

FLAVIO DASSENNO, *Suoni silenti : i violoni dipinti in Castel Toblino*, in «Studi trentini. Arte» (ISSN: 2239-9712), 100/2 (2021), pp. 526-575.

Url: <https://heyjoe.fbk.eu/index.php/sttrar>

Questo articolo è stato digitalizzato dal progetto ASTRA - *Archivio della storiografia trentina*, grazie al finanziamento della Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA è un progetto della Biblioteca Fondazione Bruno Kessler, in collaborazione con Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Istituto Storico Italo-Germanico, Museo Storico Italiano della Guerra (Rovereto), e Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA rende disponibili le versioni elettroniche delle maggiori riviste storiche del Trentino, all'interno del portale [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access*.

This article has been digitised within the project ASTRA - *Archivio della storiografia trentina* through the generous support of Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA is a Bruno Kessler Foundation Library project, run jointly with Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Italian-German Historical Institute, the Italian War History Museum (Rovereto), and Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA aims to make the most important journals of (and on) the Trentino area available in a free-to-access online space on the [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* platform.



Suoni silenti. I *violoni* dipinti in Castel Toblino

Flavio Dassenno

► Nella Sala della Musica di Castel Toblino sono dipinti strumenti musicali dei primi decenni del Cinquecento, tra i quali spiccano, per originalità e rarità nel panorama iconografico europeo, sette viole da gamba veneziane appese, in dimensioni reali, di quattro diverse tipologie. Il contributo informativo, oltre a leggerne le caratteristiche organologiche, propone una prima contestualizzazione dell'eccezionale repertorio, all'interno dell'evoluzione dello strumento, confrontandolo con le raffigurazioni a carattere musicale presenti sul territorio e in ambito transalpino. Richiami musicologici sui gusti culturali di Bernardo Clesio sollecitano ricerche per ricostruire le vicende musicali del castello.

► *In Castel Toblino Music Room, are painted musical instruments from early decades of the sixteenth century, among which seven hanging Venetian viols in real size, of four different patterns, stand out for their originality and rarity in the European iconographic panorama. The informative contribution, in addition to reading the organological characteristics, proposes a first contextualization of the exceptional repertoire, within the evolution of the instrument, comparing it with the musical representations in the territory and in transalpine context. Musicological recalls to Bernardo Clesio cultural tastes, solicit research to reconstruct the musical events of the castle.*

Praeludium

«Maestà, cos'è meglio di una viola da gamba?».
«Due, viole da gamba!». Sorrise, il Re Sole”.

L'incauta provocazione di un aduttore di Luigi XIV, rispedita con fulminea callidità al tapino e tramandata da un'incerta tradizione, illustra quanto fascino suscitasse quella firma acustica nel deliziare le corti più raffinate d'Europa e sintetizza immediatamente l'eccezionale importanza del focus visivo, steso quasi mezzo millennio fa sulle pareti della Sala della Musica in Castel Toblino¹. Su quella settentrionale, in particolare, ben sette *viole da gamba* di scuola veneziana della prima metà del Cinquecento, si ostentano appese, come ambigui prodotti gastronomici o liutari a un tempo, offerti all'asciugatura delle vernici o

¹ Una lunga e claudicante catena nell'ambiente violistico da gamba citava l'aneddoto senza dare riscontri. Ritenuto ascoso tra le infinite note biografiche su Luigi XIV devotamente raccolte da Evrard

a una buona stagionatura. Meno prosaicamente, quali pazienti messaggere musicali in attesa di mani sapienti, pronte a brandirne gli esili archetti agganciati alle ahimè invisibili teste, onde animarne le recondite personalità acustiche. Questo canovaccio organologico, intriso d'iconografia, brevi accenni musicologici, del minimo di descrizione tecnica, segue i *criteria* di André Schaeffner esposti ben ottantacinque anni fa, apparentemente eretici, tuttora cocentemente attuali². Vuole essere solamente un primo colpo d'ala informativo e divulgativo, su un ritrovamento straordinario offerto dalla via del Tirolo e dai signori di Toblino, da approfondire con più appassionata acribia analitica e metodologia comparata, per tentare di ricostruire un momento sicuramente eccezionale della misteriosa vita musicale del castello.

Pavana. Gli strumenti dipinti

Le silenti effigi costituiscono una rarità relevantissima, nello sterminato repertorio iconografico musicale; allo stato attuale non avvicinabile, per originalità,

Titon du Tillet nei suoi numerosi scritti, pare sia invece un gustoso falso storico. Dopo molto inquire, risulterebbe un'entusiastica esternazione di Jordi Savall, forse il miglior virtuoso odierno dello strumento, durante la presentazione di un concerto. Sulla costruzione e decorazione di Castel Toblino sia ammesso il rinvio a Botteri, Gabrielli, *Marcello Fogolino e il suo mondo*.

² “Non riusciamo a identificare tutti gli strumenti raffigurati sui monumenti archeologici. Così come le nostre orecchie restano sorde a un folklore in evoluzione. Né sappiamo come sia nato il jazz. Fra i musicologi, in ciò fedeli continuatori dei teorici greci ed arabi, che nulla temono tanto quanto ciò che è vivo e non trovano mai una musica sufficientemente ‘nobile’ per le loro analisi; fra i critici o studiosi di estetica che non si degnano di occuparsi di tecnologia; fra fisici e liutai che non trovano affatto un accordo sulla esatta funzione del foro di risonanza, delle ‘rose’ o anche delle vernici nelle tavole degli strumenti; fra gli stessi etnologi, che per mancanza di riflessioni concludenti litigano sul vero uso di ogni canna aperta o chiusa dei flauti di Pan, perché meravigliarsi se l’organologia e la musicologia comparata si sono evolute a fatica?”: Schaeffner, *Origine des instruments*. Per semplicità espositiva e all’interno della visione molto ibridata, della vitalissima e sorprendente evoluzione degli strumenti ben descritta da Schaeffner, evitando le perentorie quanto sterili diatribe sull’origine spagnola, nordica o meridionale, sefardita, addirittura dalla *lyra* bizantina, o ancora da incognite radici poligenetiche delle viole da gamba, fino al tesoro di Toblino, verranno trattati modelli, prototipi e profili evolutivi fondamentali, spaziando anche nel repertorio di taglie piccole, suonate appoggiate al petto o alla spalla. Sistematizzare le varianti tipologiche in base alle aree d’origine, alle poche sopravvivenze genuine e all’iconografia, per tentare una più esaustiva collocazione nella vita musicale del castello, del Trentino e del Tirolo nonché sulla via della Baviera, rispetto agli esiti norditaliani, richiederebbe gli sforzi di un’affiatata équipe interdisciplinare e un convegno organologico solidamente progettato. Fondamentali quelli organizzati da Christophe Coin fin dal 1995 e in special modo quello tenuto a Magnano dal 29 aprile al 1 maggio 2000 dedicato alla viola da gamba italiana, del quale sono usciti gli atti nel 2002: *The Italian Viola da Gamba*. Tralasciando le fortunate realtà delle agguerrite strutture di ricerca dei migliori musei europei, si auspica anche in questo campo – in abissale italianissimo ritardo rispetto alle arti figurative e alla musicologia – la creazione di gruppi



■ 2. Pittore anonimo, *Sette viole da gamba e cetera*, quarto decennio del XVI secolo (?), dipinto murale. Madruzzo (Trento), Castel Toblino, Sala della Musica, parete settentrionale

a nessuno dei repertori sacri o profani coevi, di area padano veneta o alpina (figg. 1-2, 9-11, 14). Per una sintetica panoramica dei modelli principali, presenti nell'iconografia nord italiana dei primi decenni del Cinquecento con qualche puntata oltralpe, tra i quali estrapolare quelli di cui si tratta, possiamo proporre una partenza, provocante e suggestiva, dal *Fregio delle Arti liberali e meccaniche* dipinto tra il 1502 e il 1503 da Giorgione a Castelfranco Veneto, in casa Marta-Pellizzari, la cui incredibile, pesante ed enigmatica viola a quattro corde, con corpo a U e incavi laterali quadrati, vagheggia un'altomedievale e gallese *crwth* senza i montanti laterali (fig. 15). È ritratta assieme a un liuto, un set di sei flauti dolci che fanno capolino da una custodia simile a quella dipinta a Toblino e una

di studi dedicati, molto chiari e coesi metodologicamente. Un esempio estremamente efficace è *Studia Instrumentorum Musicae*, uno dei migliori forum organologici scientificamente impostati per profondità di analisi e capacità di sintesi; focus principale è la ricerca interdisciplinare specializzata necessaria per la migliore documentazione e la corretta analisi degli strumenti del Museo dedicato dell'Università di Lipsia: <http://www.studia-instrumentorum.de/>.



■ 3. Marcello Fogolino, *Concerto*, 1531-1532, affresco. Trento, Castello del Buonconsiglio, Refettorio della cantina

piastra di campanini globulari, circondati da nastri con curve assai sinuose, che si ritrovano anche nella nostra Sala della Musica.

A Ferrara, Ercole d'Este ci offre un delizioso concerto angelico, affrescato in Santa Maria della Consolazione negli anni 1510-1515, variamente attribuito a Michele Coltellini, Ludovico Mazzolino o Baldassarre Carrari, nel quale le forme si tingono di matura scuola veneziana. Le lunette del Buonconsiglio, prime fra tutte quelle di Marcello Fogolino del Refettorio davanti la cantina del Magno Palazzo, seguite da quelle del Romanino nell'omonima Loggia, entrambe degli anni 1531-1532, sono testimoni vivide non solo della vita musicale clesiana, ma per quanto ci riguarda dei modelli atti a tradurla. Nella prima fogoliniana (fig. 3), un quartetto di violisti esibisce un paio di strumenti dalle incerte forme, simili a due presenti nella nostra sala, assieme a un cornetto; nella seconda un trio di organo, cornetto e bombardina, allietta l'architetto e probabilmente il buffone di corte³. Romanino ritrae un quartetto di flautisti *dolci*, e in altra lunetta fa corteggiare da due ardenti violisti, ancora con modelli presenti a Toblino, una timorosa dama al liuto piccolo.

Mature e ben definite sono le viole, anch'esse con due profili veneti 'toblinoiani', definiti *snello* e *pingue* per le caratteristiche più avanti descritte, che nel 1537 circa Nicolò dell'Abate traccia nel *Concerto* già alle Beccherie

³ de Gramatica, *Marcello Fogolino "vero homo da bene"*, pp. 232-233.



■ 4. Nicolò Dell'Abate, *Concerto*, 1537, affresco staccato. Modena, Gallerie Estensi

di Modena e che, strappato, si trova ora nei depositi delle Gallerie Estensi (fig. 4).

Il nostro approdo, altrettanto provocante dopo molto girovagare tra il Po e le Alpi, potrebbe essere un altro castello, incredibile gemello di Toblino: Schloss Goldegg am See, nel salisburghese, affacciato anch'esso su uno splendido laghetto alpino. Nel Salone dei Cavalieri, un gruppo di strumentisti, affrescato nella stessa epoca del ciclo tobliniano, posti in piedi dietro a una balconata e quasi annoiati, archeggia un quartetto di esemplari austriaci con corpi, molto stilizzati e messi in bella evidenza, assai vicini ai nostri (fig. 5).

