

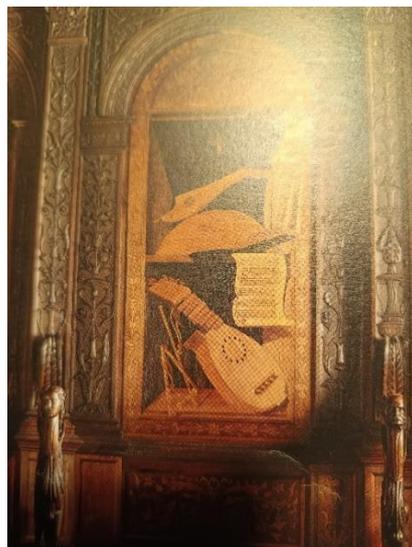
LA MUSICA DI FRA GIOVANNI DA VERONA: TRA PREGHIERE E CANTI ALLA MADONNA

di Carmela Puntillo

Una cortina scarsamente penetrabile rende purtroppo ardua la ricostruzione della biografia e della formazione di fra Giovanni, nato a Verona intorno al 1457 e qui sicuramente morto nel 1525. I suoi spostamenti fisici, i suoi incarichi come religioso e le sue commissioni come intarsiatore, intagliatore ed architetto si evincono soprattutto dalle *Familiarum Tabulae*, registri conservati nell'archivio dell'archicenobio di Monte Oliveto Maggiore contenenti i nominativi degli olivetani presenti annualmente nei monasteri della congregazione (Bagatin 2000, 7-36). Giovanni da Verona è, per la durata di tre decenni, la voce più potente della tarsia rinascimentale italiana (Thornton 1973; Ferretti 1982; Rohark 2007); tarsia della cui declinazione più propriamente "olivetana" egli rappresenta, oltre che il migliore talento, anche il padre fondatore e il caposcuola (Brizzi 1994). I lavori da lui disseminati tra Veneto, Lombardia, Toscana, Lazio e Campania si studiano oggi a fatica sia per il ridimensionamento e la riconfigurazione del "*corpus ligneum*" originale sia per la laconicità delle poche fonti antiche ad esso relative. Per questo motivo sull'arte in generale del monaco-artigiano ancor prima che sulla sua iconografia musicale – non si possono formulare presuntuose conclusioni definitive, ma solo ipotesi circostanziate e più o meno verosimili, ossimoricamente definibili conclusioni provvisorie. Prima conclusione è che la competenza musicale che fra Giovanni mostra intagliando ed intarsiando strumenti musicali e pagine di musica è scritta nelle componenti fondamentali della sua formazione, ovvero l'estrazione veronese, la scelta religiosa e l'iniziazione ai segreti della lavorazione artistica del legno. La Verona di secondo Quattrocento in cui fra Giovanni nasce e cresce è infatti centro fiorente di creatività e prassi musicale (Paganuzzi 1976) e, tra i suoi artigiani, annovera anche alcuni liutai (Meucci 2002)¹. Infatti, è significativa, seppur lungi dall'arrivare ai livelli e alle proporzioni della vicina Cremona, la produzione nel settore liutario, per il quale i numeri che Verona può vantare sono quelli di un centro decisamente rappresentativo, a livello nazionale, tanto per la liuteria a pizzico quanto per quella ad

¹ E. Bugini, *Musica tarsciata: catalogo dei soggetti musicalmente rilevanti del magister perspectivae Giovanni da Verona*, "Imago musicae", XXIV (2011), p. 61.

arco². A San Giorgio di Ferrara, inoltre, un “*magister novitiorum*” introduce il “legnaiolo” in formazione a lettura, scrittura e canto della notazione musicale mentre, dopo la professione monastica, la liturgia delle Ore obbliga quotidianamente fra Giovanni a salmodiare più volte al giorno (McKinnon 2001). La seconda conclusione è che i significati che fra Giovanni sembra prestare alle sue immagini musicali sono sostanzialmente tre: quello di emblemi della realtà come *harmonia mundi*, quello di simboli di *vanitas* e quello di tramite dell’*Ascensus animae*³. L’esecuzione – tra il 1494 ed il 1499 – della doppia fila di stalli corali di Santa Maria in Organo a Verona, completata – fra il 1500 ed il 1501 – dalla messa in opera del leggio con funzione di conservazione e supporto dei libri di coro, rientra nelle opere di riqualificazione rinascimentale del complesso benedettino di fondazione tardo-antica intraprese sul finire del Quattrocento dal colto priore Francesco da Lisca, di nobile famiglia sanzenate⁴. L’esecuzione del coro rientra nelle opere di riforma del complesso olivetano veronese promosse tra fine Quattrocento ed inizi Cinquecento da due priori: Francesco da Lisca e Cipriano Cipriani. Nel corso di Otto e Novecento l’aspetto delle singole tarsie e dei singoli intagli è stato gravemente alterato: ai danni provocati dall’incuria dopo l’abbandono della chiesa nel 1807 (anno della soppressione napoleonica della comunità olivetana veronese) e dalla drammatica alluvione nel 1882, si sono progressivamente sovrapposti quelli prodotti dai purtroppo numerosi restauri – principati nel 1864 – assai troppo poco rispettosi dell’originale di fra Giovanni⁵. Tra le tarsie degli scranni superstiti in Santa Maria in Organo a Verona, quelle musicalmente davvero rilevanti, in quanto contenenti strumenti musicali in senso proprio, sono la nona sinistra e la decima destra. Nella prima, distribuiti tra due ripiani di una scansia priva di ante, si dispongono dall’alto in basso, una ribeca con archetto, un liuto, un foglio di musica, una cetera, un triangolo con batacchio.



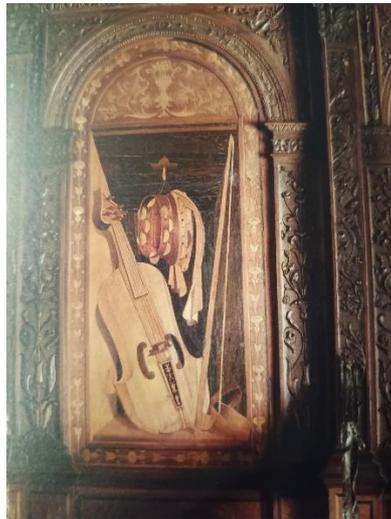
² R. Meucci, *I costruttori di strumenti musicali a Verona*, in *Coelorum imitatur concentum: studi in ricordo di Enrico Paganuzzi*, Verona 2002, p. 15.

³ E. Bugini, *Musica tarsciata: Catalogo dei soggetti*, cit., pp. 61-62.

⁴ E. Bugini, *Annotazioni sull’iconografia musicale di fra Giovanni da Verona*, “*Arte Veneta*”, 67 (2011), p. 7.

