

In odore di 'brescianità': meditando sull'autografia dell'E.504 del Musée de la Musique di Parigi

Elena Bugini

e.bugini@gmail.com

§ L'assegnazione tradizionale della viola da gamba E.504 del Musée de la Musique di Parigi ad un intervento del 1547 del liutaio monclarese Pellegrino di Zanetto Micheli, si fonda su quanto dichiarato dall'etichetta interna, in realtà palesemente falsa. Il saggio ambisce ad individuare, nella veste decorativa dello strumento, le bizzarrie che, patenti eccentricità rispetto ai molti echi della supposta, prestigiosa scuola d'appartenenza, costituiscono un primo avvallo dello storico dell'arte allo scetticismo degli studiosi della liuteria antica circa l'autenticità dello strumento come dichiarata dall'etichetta.

§ The viola da gamba E.504 of the Musée de la Musique in Paris is traditionally attributed to the luthier Pellegrino Zanetti Micheli from Montichiari, attribution based on the inner label dated 1547, which is patently false. Examining the instrument decoration, the present article aims to identify the eccentricities, which are compared to the many echoes of the suppository, prestigious school of origin; these eccentricities are a first support of the art historian to the skepticism from scholars of ancient violin making about the authenticity of the instrument as declared by the label.

OPERA non esposta, la viola da gamba E.504 del Musée de la Musique di Parigi (figure 1-2) è collocata in deposito come «*basse de viole*» che, fabbricata a Brescia nel 1547 da Pellegrino di Zanetto Micheli da Montichiari, dopo essere passata nelle collezioni del violoncellista Louis Norblin e dell'anatomista Julien Fau, fu infine donata da questo secondo al Museo del Conservatorio di Parigi nel dicembre 1873.

Lo strumento, alto complessivamente 130 cm, montava in origine sei corde,¹ corrispondenti alle altrettante polilobate caviglie in palissandro infisse da lato nel cavigliere scolpito. La cassa ha fondo in due parti e tavola con tagli armonici sinuosamente fiammeggianti (figura 5). Punti caldi della decorazione sono gli intarsi che profilano tavola e fondo, e la terminazione intagliata del manico.



Figura 1 - Violone E.504 del Musée de la Musique di Parigi recante l'etichetta interna «*Pellegrino Zanetto in Brexia / Anno Domini 1547*». Inquadratura frontale (Collection Musée de la Musique / cliché Jean-Marc Anglès).

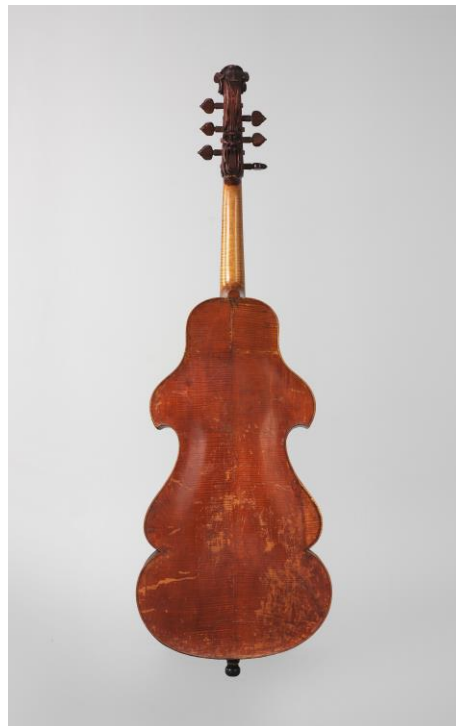


Figura 2 - Retro dell'E.504 (Collection Musée de la Musique / cliché Jean-Marc Anglès).

¹ Oggi non più in opera; così anche ponticello e cordiera (sagomata), accuratamente riposti entro involucro cartaceo a parte (figure 3-4). La tastiera, in ebano come la cordiera, è ancora montata sul manico.



Figura 3



Figura 4



Figura 5

Figure 3-5 - Particolari del supposto Pellegrino Micheli del Musée de la Musique: ponticello, cordiera e fori armonici fiammeggianti.

Allo studioso contemporaneo, dunque, l'etichetta della E.504 manda, assai più che conferme d'autografia rinascimentale bresciana, inquietanti quanto distinti segnali di falsificazione; e d'una falsificazione anche di molto posteriore al «1547» ch'essa esibisce. In virtù dell'attribuzione prestigiosa e della curiosa conformazione, la «*basse de viole*» in questione è stata sinora oggetto, all'interno della letteratura inerente la liuteria bresciana d'epoca rinascimentale,² d'una serie di citazioni ammirate. Sullo strumento, tuttavia, manca ancora uno studio sistematico ed approfondito: in attesa dell'auspicata valutazione scientifica che preliminarmente chiarisca il grado di antichità (e di omogeneità) dei suoi legni, il presente contributo ha la pretesa di principiare gli approfondimenti di cui la E.504 necessita mediante una prima messa a fuoco di quelle che, nella sua veste decorativa, sono le patenti eccentricità rispetto ai molti echi della supposta scuola d'appartenenza. Si tratta, in effetti, di bizzarrie che, sin d'ora, portano la storica dell'arte a condividere lo scetticismo degli studiosi della liuteria antica circa l'autenticità dello strumento come dichiarata dall'etichetta interna.

² Ecco i titoli fondamentali: *Gasparo da Salò e la liuteria bresciana tra Rinascimento e Barocco*, a cura di F. Dassenno e U. Ravasio, Fondazione Civiltà Bresciana - Editrice Turrus, Brescia - Cremona 1990; *Liuteria e musica strumentale a Brescia tra Cinque e Seicento*, a cura di M. Bizzarini, B. Falconi e U. Ravasio, Fondazione Civiltà Bresciana, Brescia 1992, voll. I & II; *Gasparo da Salò e la liuteria a Brescia*, a cura di U. Ravasio, Turrus, Cremona 2009.