L'ostensione di Toblino, praticamente in grandezza naturale o forse addirittura amplificata, se si prendono in considerazione alcuni rapporti proporzionali con la cetera raffigurata in fondo alla fila, inconsueto preziosismo per quanto ci è dato conoscere, costituisce un *unicum* europeo e pone il problema di uno studio realmente organico riguardante non tanto le migrazioni delle mode musicali attraverso i valichi alpini, quanto le raffinatezze contenute nelle reciproche influenze costruttive riflesse nelle varianti che qui vengono solo accennate. L'irruente e rustica stesura non tradisca l'osservatore meno aduso ai dettagli organologici; nell'evidente fretta, in quelle viole e tra le altre ombre, è celata una tale dovizia di echi tecnici e di dettagli appena tratteggiati, da far inumidire il palato ai più raffinati *gourmet*, far sussultare qualche primo sguardo indagatore e tendere pericolose trappole⁴. In fondo alla fila, a destra

⁴ L'organologia moderna non espunge più aprioristicamente nessun testimone in base a considerazioni archetipiche standardizzate di verosimiglianza, basate esclusivamente su modelli moderni ed esemplari 'nobili' di riferimento, od orientate da canali culturali sociologicamente, esteticamente o pregiudizialmente schierati, come notato da Schaeffner; oltre ad aprire i forzieri delle poligenesi antropologiche e delle migrazioni, colte o plebee, sa cogliere quanto di reale l'estensore del documento in esame può avere tradotto, direttamente o indirettamente, compiutamente e dettagliatamente o per soli accenni. Imprescindibile è il controllo delle fonti italiane, improbo lavoro impossibile



■ 5. Pittore anonimo, *Concerto*, 1536, dipinto murale. Goldegg am See, Salone dei cavalieri

in alto, un profilo a goccia con apice arancione potrebbe fare pensare a un liuto mal riprodotto. La congiunzione concava del corpo al manico, orienta la lettura verso una precoce cetera norditaliana, o addirittura un maturo ceterone di fine secolo, volendo accettare le sue misure come reali in rapporto alle viole⁵. Aguzzando lo sguardo, un tondo scuro al suo centro, decisamente più basso rispetto alle posizioni tipiche presenti nei liuti, entro il quale occhieggia un merletto chiaro – una rosetta appena accennata (fig. 6) – apre velenosi spiragli. Sotto lente d’ingrandimento, l’irradiarsi doppio e

al singolo, attuabile da un forum simile al lipsiense accennato o da un agguerrito dipartimento universitario, dalle diverse specializzazioni sia tecniche sia umanistiche, onde correggere o evitare errori di lettura, e amnesie strategiche, tramandati in saggi zeppi di dati affastellati in fretta, in centinaia di note interminabili, corrotti o male interpretati; si eviterebbero descrizioni fuorvianti o addirittura mistificatorie, tralasciando di leggere invece dettagli organologici assai importanti per ricostruire la filogenesi delle varie parti degli strumenti analizzati. Slanci interpretativi non adeguatamente sostenuti da una adeguata preparazione tecnica specialistica si ritrovano purtroppo anche oggi di fronte a caratteristiche evidenti, ma non comprese perché occultate da apparente rozzezza esecutiva, come nel caso di Toblino. Un lavoro d’équipe, con studiosi di diverse specializzazioni, incrociando i dati, otterrebbe informazioni scientificamente e storicamente più corrette.

⁵ Strumento a pizzico dotato di vari cori (corde appaiate) di sottili corde metalliche dal suono argenteo e dolcissimo, la cui produzione in Italia, dopo iniziali esiti forse perugini, divampa a Brescia nella seconda metà del Cinquecento raggiungendo vette mai superate. La sintesi del livello artistico raggiunto – paragonabile alla celeberrima saliera eseguita da Benvenuto Cellini per Francesco I di Francia fra il 1540 e il 1543, nel 1571 donata da Carlo IX a Ferdinando II del Tirolo – rimane l’esemplare costruito nel 1574 da Girolamo Virchi, con meravigliosi intagli policromi, tra cui Lucrezia suicida, dorature e pietre preziose. Offerto come dono da Ferdinando II alla moglie Philippine Welser, costituisce il pezzo ritenuto più pregiato dell’Alte Instrumenten Sammlung del Kunsthistorisches Museum di Vienna e uno degli strumenti più belli al mondo. Si veda *Gasparo da Salò architetto del suono*. Monteverdi segna un chiaro accrescitivo plurale, “ceteroni”, nell’organico orchestrale che apre l’ultimo atto de *L’Orfeo*, dato a Mantova il 24 febbraio 1607. Splendida raffigurazione di tale taglia è data nel *Duetto* di Cornelis Saftleven, del 1635, ora all’Akademie der Bildenden Künste di Vienna.



■ 6. Castel Toblino, Sala della Musica, parete settentrionale (dettaglio della rosetta della cetera)



■ 7. Giovan Paolo Maggini, *Cetera*, 1610; Vienna, Kunsthistorisches Museum (dettaglio della rosetta)



■ 8. Caesar Boetius van Everdingen, *Suonatrice di cetera*, ante 1650. Rouen, Musée des Beaux-Arts (dettaglio della rosetta)



■ 9. Pittore anonimo, *Liuto grosso (tiorba?)*, custodia per flauti, frutta, volatili, quarto decennio del XVI secolo (?), dipinto murale. Madruzzo (Trento), Castel Toblino, Sala della Musica, parete orientale

concentrico di petali curvilinei incendia la scura visione: è la rosetta che il liutaio bresciano Giovan Paolo Maggini ha intagliato su un suo capolavoro, la bella cetera ora al Kunsthistorisches Museum di Vienna (fig. 7), e che Caesar van Everdingen ha immortalato in mano a un'impudica suonatrice prima del 1650, che ora giace al Musée des Beaux Arts a Rouen (fig. 8)! La verosimiglianza è subito smentita dalle date operative del nostro⁶; un *topos* decorativo usatissimo, gela scalpitanti fremiti e ci riconduce alla realtà.

Tra rari frutti, sparuti pennuti e creature ibride o fantastiche, elementi tipici dei cantieri fogoliniani⁷, attende i propri *pulsatores* un'altra, più discreta serie di attori, deposti su una cornice perimetrale o sospesi in rarefatte levitazioni. Da sinistra, sotto le viole, risponde all'appello una filante *ribechina* piriforme,

⁶ Nato a Botticino Sera, a pochissimi chilometri da Brescia, nel 1580 e divenuto allievo di Gasparo da Salò, esercita prima presso il maestro e in proprio dal 1606 circa; muore di peste nel 1630.

⁷ Motivi che si ritrovano, assieme a un liutino e una bella viola da gamba del secondo tipo, anche negli affreschi della Sala della Musica di Castel Belasi, per la quale si veda in questo volume il contributo di Fabio Bartolini e Silvia Spada.

dal cui riposo si allontana furtivo, per imboscarsi in un rappezzo dell'intonaco, il tallone di un minuscolo archetto. Una mela e un'ombra circolare la separano dall'aristocratica evidenza di un nitidissimo *violino polilobato*, o *festooned*, per dirla elisabettianamente, dato che venne particolarmente apprezzato, nei decenni successivi, nella terra della perfida Albione. Sulla parete alla loro destra (fig. 9), nei due spicchi di volta che affiancano la meravigliosa vista a lago, una forma oscura pretende di delineare un *liuto*; ripreso dalla parte del guscio. Alcune nitidissime corde, tese fuori dal manico di fianco al cavigliere, piegato a 45 gradi come in certi esemplari della famiglia Tieffenbrucker ad esempio, piuttosto che a 90 come di consueto, potrebbero tradire un precoce tentativo di raffigurare, senza accenni all'allungamento del manico, alcune corde di bordone di un *liuto attiorbato*, o addirittura una prima proposta di *tiorba alla padovana*, strumento inventato, parrebbe, a fine secolo⁸. A destra una custodia per flauti *traversieri* di tre taglie diverse sembra stia cadendo, appena sciolta dal volteggiante nastro rosso che la teneva avvinta. Per le sette viole da gamba l'identificazione della scuola è facile, per i profili e i pur grezzi particolari, stesi grazie alla probabile descrizione di un amante dello strumento, o mutuati da un frettoloso memo, mentale o cartaceo.

Più problemi pongono gli strumenti rimanenti. La loro labile, spesso ectoplasmatica raffigurazione, la situazione niente affatto ottimale delle dipinture – equamente divisa tra stratificazioni, stato di fatto dei supporti, rappezzi, integrazioni, riscritture o sottolineature e conseguente coacervo delle stesure – inaridisce l'acquolina in bocca a chi vorrebbe dissetarsi visivamente alle altre sonorità. Le corde volanti in pieno spazio decontestualizzato, l'evidente sagoma scura che circonda il nostro liuto attiorbato, tradiscono più che un improbabile raschiamento e riscrittura, un ingenuo tentativo di ombra. Sopra la porta d'ingresso, a sinistra, si impolverano tracce di volumi e un nero serio *clavicembalo* (figg. 10-11). Il frontale sopra la tastiera è timidamente illeggiadrito da una decorazione floreale, e i tasti neri, barbaramente raggruppati nei consueti settori a 2 e 3 all'interno dell'ottava, tentano di ricordare, con il sottile ultimo lacerto nero rimasto a destra, prima di una toppa dell'intonaco, una probabile conclusione in sol della sua estensione acuta, testimoniata nei trattati coevi⁹. Il frammentino nero che si intravede davanti ad essa, è ciò che rimane di un germanico *querfloiten* o di un più vicino e militare *schweitz pfeiff*. Sul coperchio della tastiera riposano un

⁸ Un magnifico esemplare dell'inizio dell'allungamento del manico con un cavigliere aggiunto, per divenire poi una vera e propria *tratta* sempre più lunga è la tiorba costruita a Venezia nel 1580 circa da Magno III Tieffenbrucker, ora presso il Musée de la Musique di Parigi.

⁹ Presente ad esempio in quelli di Sebastian Virdung, *Musica getustch und ausgezogen*, e di Martin Agricola, *Musica instrumentalis deutsch*.



■ 10. Pittore anonimo, *Clavicembalo, bombard, cromorno, traversiere, trombone*, quarto decennio del XVI secolo (?), dipinto murale. Madruzzo (Trento), Castel Toblino, Sala della Musica, parete meridionale (dettaglio)



■ 11. Pittore anonimo, *Clavicembalo, trombone, organo da tavolo*, quarto decennio del XVI secolo (?), dipinto murale. Madruzzo (Trento), Castel Toblino, Sala della Musica, parete meridionale



■ 12. Michael Strobl, *Baldachin-organ*, 1559. Sluderno (Bolzano), Castel Coira - Churburg (dettaglio)



■ 13. Anonimo, *Baldachin-organ*, fine XVI secolo. Chur, Rätisches Museum

flauto *traversiere*, coi canonici sei fori ben evidenti, e una *storta*, detto anche *cornamuto torto* o *krumborn*, uno dei circa quindici tipi di ance doppie ad insufflazione diretta o indiretta nelle quali poteva specializzarsi un virtuoso polistrumentista.

Al suo fianco quindi, un'altra ancia, una *bombarda* forse tenore e, in angolo, un *organo positivo da tavolo* dalla forma a baule, detto anche *baldachin-organ* ripreso di fianco. L'esemplare più prezioso, uno dei più belli al mondo, sopravvissuto in territorio alpino non è troppo lontano da Toblino: è la rara meraviglia costruita nel 1559 da Michael Strobl per i conti Trapp in Castel Coira, a Churburg, rimasto miracolosamente intatto, e dopo un sapiente e mirato restauro, perfettamente funzionante. La sua splendida facciatina ornata da magnifici intagli (fig. 12), è risolta in piccoli archi a tutto sesto, come vedremo nel nostro caso. Un secondo esemplare della tipologia, di epoca po-

co più tarda e di autore anonimo, giace al Rätisches Museum di Chur, nei Grigioni, a pochissima distanza (fig. 13)¹⁰.

Il nostro esemplare, sopra la tastiera, possiede un troppo evanescente prospetto, in due campatine di archi a tutto sesto, nei quali le cannine di facciata dovrebbero essere occultate da decori o canonicamente esposte in due piccole cuspidi per coerenti ragioni decorative. Curiosamente, gli spettrali accenni lasciano intravedere la progressione interna strutturalmente ad ala, degradante da sinistra a destra. Sul fianco, un altro arco, ospita più correttamente la piccola cuspidi. In alto fluttua un rudimentale *trombone*, o *busaun* nei trattati nordici d'epoca, del quale non sono state riprodotte le traverse della *coulisse*¹¹.