⁵ E. Bugini, *Musica tarsciata: Catalogo dei soggetti*, cit., p. 66.

Entro il vano unitario della seconda campeggiano invece una lira da braccio (con relativo archetto) e una coppia di tamburelli a sonagli.



Il ribechino piriforme intarsiato, proprio come lo strumento al vero, monta tre corde che, sollevate da un minutissimo ponticello sulla parte bassa della tavola armonica (adorna di rosetta a preziosa girandola), sono messe in tensione dagli altrettanti piroli, infissi da lato nel cavigliere a falcetto⁶. Nella realtà, però, la ribeca si presenta in diverse taglie e con un numero diverso di corde, da tre a cinque, anche se quella a tre corde sembra essere la più popolare. Le ribeche di fra Giovanni obbediscono sempre al medesimo tipo assai condizionato dal modello arabo di partenza (*rebab o rabab*), di elegante foggia allungata, con cavigliere a falcetto, rosetta fittamente e raffinatamente traforata, e 3 corde (Mellini 2000: 44). A proposito di archetti, va notato come il monaco-artigiano sia parimenti esatto nel rappresentarli sempre muniti di asta diritta: la leggera curvatura che contraddistingue gli archi di fabbricazione contemporanea non è infatti anteriore alla metà del Settecento (Sachs 1980: 438-40)⁷. Altro strumento presente in questa tarsia è il liuto. Il liuto occidentale deve la sua esistenza e il suo nome al liuto arabo. Gli arabi lo introdussero in Spagna e in Sicilia nel IX secolo, da dove si diffuse, dapprima durante la dominazione normanna nel XII e XIII secolo in Italia e in Germania e poi capillarmente in Europa nel corso del XIV secolo. Il liuto poggiante sulla tavola è del tipo con guscio tondeggiante, prediletto dal maestro; dal numero dei piroli nel cavigliere retroflesso (nove), si evince l'adozione del modello a quattro cori doppi e un cantino isolato, le cui nove corde, come spesso accade nei lavori di fra Giovanni, non vengono rappresentate. Si tratta certo di un'omissione voluta, la cui interpretazione più immediata rimane forse la più veridica: un cordofono senza corde non suona; privarlo di voce equivale a trasformarlo da oggetto concreto a simbolo di quel silenzio, quello assoluto della morte, che la voce dell'oggetto concreto non può più combattere e riempire⁸. I liuti sono sempre del tipo "a mela", di scuola veneta

⁶ E. Bugini, *La musica di fra Giovanni da Verona*, Paris, 2014, pp. 124-125.

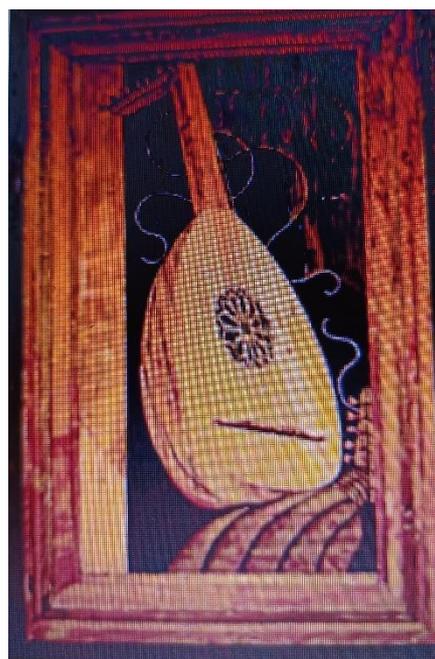
⁷ E. Bugini, *Musica tarsciata: Catalogo dei soggetti*, cit., p. 80.

⁸ E. Bugini, *La musica di fra Giovanni*, cit., p. 125.

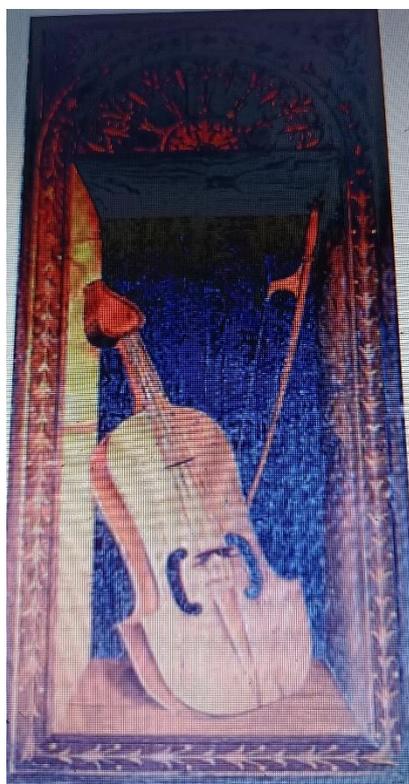
(Melini 2000: 28 e 40-42) attardati in quanto con soli quattro cori doppi ed un cantino isolato, e spesso non integralmente descritti; le rosette sono sistematicamente sostituite da un semplice foro e le corde sono rappresentate soltanto in una delle tarsie di Monte Oliveto Maggiore, nelle due di Napoli e in quella di Lodi; in quest'ultimo caso, l'artigiano arriva addirittura alla finezza di simulare i nodi delle corde di budello in corrispondenza della cordiera incollata alla tavola.



Unica eccezione rispetto a questo paradigma tipico sembra essere lo strumento frontalmente rappresentato in uno dei pannelli della porta della Stanza della Segnatura in Vaticano [fig. 4]:



Esso ha infatti la foggia allungata tipica dei liuti di scuola bolognese, una rosetta in forma di corolla di fiore ed un superiore – e più aggiornato – numero di corde (sei cori, di cui probabilmente cinque doppi e uno scempio; l'avverbio è d'obbligo dato che, per ragioni legate alla postura ricercata del cavigliere, non tutti i pirolì in esso congegnati sono stati chiaramente rappresentati e non è pertanto possibile una lettura univoca del numero di corde montate). L'adozione di questo modello alternativo si spiega forse con il desiderio di onorare un incarico particolarmente prestigioso (una commessa pontificia) mediante l'adozione di una forma per lui ricercata in quanto inconsueta; o, forse più credibilmente, con il fatto che gli venisse imposto un cartone non suo, magari del Sanzi⁹. Fra Giovanni intarsia inoltre, nello stesso dossale, una lira da braccio. È particolarmente accurato e raffinato soprattutto nell'intarsio di quest'ultimo strumento: l'archetto, come già quello della ribeca, è del tipo rinascimentale, con asta diritta (non ancora piegata a fuoco come negli archi contemporanei); nel cavigliere lanceolato sono infissi da sopra i sette pirolì per le cinque corde melodiche e le due di bordone messe in tensione dalla cordiera. I fori armonici sono a *ci* affrontate e, tra di essi, si colloca il ponticello che rialza le corde¹⁰. La descrizione dello strumento – sempre precisamente corredato del relativo archetto – è però diffusamente condotta soltanto nell'intarsio più antico di Santa Maria in Organo; in quello più recente per Monte Oliveto [fig. 5] delle sette corde della lira canonica – cinque melodiche e due di bordone – fra Giovanni non intarsia che quattro corde melodiche e manca completamente la rappresentazione dei sette pirolì infissi nel cavigliere a foglia.



