Ravasio, *La tradizione liutaria...*, cit., pp. 20-21.
- ⁵⁴ Ringrazio Ugo Ravasio per la segnalazione.
- ⁵⁵ Bibliografia essenziale: D. Boyden, *The Hill Collection*, cit., pp. 39-40 (e relative illustrazioni); K. Coates, *Geometry, Proportion and...*, cit., pp. 141 ss.; *Gasparo da Salò...*, cit., a cura di F. Dassenno, U. Ravasio, pp. 37, 68 e 72 (con relative illustrazioni alle pp. 35, 67, 70).
- ⁵⁶ Come già si accennava nella scheda precedente, di questa opinione sono sia Boyden che Coats.
- ⁵⁷ Bibliografia essenziale: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, Leipzig 1901-1902, III, pp. 572 e 588, tav. VI; J. von Schlosser, *Die Sammlung alter...*, cit., p. 60; C. 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.
- ⁵⁸ Ringrazio Bernd Wittenbrink (Staatliches Institut für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz, Musikinstrumenten Museum, Bildarchiv und Fotothek) per la segnalazione.
- ⁵⁹ 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.
- ⁶⁰ 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 di *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, III e la tav. 17 del catalogo Sachs.
- ⁶¹ 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 ed anche di ulteriori indicatori del pregio dell'artefatto e del prestigio - nonché della disponibilità economica - della (purtroppo) ignota committenza.
- ⁶² O viceversa, dato che non conosciamo le priorità esecutive del Virchi.
- ⁶³ Cfr. *Vincenzo Campi. Scene del quotidiano*, catalogo della mostra a cura di F. Paliaga (Cremona, Museo Civico "Ala Ponzone", 2000-2001), Ginevra-Milano 2000.
- ⁶⁴ Cfr. *Rabisch. Il grottesco nell'arte del Cinquecento. L'accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente milanese*, Lugano 1998.
- ⁶⁵ E infatti l'Accademia della Val di Blenio intrattenne rapporti stretti col mondo della Commedia dell'Arte. Tali rapporti sono diffusamente indagati in F. Porzio, *Giovan Paolo Lomazzo e l'Accademia della Valle di Blenio*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1978-1979. Per l'edizione tradotta e commentata più recente della produzione poetica del gruppo, cfr. G.P. Lomazzo, *Rabisch*, a cura di D. Isella, Torino 1993. Tra i personaggi contraddistinti da appetito smisurato che popolano le pagine della raccolta, c'è anche una mangiatrice di gnocchi: "Per mez ghè Franceschina co' un cortel, / Che infilza in un piatel un macaron / E se 'l mett al muson, ma par che 'l scotta" ["in / mezzo c'è Franceschina, con un coltello, che / infilza un grosso gnocco sul piattino e se lo / porta al muso, ma pare che scotti"], cfr. vv. 102-104 di *Del medesimo Slurigliano cangiato in Pedraz, che in lengua bergamasca vol presentare a una ninfa, trovandosi in Arcadia*, in *Rabisch*, cit., pp. 253-261.
- ⁶⁶ La raccomandazione riguarda primariamente la decorazione delle armature dei signori del tardo Rinascimento, su cui Lomazzo si dilunga soprattutto nel XLIX capitolo del *Trattato della pittura*, intitolato *Composizione de le grottesche*.
- ⁶⁷ In realtà, per quanto nelle pagine di Lomazzo non ne sia fatta menzione, credo che un impiego simbolico-allegorico, oltre che decorativo, delle grottesche sia stato fatto in molte delle espressioni più raffinate dell'artigianato musicale italiano del Cinquecento. Rimando, a titolo d'esempio, all'ipotesi di lettura mariana dell'opulentissimo *ornamentum* ligneo della cattedrale milanese, contenuta nella nota 33 di pp. 65 e 68 del mio saggio sui motivi conduttori degli involucri ornamentali prodotti dalla dinastia antegnatica nel n. 5 dei "Quaderni di Palazzo Te".