Premetto alla disamina stilistica degli aspetti esteticamente ricercati della E.504 un breve richiamo a quanto noto dei Micheli.³

Dando alle stampe le *Scintille di musica* nel 1533, il musico e letterato di origine parmense Gian Maria Lanfranco, volendo ricordare i massimi *instrumentorum musicorum artifices* attivi nella città del cui Duomo era maestro di cappella e canonico, menziona i membri della famiglia Antegnati per gli strumenti da tasto e, per gli strumenti «da chorde: come sono Liuti, Violoni,⁴ Lyre, & simili», accanto a Gian Giacomo Della Corna, «Zanetto Mōtichiaro». Capostipite della più antica dinastia liutaria di cui sinora si sia reperita notizia – dinastia attiva in Brescia per l'interezza di tre generazioni –, Zanetto Micheli giunge in città da Montichiari in epoca imprecisata e qui si afferma come liutaio almeno dal 1527. Anche se non è ancora possibile chiarire il suo ruolo in tal senso, Zanetto contribuì senz'altro alla definizione del violino con le caratteristiche con cui è oggi noto. Suoi clienti furono i più ricchi e colti bresciani dell'epoca: lo sappiamo per certo dai documenti, che non consentono invece di chiarire le esatte componenti del suo *corpus*; negli ultimi vent'anni,⁵ comunque, il catalogo di quanto in passato riferito all'attività del capostipite della famiglia è andato progressivamente assottigliandosi, fino a vanificarsi addirittura.⁶ Questo artigiano, di cui s'ignora la precisa data di nascita ed anche solo uno strumento di sicura attribuzione, assume sempre più il profilo – solenne ed indistinto – del mito alla radice stessa della gloriosa scuola liutaria bresciana; una sorta di «Kerlino» della generazione successiva. Del figlio Pellegrino, continuatore dell'attività paterna fin quasi allo scadere del primo decennio del Seicento, documenti e rimanenze restituiscono un'immagine più umana e concreta: anche la viola da gamba protagonista di

³ Cfr. *Gasparo da Salò e la liuteria bresciana*, pp. 21 e 29-32; L. MAURI VIGEVANI, «Fioritura» di strumenti musicali in terra di Venezia: gli affreschi con le virtù del castello di Malpaga, in *Miscellanea Marenziana*, a cura di A. Delfino e M. T. Rosa Barezzani, ETS, Pisa 2007, pp. 571-572 (nota 122); *Gasparo da Salò e la liuteria a Brescia*, pp. 47-53, 127-129.

⁴ Nella Brescia della prima metà del Cinquecento erano le viole da gamba ad essere designate come «violoni»: nella sua *Letzione seconda* (Venezia 1543), in effetti, Silvestro Ganassi utilizza il sostantivo «violone» con riferimento indistinto agli strumenti di taglia soprano, tenore, alto e basso che, l'anno prima, nella *Regola Rubertina*, egli stesso aveva detto «viol[e] d'arco tastad[e]», cfr. E. FERRARI BARASSI, *La musica "violinistica" a Brescia tra Cinquecento e Seicento*, in *Liuteria e musica strumentale*, vol. II, p. 21. Nella Brescia del XVI secolo, allora, anche lo strumento che qui si analizza sarebbe stato chiamato «violone».

⁵ I silenzi, si sa, hanno spesso il medesimo valore d'articolate stroncature: la disattenzione della storiografia locale per i membri della dinastia liutaria sin dalla sua estinzione ai primi del Seicento è equivalsa ad una dura condanna all'oblio. Oblio dal quale i Micheli molto hanno faticato a riemergere: solo tra fine Otto ed inizi Novecento, studiosi come Giovanni Livi ed Oreste Foffa gettano qualche primo lume su un nome all'epoca ben più oscuro di quelli già celebratissimi di Gasparo da Salò e Gian Paolo Maggini; rischiaramento d'orizzonti che, a partire dal 1990 circa, ha conosciuto un'accelerazione davvero significativa.

⁶ Giusto a titolo d'esempio: in tutti i testi a stampa relativi alla liuteria rinascimentale bresciana di cui è fatta menzione nel presente saggio, il basso di viola in morbida forma senza curve (derivata dalla spagnola «vihuela de arco») conservato al Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Musique di Bruxelles compare con sicura attribuzione a Zanetto Micheli. La gran parte dei liutai in dimestichezza con la perfezione costruttiva della dinastia dei Micheli tende invece oggi ad espungere dal *corpus* di Zanetto anche questo strumento.

queste pagine rientra nel suo catalogo che – sia pur in continua mutazione, un po' per screature, un po' per nuove acquisizioni – tuttora persiste.⁷ Con Pellegrino, la cui fattività consente alla famiglia di tesaurizzare un significativo patrimonio in beni e capitali, collaborano i figli Giovanni, Battista e Francesco. Con questi ultimi – che continuatori 'in sordina' dell'attività dei più dotati e rinomati nonno e padre – si estingue la dinastia liutaria dei Micheli.

Realizzato in blocco unico, il manico della E.504 del Musée de la Musique di Parigi ha testa vistosamente scolpita in modo da suggerire, sul fronte, il ruggito d'un leone (figure 6-8).