Sull'altra parete (fig. 14) si librano: a destra una coppia di *timpani*, avvolti in drappi da parata con lo stemma Madruzzo, sormontati da una coppia di *battenti* dalla forma a martello legati da un nastro, mentre a sinistra un evidente *tamburo militare* decorato da bande triangolari rosse e bianche, è sormontato da una coppia di *bacchette* anch'esse vincolate da nastro rosso. In alto, un groviglio di segni battuto dal vento intreccia due *trombe naturali da parata*, ornate ciascuna da tre svolazzanti gagliardetti rettangolari, sopra i quali troneggia il blasone madruzziano. Forse sono quattro le trombe. Le sagome ripetute vogliono qui significare, tramite ripassi di colore biancastro su due di esse, molto probabilmente un prezioso argenteo raddoppio più che un'ombra di quelle di colore scuro, di metallo meno blasonato. La curva in alto potrebbe essere identificata, senza certezza, come il residuo di un terzo tamburo abbondantemente raschiato, assieme alla parte mediana delle povere trombe, per lasciare spazio alla pesante ridipintura attestante la presa di possesso figurativa e autocelebrativa di Cristoforo.

Gli strumenti a corda, rispetto alle altre tipologie evidentemente predominano. Il differente grado di riconoscibilità delle raffigurazioni, tradisce l'aggiornato e vorace appetito del committente per tali sonorità. La resa pittorica molto scialba, di media stesura, o al contrario densa e decisamente sottolineata, induce a ipotizzare una realizzazione in due, forse tre momenti differenti, coincidenti con quelli più importanti dei lavori al castello: inizio degli anni venti, 1535-1537 e *post* 1544, rimanendo per ora assolutamente anonimo l'autore, o meglio gli autori, a meno che non si voglia tentare un'attribuzione della parte più evidente a Giacomo da Mori o Giacomo Antonio da Pergine, che lascio volentieri ai colleghi holmesiani della materia.

¹⁰ Secondo Willi Lippuner venne usato l'ultima volta per la processione del *Corpus Domini*, nella Cattedrale di Chur, nel 1843. Venne poi venduto al pastore Ulrich Valar-Conrad di Jenaz, rimanendo in famiglia fino all'annessione al museo. Jakob, Lippuner, *Orgellandschaft Graubünden*.

¹¹ Forme tardomedievali o prerinascimentali di trombe naturali ripiegate del genere *folded* o *S shaped* sono espunte dalla rilevante sporgenza della ritorta rispetto alla campana.



■ 14. Pittore anonimo, *Trombe da parata, timpani, tamburo, battenti, bacchette*, quarto decennio del XVI secolo (?), dipinto murale. Madruzzo (Trento), Castel Toblino, Sala della Musica, parete occidentale (dettaglio)

Passamezzo. L'oggetto del desiderio: le viole da gamba

Apparsa nel tardo Medioevo, cresciuta tra mille rivoli creativi, immortalata in centinaia di capolavori sacri e profani, come prima abbiamo assaporato, l'eccentrica, prolifica famiglia, venne magnificata nel 1528 da Baldassar Castiglione:

“Ma sopra tutto parmi gratissimo il cantare alla viola per recitare; il che tanto di venustà ed efficacia aggiunge alle parole, che è gran meraviglia”¹².

Era considerato indispensabile corredo e virtuosa pratica artistica e intellettuale, assieme al cantare *a libro*, cioè leggere con sicurezza la musica a prima vista, del perfetto gentiluomo del Rinascimento. All'interno del dibattito

¹² Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*.

culturale originatosi nei salotti bembeschi sulla potenza di astrazione di una lingua nuova e perfetta, venne considerata la voce più adatta, per la sua evocativa sonorità, a rappresentare l'armonia della natura e dell'uomo con essa. E l'innocenza dell'Età dell'Oro, quando aspirava all'immortalità attraverso la musica e la poesia, costantemente minacciate dal peccato originale. La viola da gamba divenne protagonista, assieme al cornetto, nell'acceso dibattito sull'espressività degli strumenti musicali, rispetto all'antico dogmatico primato della voce umana nella capacità di tradurre *affetti*. Quel timbro, magnificato in centinaia di varianti dolci o aggressive¹³, fu privilegiato *arbiter elegantiarum*, nella rinnovata stima per il senso dell'udito, penalizzato dai Padri della Chiesa a causa del diabolico potere seduttivo dei suoni, ora liberamente impegnato a gustare e giudicare tutte le forme musicali. Generate quest'ultime sia dalla trasposizione del repertorio vocale: madrigale, villanella, villota, motetti o chanson *française* che fosse, sia quelle prettamente strumentali appositamente composte: fantasie, ricercari, canzoni... incoerentemente *da sonar* (per i ritmi peculiari, diversi da quelli della vocale), preludi, libere improvvisazioni sui temi più famosi; o su temi giocosi o addirittura licenziosi, ricavati da frasi popolaresche: La Sol Fa Re Mi, per 'lascia fare a me', o l'ammiccante 'io la so fare'. Tutto questo dagli inizi del Cinquecento fino all'avvento del perfezionato *violino*, a metà del secolo, degnissimo compagno ed erede nella capacità di trasfigurare ulteriormente gli infiammati confronti tra natura e artificio, affetti e idee. La preziosa e rara testimonianza polilobata di Toblino, deposta sul cornicione assieme alla ribeca, apre spiragli d'indagine specialistica sull'evoluzione di tale tipologia sia per la forma inconsueta, sia

¹³ Parlare di suoni risulta difficilissimo, data la soggettività neuronale e culturale, ma è doveroso, e le fonti anche in questo campo possono restituire validi riscontri, se immerse in un attento esame della storia della percezione acustica e della valenza dei termini lessicali nelle varie epoche. Il contrasto tra visione michelangiolesca e raffaellesca in campo artistico trova preciso riscontro, in quello sonoro, nell'opposizione della prima metà del secolo tra l'estetica timbrica organaria di Giovan Battista Facchetti più "gagliarda et adatta ad una giesia granda", grazie anche all'introduzione di chiassosi registri ad ancia, o quella più dolcemente argentina e pacatamente autorevole della dinastia Antegnati, il cui palese ripudio delle ance è evidente nei documenti. Lo stesso avveniva, sempre generalizzando, dato che le vie intermedie erano innumerevoli, per i cembali. Più aggressivi per i "sonatori de balli" quali Giovanni Picchi ad esempio, o gli "istrumenti da penna" dei più composti organisti legati all'ambito liturgico, quale Girolamo Diruta; amalgamati e superati entrambi dall'eclettica polivalente prassi esecutiva di Girolamo Frescobaldi. Lo stesso avveniva per gli archi: quelli dalla potenza insuperata, provenienti da Brescia, perché destinati fin dalle origini a competere con trombe, tromboni e cornetti nelle chiassose processioni veneziane in piazza san Marco, studiati nel Settecento da Guarneri del Gesù per questa loro qualità esclusiva, che porterà alla definizione del violino significativamente chiamato 'Cannone' di Niccolò Paganini; o quelli più dolci e meno aggressivi, che verranno preferiti per tradurre composte speculazioni intellettuali nel chiuso dei ridotti nobiliari, e che ascenderanno alle vette degli Amati, degli Steiner e degli Stradivari.

per la loro raffigurazione in anni piuttosto alti, e per la relativa abbondanza di riscontri iconografici nel territorio.

Chiamata genericamente *violone*¹⁴ nella maggior parte delle fonti cinquecentesche, per distinguerne la famiglia dalla voce generosa e profonda, sempre più spinta verso le estensioni gravi, rispetto alla più contenuta *viella* e alla decisamente piccola e nasale *ribeca*¹⁵, la viola da gamba si diversifica nella seconda metà del Quattrocento, elaborando sia l'ingombrante e parallelo ceppo, di area ispanica, della *vihuela*¹⁶ della metà del secolo, sia esemplari di antica provenienza nordica o autoctoni¹⁷. Significativa è la lettera del 16 gennaio 1536 a Federico Gonzaga, nella quale tal Michiello, funzionario cesareo invitato a un convito da Bernardo Clesio al Castello del Buonconsiglio, oltre a magnificare *il disnar* di quattro ore e i 143 massicci *pezi de arzeno* del servizio, racconta della *Signoria reverendissima* che si ritrovava *sempre sul balo*, danzando al suono di *piferi et violoni et liuti*¹⁸. Con sfrenata fantasia, che fiorisce sul metodo, tra rigorosi piani costruttivi e ammirati segreti di bottega –

¹⁴ Il termine invade ambigualmente anche l'ambito del violino, soprattutto nel periodo della sua nascita, vedi la trasmigrazione del termine *violon*, tal quale, nel lessico francese. Più tardi, coentemente per direzione sonora verso il grave, ma affatto linearmente con violoncini e violoncelli, vira verso quello dell'*arciviolone*, del *grande basso* o *contro basso*, per la delizia o la disperazione dei tassonomisti e degli organologi più integralisti.

¹⁵ Come avvenuto per le tre taglie fondamentali del liuto: "picciol, grande et mezano", si spingerà sempre più verso le zone del contrabasso, seguita dalla famiglia dei liuti con l'invenzione del liuto attiorbato prima e della tiorba o chitarrone, dal manico lungo anche oltre due metri. Nel famosissimo pranzo dato a Ferrara il 24 gennaio 1529 da Alfonso I per le nozze del figlio Ercole II d'Este con Renata di Francia figlia di Luigi XII, il sovrintendente alle cerimonie e cuoco ducale Cristoforo da Messisbugo, descrive una "viuola chiamata la Orchessa" per le sue dimensioni: Cristoforo da Messisbugo, *Libro nouo nel qual s'insegna*.

¹⁶ Da una forma unica a chitarra, le *vihuele* differenziate si invece per i tre tipi di uso: *de mano*, cioè pizzicata direttamente, *de arco* e *de pagnola* (con plettro), tale ricco filone – declinato anche in impianti quadrangolari e con punte pronunciatissime, immortalati da El Greco nei suoi concerti angelici, di cui rimangono magnifici esemplari riprodotti anche dalla specializatissima scuola bresciana e da Gasparo da Salò, e di cui esiste un capolavoro all'Ashmolean Museum di Oxford – verrà appunto ricordato nelle fonti come *alla spagnola*. Ben diverso e ancora in fase di indagine l'evoluzione dei modelli del patriarca nordico più avanti accennato, anche alla nota 17, derivante dalla *crwth*.

¹⁷ Come l'esemplare citato raffigurato da Giorgione, che darà origine allo squadrato profilo tedesco dalla forma pesante e dalla vita breve, ma niente affatto fantasiosa o inutilizzata nei repertori colti o popolari, come testimoniato nelle fonti e nell'iconografia qui presentata e citata più avanti.

¹⁸ ASMn, Archivio Gonzaga, Corrispondenza Estera, b. 1049; de Gramatica, *Marcello Fogolino "vero homo da bene"*, pp. 225, 238 nota 1. Altra significativa descrizione di *ensemble* tra i moltissimi da confrontare è quella sempre di Cristoforo da Messisbugo relativa al pranzo citato alla nota 15: "Le quali cose mentre si mangiarono, fece una musica messer Alphonso dalla Viuola, nella quale erano sei voci, sei viuole una lira, un lauto, una cittara, un trombone, un flauto grosso, un flauto mezano, un flauto alla alemana, una sordina e due stromenti da penna, un grande, & un picciolo, la qual musica fu tanto bene concertata, che ad ogn'uno pareva essere di quivi alle superne parti passato".

le misteriose e mirabolanti vernici, responsabili del *lustro* – i liutai la elaborano nelle forme corrispondenti alle scuole italiane e straniere, e nelle diverse taglie, dal soprano al *grande basso* progenitore del contrabbasso, con predilezione fino a fine secolo e anche oltre, per quelle capaci di esprimere una composta *gravitas*¹⁹, subito chiassosamente contestata, dal desiderio di un più vivace cielo di suoni acuti, tipico dei suonatori *de balli*²⁰ citati alla nota 13. La splendida follia per la viola da gamba aveva preso il volo.