⁹ E. Bugini, *Musica tarsciata: Catalogo dei soggetti*, cit., p. 79-80.

¹⁰ E. Bugini, *La musica di fra Giovanni*, cit., p. 125-126.

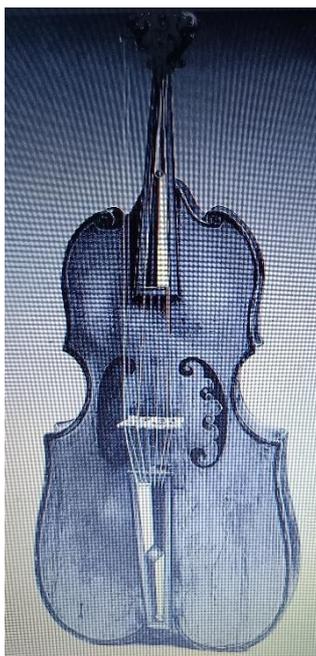
Si tratta di una probabile conseguenza del poco tempo che gli fu concesso per l'esecuzione del coro della casa generalizia e che lo obbligò a semplificare il disegno di uno strumento altrimenti ben noto¹¹. A questo punto è d'uopo chiedersi come mai fra Giovanni intarsiasse questi strumenti, in particolare la lira. Una prima risposta è che erano propedeutici alla preghiera che i monaci cantavano durante le "Ore" dell'Ufficio quotidiano. Un'ulteriore risposta è legata alle concezioni che riguardavano il rapporto tra musica e dimensione celeste a cui era connessa la preghiera. Il filosofo Pitagora, nel VI secolo a.C., calcola gli intervalli di ottava (2/1) e di quinta (3/2) e costruisce, sulla base della scala pitagorica successivamente dedotta a partire da questi due rapporti, un sistema cosmologico fondato sulla corrispondenza con gli intervalli musicali: la teoria dell'*armonia delle sfere celesti* consiste dunque nel far coincidere la distanza fra le orbite dei pianeti con gli intervalli della scala stessa. Il motivo dell'armonia universale caratterizzerà tutta la storia dell'astronomia occidentale dall'antichità greca fino ai trattati di Giovanni Keplero, come il *De harmonice mundi* del 1629 e *L'armonie universelle* del teologo e filosofo francese Marin Mersenne¹². Quindi le antiche teorie circa la comune essenza armonica di macro e microcosmo e le conseguenti possibilità di reciproco influsso trovano la loro continuità nelle formulazioni rinascimentali che fanno della lira da braccio un simbolo cosmologico-armonico: il cielo è una *lira cosmica* dato che, al suo interno, i corpi luminosi di sole e luna ed i cinque pianeti visibili a occhio nudo (Giove, Marte, Venere, Saturno e Mercurio) si armonizzano reciprocamente, proprio come le sette corde della forma canonica della lira; del pari, l'uomo che sia dotato di *pulsus cardiaco* regolare e di rigorosa disciplina interiore è paragonabile a una lira perché in grado di spargere intorno a sé, mediante la parola, virtù sinfoniche estreme. Gli scrittori cristiani tendono a sovrapporre all'essenza armonica del simbolo altri significati eminentemente legati al numero canonico della sua dotazione di corde. Numero dei giorni della creazione, sin dal *Liber Genesis* il sette è un numero molto amato dall'aritologia biblica: emblema dell'essenza armonica del Creatore stesso, la lira eptacorde significa spesso anche l'umana creatura. All'uomo perfetto pertiene difatti il giusto equilibrio tra la dimensione fisica (quattro è simbolo della materia) e la sua dimensione spirituale (tre è simbolo dello spirito); e il pensiero cattolico ritiene che l'uomo che ha conseguito questo tipo di perfezione la esprima sotto forma delle sette virtù maggiori (tre teologiche: Fede, Speranza, Carità; quattro cardinali: Prudenza, Giustizia, Fortezza, Temperanza). Sulla positività di tutte le interpretazioni consolidate del simbolo sembrano stratificarsi significati ulteriori. Nelle sette corde intarsiate da un benedettino si sentono risuonare i lemmi della *Regula*; *septenarius sacratus numerus* stabilisce Benedetto nel Capitolo Sedicesimo, scandendo in sette ore diurne la *Liturgia horarum*¹³. Nella più recente riproduzione a due dimensioni della lira di Monte Oliveto – che, pure, come in Santa Maria in Organo è correttamente munita d'archetto – delle sette corde della lira canonica fra Giovanni non intarsia, difatti, che le quattro melodiche, e manca completamente la rappresentazione dei pirolì. È da notare come, in Santa Maria in Organo, lo

¹¹ E. Bugini, *Musica tarsciata: Catalogo dei soggetti*, cit., p. 80.

¹² *La natura morta: la storia, gli sviluppi internazionali, i capolavori*, Milano 1999, p. 276.

¹³ E. Bugini, *La musica di fra Giovanni*, cit., p. 127.

strumento principale venga associato ad una coppia di tamburelli baschi. Nel collegamento insistito va forse ricercata un'ulteriore conferma della cultura musicale di fra Giovanni, legato alla consapevolezza che la funzione melodica dei cordofoni poteva essere realmente ed utilmente integrata da quella ritmica dei membranofoni¹⁴. I confronti, per questo tipo di lira, sono possibili in un caso soltanto, dal momento che unica è la sopravvivenza nota dell'artigianato musicale del Rinascimento di Verona: si tratta della lira da braccio C94 del Kunstistorisches Museum di Vienna, firmata e datata da Giovanni d'Andrea Veronese nel 1512.



Lo strumento non presenta nessuna affinità con le due lire da braccio intarsiate da fra Giovanni (una a Verona, l'altra in Monte Oliveto Maggiore): al bizzarro antropomorfismo protomanierista dello pseudo-violino viennese, gli intarsi contrappongono infatti l'elegante linearità di una sagoma che non raddoppia al registro superiore la coppia di punte inferiori. Lungi dal testimoniare un'infrazione dell'intarsiatore alla regola della fedeltà estrema ai modelli reali, il parallelismo mancato conferma invece l'estrosità dei liutai di epoca rinascimentale, ancora estranei alle tipizzazioni formali caratteristiche del contemporaneo; hanno sovente conferito fogge anche sensibilmente diverse allo stesso tipo di strumento musicale¹⁵. Altri confronti con strumenti reali non sono possibili. Quanto alla cetera raffigurata nella nona tarsia di sinistra rientra nella tipologia delle sue cetera intarsiate in Santa Maria in Organo ed a Monte Oliveto Maggiore, con tallone a guscio puntuto, tastiera a gradoni e "alucce" molto pronunciate in corrispondenza dell'innesto del manico nella cassa (Winternitz 1982: 250-62). Le cetera degli intarsi senesi di primo Cinquecento si differenziano da quelle proposte dalla tarsia quattrocentesca veronese per la sola particolarità della rosetta: più semplice quella di Santa Maria in Organo, in forma di elementare posizionamento in circolo di

¹⁴ E. Bugini, *Un intarsio di lira, una lira intagliata*, "Verona illustrata", 17 (2004), p. 50.