La scelta della protome leonina a mo' di desinenza superiore (non innestata)⁸ del manufatto liutario è tutt'altro che eccezionale: divenuto specifico dell'ambiente nordico (specie per la famiglia delle viole da gamba) a partire dal secondo Seicento,⁹ l'accento felino segna, in epoca anteriore, svariati strumenti di fabbricazione anche italiana, tanto da gamba (è ad esempio il caso dello strumento concusso che Raffaello pone ai piedi della sua citatissima *Santa Cecilia*)¹⁰ che da braccio (lo documenta, ad esempio, la violetta pentacorde retta da uno dei dodici angeloni musicanti dell'ancor troppo poco riprodotto concerto angelico della cupola del Duomo di Valencia).¹¹

⁷ «Gli strumenti attribuiti a Pellegrino sono scarsi, tuttavia sono certo che ad una più attenta analisi degli strumenti bresciani, degli strumenti attribuiti ora a Gasparo da Salò, alla luce delle somiglianze ma anche delle diversità dell'operato dei due principali liutai bresciani non si tarderà a scorgere alcuni strumenti che possono essere attribuiti con largo margine di sicurezza a Pellegrino»: così Ugo Ravasio in *Gasparo da Salò e la liuteria a Brescia*, p. 129. Ottime immagini di quattro viole realizzate da Pellegrino Micheli si trovano in *1520-1724 Liutai in Brescia*, Eric Blot Edizioni, Cremona 2008, pp. 82-99.

⁸ A differenza della terminazione di altri strumenti: alcuni dei capolavori ceterari dei bresciani Virchi, ad esempio, in cui il cavigliere è risolto in testina e non in più articolato mezzobusto (cfr. E.1271 e D.MR.R.434 del Musée de la Musique di Parigi). Anche se ci sono casi di terminazioni scolpite di violone eccezionalmente realizzate separatamente dal cavigliere e quindi in esso inserite in un secondo momento (cfr. inv.n.198 del Castello Sforzesco di Milano), è a tutt'oggi prassi liutaria che il manico delle viole da gamba venga integralmente assegnato ad uno scultore professionista. Cfr. E. BUGINI, *Reprises et adaptation de l'art vénitien et de la culture figurative classique dans les panoplies décoratives de quelques chefs-d'œuvre de lutherie du XVIe siècle brescien*, «Journal de la Renaissance», 3 (2003), pp. 149-164; EAD., *Un cavigliere "al femminile" di parmigianesca leziosità: la cetera D.MR.R.434 del Musée de la Musique di Parigi*, in *Ut musica pictura*, a cura di C. Santarelli, Istituto per i beni musicali in Piemonte - Regione Piemonte, Assessorato alla cultura, Torino 2010, pp. 115-132; EAD., *Un cavigliere "al maschile" di mantegnesca austerità. Il frammento di violone inv.n.198 del Castello Sforzesco di Milano*, «Rassegna di Studi e di Notizie», 37, n. 33 (2010), pp. 279-295.

⁹ Ringrazio Federico Lowenberger per la segnalazione.

¹⁰ Si veda *L'Estasi di santa Cecilia di Raffaello da Urbino nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Alfa, Bologna 1983.

¹¹ Sui gemmei e crisografati angeli che suonano e cantano nel cielo stellato della chiesa maggiore di Valencia, affrescati nel corso degli anni Settanta del Quattrocento dagli italiani Francesco Pagano e Paolo di San Leocadio al seguito del cardinale Rodrigo Borgia, cfr. *Los Ángeles Músicos de la Catedral de Valencia. Estudios previos*, s.e., Valencia 2006; F. MARIAS, *Affreschi nella cattedrale di Valencia*, «FMR», 22 (2007), pp. 49-72; L. MAURI VIGEVANI, *Gli angeli musicanti affrescati nella cattedrale di Valencia: una preziosa fonte per la musica del Quattrocento*, in *Rinascimento italiano e committenza valenzana: gli angeli musicanti della cattedrale di Valencia*, a cura di M. Miglio, A. M. Oliva e M. Del Carmen Pérez Garcia, Istituto Storico Italiano



Figura 6 - Manico visto di profilo della «*basse de viole*» E.504 (Collection Musée de la Musique / cliché Billing).

per il Medioevo, Roma 2011 (Nuovi Studi Storici, 88), pp. 160-192. Più in generale, sui riscontri della testa di leone in corrispondenza del cavaliere degli strumenti ad arco nell'arte italiana tra Tre e Settecento, cfr. G. GREGORI, *La liuteria nell'iconografia cremonese*, in *Strumenti, musica e ricerca*, a cura di E. Ferrari Barassi, M. Fracassi e G. Gregori, Ente Triennale Internazionale degli Strumenti ad Arco, Cremona 2000, p. 111.



Figura 7



Figura 8

Figure 7-8 - Ruggito leonino scolpito sulla terminazione del cavaliere dell'E.504

Studi specifici sull'argomento mancano a tutt'oggi: per quanto, soprattutto in epoca rinascimentale e barocca, gli strumenti musicali si imponessero di appagare l'occhio oltre che l'orecchio di quanti ad essi si accostavano,¹² la gran parte degli storici dell'arte persevera nel disinteresse per il loro aspetto ornamentale, con il risultato che la letteratura in materia è ancora molto scarna e poco sistematica.¹³ Ed è così che sull'opzione zoomorfa – effettivamente caratteristica di tanti strumenti – continua a mancare un contributo che ne illustri le forme e i possibili significati in base a famiglia d'appartenenza, pertinenza geografica e cronologia.¹⁴

¹² Il portato esteticamente rilevante degli arnesi acustici (manufatti organari e liutari *in primis*) costituisce, sin dal biennio 1996-1998 (redazione della tesi di laurea), oggetto privilegiato degli studi di chi scrive.

¹³ Il catalogo *Meraviglie sonore* – mostra tenutasi presso la Galleria dell'Accademia di Firenze tra giugno e novembre 2007 –, costruito sulla base degli studi incrociati di organologi e storici dell'arte, costituisce, al momento, almeno nel panorama italiano, l'eccezione che conferma la regola dell'(auto-)esclusione degli studiosi delle arti figurative dalla disamina dell'arnese sonoro. Cfr. *Meraviglie sonore. Strumenti musicali del barocco italiano*, a cura di F. Falletti, R. Meucci e G. Rossi-Rognoni, Giunti, Firenze 2007.