Testimonianza dell'enorme diffusione, del valore degli strumenti, delle tessiture preferite e della puntigliosità delle richieste, spinte a dettagliare perfino la presenza di una buona verniciatura e degli accessori indispensabili per una fornitura pronta ad essere usata, può essere la *Promissio* notarile stipulata a Brescia tra “Thoma de Urceis sonatore”, e il liutaio Zanetto Micheli da Montichiari – uno specializzato “magister a violonis et violis” – il 5 maggio 1537, una delle più antiche conosciute; Zanetto, uno dei migliori liutai del Cinquecento, si impegna a consegnare

“unam copiam violonorum pro pulsando numero quinque, vide licet tres tenores, unum sopranum et unum bassum, bonos et laudabiles, completos et invernigatos, cum suis fulcimentis necessariis talis quae pulsari possint et quae sint illius magnitudinis ut sunt illi domini Constantii Fenaroli”²¹.

¹⁹ Giovan Maria Lanfranco, nel trattato *Scintille di Musica* edito a Brescia nel 1533, riassume la famiglia con l'espressione “liuti violoni lire et simili”. Brescia e Venezia sono i centri più importanti a livello europeo per la loro produzione, città ricchissime di testimonianze archivistiche dall'ultimo decennio del Quattrocento. Intriganti evidenze anche tassonomiche a Brescia risalgono alla metà del Trecento, quando uno dei primi editti comunali a tutela della quiete pubblica vieta l'uso espressamente esplicitato di *viola* e *liuto* al suono della campana serale. La rinomanza delle viole bresciane è tale che, alla fine del secolo, Isabella d'Este, esperta polistrumentista alla viola, al liuto e alle tastiere, pur servendosi della piazza di Venezia per la maggior parte dei suoi acquisti di strumenti, nel 1490 ordina a un liutaio bresciano, purtroppo anonimo, tre viole da gamba. Rimane talmente soddisfatta che, eccezionalmente, vuole conoscerlo personalmente di ritorno da un viaggio a Milano, e successivamente gli ordina anche una *viola grande*.

²⁰ Il tema ha sempre riguardato le contaminazioni incrociate, in tutte le epoche, all'interno del binomio musica sacra e profana. Declinate a loro volta con genuine intenzioni spirituali e intellettuali, oppure altrettanto genuinamente terrene e popolaristiche. Mi scusi il lettore la triviale esemplificazione acustica con il paragone, a colpi di comunque efficace machete organologico, tra le due correnti estetiche principali riguardanti le chitarre elettriche della seconda metà del 'secolo breve': Fender per il ceppo più aggressivo sintetizzato in Jimi Hendrix o Led Zeppelin e Gibson per quello vellutato di Eric Clapton o Tuck Andress. Mitigato più classicamente con i pianoforti Erard, delle vere e proprie Ferrari create per soddisfare le funamboliche esibizioni dell'aggressivo Liszt e i Pleyel, robuste Rolls Royce per quelle dell'altrettanto focoso ma più intimista Chopin.

²¹ ASBs, filza 730, alla data. La taglia qui denominata soprano, all'interno di un set omogeneo, deve intendersi come *altus* o *superius*, cioè voce più acuta. A meno che il committente non possedesse già una taglia contralto, necessaria per le formazioni a sei. Liberando la testimonianza dal vincolante

Proprio nel lustro ‘tobliniano’ di cui ci stiamo occupando (1535-1540), appaiono a Venezia i primi trattati didattici italiani dedicati all’insegnamento di vari strumenti, tra i quali – sintetizziamo solo un paio di titoli – eccelle il nostro. Dopo un esordio nel 1535, in altro campo di cui diremo, nel 1542, appare a Venezia e *ad istanzia de l'autore* la *Regola Rubertina*, sinteticamente “Regola che insegna sonar de viola d’archo tastada”, di Silvestro Ganassi (1492-1565), il figlio di una intraprendente famigliola bergamasca emigrata in laguna, divenuto a 25 anni *suonatore del Doge* Andrea Gritti e attivo nei migliori *ridotti* nobiliari. Successo editoriale pazzesco. Ganassi presoci gusto, un anno dopo rilancia con un tioletto autopromozionale:

“Lettione seconda pur della pratica di sonare il violone d’arco da tasti, composta per Silvestro Ganassi dal fontego desideroso nella pictura, la quale tratta dell’effetto della corda falsa giusta e media et il ponere li tasti con ogni rason e pratica, et ancora lo acordar ditto violone con la diligentia conveniente in diverse maniere et accomode ancora per quelli che sonano la viola senza tasti con una nuova tabolatura di lauto adottata di molti et utilissimi secreti a propositi nell’effetto dil valente di tal strumento e strumenti et ancora il modo di sonare piu parte con il violone unito con la voce, opera utilissima a chi se diletta de imparare sonare”.

Amen! Ma attenzione: raffrediamo subito il lagunare “fago tuto mi”. L’interessatissimo entusiasmo divulgativo è d’importazione transalpina²², e in ritardo di tre decenni²³. Sebastian Virdung nel 1511 pubblica a Basilea il suo *Musica getustch und auszgezogen*, un simpatico scambio di opinioni in

concetto di set concertistico, condizionata dalla presenza di addirittura tre tenori, il contratto sottolinea comunque un approvvigionamento cospicuo, forse da parte di un mercante di vari generi, come avveniva spesso all’epoca. È il caso di Giovan Giacomo Dalla Corna di Brescia, “magistro a leuttis” che si dichiara commerciante “de armi et altri robj” nella sua polizza del 1548.

²² La disinvolta intraprendenza dei Ganassi – come d’uso all’epoca in diversi ambienti, erano anche, come detto sopra, commercianti di vari generi alimentari presso il *Fontegheto de la farina* – riesce ad ottenere un privilegio ventennale, eccezionale per l’epoca, per la pubblicazione delle sue opere, con severissime pene per chi infrangesse i diritti di riproduzione. La melliflua difesa, nel testo di presentazione e nel decreto dogale di tali privilegi come “meritevole fructo delle virtuose fatiche sue”, variamente ribadito, lascia trasparire la volontà di difendersi da illazioni circa una provenienza diversa, e straniera, dell’originalità della sua proposta.

²³ L’interessante periodo non è stato ancora indagato sistematicamente per accertare adeguatamente tutte le influenze reciproche, organologiche e liutarie, tra l’area transalpina e quella norditaliana, padana e lagunare; ad esempio il pur eccellente studio di de Oliveira Titan, *The origins of instrumental diminution*, tralascia completamente un necessario paragone con i trattati di area transalpina.

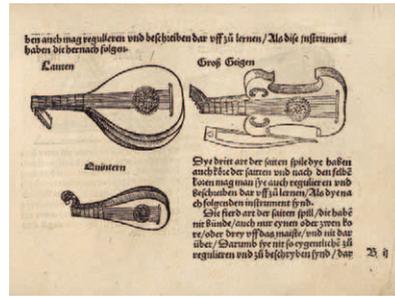
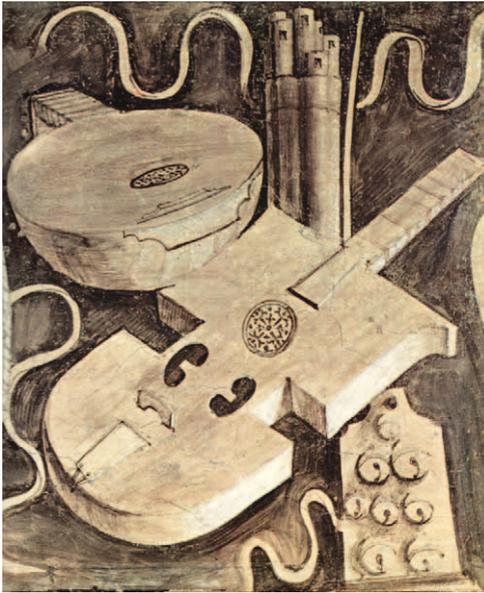
vernacolare tedesco, tra il paludato autore e il più rustico collega – *nomen omen* – Andrea Silvanus, sul modo migliore di conoscere la musica e imparare a suonare il *clavicordo*, il liuto e il *flauto dolce*. Tra le elementari xilografie (fig. 16), appaiono buona parte degli attori di Toblino: una *clein geigen* a tre corde, con il corpo piriforme e il cavigliere a falcetto, straordinariamente simili alla nostra ribechina; un *lauten*; una *busaun*, il progenitore del trombone; *pauken*, i timpani, e due *trommel*, il tamburo militare da parata; perfino una *bombart*, declinata anche in *schalmey*, e un quartetto di *krumborner*. L'organo da tavolo non assomiglia al nostro a baule e nemmeno l'apparentemente sgraziata, quadrangolare e nordica *gross geigen*, dalle spalle larghe e schiacciate, C²⁴ ampissime, a nove corde e senza ponticello si avvicina minimamente a una di Toblino, ma contiene parecchi elementi derivati dall'improbabile o addirittura fantasiosa – per organologi necessitanti di più forti diottrie – viola giorgionesca, citata in apertura (fig. 15), o nella gustosissima impudica scena di danza del 1525, di Urs Graf, ora nel Kupferstichkabinett del Museo di Basilea (fig. 17)²⁵.

Nel 1529 Martin Agricola, pubblica a Wittemberg una più dichiarata *Musica instrumentalis deudsch jnn welcher begriffen ist: wie man nach dem gesange auff mancherley Pfeiffen lernen sol Auch wie auff die Orgel Harffen Lauten Geigen und allerley Instrumenten und Seitenspiel nach der recht gegründten Tabelthur sey abzusetzen*²⁶. Contrariamente al predecessore, gli strumenti a corda non hanno il posto d'onore in apertura del trattato. L'area germanica centro settentrionale è ancora più legata agli strumenti a fiato rispetto alla Baviera e al Tirolo, più influenzate dalle corti norditaliane. Ma nella seconda parte lo scrigno delle corde sfregate si schiude. Un ampio capitolo è dedicato all'insegnamento delle viole; l'ampiezza della trattazione è corredata da xilografie copiate di sana pianta da quelle del Virdung. Sono

²⁴ I tipici spazi curvilinei compresi tra le due, o più consuete quattro punte di uno strumento ad arco.

²⁵ L'ampliamento e arrotondamento degli spazi laterali per l'archeggio e la curvatura delle spalle è evidente come tipo di elaborazioni, le cui origini sono ancora nebulose, della viola di casa Marta-Pellizzari. L'immagine di Urs Graf qui fornita basta a smentire una presenza erroneamente limitata agli ambiti colti e sancita dalla mancanza di esemplari superstiti. Appare molto apprezzata e diffusa soprattutto in area germanica, serrata tra le gambe di un suonatore imperiale, sui carri *Musica Lauten und Rybeben* e *Sussen meledey* del *Triumphzug* di Massimiliano d'Asburgo, stampato nel 1526, e nella scena con *Massimiliano tra i suoi musici*, raffigurazione di una vera e propria officina musicale, intagliata da Hans Burgkmair nel 1515. Pur illustrandone un esemplare, Virdung usa il plurale *geigen*, per citare altre taglie senza specificarle. In ambito italiano una rappresentazione che potrebbe suggerire una conoscenza e una pratica più rara, confinata a scene rappresentative o a riservati salotti di eruditi, si ha in alcune xilografie tra cui quella tarda di Marinati, *La prima parte della somma* (fig. 18).

²⁶ Il trattato, visto il grande successo editoriale, verrà ampliato e ristampato nel 1545.