¹⁵ E. Bugini, *La musica di fra Giovanni*, cit., p. 48.

minute forature della tavola armonica; più sofisticate quelle dei due strumenti in Monte Oliveto Maggiore, basate su calligrafico modulo floreale¹⁶.



Il triangolo che compare nei modelli strumentali che fra Giovanni prova di conoscere è sempre accompagnato da batocchio, sempre munito d'anelli, con ogni verosimiglianza tre in ambo le tarsie in cui compare (Marcel- Dubois 1987); il terzo anello della tarsia di Monte Oliveto Maggiore non è rappresentato perché pensato in corrispondenza dell'angolo dello strumento occultato da uno sportellino di scansia¹⁷.



¹⁶ E. Bugini, *Musica tarsciata: Catalogo dei soggetti*, cit., pp. 78-79.

¹⁷ E. Bugini, *Musica tarsciata: Catalogo dei soggetti*, cit., p. 78.

I tamburi sono sempre del tipo a sonagli, anche se lo spessore del telaio ligneo e la distribuzione delle lamelle metalliche al suo interno possono visibilmente variare nel passaggio da un intarsio ad un altro (Bornstein 1987: 170-72)¹⁸. In questo coro non appaiono strumenti a fiato, come invece vediamo in altri luoghi dove ha lavorato il monaco- intarsiatore. A questo punto è d'uopo chiedersi in base a quali criteri fra Giovanni sceglieva gli strumenti da lui raffigurati nelle sue opere. Nel probabile intento di correttamente riflettere il consistente impiego che, nei suoi anni, veniva fatto degli strumenti a fiato – alcuni dei quali (è il caso di bombarde, cornetti e cromorni) oggi tra l'altro non più in uso – il numero dei suoi aerofoni è superiore a quello non solo degli idiofoni e dei membranofoni, ma anche dei cordofoni, raggruppamento già anticamente considerato più nobile rispetto a quello dei fiati (Winternitz 1982: 122-41): non per nulla lo strumento in assoluto più rappresentato dall'olivetano risulta essere il flauto dolce, di cui la prassi rinascimentale fa uso cospicuo in “*ensambles*” omogenei costituiti da membri di diversa taglia (Bornstein 1987: 44-56). Il consolidato preconconcetto circa la superiorità dei cordofoni sugli aerofoni determinò tra i “*magistri perspectivae*” la tendenza a circoscrivere quanto più possibile la presenza dei fiati nelle opere di commesso. E di tale pregiudizio risente, in realtà, anche il lucidissimo fra Giovanni, se non sul piano della “*copia*”, certo su quello della “*varietas*”: si constata infatti agevolmente come quattro soltanto siano i tipi di aerofono rappresentati dall'intarsiatore olivetano (bombarda, flauto dolce, cromorno e cornetto: cinque volendo conteggiare anche l'organo della spalliera veronese) contro i sette tipi che rientrano invece nel suo gruppo di cordofoni (cetera, liuto, ribeca, lira da braccio, arpa, spinettino, viola da gamba)¹⁹. Fra Giovanni intarsiava poi partiture che possiamo ritrovare anche nel coro di Verona, le quali ci riportano ad una lettura globale delle varie figurazioni secondo un programma unico, legato anche alla presenza di una pala del Mantegna *La Madonna in trono in una gloria di cherubini e santi* [fig. 9], che adesso è al Museo del Castello Sforzesco di Milano.



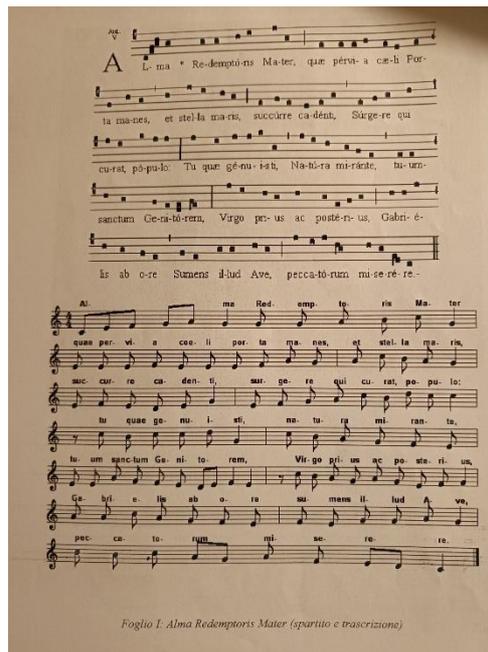
¹⁸ E. Bugini, *Musica tarsciata: Catalogo dei soggetti*, cit., pp. 80-81.

¹⁹ E. Bugini, *Musica tarsciata: Catalogo dei soggetti*, cit., pp. 77-78.

Nelle pagine gregoriane intarsiate sui due lati del leggio si individuano agevolmente le due antifone mariane “Alma Redemptoris Mater” e “Regina Coeli”.

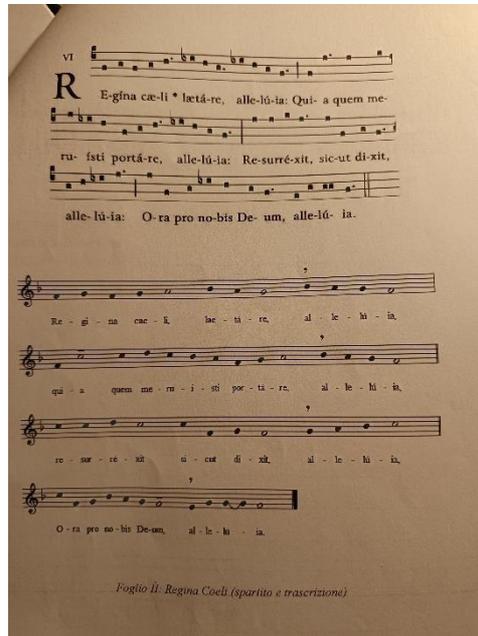


L’“Alma Redemptoris Mater” è antifona mariana che, insieme ad “Ave Maria”, “Salve Regina” e “Regina Coeli”, viene cantata dai monaci terminando la giornata, alla fine dell’ufficio di compieta.