- ⁶⁸ Si pensi ai ritratti composti dell'Arcimboldo. Per una messa a fuoco della pittura dell'artista milanese come espressione dei virtuosismi artificiosi del Cinquecento, cfr. *Das Capriccio als Kunstprinzip*, Zurigo-Vienna 1997.
- ⁶⁹ Per una più approfondita conoscenza del carnevale veronese e delle sue maschere, a partire proprio da quella centrale del "Papà dello gnocco", si rimanda a: P. Brugnoli, *Alcune considerazioni sulla tradizione popolare de "el bacanal del gnoco"*, in "Annuario Storico Zenoniano", 1985, pp. 109-116; M. Zampieri, A. 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 di Verona e per avermi segnalato (e procurato) la bibliografia essenziale sull'argomento.
- ⁷⁰ 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).
- ⁷¹ Pulcinella indossa infatti un camice bianco stretto in vita, porta sulla testa un cappello allungato e ha calata sul viso una maschera nera che ne accentua rughe e prominenza ed irregolarità del naso.
- ⁷² *Canzone sopra i gnochchi e la gnocciata*, conservata presso la Biblioteca Universitaria di Bologna.
- ⁷³ Fonte di tale notizia è l'*Enciclopedia Bresciana*, II, p. 104.
- ⁷⁴ 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*, catalogo della mostra a cura di F. Rossi (Bergamo, Accademia Carrara, 2001), Milano 2001.
- ⁷⁵ 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*.
- ⁷⁶ Per un profilo biografico sintetico di Benvenuto Disertori (Trento 1887-Milano 1969), cfr. P. Bellini, A. Alberti, *Benvenuto Disertori. Catalogo ragionato dell'opera grafica e degli ex libris*, Milano 2000, pp. 122-123 (*Notizie biografiche*).
- ⁷⁷ Cfr. D. Abbott, E. Segermann, *The cittern in England before 1700*, in "The Lute Society Journal", 1975, pp. 40-42.
- ⁷⁸ Cfr. W. Senn, *Musik und Theater...*, cit., p. 170.
- ⁷⁹ 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 da parte di Elena Papait, cfr. E. Papait, *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. 1990-1991; 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", 1, 1993, pp. 35-36. Sullo stesso coro si veda anche: G. Panazza, *Le arti applicate...*, cit.; V. Volta, P.V. Begni Redona, R. Prestini, I. Panteghini, *La chiesa e il convento di San Francesco d'Assisi in Brescia*, Brescia 1994, pp. 145-159. Per contestualizzare l'attività dei Virchi nell'ambito dell'arte della tarsia bresciana si consideri invece G. Panazza, *Tarsie e intarsiatori*, in *Storia di Brescia*, Brescia 1964, III, pp. 694-700. Il pannello istoriato con le *Nozze di Cana* è il XIII da destra.
- ⁸⁰ In R. Lonati, *Dizionario degli scultori bresciani*, Brescia 1986, p. 272, fra' Damiano viene addirittura indicato come presunto maestro di Battista e Benedetto Virchi.
- ⁸¹ 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.
- ⁸² 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. Se davvero un ciclo allegorico è esistito, ad ogni modo, esso, comprensivo di strumenti di diversa provenienza e collocazione attuale, non è senz'altro stato il risultato di una commissione unitaria, ma, più credibilmente, del desiderio del Virchi di dare unitarietà tematica ai propri lavori di un certo periodo. Si può così pensare che, dopo aver concordato coi Foresti (e, forse, con lo stesso Ferdinando II) il soggetto del cavaliere di Vienna attingendo al repertorio degli *exempla virtutis* più cari alla nobile committenza d'Oltralpe, il maestro liutaio, particolarmente soddisfatto del proprio lavoro, decidesse di richiamarsi ad esso nella sua successiva produzione. A tal fine Gerolamo avrebbe esteso il significato della Lucrezia romana da semplice icona di virtù ad allegoria del tatto e, grazie al suo prestigio, sarebbe anche riuscito ad imporre ai suoi collaboratori intagliatori ed altri eventuali committenti - sempre che ce ne siano stati: la mancanza di stemmi sugli strumenti di Berlino, Parigi ed Oxford potrebbe infatti indicare come tali manufatti siano stati realizzati, non perché commissionati, ma semplicemente per essere venduti ad un generico, per quanto raffinato e facoltoso, pubblico di acquirenti - l'obbedienza