■ 16. *Lautern, Groß Geigen, Quintern*, xilografia tratta da Sebastian Virdung, *Musica getuscht und außgezogen*, Basilea, 1511

■ 15. Attr. Zorzi da Castelfranco, detto Giorgione, *Fregio delle Arti liberali e meccaniche*, 1503 circa, affresco. Castelfranco Veneto (Treviso), Casa Marta-Pellizzari (dettaglio)



■ 17. Urs Graf, *La famiglia del buffone*, 1525, disegno. Basilea, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett



■ 18. *Allegoria della Musica*, xilografia tratta da Aurelio Marinati, *La prima parte della somma di tutte le scienze*, Roma 1587

però rappresentati tre quartetti completi: *grosse geigen*, *kleine geigen*, di questo modello, e *ribeche*, tutti nelle estensioni canoniche di *bassus*, *tenor*, *altus*

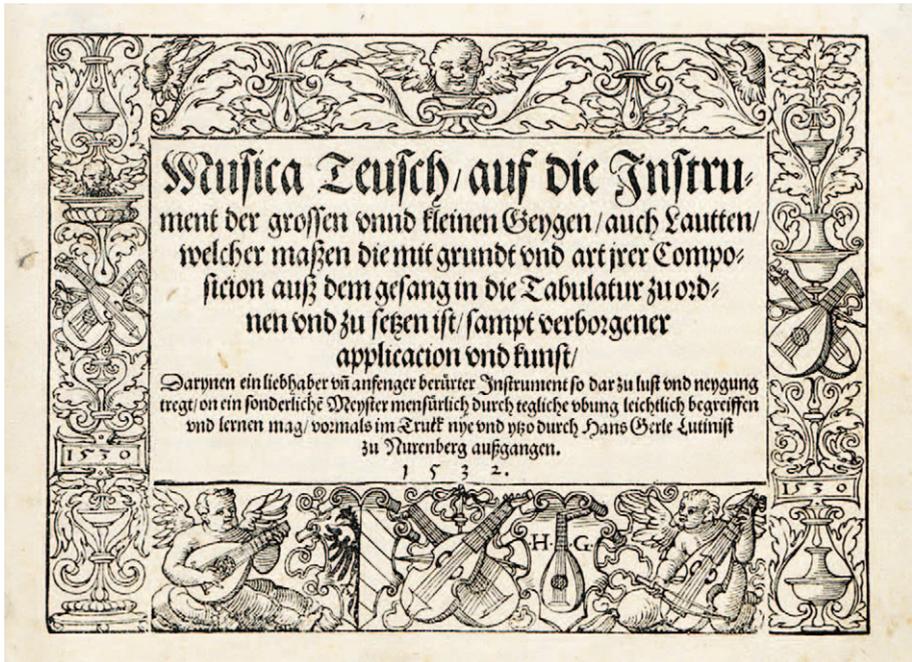
e *discantus*, e sia a tre sia a quattro corde. Ma... nella raffigurazione della *schlussel fidel* a sei corde, letteralmente *viola a chiavi*, cioè a tangenti, zia della famigliola svedese *nyckelharpa*, appartenente alle ghironde, fa capolino un profilo dalle spalle arcuate e spioventi, con parte inferiore leggermente più arrotondata, foriera delle forme che verranno maggiormente sviluppate. Gli archetti delle viole sono posti dietro lo strumento, in posizione inclinata molto simile alla nostra²⁷.

Il terzo trattato è l'ancor più esplicito *Musica Teusch auf die Instrument der grossen unnd kleinen Geigen auch Lautten* etc. del liutista Hans Gerle, edito a Norimberga nel 1532, ben dieci anni prima del Ganassi, dove il gradimento per le viole da gamba supera la specializzazione dell'estensore, per cui quattro viole e quattro liuti, pacificamente intrecciati in tre coppie e suonati da due putti, solisti di ciascuno dei due strumenti, dividono pacificamente la cornice del ricco frontespizio (fig. 19). L'elegante modello prediletto da Gerle a cinque o sei corde, dalle spalle superiori spioventi, considerato canonico, viene inserito anche a piena pagina nel testo (fig. 20). Mostra un profilo simile a una tipologia presente a Toblino e cordiere di scuola nordica dalla elaborata sagoma triangolare curvilinea, della quale pallide ombre sono riflesse nei nostri dipinti.

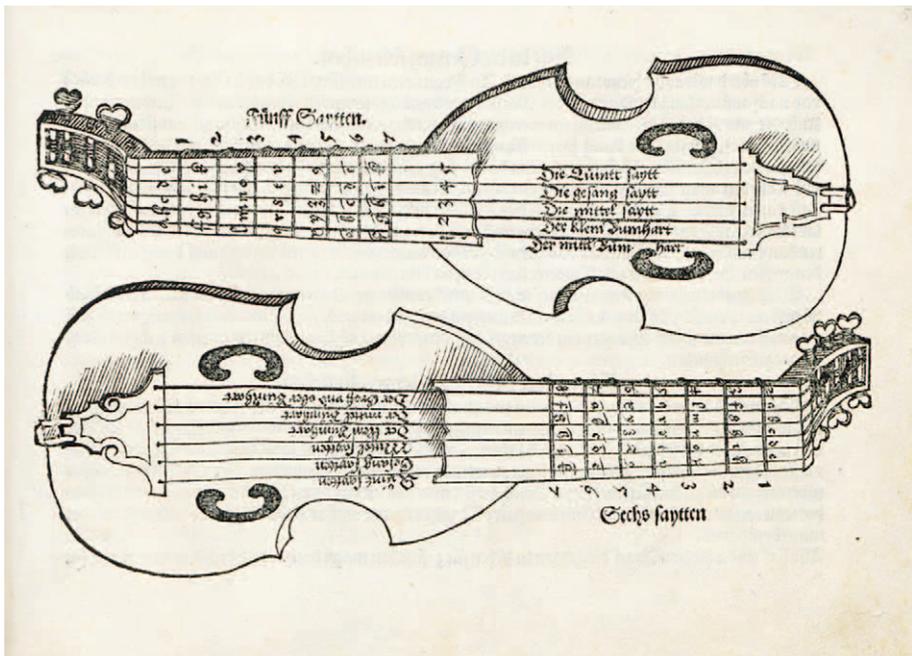
Per trovare un'assai probabile ispirazione dell'estensore dei nostri *violoni*, dobbiamo tornare in Adriatico, perché è nel frontespizio dell'*Opera Intitulata Fontegara, La quale insegna a sonare di flauto chon tutta l'arte opportuna a esso instrumento massime il diminuire il quale sara utile ad ogni instrumento di fiato et chorde: et anchora a chi si diletta di canto, composta per Sylvestro di ganassi dal fontego sonator della illustrissima Signoria*, apparso nel 1535, che troviamo una nitidissima fotografia della Sala della Musica di Toblino, animata da tre flautisti e due cantori, molto probabilmente membri della famiglia Ganassi stessa in azione (fig. 21).

Sembrano ritratti nell'angolo a nord-est della nostra sala: a sinistra, sulla parete, sono appese tre viole, di cui purtroppo sporge solo la parte inferiore; manca la cetera, ma a destra un liuto grosso e una finestra su un paesaggio possono darci nutrite conferme che quasi sicuramente è questa l'immagine presa a modello. Ecco troppo brevemente e rusticamente riassunte le influenze più importanti riguardanti i percorsi della viola da gamba a cavallo dell'arco alpino orientale.

²⁷ Confronti interessanti sono dati anche dalle punte degli archetti e i loro talloni declinati in almeno due tipi diversi.



■ 19. Frontespizio del trattato di Hans Gerle, *Musica Teusch...*, Norimberga 1532



■ 20. *Viola a cinque e sei corde*, xilografia, Hans Gerle, *Musica Teusch...*, Norimberga 1532



3.3. Musi

■ 21. Frontespizio del trattato di Sylvestro Ganassi, *Opera Intitulada Fontegara*, Venezia, 1535

Gagliarda. La copia violonorum di Castel Toblino

L'ostensione, dipinta da un membro del cantiere pittorico di Toblino (prossimo a Fogolino²⁸), forse venuto in possesso o memore del frontespizio della *Fontegara*, per il tipo di stesura possiede interessanti riscontri stilistici con gli strumenti incolonnati tra rami tra foglie e frutti, nel salone di rappresentanza del Castello di Malpaga²⁸ (fig. 22), e con quelli ieraticamente vincolati in trofei da svolazzanti nastri, e appesi con rigida simmetria nei sei illusori finestroni della Sala della Musica dell'Abbazia di Viboldone²⁹, egregiamente

²⁸ Mauri Vigevani, *Fioritura di strumenti musicali*. L'ampio saggio delinea la presenza del cantiere di Fogolino a Malpaga. Incolonnati e agganciati a rami, tra fogliami e frutta, gli strumenti, anche se un poco più accuratamente delineati, sono assai simili a quelli di Castel Toblino per la stesura in pratica monocroma bruno rossastra e la posizione di alcuni di essi.

²⁹ Mauri Vigevani, *La sala della musica di Viboldone*. Senza indicazioni dell'autore e dello stile degli affreschi, e una presunta datazione al 1509 il saggio elenca solo le tipologie presenti. Sarebbe interessante poter analizzare meglio la scelta di una stesura in pratica monocromatica di entrambi i repertori e un'accuratezza ridotta al minimo indispensabile, ma assai efficace per quanto riguarda la resa di molti particolari.

studiati da Laura Mauri Vigevani (fig. 23). Altre similitudini si hanno con il cornicione dipinto in Castel Belasi, sul quale sono deposti, in formato ridotto una deliziosa viola da gamba, del secondo tipo, che verrà illustrato più avanti, e un leggiadro liutino (fig. 24).

A Toblino, a conferma del citato gusto per le tessiture gravi, sono raffigurate due viole basso e quattro viole tenore (fig. 2), tra le quali, in terza posizione da sinistra si insinua, per le sue dimensioni intermedie, una taglia che con molta prudenza possiamo definire, come nei documenti di fine Cinquecento, *bastarda*³⁰ (fig. 1); un modello ibrido, che stava trovando la sua strada liutaria e di prassi esecutiva tra i migliori virtuosi dell'epoca tra i quali, alla corte dei Gonzaga, si deve annoverare Claudio Monteverdi. Girolamo Dalla Casa nel 1584 la magnificherà come strumento squisitamente professionale e Francesco Rognoni nella *Selva de varij passaggi secondo l'uso moderno per cantar e sonar con ogni sorte de strumenti*, del 1620, così la descrive:

“La viola bastarda, qual è Regina delli altri instrumenti, per paseggiare, è un instrumento, qual non è, ne tenore, ne basso de Viola, ma è tra l'uno, e l'altro di grandezza, si chiama Bastarda, perche hora và nell'acuto, hora nel grave, hora nel sopra acuta, hora fa una parte, hora un'altra, hora con nuovi contraponti, hora con pasaggi d'imitationi, ma bisogna avertire, che le imitationi non habbino più di sei, o sette risposte al piu, perche farebbe poi tedioso, e di disgusto”.

Diversi dettagli, pur all'interno delle rozze forme delle casse, delle precarie ma plausibili proporzioni e incerta conduzione dei profili, ci permettono di intravedere con sufficiente sicurezza i tre modelli più in voga in ambito veneziano, tra i quali strizza l'occhio, sfidandoci – e ahimè per ora vincendo – un unico esemplare di forma piuttosto inconsueta, parecchio difficile da rintracciare nei musei o nei repertori iconografici con buona esattezza.

Il primo, riconoscibile nella prima, terza e settima figura partendo da sinistra, è una variante della quattrocentesca *vibuela de arco* a forma di chitarra,

³⁰ L'identificazione è resa difficile più che dalle precarie proporzioni dal numero di corde, 4 al posto delle 5 o 6 del settaggio maturo. Le origini della viola da gamba *bastarda*, sono ancora oggetto di cruccio interpretativo tra gli specialisti; la sperimentazione di unire più tessiture, sfidava la fantasia creatrice dei liutai per forme e dimensioni. Tramite un manico più lungo e slanciato, permetteva possibilità esecutive assai più ampie, come testimoniato da Girolamo Dalla Casa. Era preferita dagli improvvisatori più audaci, che sapevano sintetizzare le filigrane polifoniche dei madrigali o gli slanci melodici delle variazioni improvvisate su temi strumentali, come *La Spagna*, o le *chanson* francesi di moda. Talvolta, su temi riguardanti *cosse amorse*, o addirittura *lassive*. Si vedano: Bates, *Monteverdi, the Viola Bastarda Player*; Pandolfo, *The Viola Bastarda and the Art of Improvising*.