¹⁴ Qualche riflessione interessante si trova in H. HEYDE, *Gli strumenti musicali zoomorfi e teatrali in Italia nel tardo Rinascimento e nell'epoca barocca*, in *Meraviglie sonore*, pp. 81-93, ove però si analizzano solo gli strumenti, per lo più di uso teatrale, il cui corpo risulta integralmente foggato in sembianza animale. Manifestazione massimamente parlante dell'innata

Nella mancanza d'un solido orizzonte bibliografico, l'analisi della desinenza leonina della «viole» oggi a Parigi costituisce, per chi scrive, gradita occasione incipitaria d'una serie di riflessioni sul tema che – per il momento dettate dall'osservazione diretta del manufatto e dalle coordinate generali fornite dalla storia dell'arte occidentale, oltre che dalla necessaria dose di buon senso – si spera possano col tempo rafforzarsi in vigore filologico nonché crescere in numero.

È tuttora consuetudine diffusa associare al maestoso leone le doti che millenni di tradizione indiscussa hanno stabilite come intrinseche alla dignità d'un sovrano. È ad esempio il caso della prestanta fisica, cui contribuisce la superba e fluente criniera, e della voce poderosa, capace d'incutere timore:¹⁵ tra le molte altre, cioè, al leone sono riconosciute quelle qualità di bellezza e timbro maschio che ben si prestano a magnificare l'armoniosità intrinseca d'un curvegliante arnese liutario, oltre che ad anticiparne, per via iconica, la nobiltà delle sonorità rotonde e scure.¹⁶

La lotta con il leone, inoltre, ha sempre avuto un significato travalicante la prova di coraggio, rappresentando lo scontro primordiale tra due mondi contrapposti: l'umano e il ferino, lo spirituale ed il materiale, il bene e il male. Per questo, in antico, la caccia al leone era privilegio riservato ai re e la vittoria sulla belva veniva intesa come segno della predilezione divina; e, per questo, non vi è eroe appartenente al mito o alla storia che non si sia fatto vanto d'aver ucciso un leone conservandone la pelle come trofeo.¹⁷ Se i cordofoni desinenti in protome umana – specie quelli declinati al maschile ed atteggiati al canto, come il violone inv.n.198 del Castello Sforzesco di Milano – sembrano spesso omaggiare la potenza della magia canora d'Orfeo, uno strumento come la E.504 – che, a preludio della distruzione animalesca, lancia metaforicamente verso il civilizzato esecutore che lo impugna un urlo ferino mediante la sua terminazione scolpita – sembra allora appellarsi, sia pur secondo diversa modalità, al medesimo mito orfico: il musicista che regge lo strumento zoomorfo sarebbe, cioè, colui che, cavando suono organizzato da un corpo capace di rumore, ammansisce la belva e la rende capace di cantare.

tendenza dell'uomo a considerarsi misura di tutte le cose, l'antropomorfismo degli strumenti musicali è stato invece oggetto di analisi approfondita della scrivente alle pp. 46-98 e 116-153 della *Pars Secunda* de *Il significato della musica nell'opera intagliata ed intarsiata di fra' Giovanni da Verona*, tesi di dottorato discussa presso il CESR di Tours nel settembre 2007 nel quadro di una convenzione di co-tutela tra l'Université François Rabelais di Tours e l'Università degli Studi di Torino. Della *Pars Secunda* del mio elaborato dottorale, si veda anche l'estratto-approfondimento: E. BUGINI, *Un testimonium liutario del pensiero ficiniano: la lira da braccio androgina del Kunsthistorisches Museum di Vienna*, «Journal de la Renaissance», 6 (2008), pp. 239-248.

¹⁵ *Animali simbolici. Alle origini del bestiario cristiano*, a cura di M. P. Ciccarese, Edizioni Dehoniane, Bologna 2007, vol. II, p. 11.

¹⁶ Sulla morfologia e la prestigiosa vicenda (specie italiana) dello strumento, cfr. A. BORNSTEIN, *Gli strumenti musicali del Rinascimento*, Muzzio, Padova 1987, pp. 257-274; I. WOODFIELD, *La viola da gamba in Italia*, edizione a cura di R. Meucci, EdT, Torino 1999.

¹⁷ *Animali simbolici*, p. 12.

Nella E.504, tra l'altro, l'animale si tinge di inquietanti tratti umani: li si coglie soprattutto nella visione frontale, valutando il deciso protendersi di quello che, a tutti gli effetti, è un naso maschile, nonché l'incassarsi in profondità degli occhi nelle orbite, disegnate con forza dalle arcate sopraccigliari; e, anche di più, considerando come, sotto il volitivo naso, il muso della bestia s'ingeneri dalla saporosa stilizzazione in doppia voluta d'una coppia di solenni mustacchioni, assonanti assai coll'austero costume dei gentiluomini dell'Ottocento (figure 9-10). Nell'ambiguità tra antropomorfismo e zoomorfismo che contraddistingue questo cavigliere vi è forse la consapevole sottolineatura di quanto sia labile il confine che, nell'essere umano, distingue l'angelo (che incanta, coordinando, nel far musica, ragione e passione) dal demone (che ruggisce disarmonia, sbrigliando, nell'urlo affamato, passioni cieche).¹⁸



Figura 9



Figura 10

¹⁸ Se Raffaello (o Giovanni da Udine per lui) sceglie come perno della natura morta di strumenti danneggiati collocata ai piedi della sua santa Cecilia in estasi una viola da gamba col cavigliere scolpito a protome leonina è forse proprio per sottolineare questa componente della natura umana (componente che comunque, nel concetto del credente del Rinascimento, la pratica ascetica consentiva di trascendere). Già molto prima di questa prova rinascimentale, quella scatola magica piena di metamorfosi teratologiche che è la mitologia (così come l'arte che di essa si è sostanziata; e spesso continua a sostanziarci) è fiorita proprio sulla labilità del confine che separa l'uomo dalla bestia: figure-soglia come Chirone parlano di uno scambio in cui l'umano ritrova la sua ferinità, mentre l'animale si eleva concettualmente, si veda *Il bello e le bestie: artifici e ibridi dal mito all'immaginario scientifico*, a cura di L. Vergine e G. Venzotti, Skira, Milano - Ginevra 2004.