- ad un ciclo iconografico legato ai sensi.
- ⁸³ Cfr. nota 20.
- ⁸⁴ A tal proposito il riferimento bibliografico fondamentale è alle due già ricordate tesi di diploma di Maurizio Viola e Caterina Andreoletti, cfr. nota 16.
- ⁸⁵ Qualche annotazione su questo capolavoro del commesso ligneo rinascimentale si trova in: A. Bastelli, *Cenni storici sulla Certosa di Bologna*, Bologna 1934; A. Raule, *La certosa di Bologna*, Bologna 1961; *La certosa di Bologna. Immortalità della memoria*, a cura di G. Pesci, Bologna 1998. Sull'elevato livello di aderenza al vero degli arnesi del far musica riprodotti nelle opere d'intarsio, cfr. *L'importanza delle tarsie quattrocentesche per la storia della musica* e *La scienza del Quattrocento nello Studiolo di Gubbio*, in E. Winternitz, *Gli strumenti musicali...*, cit., pp. 36-41 e 42-53 rispettivamente.
- ⁸⁶ 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.
- ⁸⁷ 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. L.P. Grijp, *Fret Patterns of the Cittern*, in "The Galpin Society Journal", 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.
- ⁸⁸ Per la loro schedatura completa, cfr. G. 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. 1990-1991. La digressione di materia bolognese sviluppata in questa ultima sezione del lavoro risulta particolarmente legittima se si considerano i rapporti artistico-culturali che legano Brescia a Bologna agli inizi del Cinquecento; rapporti, oltretutto, ancora poco noti agli stessi cultori delle discipline storiche e quindi particolarmente meritevoli di un approfondimento. Un accenno all'argomento è contenuto anche nel mio contributo di materia organaria per i "Quaderni di Palazzo Te", nella sezione dedicata all'attività della famiglia bresciano-bolognese dei Piantavigna (pp. 52-55, con relative note 28-47 alle pp. 64-69). Si veda, in proposito, anche S. Guerrini, *Maffeo Olivieri e il monumento Averoldi*, in "Civiltà Bresciana", 1, 1992, pp. 11-22. Cfr. note 93 e 106.
- ⁸⁹ Bologna è stata teatro di una delle più fiorenti attività musicali che si segnalino su territorio italiano. Per un'agile panoramica della vita musicale bolognese dal Medioevo alla metà dell'Ottocento, rimando a G. 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. 1988-1989, pp. 18-23, lavoro interessante anche perché fornisce una riprova a livello di iconografia pittorica della sensibilità felsinea alla musica.
- ⁹⁰ Su intagli ed intarsi a Bologna nel Rinascimento, si vedano: F. Malaguzzi Valeri, *L'intaglio e la tarsia a Bologna nel Rinascimento*, in "Rassegna d'arte", 1901; A. Raule, *I cori delle chiese di Bologna*, in "Strenna storica bolognese", 1956; M.R. 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. 1973-1974; Ead., *Antichi cori lignei a Bologna nel sec. XV*, in "Strenna storica bolognese", 1977.
- ⁹¹ Cfr. M. Ferretti, *Da San Michele in Bosco a San Petronio: un episodio nella storia della tutela*, in *La basilica di S. Petronio in Bologna*, Bologna 1983-1984, II, pp. 279-286.
- ⁹² Su San Michele in Bosco, nato come tempio olivetano ed oggi chiesa dell'Istituto Ortopedico Rizzoli officiata dall'Ordine dei Ministri degli Infermi, si vedano: M. Fanti, *S. Michele in Bosco di Bologna*, in *Monasteri benedettini in Emilia Romagna*, Milano 1980; F. Giordano, M. Poli, *Chiesa di San Michele in Bosco*. Guida, s.l. 1997.
- ⁹³ Cfr. M. Caffi, *Di Raffaello da Brescia celebre intarsiatore e intagliatore di legname del secolo XVI*, in "L'iniziatore", 20 febbraio 1851; S. 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; G. Panazza, *Tarsie e intarsiatori*, cit.; R. Lonati, *Dizionario degli scultori...*, cit., pp. 299-300. Sono probabilmente due le motivazioni fondamentali che indussero i monaci 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 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. note 88 e 106.
- ⁹⁴ Sono riprodotte in M.J. Thornton, *Three unrecorded panels by Raffaele da Brescia*, in "The Connoisseur", 1978, pp. 240-248 (vi si trova riprodotta anche la tarsia del Victoria and Albert); due di queste tre tarsie hanno soggetto musicale.
- ⁹⁵ Riprodotto nel saggio di Ferretti dedicato alla cappella Malvezzi Campeggi (cfr. nota 91) come fig. 352 p. 285.