■ 22. Attr. Marcello Fogolino, *Personaggi allegorici con strumenti musicali*, 1534, affreschi staccati. Cavernago (Bergamo), Castello Colleoni



■ 23. Pittore anonimo, *Trofei con strumenti musicali*, 1509 circa (?), affresco. San Giuliano Milanese, Abbazia di Viboldone

la più diffusa, con le spalle pienamente arrotondate e l'unione di queste ultime al manico decisamente ortogonale³¹. La diversità, rispetto all'antenata, è data dalla trasformazione delle curve continue dei fianchi, nelle generose C

³¹ L'indizio della forma curvilinea antica e senza punte, della *vibucla*, e del modello detto *alla spagnola* variamente praticato a Venezia e Brescia da Joan Maria da Bressa, dai Micheli e da Gasparo da Salò, è presente nella evidente linea scura interna del fianco sinistro della prima viola, che si tradisce scendendo curvilinea senza doppiare la punta, che invece si intravede alla sua sinistra.

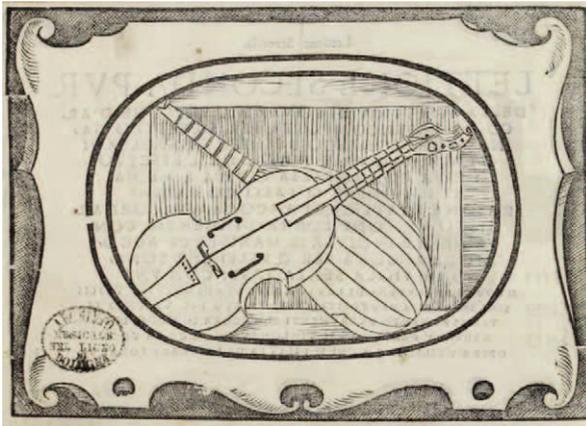


■ 24. Pittore anonimo, *Sala della Musica*, parete ovest, 1540 circa, affresco. Campodenno (Trento), Castel Belasi (dettaglio)

contenute tra le quattro punte, per permettere un archeggio più comodo ed evoluto. Qui sono abbastanza chiuse, con punte evidenti flesse verso il basso. Tutte e tre possiedono fori armonici simili a brutali S, assai poco aderenti alla realtà matura e moderna, ma presenti in iconografie più dettagliate e alcuni strumenti sopravvissuti.

Questo profilo, più o meno allungato nella parte inferiore, o con C più o meno profonde, e talvolta con spalle non perfettamente ortogonali ma che iniziano una flessione verso il basso, è testimoniato in numerosissimi dipinti, tarsie, disegni o xilografie. Come quella acquattata in secondo piano e suonata da un inquietante inanellato demonio alato, nel non troppo lontano altare di Isenheim del 1513-1515 di Matthias Grünewald o nelle magnifiche rappresentazioni in punta d'argento o matita degli anni trenta del secolo di Hans Baldung Grien, che la porrà in primissimo piano tra il 1512 e il 1516, suonata ai piedi della Vergine da un delizioso angioletto, nell'*Hochaltar* del Duomo di Friburgo; con evidentissimi fori armonici a S che aprirebbero un discorso a parte sulla necessità di una loro corretta catalogazione invece di espungerli come 'fantasiosi' o 'irreali' dall'italica organologia. Chi volesse misurare la grande diffusione di questo profilo e le sue innumerevoli feconde

Una viola di questo tipo è raffigurata in Palazzo Maggi a Cadignano in provincia di Brescia, negli affreschi di Lattanzio Gambara del 1560 circa. Una evoluzione di questa forma, detta anche ad otto, è costituita dal raccordo concavo delle curve superiori al manico, come nell'esemplare del 1547 di Pellegrino Micheli ora al Musical Instrument Museum di Bruxelles, e in quelli di Gasparo da Salò delle collezioni Claudio Vettori a Firenze e dell'Orpheon Foundation di José Vazquez a Vienna.



■ 25. Sylvestro Ganassi, *Lettione Seconda*, Venezia, 1543

ibridazioni – che fanno letteralmente impazzire gli organologi più ortodossi – può riempire carnieri iconografici di tutto rispetto: il *David* del 1522-1523 di Francesco Mazzola detto il Parmigianino, dipinto sulle ante d'organo del vecchio oratorio della Steccata di Parma, esibisce un esemplare da spalla forse a sei o addirittura sette corde, con fasce bassissime, incredibilmente senza ponticello (come nell'esemplare xilografico di Virdung!), cavigliere a falchetto e rosetta intagliata; orgogliosamente alzandola a livello del petto quasi fosse una reliquia; affiancato da una Santa Cecilia che purtroppo con l'ampia (e per noi inopportuna) veste, occulta un sicuramente interessante esemplare a cinque corde, brandendo minacciosamente un archetto col braccio alzato, quasi a volere trafiggere il giovane portatore di bombarde che la affianca.

Proseguendo un sintetico slalom attorno al 1536 – anno cardine per questa tipologia, tanto è diffusa – dopo lo stracitato *Paradiso* che accoglie l'Assunta con il concerto angelico affrescato da Gaudenzio Ferrari nella cupola del santuario della Madonna dei Miracoli di Saronno, in area austriaca la troviamo al secondo e quarto posto del quartetto di Goldegg. In terra veneta, nello snello esemplare imbracciato dall'angelo della *Madonna col Bambino*, pure del 1536, di Pomponio Amalteo, della Pieve di Santo Stefano di Cavazzo Carnico, seguito dal quasi identico angioletto della *Madonna con Bambino e santi protettori di Padova* del 1537 di Ludovico Fiumicelli, ora nei Musei Civici della città; profilo perfetto del genere perché in fonte diretta, quello con una sola simbolica corda, incrociato a un liuto, incorniciato nella tavola dietro il titolo della citata *Lettione Seconda* del Ganassi (fig. 25).

Uno splendido esemplare è nel *Concerto* di Dell'Abate, citato e offerto in apertura. La troviamo persino, con C molto rientranti, nel presunto ritratto di Monteverdi, di anonimo del 1570 circa, ora all'Ashmolean Museum di Oxford.



■ 26. Pieter Claeszoon, *Natura morta con strumenti musicali bresciani e tartaruga*, 1623, olio su tela. Parigi, Musée du Louvre



■ 27. Gerrit van Honthorst, *Concerto (o Furto dell'amuleto)*, 1625, Roma, Galleria Borghese

Questa forma, ibridata con alcune caratteristiche delle viole *da braccio*, che confluiranno nel violino, preconizza quella del violoncello, essendo stata considerata, dalla scuola bresciana, perfettamente adatta a trasformarsi nel moderno strumento. Diversi esemplari sopravvissuti, costruiti a partire molto probabilmente dagli anni sessanta del Cinquecento dalla dinastia bresciana



■ 28. Pittore anonimo, *Violino polilobato*, quarto decennio del XVI secolo (?), dipinto murale. Madruzzo (Trento), Castel Toblino, Sala della Musica, parete settentrionale (dettaglio)

dei Micheli, nel decennio successivo da Gasparo da Salò e nei primi anni del Seicento dal suo allievo Giovan Paolo Maggini lo testimoniano. Originariamente a cinque e forse a sei corde, due meravigliosi esemplari di Gasparo, di due collezioni private: una anonima londinese e una ex collezione Landon, deliziano ancora oggi raffinati virtuosi. La versione elaborata dai Micheli e presente anche in area veneta, dalle F dei fori armonici più corte ed inclinate, e con palette degli occhi dei fori armonici appuntite, appare quindi più volte nell'iconografia fiamminga seicentesca e nelle tavole del *De Organographia* di Michael Praetorius. Splendidi esemplari sono quelli, entrambi a cinque corde, raffigurati nel 1623 da Pieter Claeszoon, ora al Louvre (fig. 26), e da Gerrit van Honthorst, nel *Concerto* (o *Furto dell'amuleto*), del 1625, ora a Roma nella Galleria Borghese (fig. 27), dove è possibile apprezzare, oltre all'onnipresente doppio filetto, anche la caratteristica testa, o riccio, a sguscia unica tipica della scuola bresciana.

Il secondo profilo dei nostri esemplari è riscontrabile nella seconda e quarta viola. Le spalle spioventi si raccordano al manico non ortogonalmente ma decisamente inclinate, sebbene ancora con una linea chiaramente convessa; le C sono più aperte, con punte più corte e i fori armonici a C convergenti.

Queste caratteristiche generali, variamente modulate, sono nel concerto angelico ferrarese citato, nella *Madonna con il Bambino* di Timoteo Viti degli ultimi anni del Quattrocento della Pinacoteca di Brera a Milano, nella splendida *Allegoria della Musica* del 1529 – nota anche come *Donna con ermellino bianco* – di Hans Baldung, dell'Alte Pinakothek di Monaco, nello splendido disegno preparatorio, tra diversi altri con viole da gamba, per l'*Apollo e Galatea con Nettuno e tre ninfe* del 1550 circa di Orazio Samacchini, ora al Metropolitan Museum di New York; soprattutto, come abbia-



■ 29. Pittore anonimo, *Concerto*, 1585. Gilling East (North Yorkshire), Gilling Castle (dettaglio con viola polilobata)

mo visto, nella pagina principale del trattato di Gerle, illustrata come tipo ideale sia cinque che a sei corde.

Il terzo modello, al quinto posto, è unico e molto pesante. Le parti superiore e inferiore, sono impostate con tre protuberanze idealmente inserite un triangolo isoscele. Le curve superiori e inferiori, altrimenti uniche, sono spezzate in una rudimentale quanto precoce elaborazione del profilo defi-

nito 'polilobato'³². Lo troviamo molto meglio delineato, e solo nella parte superiore, nel *violino* deposto sulla cornice sottostante un poco a destra (fig. 28).

Tali rientri o indentature, stavano dividendosi in due rami principali, con esiti sempre più raffinati. Appaiono sia sulle spalle, come nel nostro caso, sia sulla parte inferiore; spessissimo su entrambe. La parte superiore poteva avere inoltre la variante del raccordo al manico più perpendicolare o più spiovente come detto. Tale profilo andrà sempre più di moda, in raffigurazioni di cortei o processioni matrimoniali di area tedesca degli ultimi decenni del secolo, suonato da personaggi travestiti da selvaggi o addirittura da animali³³. L'esemplare di Toblino apre spiragli interpretativi assolutamente originali, in base ad alcune caratteristiche proporzionali allungate quasi rettangolari, delle antiche eclettiche violette raffigurate nel ricco repertorio iconografico relativo a San Genesio. Magnifico, maturo esemplare, è il violino che appare a destra nella conosciutissima miniatura del 1563 della Bayerische Staatsbibliothek, dell'orchestra di corte di Albrecht V di Baviera, diretta da Orlando di Lasso. Meno famoso e più tardo è il *Concerto* dipinto attorno al 1585 nella Great Chamber di Gilling Castle, nel quale tutti gli strumentisti ad arco suonano modelli polilobati, sia nelle spalle sia

³² Forse, il prototipo di tale profilo, di grandissima raffinatezza, può essere considerata la meravigliosa lira di Giovanni d'Andrea da Verona del 1501, conservata presso il Kunsthistorisches Museum di Vienna e riprodotte un torso umano. Lo strumento, pur avendo subito restauri in epoche successive che hanno dato origine a malevole ipotesi di falso, in seguito a studi recenti è risultato essere genuino territorio di indagine per molte delle sue parti conservate.

³³ Come nel disegno colorato del 1591, raffigurante la *Processione per il battesimo di Dorothea, figlia di Cristiano I di Sassonia* (Dresda, Sachsische Landesbibliothek).



■ 30. Pellegrino Micheli, *Viola polilobata*, 1547. Parigi, Musée de la Musique, E 504

nelle curve inferiori, assieme a un liuto grosso e a una cetera³⁴ (fig. 29).