Figure 9-10 - Messa a fuoco frontale del cavigliere scolpito del violone parigino, zoomorfo ma con cadenze antropoidi

Analoga ambiguità sembra esprimere il mascherone affiorante sul retro (figure 11-12): l'intaglio, in effetti, esibisce un volto umano sì, ma dai lineamenti stravolti dalla ferocia dell'urlo bestiale. Il pregnante dettaglio d'ornato sembra però strettamente imparentarsi anche con lo sguaiato grido di stupore, dolore e rabbia d'una Medusa decollata; e, quindi, anche con il positivo messaggio di vittoria della razionalità umana sulla ferinità, di cui il macabro frammento anatomico è efficace latore.



Figura 11 - Retro del manico del violone di Parigi con etichetta di Pellegrino Micheli



Figura 12 - Mascherone urlante scolpito sul retro del manico della E.504

Non dissimili teste di Gorgone, tra l'altro, non dovevano dispiacere agli adepti dell'artigianato musicale di Brescia se, nel 1588, l'anonimo scultore del fregio della cassa del brescianissimo organo Antegnati di Almenno San Salvatore alternava affini urli gorgonici all'angelico sembiante di compuntissimi putti-cantore (figura 13).¹⁹

¹⁹ *L'organo Antegnati, 1588-1996: chiesa di San Nicola in Almenno San Salvatore, Parrocchia San Salvatore, Almenno San Salvatore 1996.* A prescindere dalla coerenza specifica con le creazioni decorative dell'artigianato musicale bresciano, tanto la testa leonina sul fronte che

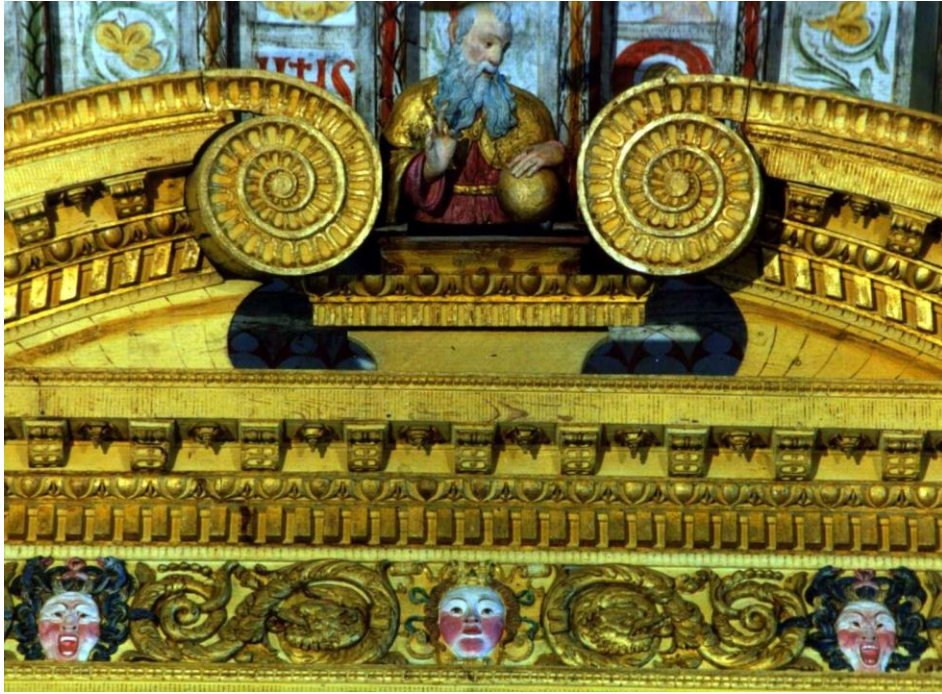


Figura 13 - Fregio scopito della cassa lignea dell'organo di Costanzo Antegnati (1588) nella chiesa di San Nicola in Almenno San Salvatore (Bergamo)

È d'altronde verosimile che teste di leone come quella che incorona la E.504 abbiano decorato non pochi dei perduti cordofoni di scuola bresciana, dato che, già da prima dell'epoca veneziana, un leone rampante campeggiava nello stemma di quella che, solo nel 1857, l'Alcardo Aleardi dei *Canti Patrii* avrebbe chiamato «leonessa d'Italia».

quella gorgonesca sul retro ben s'accordano con le creazioni manieristiche sul versante delle maschere grottesche. La deformazione grottesca del volto umano, spinta fino all'assunzione di caratteri animali, e, per converso, l'uso di maschere zoomorfe con espressioni umane sono, in effetti, modi di procedere sfruttati molto (e con molto successo) da diversi artisti occidentali, dal Cinquecento maturo fino ai primi del Settecento addirittura: in antitesi con il razionalismo rinascimentale, ma con radici già nella cultura classica (si pensi alle 'grottesche' della *Domus Aurea*), nei mascheroni delle decorazioni architettoniche, nelle sculture dei giardini e nelle maschere carnascialesche si constata il trionfo dell'irrazionalità, del gioco, dell'ambivalenza, si veda E. CASTELLANI, *Maschere grottesche tra manierismo e rococò*, Cantini, Firenze 1991.