Originariamente veniva intonata dal primo sabato di Avvento alla Festa della Purificazione. È tradizione che la melodia sia stata scritta, nell’XI secolo, da Hermannus Contractus – monaco presso l’abbazia benedettina di Reichenau – teorico di musica a cui si attribuisce anche il “Salve Regina” – basandosi su testi dei santi Fulgenzio, Epifanio e Ireneo di Lione. Una delle prime attribuzioni mariane dell’antifona è quella di “porta del Cielo”; è tratto archetipico dell’eterno femminile l’identificazione con l’accesso a dimensioni superiori; e, anche in prospettiva non cristiana, ciò che spalanca la porta, la chiave di accesso al segreto, sono l’invocazione e la

preghiera. Il “Regina Coeli”, invece, è un inno cattolico dedicato a Maria, che, oltre ad essere quotidianamente intonato dai monaci a compieta, la Chiesa recita dalla domenica di Pasqua a Pentecoste.

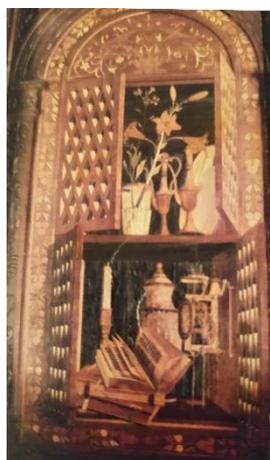
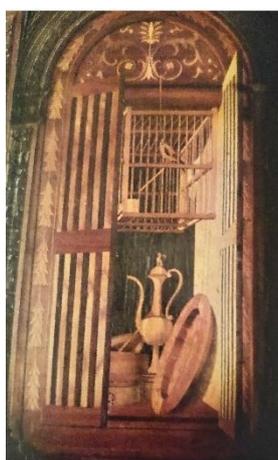


La sua origine risale al XII secolo, ma il suo autore è sconosciuto. Una leggenda vuole che Papa Gregorio Magno, una mattina di Pasqua, a Roma, udì degli angeli cantare le prime tre frasi del “Regina Coeli” e che fosse quindi lui ad aggiungere la chiusura: “*Ora pro nobis Deum, alleluia*”. Nel “Regina Coeli” intarsiato da fra Giovanni parole e musica fedelmente e interamente riportate vengono integrate con quelle di una delle *Litanie della Beata Vergine*. Questo, per la precisione, il testo integrativo: “*Ora pro nobis Sancta Dei genitrix, alleluia. Ut digni efficiamur promissionibus Christi*”. L’interruzione sull’“*efficia*” della seconda frase della versione intarsiata della litania conferma come fra Giovanni abbia tratto ispirazione da un codice realmente esistente: nei libri di coro veri e propri è del tutto normale che una frase musical-verbale venga così spezzata per continuare alla pagina seguente. L’integrazione è interessante sia per il realismo che tale cesura documenta sia perché conferma la devozione mariana degli olivetani²⁰. La pagina polifonica che fa capolino fra i dossali del coro [fig. 11], invece, dice davvero poco sulla cultura musicale di fra Giovanni e sulle fonti di cui l’intarsiatore disponeva: la tarsia di cui fa parte; infatti, è di quelle che nel corso dei secoli sono state più frequentemente e pesantemente ritoccate, subendo addirittura la sostituzione di molti pezzi mancanti contestualmente al risanamento di Francesco Ferrario (tra 1943 e 1946).

²⁰ E. Bugini, *La musica di fra Giovanni*, cit., pp. 132-134.



Il foglio arricciato su cui è intarsiata la melodia è costituito da un unico pezzo di legno chiaro: è probabile che si tratti di còrpino, essenza lignea non in uso ai tempi di fra Giovanni. La grafia della notazione musicale, inoltre, più che cosa quattrocentesca sembrerebbe – per la spaziatura inconsueta e la mancanza di “*ligaturae*” – imitazione moderna di semiografia antica. Il testo presenta un’inconsueta interruzione alla seconda frase, né tutte le parole – apparente invito alla pace interiore e a quella dei sensi (Scherliess 1972: 49-50; Paganuzzi 1976: 92) – si leggono distintamente. L’ipotesi più credibile è che un qualche restauratore (molto probabilmente il Ferrario) si trovasse fra le mani una pagina intarsiata tanto guasta da imporre la sostituzione e che reinventasse quello che non riusciva più a leggere distintamente. Quanto proponeva l’originale olivetano sì malamente scimmiettato doveva comunque essere un brano profano a tre voci in ritmo ternario di danza²¹. L’uso del volgare e la semplice struttura accordale rimanderebbero a un’ambientazione laudistica; quella che vada qui ravvisata la traccia di una canzone sacra dialettale che, nella Verona del Quattrocento, si era soliti intonare per le festività agostane dell’Assunzione è ipotesi da vagliare²². Non sono propriamente strumenti musicali ma completano il quadro delle suggestioni sonore due presenze della quinta tarsia sinistra e dell’ottava tarsia destra, rispettivamente un cardellino in gabbia e uno svegliarino monastico.



²¹ E. Bugini, *Musica tarsciata: Catalogo dei soggetti*, cit., p. 84.

²² E. Bugini, *La musica di fra Giovanni*, cit., p. 132.

Mentre la dolcezza del canto del primo ne ha fatto simbolo ricorrente di “*musica naturalis*”, il secondo – impiegato, almeno a partire dal XIII secolo, per ritmare la quotidianità monastica annunciando le ore dell’Opus Dei con un flebilissimo scampanello – finisce con il costituire, nell’arte della tarsia, uno dei simboli tipici della vita religiosa in clostro. Si trattava, tra l’altro, di un complesso meccanismo metallico che, con le sue ruote a corona, i suoi denti a sega e il campanello, intrigava gli intarsiatori se non per la bellezza delle sue forme, per il fascino della sua precisione; precisione che – si pensava – le regole matematiche della prospettiva lineare si prestavano assai bene a valorizzare²³. Ad un’analisi più attenta del messaggio dogmatico e del programma didattico proposto dal coro di Verona dal punto di vista musicale, va sottolineato senz’altro l’aspetto unitario degli elementi. Sappiamo che il Mantegna aveva dipinto una pala, già citata in questo lavoro, con la Madonna, angeli musicanti e santi: la *Madonna Trivulzio*, ora al Museo del Castello Sforzesco a Milano.