Tale sagoma confluirà nel piccolo violino della tavola XXI della meravigliosa Bibbia organologica di inizio Seicento, il *De Organographia* del *Syntagma Musicum* di Michael Praetorius, stampato a Wolfenbüttel nel 1619, che rappresenta i tipi di archi più diffusi all'epoca e nel secolo precedente (fig. 37, tax. XXI). Il tozzo modello al quinto posto della serie di Toblino, con le tre curve superiori e inferiori contrapposte, risulta invece pressochè sconosciuto sia nel repertorio iconografico sia nelle sopravvivenze di musei e collezioni private. L'altra declinazione, quella con spalle superiori molto più magre e spioventi, assente a Toblino, ha più fortuna. Sempre più elaborata e raffinata, è presente in alcuni strumenti storici sopravvissuti e più rappresentata in quadri e affreschi. Ad esempio il profilo della viola da gamba di Pellegrino Micheli da Montichiari del 1547 della Cité de la Musique a Parigi (fig. 30), con fori armonici decisamente *outsider*, approda, dopo solo

sedici anni, alla bellissima rielaborazione (dalle fasce concave) delle viole da gamba nelle *Nozze di Cana* di Paolo Caliari detto il Veronese, del 1562-1563 ora al Louvre (fig. 31), dove, guarda caso – oltre al violino polilobato in seconda fila a destra – spuntano sornioni fori armonici 'tobliniani', a S molto spiralate, assai più raffinati ed eleganti delle nostre.

Esempi perfetti del profilo polilobato maturo, che si sbizzarrirà per tutta la prima parte del Seicento in tutta Europa, possono essere il violone di Hans Vogel del 1563 ora al museo di Norimberga³⁵, e il lirone SAM 90 di Wendelin

³⁴ Un esemplare parrebbe quello suonato in duo con una viola da gamba vicina al primo tipo 'tobliniano', dagli angeli della *Madonna annunciata* di anonimo del XVII secolo, nel Santuario della Madonna delle Grazie di Ceole, segnalata da Monica Castellani in *Picta Sonora*. L'immagine purtroppo leggermente sfuocata non permette una sicura identificazione.

³⁵ Nitidissimo invece, e straordinariamente simile al capolavoro di Vogel è l'esemplare riprodotto nell'affresco del quinto riquadro del fascione decorativo, della metà del Seicento, della facciata



■ 31. Paolo Caliari, detto il Veronese, *Le nozze di Cana*, 1562-1563, olio su tela. Parigi, Musée du Louvre (dettaglio con i suonatori di viola)

Tieffenbrucker del 1585 circa, al Kunsthistorisches Museum di Vienna. Tornando ai nostri affreschi, l'ombrosa cordiera che si intravede nell'esemplare in esame è a T allungata, con angoli arrotondati.

Il quarto tipo, il modello più diffuso e apprezzato fin dai primi decenni in area veneta, è quello al sesto posto. L'attacco alla tastiera è più inclinato, creando spalle spioventi che confluiscono nel manico con una tipica controcurva concava, più o meno profonda e accentuata³⁶. Oltre a diventare la ri-

della Collegiata di Santa Maria Assunta di Arco, segnalato come "viola ibrida" da Monica Castellani in *Picta Sonora*.

³⁶ Tale tipo di sfilatura, molto spiovente, ha origini lontanissime; è tuttora in fase di appropriata catalogazione per smentire la perdurante italice (ed europea) convinzione dell'origine di ogni variante rinascimentale, dal comune ceppo ispanico della *vibuela de arco* quattrocentesca. Il tipo di viola rinascimentale detta "alla spagnola" non giustifica un'origine, testimonia invece una variante tra altre, che divenne molto di moda dalla metà del Quattrocento, tanto da essere quasi preferita alle altre. Per il profilo molto inclinato in questione, oltre a prendere esempio dalla

chiestissima viola veneziana della metà del secolo, resa ancora più snella e fluente nella parte superiore, anticipa anche l'elegantissima forma più arrotondata sei-settecentesca che inonderà l'Europa e alcuni paesi del Mediterraneo. Due volte è presente, pizzicata o archeggiata da due angeli, nei dipinti del 1508 della cantoria dell'organo di Gonesse, a nord-est di Parigi; tre puttini concentratissimi la suonano nell'affresco coevo di Bernardo Zenale di Villa Sormani a Lurago d'Erba; ritratta di scorcio e più pingue rispetto alla nostra, si trova nel *Concerto* del 1528 di Callisto Piazza del Philadelphia Museum of Art; al terzo posto e solitaria, anche nel quartetto di Goldegg, il quale propone inoltre la medievale presenza di doppi fori armonici a C convergenti³⁷.

Nel quartetto d'archi s'insinuano: due trombe, una bombarda e un 'pipe and tabor', cioè un flauto a tre fori e piccolo tamburo affidati allo stesso esecutore. Le viole, tutte rigorosamente a cinque corde, sono due tenori, un contralto e un soprano; tre del nostro primo modello, tranne una leggera maggiore flessione delle spalle del soprano (suonato con la posizione antica del proto-violino, contro il petto) e uno del quarto. La balaustra della galleria possiede un marcapiano con modanature che hanno molto a che vedere con le nostre. Altra evidente similitudine con soluzioni locali è la rappresentazione di un telo con decorazioni sulla parete sotto la galleria, presente anche a Castel Belasi e a Toblino sintetizzata nelle bande diagonali.

sfilatura acutissima dei fianchi delle ribeche più antiche, suonate tra l'altro tenendole appoggiate verticalmente sul ginocchio, come nelle duecentesche *Cantigas de Santa Maria* del ms. JB2, fol. 162r, della Biblioteca Reale del Monasterio dell'Escorial, basti ad esempio il favoloso canonico quartetto di vielle mozarabiche (tutte escatologicamente a tre corde), raffigurato attorno al 900 - 950 della nostra era al folio 130 del Ms. Vitr-14/1 "Beati in Apocalipsin libri duodecim", della Biblioteca Nazionale di Spagna, per intravedere uno dei guizzi evolutivi sottolineati da Schaeffner nei *criteria* citati in apertura a nota 2. Al contrario, *vibuele de arco* piccole, o meglio vielle di forma ovale o ellittica sono quelle miniate per Alfonso X *El Sabio*, attorno al 1275, nel Codex E (*Rico*) dell'Escorial a Madrid. Alcune dalla forma a chitarra, tipiche appunto di quella gettonatissima quattrocentesca, ma con inizi di raccordo al manico con sfilatura concava, sono quelle imbracciate dai sonatori di archi, raffigurati forse a Zurigo nei primi decenni del 1300, nel Cod. Pal. Ger. 848 o meglio *Grosse Heidelberger Liederhandschrift* (*Manesse Codex*), ora all'Universitätsbibliothek di Heidelberg.

³⁷ Il gruppo più famoso di esemplari rimasti con questo profilo, circa una decina in base alle recenti analisi per verificare l'autenticità di tutte le parti dei manufatti, comprende lo strumento di Heinrich Hebert del 1550 circa ora al Musée des Instruments de Musique di Bruxelles e prosegue con lo splendido dibattutissimo, quanto oggi ampiamente rivalutato, repertorio di Antonio e Battista Cicaliano, attivi a Venezia nella seconda metà del secolo, dei quali il terzetto di Antonio – discanto, tenore e basso SAM 70, 71 e 72 (fig. 32) – presente a Vienna al Kunsthistorisches Museum e datato agli anni novanta del Cinquecento costituisce quello più famoso. In buona compagnia di altri tre conservatissimi capolavori di Francesco e Ventura Linarolo, una viola tenore SAM 66, un violone contrabbasso SAM 73, entrambi sempre a Vienna e un basso NMM 3377 del National Music Museum - America's Shrine to Music Museum di Vermillion, South Dakota (figg. 33-35), tutti databili al decennio precedente.



- 32. Antonio Ciciliano, *Viola basso*, 1590 circa. Vienna, Kunsthistorisches Museum, SAM 72 (quarto tipo snello, fronte)
- 33. Ventura Linarolo, *Viola basso*, 1582. Vermillion (South Dakota), National Music Museum, NMM 3377 (quarto tipo pingue)



- 34. Ventura Linarolo, *Viola basso*, 1585 circa. Vienna, Orpheon Collection, cat. 97 (primo tipo, retro)
- 35. Tre profili confluiti nella *Musurgia Universalis* di Athanasius Kircher, Roma, 1650



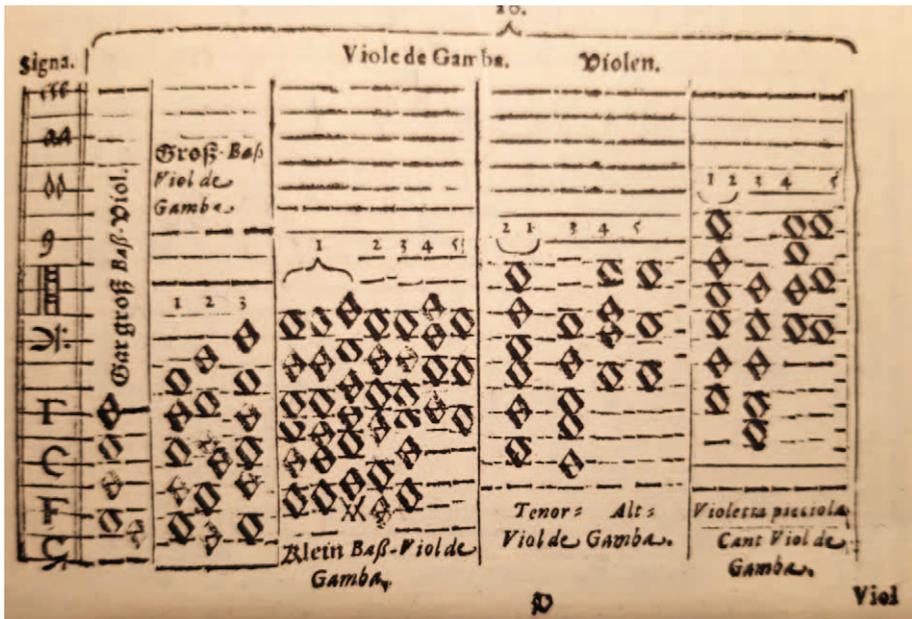
I ponticelli tobliniani sono troppo rozzi per ricavare dati certi, tranne quello della posizione, anticamente sempre molto bassa rispetto a quella moderna, posta a metà dei fori armonici. È possibile notare solo una maggiore o minore arcuatura dei profili, accennati molto timidamente. Le cordiere sono anch'esse tipicamente venete rispetto a quelle lombarde, queste ultime intagliate per la maggior parte a pilastrino. Sono sia a trapezio allungato, anche con leggere curvature sui fianchi, sia a T con gli angoli arrotondati.

I fori armonici in quattro strumenti sono a S e in tre a C convergenti. A chi arriccia il naso davanti alla forma ad S, qui chiaramente penalizzata da una stesura a colpi di clava piuttosto che di pennello, consigliamo di ripassare il rilevante repertorio in proposito; ne troverà di tutte le declinazioni possibili, fino ad arrivare alle deliziose immortalate dal Veronese, appena citate.