La lotta dell'umano col ferino, inoltre, è tema altre volte trattato nei caviglieri raffinatamente intagliati degli strumenti di scuola bresciana:²⁰ nei manufatti dei Virchi, ad esempio, capolavori della produzione ceterara locale verso il 1570.²¹ Nelle cetera virchiane, però, la bestia, di norma, inghiotte la figura umana che termina il manico (figure 14-15). Nel violone di Parigi, invece, la fiera, in primo piano, aggredisce chi guarda lo strumento di prospetto: l'uomo e la bestia che i Virchi distinguono, cioè, risultano viceversa fusi nel presunto strumento di Pellegrino Micheli; né l'univoco messaggio veicolato dalla E.504²² si tinge delle sottili ambiguità semantiche che gli 'inghiottimenti' inscenati dai Virchi trasmettono.²³

²⁰ Il tema risulta particolarmente adatto al decoro di uno strumento musicale del Rinascimento, epoca che sovente definisce l'*harmonia* – essenza stessa del suono prodotto dallo strumento – nei termini ossimorici di *concordia discors* o *discordia concors*, cfr. E. WIND, *Misteri pagani nel Rinascimento*, Adelphi, Milano 1999, pp. 106-107.

²¹ E. BUGINI, *Sugli strumenti musicali intagliati ed intarsiati del Rinascimento bresciano: note a margine di uno storico dell'arte*, «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte. Rivista della fondazione Giorgio Cini di Venezia», 26 (2002), pp. 87-118; EAD., *Musica, Scultura, Arti Applicate*, «Quaderni della Fondazione Ugo da Como», 5, n. 9 (2003); EAD., *Reprises et adaptation de l'art vénitien*,; EAD., *Un cavigliere "al femminile"*.

²² Ovvero: l'aggressività dell'animale, in vero, risiede anche nell'uomo; all'esecuzione musicale spetta il tentativo di sopire tale aggressività.

²³ Si tratta forse di metafore di morte e rigenerazione. Nelle varie culture si incontra spesso la prova iniziatica che consiste nell'essere inghiottiti da un mostro. Esistono innumerevoli varianti di questo rito, che nella cultura occidentale è noto soprattutto nella forma biblica dell'inghiottimento di Giona da parte della balena. I miti mantengono l'eloquenza e ci svelano il senso originario del passaggio all'interno di un mostro. Si tratta di un mistero di morte e resurrezione (tema comune a tutte le iniziazioni), cfr. M. ELIADE, *Miti, sogni, misteri*, Lindau, Torino 2007, pp. 277-287. Nell'interpretazione delle implicazioni semantiche dei caviglieri virchiani, però, non si possono escludere più specifici significati, validi di volta in volta. «La piccola daga è appena penetrata nel petto che già il sangue sgorga copioso sul seno e sul pannello che lo sostiene. Le fauci della morte, l'animale mostruoso sottostante, dagli occhi di zaffiro o pasta vitrea, ingoiano, in senso metaforico e letterale, la vita di Lucrezia. Sull'intimità di una bocca appena schiusa in un ultimo respiro e di uno sguardo perso in un ricordo lontano si chiudono pudicamente gli occhi delle damigelle, o forse sibille, dipinte e pirografate sui pirolì»: così, ad esempio, Flavio Dassenno interpreta l'inghiottimento nelle fauci di un mostro della Lucrezia suicida che conclude il cavigliere della cetera per l'arciduca Ferdinando II del Tirolo oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna. F. DASSENNO, *Angelo e Demone. Per un'attribuzione del violino più misterioso del mondo*, in *Gasparo da Salò architetto del suono*, a cura di F. Dassenno, Cremonabooks, Cremona 2009, pp. 99-100.



Figura 14 - Cavigliere scolpito della cetera D.MR.R.434 del Musée de la Musique di Parigi, opera del 1570 circa di Gerolamo Virchi



Figura 15 - Cavigliere scolpito della cetera E.1271 del Musée de la Musique di Parigi, opera del 1570 circa di Gerolamo Virchi

Dai raffinatissimi caviglieri che i Virchi realizzano nel secondo Cinquecento, quello della E.504 differisce anche per altri tratti: la mancanza della veste policroma (per via di pigmenti, paste vitree e dorature) e della sottostante imprimitura, ad esempio; come anche la qualità apparentemente grossolana ed andante dell'intaglio, del tutto stridente con l'attenzione al minimo particolare che l'analisi diretta dei manufatti (oltre che la tradizione) assegna alla gran parte dei prodotti liutari di Brescia (figura 16).²⁴ Se la rinuncia allo sfavillio cromatico e materico può però sempre giustificarsi con richieste di maggior castigatezza imposte da un'eventuale committenza (oltre che con una cronologia più precoce), la qualità dell'intaglio davvero troppo confligge con la presunta estrazione bresciana e rinascimentale dello strumento: nell'evidenza dei colpi di sgorbia sembra di leggere, più che la fretta esecutiva d'un intagliatore un po' maldestro, la sprezzatura d'un efficace stile espressionistico di cronologia piuttosto avanzata. Chiarire a che secolo appartenga questa mano intelligente ed abile non è al momento possibile: nella sequenza di «C» embricate che si itera lungo i profili del suo lavoro va certo colta una cifra (figura 17); nell'attuale mancanza di notizie sui passaggi di proprietà dello strumento prima dell'ottocentesco transito nelle collezioni francesi di Norblin e Fau, scioglierla risulta però impossibile. Niente di più probabile, comunque, che una parte si soggetta ad usura e mutamento del gusto come il manico d'un cordofono antico sia stata sottoposta a sostituzione; e, magari, proprio mediante un intervento deliberatamente ispirato (in tutto o in parte) al primitivo decoro della componente che si andava a sostituire. Se è infatti vero che la manifattura degli affioramenti scultorei del manico della E.504 fa addirittura pensare all'Ottocento (si pensi ai 'mustacchi' della protome leonina), è altresì vero che tali affioramenti esibiscono richiami decorativi espliciti all'artigianato musicale bresciano del Cinquecento.