Per quel che riguarda i riferimenti alla musica, Mantegna li sintetizza in un unico punto della Madonna Trivulzio; raggruppando – sul retro del margine inferiore del dipinto, in posizione centrale – tre angeli cantori presso l’organo emblema del monastero; nonostante i veronesi non abbiano mai perso memoria di come l’antico “*organum*” che ancora dà nome all’area della chiesa per la quale lavorarono Mantegna e fra Giovanni fosse un edificio (peraltro di non chiarita funzione) e nulla avesse da spartire con l’omonimo strumento musicale, gli olivetani che nel XV secolo si insediarono nel monastero assunsero a proprio simbolo esattamente tale strumento. Il punto musicalmente connotato del dipinto mantegnesco è strategico non solo perché posto sull’asse maggiore del quadro, ma anche perché si tratta di quello che l’osservatore che guardava dappresso la tela innalzata sull’altar maggiore riusciva a mettere a fuoco meglio. Alla sintesi di Mantegna, fra Giovanni risponde con fare maggiormente analitico, cosicché la musica compare nel suo arredo frantumata in diversi episodi del coro e del leggio. A proposito di quest’ultimo, anche se la sua esecuzione fu successiva a quella degli stalli e del dipinto, è ragionevole ipotizzare che esso fosse contemplato sin dal primo progetto Da Lisca-fra Giovanni-Mantegna. E questo non solo in quanto ingrediente necessario alla completezza dell’arredo, ma anche perché tramite significativo di un colloquio – quello tra i santi intarsiati e l’apparizione mariana dipinta – altrimenti difficoltoso. Trattandosi di antifone mariane, le quattro pagine di musica intarsiate sui due piani di lettura inclinati – “*Alma Redemptoris Mater*” da una parte e “*Regina Coeli*” dall’altra – si inseriscono perfettamente nella “sinfonia ligneo-pittorica” che si sta qui considerando. Sinfonia il cui tema di fondo potrebbe riassumersi nei termini di “*apparizione della Vergine a quattro santi cari alla devozione benedettina e veronese*”. Ponendosi nel solco della più accreditata tradizione interpretativa della Madonna Trivulzio ed accettando l’usuale identificazione dei santi in seconda fila con San Gregorio Magno sulla sinistra e San Benedetto sulla destra, si può in effetti formulare una credibile ipotesi di lettura del quadro di Mantegna in relazione al coro di fra Giovanni: il Battista, nel suo ruolo tradizionale di colui che precede ed annuncia la Salvezza, indica il gruppo

²³ E. Bugini, *La musica di fra Giovanni*, cit., pp. 134-135.

santo per eccellenza, quello della Vergine col Bambino, sopraelevato e circondato da una mandorla di cherubini e serafini. Lo sguardo del Battista è rivolto verso l'esterno, puntato su quelli che erano originariamente gli unici fruitori dell'opera: gli olivetani, con particolare riguardo per quelli – i religiosi di massima dignità, seduti sugli stalli figurati – il cui asse visivo era in linea con l'altar maggiore e il suo quadro. Rimanendo nell'ambito della finzione artistica, il Battista dipinto indica ai quattro santi intarsiati degli schienali maggiori la Madonna col Bambino.



Due dei santi ai quali il Battista si appella – non per nulla quelli di maggior rilievo nella storia dell'ordine – ricompaiono dipinti nella Madonna Trivulzio: sono san Gregorio Magno e san Benedetto, come se la “*fruitio Virginis*” a cui li sollecita il Battista sortisse in loro l'effetto immediato d'un maggior avvicinamento alle altitudini del Divino. Studiatissimo, nel dipinto, il gioco degli sguardi: San Gregorio (con libro chiuso della regola benedettina o scritturale stretto nella mano destra) guarda il fondatore dell'ordine benedettino da lui abbracciato prima di diventare Pontefice; san Benedetto, a sua volta, guarda san Gerolamo, che come lui, ma prima di lui è stato monaco, asceta e studioso acuto delle Sacre Scritture, e quindi modello da imitare; Gerolamo, infine, torna a guardare i santi degli stalli principali – e, con loro, la comunità dei monaci seduta in coro – mostrando con fierezza il modellino di Santa Maria in Organo. L'Alma Redemptoris Mater e la Regina Coeli intarsiate sul leggio celebrano la Vergine come Madre del Salvatore e Regina celeste: sono le stesse attribuzioni che Mantegna riferisce alla figura virginale della Madonna Trivulzio, sovrana celeste perché in maestà, sopraelevata da terra ed in mandorla, e madre di Dio per il piccolo Cristo benedicente tenuto in braccio. Nell'economia della sacra conversazione che qui si ipotizza, le due antifone ben funzionavano da tramite dell'elevazione spirituale dei quattro religiosi (ancora saldamente ancorati ad una dimensione di forte connotazione terrena) alla

perfezione del Divino²⁴. Ipotesi credibile è che, avendo tutte le raffigurazioni superstiti del coro un impianto prospettico, l'insieme volesse costituire una metafora dell'armonia cosmica, all'interno della quale si colloca il dialogo fra l'umano e il Divino reso possibile dal tramite della musica. In tal modo, risulterebbe legittimata l'eterogeneità degli strumenti musicali che compaiono, tra intagli e intarsi, nel mobile. In un simile contesto liturgico, ci si aspetterebbero esclusivamente strumenti *bas* – gli unici autenticamente adatti a fare da “contorno” ad una scena di elevazione mistica e gli unici adatti ad accompagnarsi all'organo che compare nel dipinto del Mantegna. Strumenti dolci sono invece soltanto ribeca e liuto intarsiati a sinistra, lira da braccio intarsiata a destra ed infilata di canne (un flauto di Pan o forse un portativo) della parasta intagliata alla destra del pannello centrale sul fondo; per il resto, abbiamo tipici strumenti *hauts* (le molte trombe intagliate sulle paraste di delimitazione del pannello centrale sul fondo), da danza (cetera) e ritmici (triangolo e tamburelli). In questi strumenti musicali – sia pur correttamente rappresentati – non andrebbe, cioè, visto un riflesso di *ensembles* realmente esistenti, quanto piuttosto un riferimento simbolico all'armonia universale²⁵.

Diamo ora uno sguardo breve agli altri lavori di fra Giovanni a cui abbiamo accennato in parte parlando del coro di Verona.

MONTE OLIVETO MAGGIORE

I lavori di fra Giovanni per il coro della casa madre olivetana prendono avvio nel maggio 1503 e si concludono rapidamente entro il luglio 1505. Costretto a lavorare in tempi strettissimi ed avvalendosi di un esiguo numero di aiutanti, il monaco intarsiatore cade talvolta nei vizi di un disegno poco preciso e scarsamente dettagliato. Quanto rimane dell'originario coro dell'abbaziale di Monte Oliveto Maggiore è quindi oggi diviso tra coro del Duomo di Siena e coro della chiesa abbaziale di Monte Oliveto Maggiore.