⁹⁶ M. Caffi, *Di Raffaello da...*, cit., p. V (dell'estratto).

⁹⁷ Per una riproduzione a colori di questo strumento, cfr. G. e G.V. Gurrieri, *Il coro intarsiato di San Giovanni in Monte in Bologna*, Parma 1985, p. 119, fig. 26.

⁹⁸ E per questo costituito da doghe molto larghe. Sono forse nove, ma non si contano tutte perché in parte coperte da manico e cavigliere.

⁹⁹ 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", 11, 1984, pp. 16-27.

¹⁰⁰ È la foggia strumentale che viene ad esempio proposta dal Giambellino nel *Trittico dei Frati* (1489) o da Bartolomeo Montagna nella *Madonna in trono con il Bambino e Santi* (1490) oggi presso il Museo della Certosa di Pavia.

¹⁰¹ Le forze migliori della tarsia del XV-XVI secolo, difatti, fanno un uso strumentale - cioè almeno relativamente creativo - dei disegni che vengono loro di norma procurati dalla committenza. Così, Roberto Marone, in San Michele a Bologna, lavora su cartoni di diversa provenienza (di anonimi artisti fiorentini, di Bartolomeo Ramenghi detto il Bagnacavallo, di Giovan Battista da Imola e, forse, anche dell'Aspertini), ma in modo molto libero. Il concorso dell'Aspertini all'ideazione del coro olivetano sembrerebbe trovare conferma soprattutto nell'intaglio rilevato e denso delle paraste, dove sono affastellati i temi militari cari alla fantasia antiquaria dell'artista bolognese; il cui estro bizzarro risulta però riflesso soprattutto nella seconda parasta da destra, di tutt'altro soggetto (fig. 14). In essa, infatti, capovolgendo un *topos* della figurazione prospettica e lignaria, il Marone intaglia un sovrappiombamento di arnesi per la lavorazione del legno: con una rivisitazione libera e provocatoria, cioè, rappresenta ad intaglio ciò che generalmente veniva intarsiato. Procedendo, comunque, dall'alto al basso si possono distinguere: squadra, martello, tenaglie, zappetta, pialletto sottile, seghetto a mano, accetta, bilancino, zappetta, lima, pialletto sottile, punteruolo, scalpello, scalpello scanalato, succhiello (gli ultimi tre legati insieme), sega a mano rettangolare, squadra, chiodo di ferro, pialletto sottile, martello, tenaglie, succhiello, raschietto, accetta, squadra triangolare, accetta, pialletto sottile, chiodo di ferro, compasso a due punte, squadra piena, pialla da legno. Sono debitrice ad Antonio de' Renzis per questa lettura interpretativa dell'intaglio. Dal sovraelencato campionario,

contemplante gli arnesi del falegname in generale, Puerari, nella sua pubblicazione sulle tarsie del Platina (cfr. nota 104), sia pur con qualche significativa differenza identificativa e terminologica, estrapola gli arnesi specifici dell'intarsiatore. Dalla fine del Medioevo ad oggi, comunque, l'utenzeria del liutaio è rimasta sostanzialmente invariata. Di alcuni strumenti del falegname, impiegati anche dal liutaio (ad esempio pialla, sega a telaio e raspa), si sono addirittura trovati reperti dell'epoca romana, cfr. M. Tiella, *Tecniche di accertamento inerenti le caratteristiche degli strumenti antichi: un esempio riferito a Gasparo da Salò*, in *Liuteria e musica...*, cit., I, a cura di M. Bizzarini, B. Falconi, U. Ravasio, pp. 77-78, nota 7.

¹⁰² Radici e manifestazioni della cultura musicale di fra' Giovanni, in realtà, necessitano ancora di un'adeguata messa a fuoco. È comunque proprio su questi temi che vertono gli ultimi studi della scrivente, attualmente impegnata nella ricerca di dottorato presso il *Centre d'Études Supérieures de la Renaissance* dell'Università "François Rabelais" di Tours.