²⁴ Nota eccezione è costituita dai manufatti di Gasparo da Salò, le cui straordinarie qualità strumentali non si coniugano, di norma, con troppa cura del dettaglio (come soprattutto si coglie nell'applicazione irregolare del filetto). Sulle note di fondo della scuola liutaria bresciana e sulle eccezionalità di Gasparo, si veda C. AMIGHETTI, *Le caratteristiche tecniche della scuola bresciana*, in *Liuteria e musica strumentale*, vol. I, pp. 63-73.



Figura 16 - Evidenti colpi di sgorbia in corrispondenza del muso-viso della terminazione zoo-antropomorfa del violone E.504



Figura 17 - Sequenza di "C" allacciate, graffite entro le fauci spalancate del mascherone sul retro del violone E.504

Segnali di 'brescianità' simulata sono inviati anche da altri aspetti esteticamente rilevanti dello strumento.

Non tanto il suo curioso e ricercatissimo profilo di flessuosa rotondità – che trova altri riscontri nell'iconografia e nella manifattura liutaria rinascimentale e barocca di ambito addirittura internazionale;²⁵ e che è, nel complesso, d'impatto molto ben riuscito –, quanto piuttosto il repertorio e le modalità d'applicazione che contraddistinguono il filetto snodato su fondo e su tavola ci parlano, difatti, non d'una effettiva assimilazione degli stilemi della scuola liutaria bresciana, ma, viceversa, d'una sua cattiva imitazione: se l'uso del doppio filetto pertiene in effetti alla gran parte dei prodotti liutari di Brescia,²⁶ bresciano non è il suo spessore, non regolarissimo (figura 18), né l'idea di campire lo spazio determinato dal suo percorso sulla tavola con una serrata sequenza di triangoli, in greve legno scuro (figure 19-20); e neppure sono tratti bresciani sia l'irregolarità dimensionale di tali intarsi geometrici, sia il poco armonioso sbocciare del *fleur-de-lys* – pure sì caratteristico di tanti capolavori liutari della scuola²⁷ – lumeggiato in corrispondenza della doppia rientranza inferiore della tavola armonica (figure 21-22).

²⁵ Allo specioso largheggiare di un comune paradigma polilobato, non sappiamo quanto antico e di quale effettiva provenienza, sembrano ispirarsi: la viola da gamba di taglia tenore che Veronese si attribuisce nel 1563 nell'autoritratto contenuto nelle *Nozze di Cana* oggi al Louvre (S. TOFFOLO, *Antichi strumenti veneziani. 1500-1800: quattro secoli di liuteria e cembalaria*, Arsenal, Venezia 1987, pp. 108-109; Id., *Strumenti musicali a Venezia nella storia e nell'arte dal XIV al XVIII secolo*, Turriz, Cremona 1995, p. 44); il raffinatissimo violone Ash.05 dell'Ashmolean Museum di Oxford, opera d'anonimo liutaio inglese di secondo Seicento (cfr. *Musical Instruments in the Ashmolean Museum. The complete collection*, Oxford Musical Instrument Publishing, Oxford 2011, pp. 52-61); ed i quattro esempi di «viola pomposa» che, realizzati dai milanesi Grancino tra 1662 e 1701, Renato Meucci analizza in *Una "viola pomposa" anche in area lombarda? La tradizione italiana di uno strumento tedesco*, in *Pietro Gnocchi e la musica a Brescia nel Settecento*, atti del convegno, Brescia, 20 ottobre 2007, a cura di C. Toscani, Cisalpino, Milano 2009, pp. 121-139.

²⁶ «[...] allo stato attuale delle ricerche pare [tuttavia] che i Micheli, pur avendolo usato in qualche viola da gamba [...], non lo usassero, o la usassero molto raramente, nei violini e nelle viole, rispetto a Gasparo e Maggini [...]», cfr. F. DASSENNO, *Angelo e demone*, p. 108 (nota 30).

²⁷ Il motivo cosiddetto «del trifoglio» o del *fleur-de-lys*, utilizzato ad esempio nell'Ole Bull verso il 1575 circa (*Gasparo da Salò e la liuteria bresciana*, pp. 60-65; *Gasparo da Salò architetto del suono*, p. 94), viene ripreso con numerose varianti negli strumenti del suo presunto creatore Gasparo, come anche in altri di scuola bresciana (ad esempio sul fondo del violino «Giorgio III» di Gian Paolo Maggini, 1620 circa, oggi in collezione privata di Genova; *Gasparo da Salò e la liuteria bresciana*, pp. 76-77).



Figura 18 - Particolare del percorso del filetto doppio in corrispondenza del fondo dell'E.504 del Musée de la Musique di Parigi



Figura 19



Figura 20

Figure 19-20 - Triangoli in legno scuro lungo i profili della tavola armonica dell'E.504