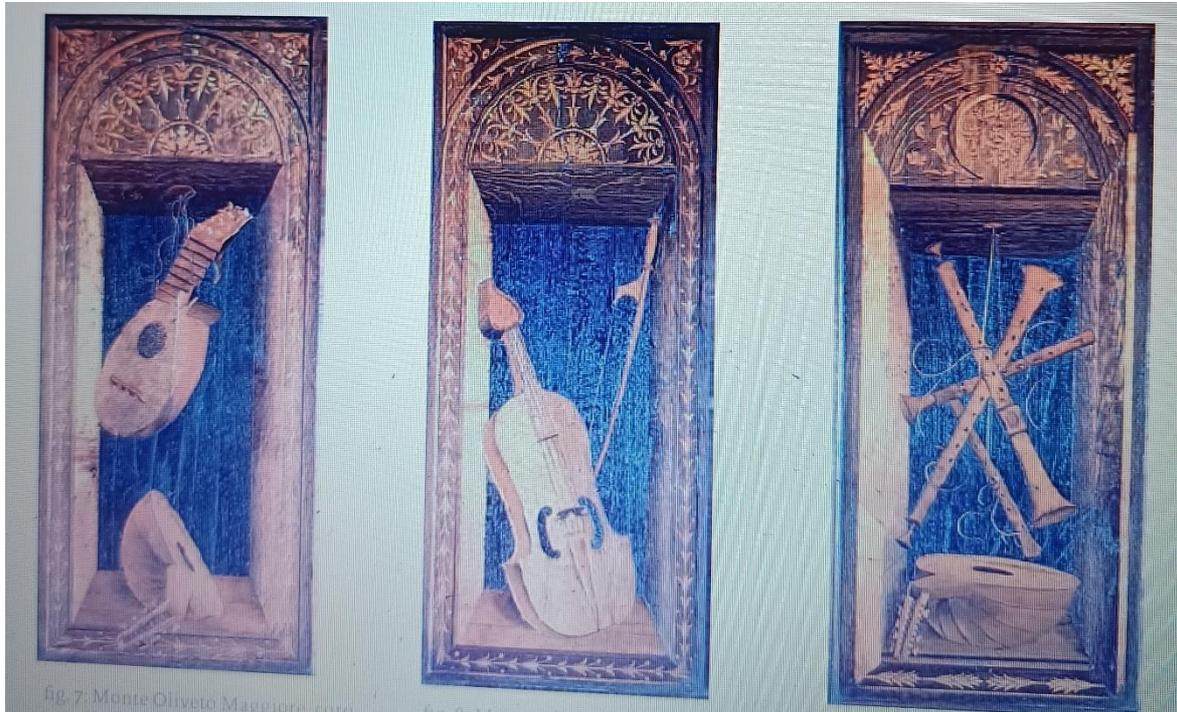
- 1) Coro, diciottesima tarsia sinistra: liuto e cetera.
- 2) Coro, sedicesima tarsia destra: lira da braccio e relativo archetto.
- 3) Coro, ventesima tarsia destra: flauto dolce, tre bombarde, liuto.
- 4) Già a Monte Oliveto Maggiore, oggi Siena, Duomo, coro, quinta tarsia di sinistra: cardellino (o usignolo) entro gabbia sferica collocata entro vano superiore d'armadio nel cui vano inferiore si pongono un cero e una situla.
- 5) Già a Monte Oliveto Maggiore, oggi Siena, Duomo, coro, tredicesima tarsia di destra: corale aperto con rielaborazione a tre voci del responsorio breve dei Vespri di Pasqua *Surrexit*

²⁴ E. Bugini, *Annotazioni sull'iconografia musicale*, cit., pp. 14-19.

²⁵ E. Bugini, *Annotazioni sull'iconografia musicale*, cit., p. 24.

Dominus.

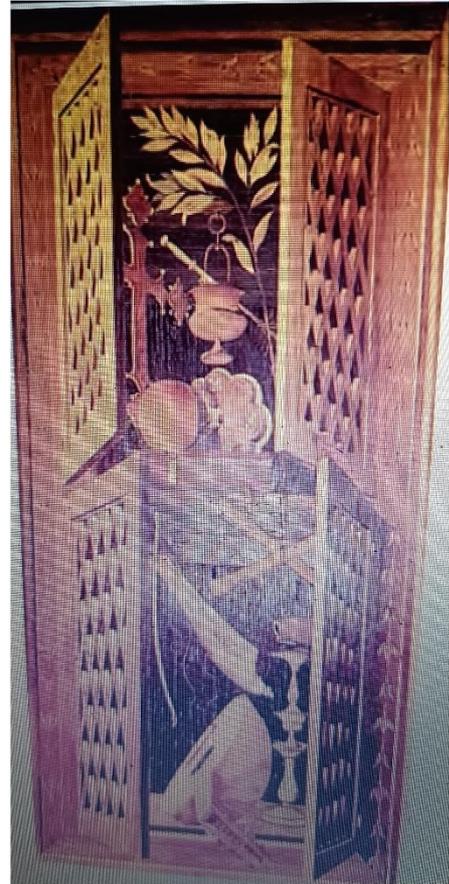
- 6) Già a Monte Oliveto Maggiore, oggi Siena, Duomo, coro, diciassettesima tarsia di destra: due flauti dolci, ribeca con archetto, liuto, coppia di tamburelli a cornice.



NAPOLI, SANT'ANNA DEI LOMBARDI

Tra fine XV ed inizi XVI secolo la sede napoletana della congregazione di Monte Oliveto attraversa una fase di splendida fioritura artistica: famiglie tra le più influenti della società napoletana come Avalos, Tolosa, Ruffo e Spinola ne abbelliscono la chiesa munendola di ragguardevoli capolavori ed erigendovi cappelle e sepolcri funerari. L'attività di fra Giovanni per il Monteoliveto napoletano si inserisce proprio in questo felice momento di rinnovo degli arredi del monastero e del suo tempio. Due gli interventi a cui è chiamato: tra il 1505 ed il 1506 realizza l'arredo per la Sacrestia Vecchia, alle spalle dell'abside maggiore; tra il 1506 ed il 1510 mette invece in opera il coro per la Cappella Tolosa, a fianco dell'abside sinistra. Nel 1848, dopo la soppressione napoleonica della congregazione, la chiesa del monastero olivetano di Napoli venne concessa all'arciconfraternita di Sant'Anna dei Lombardi, che fece dell'ex refettorio-Sacrestia Nuova il proprio Oratorio di San Carlo Borromeo (Bagatin 2000: 105-20).