¹⁰³ 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 arcciata è infatti occasione di sfoggio di bravura tecnica da parte del suo artefice (quando già la scelta del liuto, in realtà, è da considerarsi pretesto ricercato 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*; R. Hammerstein, *Von gerissenen Saiten und singenden Zikaden. Studien zur Emblemik der Musik*, Tübingen und Basel 1994. Ringrazio Lorenzo Bianconi per avermi segnalato (e prestato) il testo di Hammerstein.

¹⁰⁴ "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 impennarsi 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", cfr. *Le tarsie del Platina*, a cura di A. Puerari, Milano 1967, pp. 118-119. Che fra' Giovanni facesse uso, nell'intarsio dei suoi arnesi del far musica, degli stessi legni impiegati dal liutaio nella fabbricazione di quel preciso strumento musicale mi è stato cortesemente segnalato da Luciano Rognini (comunicazione orale).

¹⁰⁵ Ringrazio Antonio de' Renzis per avermi aiutato nella mappatura dei legni del liuto intarsiato da fra' Raffaele da Brescia, resa particolarmente difficile dalle consistenti ver-

niciature che hanno spesso mistificato le venature. L'identificazione dell'acero impiegato per la realizzazione della tavola e del noce per quella del guscio, tuttavia, risulta agevolata dalla piuttosto consistente tarlatura, caratteristica di queste due essenze lignee. Più incerto il riconoscimento degli altri legni: quercia per le corde; pero per il ponticello; quercia (parte interna) e tiglio tinto (cornice) per il cavigliere; rovere per i pirola. Tutti legni senza riscontro con la pratica reale dei liutai; fatta eccezione per il pero, che è comunque, di quelli indicati, quello di lettura meno sicura.

¹⁰⁶ I diversi interventi del Facchetti in ambito felsineo sono ricordati da O. Mischiati, *Documenti sull'organaria padana rinascimentale. I. Giovanni Battista Facchetti*, in "L'Organo", 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. note 88 e 93). Secondo quanto stabilito dal Meli (*Liutai e organari*, cit., 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.

¹⁰⁷ 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...*, cit., p. 50. Sull'impiego della forma a conchiglia, in particolare del tipo chiamato "pettine", nell'artigianato musicale del Rinascimento, cfr. R.H. Wells, *The orpharion. Symbol of a humanist ideal*, in "Early Music", 1982, pp. 427-440 (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. A. Bornstein, *Gli strumen-*

ti musicali..., cit., 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 cetera di Gerolamo Virchi - voglia omaggiare proprio questo mito antico.

¹⁰⁸ Cfr. L. Bandera, *Il mobile emiliano*, Milano 1972, pp. 7-8.

¹⁰⁹ I nomi dei più importanti esponenti della famiglia sono stati segnalati in corsivo e corredati delle (presunte) date di nascita e di morte.

¹¹⁰ Si tratta di una estrapolazione da L.P. Grijp, *Fret Patterns of...*, cit.. Il censimento di Grijp (pp. 65-79) riguarda le scuole italiana, francese, neerlandese, tedesca ed inglese. Le reliquie italiane censite sono 23 (ma Grijp ne dimentica almeno una: quella del Museo Civico Medievale di Bologna, n. 112 del catalogo J.H. van der Meer, *Strumenti musicali europei del Museo Civico Medievale di Bologna*, Bologna 1993, p. 115 e tav. 112), 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 ed 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 convinzione diffusa, neanche per attività, visto che fu operoso soprattutto a Pescina, località in provincia dell'Aquila (cfr. *Liuteria italiana. Mostra delle principali scuole antiche e moderne*, a cura di C. Vettori, Barberino del Mugello 1989, pp. 174-175). Le cetera di (o attribuite a) Gerolamo Virchi sono evidenziate in corsivo.

¹¹¹ È limitata alle principali pubblicazioni novecentesche, alle cui bibliografie parziali si rimanda per i riferimenti alla trattatistica antica.

REFERENZE FOTOGRAFICHE

- 1-4 Fototeca del Kunsthistorisches Museum di Vienna
- 5-6 Jean-Marc Anglès (dalla Fototeca del Musée de la Musique di Parigi)
- 7-9 Fototeca dell'Ashmolean Museum di Oxford
- 10 da *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, Leipzig 1901-1902, III, p. 588, tav. VI
- 11-18 Elena Bugini