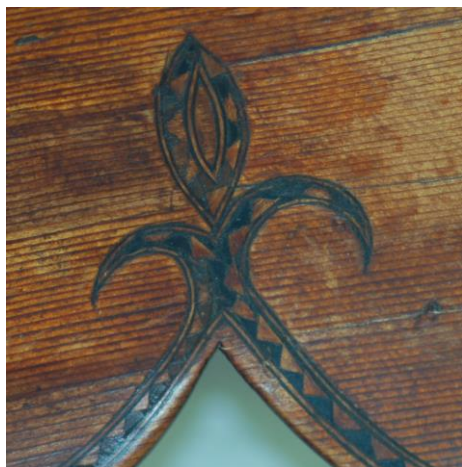


Figura 21

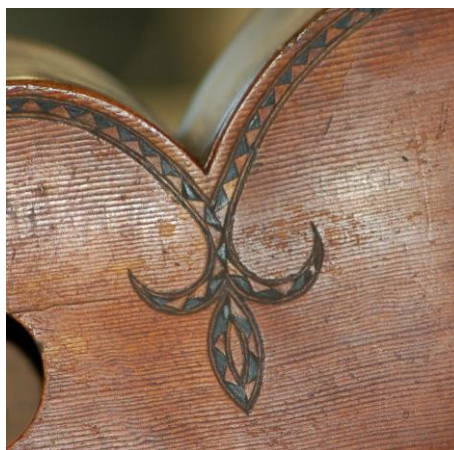


Figura 22

Figure 21-22 - Grossolani *fleurs-de-lys* intarsiati sulla tavola del violone delle collezioni del Musée de la Musique di Parigi recante etichetta interna col nome di Pellegrino di Zanetto Micheli

Tuttavia, fatta eccezione per gli intarsi, aggiunti senz'altro in seguito, la qualità del legno, la consunzione del medesimo ed i segni e le alterazioni lasciate dal tempo fanno propendere per l'effettiva antichità della cassa armonica di questo violone del Musée de la Musique: anche se il «1547» suggerito dall'etichetta interna non corrisponde ad una cronologia verosimile, tavola, fondo e fasce dovettero essere effettivamente realizzati verso la metà del Seicento.²⁸ La valutazione diretta dei legni da parte di un occhio esperto sembra dunque chiarire la poca limpidezza di molti dei segnali di 'brescianità' lanciati dalle componenti ornamentali dello strumento con la sua reale natura d'artefatto secentesco d'ambito settentrionale sottoposto ad interventi successivi; interventi che – eminentemente decorativi e probabilmente ottocenteschi – avrebbero soprattutto mirato ad attribuire allo strumento un'identità rinascimentale bresciana.

Alla comprensione di quanto di poco chiaro ancora permane nell'interpretazione della «*basse de viole*» E.504 senz'altro gioverà, oltre che un più attento esame liutario fondamento sulle indagini microscopiche (ed eventualmente dendrocronologiche) dei legni e delle vernici, anche un'opportuna ricerca bibliografico-documentale consacrata alla sua storia collezionistica.²⁹

²⁸ Così, con l'usata professionalità e cortesia, mi suggerisce Renato Meucci fondandosi sulla valutazione dei materiali fotografici da me personalmente realizzati il 10 gennaio 2011, durante una visita ai depositi del Musée de la Musique in compagnia di Joël Dugot.

²⁹ Delle vicende dell'E.504 prima del passaggio nelle mani di Norblin e Fau, nulla è noto. È comunque storicamente documentato come la Francia maturasse un precoce interesse

Concludendo queste poche pagine, così, piace ricordare che, dei due unici proprietari dello strumento di cui si abbia al momento notizia, il primo fu quel Norblin che, concertista e professore di violoncello al Conservatorio di Parigi, nel 1824, dopo intense ricerche in Germania, trovò il manoscritto delle *Suites per violoncello* di Johann Sebastian Bach e ne pubblicò quindi la prima edizione a Parigi. Che il musicista di vaglia che fu artefice di una riscoperta tanto importante per la storia della musica occidentale si lasciasse invaghiare da uno strumento dalle caratteristiche riecheggianti il Rinascimento bresciano sembra, in effetti, attestazione lampante di quanto straordinariamente persistente sia stato il prestigio della liuteria bresciana d'epoca rinascimentale; e di come, nell'Ottocento (ed addirittura fuori d'Italia), bastasse il solo 'odore di brescianità' a rendere nobile ed appetibile lo strumento che, antico o anticheggiante, affiorasse dal *gurgite vasto* del mercato antiquario.

per gli strumenti di fabbricazione bresciana. «Nell'inventario dei beni giacenti nella casa parigina del costruttore di strumenti musicali Claude Denis, stilato il 1° ottobre del 1587, erano presenti dodici «*violons de Bresse*», cinque «*tailles de Bresse*» e due «*contrebasses de Bresse*», provenienti con la più alta probabilità, come testimoniato da numerose fonti iconografiche, dalle botteghe di Gasparo da Salò o di Zanetto e Pellegrino Micheli, operanti a Brescia dal 1525 circa», cfr. *Gasparo da Salò architetto del suono*, p. 99. A proposito degli influssi della liuteria rinascimentale bresciana sugli esordi dei liutai francesi, si veda F. LESURE, *La facture instrumentale à Paris au XVIIe siècle*, «The Galpin Society Journal», 7 (1954), pp. 36-37.

Elena Bugini, laureata in lettere a Milano e quindi specializzata in storia dell'arte a Bologna, è due volte dottore di ricerca: in iconografia musicale, a Tours-Torino, e in storia dell'arte, a Ginevra. Le sue indagini si collocano al punto di incontro tra storia dell'arte, storia della musica ed organologia, e hanno come argomento privilegiato iconografia ed artigianato musicali del Rinascimento. Nell'ultimo decennio si è soprattutto dedicata all'impatto della musica sull'*ars tarsiata* di fra Giovanni da Verona, cui ha dedicato una monografia uscita presso i Classiques Garnier nel 2014.

Elena Bugini graduated in Literature in Milan and then specialized in the history of art in Bologna; she obtained two PhD, in musical iconography at Tours-Turin, and in the history of art at Geneva. Her investigations are situated at the meeting point between art history, music history and organology, and have as a privileged topic iconography and musical craftsmanship of the Renaissance. The last decade has been especially dedicated to the impact of music on the inlayer Fra Giovanni da Verona, to which she has devoted a monograph published at the Classiques Garnier in 2014.