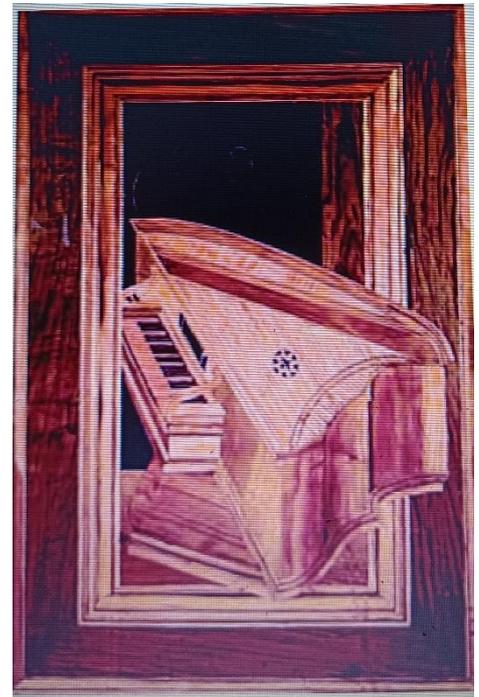
1. Già Monteoliveto di Napoli, chiesa abbaziale, Sacrestia Vecchia, oggi Napoli, Sant'Anna dei Lombardi, Oratorio di San Carlo Borromeo, mobile barocco sul lato sinistro, quinta tarsia: usignolo (o cardellino) in gabbia sospesa sopra una natura morta di arnesi da scrittoio.
2. Già Monteoliveto di Napoli, chiesa abbaziale, Sacrestia Vecchia, oggi Napoli, Sant'Anna dei Lombardi, Oratorio di San Carlo Borromeo, mobile barocco sul lato sinistro, decima tarsia: liuto, ribeca con archetto, coppia di flauti.
3. Già Monteoliveto di Napoli, chiesa abbaziale, Cappella Tolosa, oggi Napoli, Sant'Anna dei Lombardi, Oratorio di San Carlo Borromeo, mobile barocco sul lato sinistro, settima tarsia: svegliarino monastico entro composizione di "*ornamenta ecclesiae*".
4. Già Monteoliveto di Napoli, chiesa abbaziale, Cappella Tolosa, oggi Napoli, Sant'Anna dei Lombardi, Oratorio di San Carlo Borromeo, mobile barocco sul lato sinistro, tredicesima tarsia: libro di musica con parte di basso del salmo vespertino "*Dixit Dominus*", liuto, coppia di flauti, cornetto [fig. 25].



ROMA, CITTÀ DEL VATICANO, STANZE

Fra Giovanni venne convocato da Giulio II per realizzare e decorare ad intarsio – nella *Stanza della Segnatura* – sedili, dossali e battenti delle porte.

1. Stanza della Segnatura, porta verso la Stanza di Eliodoro, lato interno, registro inferiore, formella sinistra: arpa e tre flauti dolci.
2. Stanza della Segnatura, porta verso la Stanza di Eliodoro, lato interno, registro inferiore, formella destra: spinettino²⁶.



Altre formelle sono intarsiate in Vaticano, che ripetono iconografie musicali già trattate da fra Giovanni.

LE TARSIE DI LODI

Tra il 1523 e il 1525 Filippo Villani da Lodi, priore del convento olivetano dedicato ai santi Niccolò e Angelo di Villanova sul Sillaro, commissionò 35 stalli per un coro ligneo a fra Giovanni da Verona, ma solo 23 di questi, sopraggiunta la morte dell'intarsiatore, giunsero ad ultimazione. Alterne vicende hanno, poi, fatto sì che solo undici di suddetti stalli giungessero sino a noi,

²⁶ E. Bugini, *Musica tarsciata: Catalogo dei soggetti*, cit., pp. 68-72.

attualmente visibili nel coro ligneo della Cattedrale di Lodi. Il Sabbia descrisse, da preciso cronista, la commissione degli stalli “*Le tavole che si veggono nel Coro di San Cristoforo fece il medesimo don Filippo da Frate Giovanni Veronese, converso della medesima religione per il coro della ‘Nunciata’*”. Non deve sorprendere la varietà delle raffigurazioni di questi 11 stalli: prospettive architettoniche, quinte, ante e sportelli illusionisticamente semiaperti che mostrano il corredo liturgico presente negli armadi delle sacrestie del tempo (ostensorii, messali, breviari etc.); suppellettili da scriptorium, oggetti di utilizzo casalingo, vasi, teschio, frutta, fiori e tutta una serie di fregi e motivi decorativi e ornamentali; un corredo di vita quotidiana presente all’intarsiatore e da lui immortalato nelle tarsie con un decorativismo degno del Pinturicchio²⁷. La presenza in una tarsia di una composizione musicale ha fatto molto riflettere i musicologi, che hanno cercato di ipotizzarne la natura e le caratteristiche musicologiche. Alcuni elementi hanno fatto rilevare evidenti affinità con alcune versioni “*mensurate*” elaborate sopra l’originario “*cantus firmus*” dell’inno latino “*A solis ortus cardine*”, tratto dalle Lodi del Proprio del giorno di Natale²⁸. La trascrizione effettuata consta di 78 note (se si eccettuano un “*la*” e la seconda della “*ligatura*” finale, il “*do diesis*”, riconoscendo invece l’esistenza del “*Re*”) e dieci segni di pausa, 88 valori in tutto. Ora, assegnando a ciascuna lettera dell’alfabeto un numero progressivo e facendo corrispondere al nome latino *JOHANNES* il valore numerico a ciascuna lettera, la somma dei numeri dà come risultato il numero complessivo delle note + le pause, cioè esattamente 88.

J	O	H	A	N	N	E	S
10+15+		8+	1+	14+	14+	5+	19= 88

Dobbiamo quindi ritenere che fra Giovanni da Verona abbia elaborato in maniera simbolica il proprio nome nella composizione lodigiana, tecnica assai diffusa nel primo Rinascimento. In una parola essa costituirebbe la “firma” reconditamente espressa dell’artista. La presenza di un segno tipico sulla terza nota lascia chiaramente intendere che si tratta di un canone all’unisono o all’ottava che prevede l’esecuzione a due voci della melodia²⁹. Merito di fra Giovanni fu, quindi, l’aver avuto attenzione intima per quegli strumenti che filtravano o accompagnavano il culto quotidiano, per il massimo decoro, per la migliore festosità, per la più attagliata celebrazione dell’Opus Dei³⁰. È questo il merito dei monasteri olivetani: in un clima generale di crescente mondanità rinascimentale restarono fedeli all’antica devozione custodendola scrupolosamente.

²⁷ M.G. Genesi, *Un breve saggio di polifonia rinascimentale: il “Canone” a due voci del coro ligneo di Giovanni da Verona nel Duomo di Lodi*, “Archivio storico lodigiano”, CVI (1987), pp. 73-75.

²⁸ M.G. Genesi, *Un breve saggio di polifonia rinascimentale*, cit., p. 79.

²⁹ M.G. Genesi, *Un breve saggio di polifonia rinascimentale*, cit., pp. 82-83.

³⁰ P.L. Bagatin, *Pregchiere di legno*, Firenze, 2000, p. 292.