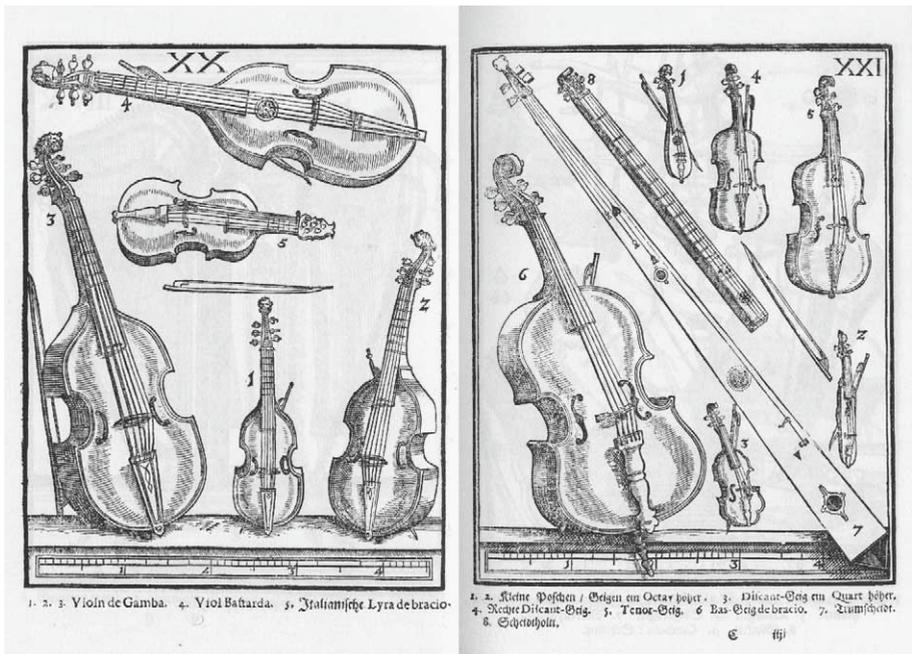
Il numero di corde varia dalle sei della prima, alle cinque della seguente, come in tutti gli esempi maturi; alle quattro della taglia *bastarda* e alle tre del primo tenore, riscontrabile su diversi tenori e bassetti sopravvissuti, anche di scuola bresciana e veneziana; sono seguite a loro volta dalle quattro e cinque degli ultimi due; poco leggibili le cinque o sei dell'ultima a destra. Le variabili, superando un comprensibile disorientamento, si trovano nelle fonti fin dai primi anni del Cinquecento: il set di tre corde ad esempio è presente oltre che nelle violette da arco senza tasti soprano, e tenore, nelle *Scintille* di Giovan Maria Lanfranco, anche nel *Modo della acordatura per il sonar solo con tre corde* contenuto nella *Letzione seconda* del Ganassi, che segue il *Modo de cordar le Viole con quattro corde sole*, nei quali appare la discussione sulle caratteristiche delle accordature per sole quinte, della quale “se ne potrà servire li sonadori de viola da brazo senza tasti”, cioè il nascente violinista. Il numero di sei, con l'accordatura principe liutistica per quarte e una terza centrale è considerato perfetto sia da Gerle sia da Lanfranco per tutte e tre le taglie di basso, tenore e soprano, seguiti dagli altri trattatisti. Con l'avvertenza di Lanfranco che se si volesse introdurre una taglia di contralto, l'accordatura dovrebbe essere unisona a quella del tenore.

Anche i sistemi di accordatura, quale ulteriore importantissimo campo di speculazione, per realizzare non solo rese acustiche nuove e diverse ma anche fornire funzionalità e praticità agli esecutori, erano sottoposti alle più svariate ricerche. Per capirne l'importanza e la varietà basterà qui riprodurre la tavola relativa, presente nel *De Organographia* di Michael Praetorius del 1619, sottolineando le incredibili sette varianti per il *klein bass viol de gamba* (fig. 36).

Nonostante l'eguale tessitura e l'accordatura unisona, le dimensioni del contralto e del tenore leggermente diverse, proprio come nelle viole di Toblino, assicuravano i due timbri richiesti. A loro volta, sia il contralto sia il tenore potevano avere due misure: grande o piccola. In tal modo creavano



■ 36. Accordature delle viole, Michael Praetorius, *De Organographia, Syntagma Musicum*, Wolfenbüttel, 1619, II parte



■ 37. Viole da gamba e da braccio, Michael Praetorius, *De Organographia, Syntagma Musicum*, Wolfenbüttel, 1619, II parte

un tale paradiso di delizie timbriche, dolci o taglienti, da giustificare il folle apprezzamento di Bernardo Clesio e Luigi XIV³⁸.

Nell'immagine 37 vediamo a sinistra alcuni tipi di viole da gamba, del quarto tipo pingue, tra cui un modello maturo di *bastarda* a sei corde (n. 4); a destra alcuni esemplari di viole *da braccio*, tra le quali quella bassa a cinque corde (n. 6), di area bresciana o veneziana, raffigurata da Pieter Claesz. nel dipinto del Louvre e da altri fiamminghi. Alla sua destra il violino polilobato detto *viola discanto alla quarta alta* (n. 3).

Salterello. L'iconografia locale

Sarebbe cosa davvero meritoria censire tutti gli affreschi, dipinti, sculture, incisioni o disegni di strumenti musicali in area trentina e tirolese, onde creare un database organologico omogeneo e rigoroso scientificamente³⁹. Una miniera

³⁸ Ricordiamo che nella prima metà del Cinquecento avvengono le sperimentazioni sonore più audaci: tutte le famiglie di strumenti vengono allargate nelle loro estensioni fino agli estremi limiti acustici. Michael Praetorius, sempre nel *De Organographia* facente parte del *Syntagma musicum*, ad esempio illustra le sette taglie del flauto dolce, dal soprano al grande basso. La ricerca si spingeva ai limiti della contraffazione timbrica, intesa come riproduzione di un timbro appartenente a un sistema acustico con quello appartenente ad un altro, uno scambio di identità. Avveniva anche con la prova di tutti i tipi di materiali adatti ai vari tipi di corde. Negli strumenti a pizzico, con certe arpe si cercava di imitare la dolcezza del liuto, e viceversa con il liuto l'aggressività di certe arpe; le corde metalliche al posto di quelle di budello aiutavano su entrambi i fronti. Il particolarissimo colore acustico del cornetto, era l'esempio principe di "mascheratura" sul quale i migliori virtuosi giocavano la capacità di imitare la voce umana, e di celare, come avveniva con le parole, anche significati acustici reconditi. Le sperimentazioni violinistiche ad esempio, volevano gareggiare con il timbro nasale di certe ance dolci, con un caleidoscopio di scoperte paragonabile all'invenzione dei moderni strumenti di sintesi sonora. La fantasia speculatrice praticata da Leonardo, "il quale molto si diletta del suono de la lira" come riporta il Vasari, è l'esempio principe dell'epoca. Al suo arrivo a Milano nel 1482, venne sollecitato dal Moro, "perchè sonasse: e Lionardo portò quello strumento, ch'egli aveva di sua mano fabricato d'argento gran parte in forma d'un teschio di cavallo, cosa bizzarra e nuova, acciò ch'è l'armonia fosse con maggior tuba e più sonora di voce". I disegni contenuti nei vari codici testimoniano tra molte sue elaborazioni l'alterazione dei fori dei flauti dolci per meglio imitare i sibili delle serpi o delle saette delle colonne sonore della 'Festa del Paradiso' data in Milano nel 1490, di cui era *stage manager*. In epoca manierista e barocca si arrivò alla follia di cembali in marmo o violini in porcellana o tartaruga. Oltre ad essere oggetti di pura meraviglia visiva o esasperate curiosità, lo erano anche dal punto di vista delle 'banche dati' di suoni esclusivi che caratterizzavano la personalità sia di un solista sia dei vari gruppi, omogenei o ibridi che fossero.

³⁹ Un recente, impegnativo e lodevole repertorio, purtroppo limitato ad Arco e Riva, un poco altalenante nel rigore metodologico se paragonato all'impostazione suggerita in apertura di questo scritto alla nota 2, è stato effettuato da Monica Castellani con il volume *Picta sonora*. In esso, la cornucopia del simposio marino, del quinto riquadro del fregio sottogronda di Palazzo Marchetti, per troppo caloroso entusiasmo ha assunto acustica, e prudentemente segnalata, fantasiosa dignità di *tromba sinuosa*. Incidenti simili sono capitati anche a chi scrive quando, peccando di



■ 38. Dionisio Bonmartini, *Fregio con creature mitologiche*, quarto decennio del XVI secolo, affresco. Arco, Palazzo Marchetti

ancora da scandagliare adeguatamente in questo senso è la ricchissima messe di fregi, dei quali basta ricordare quello sommitale esterno del 1537 di Dionisio Bonmartini del Palazzo Arco-Marcabruni, nell'omonima località, commentato dall'infaticabile Marina Botteri diversi anni fa nel catalogo della mostra *I Madruzzo e l'Europa*; tra vari strumenti, spunta sorniona una viola 'tobliniana' del primo tipo. Mentre nel terzo riquadro del cornicione sottogronda della facciata ovest di Palazzo Marchetti, sempre ad Arco (fig. 38), per ribadire la vitalità della fantasia costruttiva che fiorisce sul metodo, in un'affollata scena mitologica appaiono due viole dal profilo ambiguamente sospeso tra gli esemplari nordici vicini a quelli veicolati dal Virdung e quello 'tobliniano' assai più pingue e arrotondato vicino al primo tipo, in compagnia di un protoviolino, piuttosto piccolo se rapportato sia all'infante che lo suona, sia alle viole da gamba.

Molte sono le linee d'indagine, anche lacerti o brandelli sono fondamentali per ricostruire un repertorio variegatissimo. Dopo le eloquenti raffigurazioni musicali del Buonconsiglio, è bene inserire le importanti riproduzioni di strumenti ad arco, di plausibilissima scuola bresciana, suonati nei concerti angelici raffigurati sulla cassa dell'organo Prati già all'Inviolata di Riva del Garda. L'importante composizione è riprodotta sia nelle tele seicentesche dell'organo di Calavino ora a Pelugo sia in parte degli affreschi dell'Inviolata, immagini da maneggiare con molta prudenza in base a diverse insidie interpretative⁴⁰. Marcello

tuttologia ha abbandonato lidi familiari per proporre azzardi organologici in ambiti troppo 'orientaleggianti'; la sottolineatura autocritica per ribadire la necessità di un'équipe, realmente interdisciplinare nelle varie specializzazioni tecniche o storico artistiche, per colmare il divario quasi trentennale della nostra materia rispetto al resto d'Europa.

⁴⁰ Allo scrivente, ad esempio, risulta incomprensibile l'avvicinamento alla scuola bresciana dei fori armonici del violone ivi raffigurato, dato da Antonio Carlini nel recente saggio *Locare il suono*.

Fogolino, ai piedi della veste di santa Dorotea, nella *Madonna del Popolo incoronata da due angeli tra santi*, sempre nella Pieve di Santa Maria Assunta di Calvino, databile al quinto decennio, lascia intravedere una sinuosissima curva sinistra di viola da gamba, mentre nel concerto angelico della *Madonna col Bambino in trono* di Andrea Michieli detto il Vicentino (1580 circa), nella chiesa dei Santi Pietro e Paolo a Tiarno di Sopra, appare un protoviolino. I modelli qui descritti riappariranno in tutte le declinazioni possibili, sempre meglio rappresentati nei loro dettagli, come nella violetta a quattro corde imbracciata contro il petto dall'angelo dello *Sposalizio mistico* del 1629 circa, di Donato Mascagni (Fra' Arsenio) in Santa Caterina in Rovereto, affiancata da un liutone con cavigliere a 45 gradi come il nostro; o in quelle sia *da braccio* che *da gamba*, con spalle squadrate (avvicinabili a quelle del tipo *alla spagnola*, create da Gasparo da Salò e immortalate da El Greco, come detto), presenti nell'*Assunta* del 1644 di Pietro Ricchi in Santa Maria Maggiore, nella capitale.

Gagliarda. L'ambiente musicale

Gli studi di Renato Lunelli e Romano Vettori⁴¹, hanno da tempo ricostruito gran parte delle frequentazioni musicali dei due signori di Toblino, Bernardo Clesio e Cristoforo Madruzzo, sottolineando le difficoltà dovute a fonti poco ingenti. Limitandoci al periodo clesiano, ricorderemo i passaggi fondamentali di Lunelli, per contestualizzare e rafforzare ulteriormente la valenza di quanto abbiamo descritto. Il principe vescovo artefice della *urbs picta*, in quasi perenne viaggio tra le sedi imperiali, papali e numerosissime ambasciate – Napoli e Spi-

Le caratteristiche dei fori corti a forma di S e non di F, risultano essere gli elementi meno probanti in assoluto per sostenere tale tesi rispetto a quelli lunghi e paralleli o al doppio filetto ben visibile, assieme ad altre caratteristiche tipiche della scuola bresciana, non rilevate. Come possano addirittura ritrovarsi, sia pure in maniera stilizzata, “financo nel celebre contrabbasso ‘il Colonna’ (1590 ca.) di Gasparo da Salò” (ora in realtà ‘il Biondo’) rimane un mistero. Le indagini effettuate da alcuni dei più accreditati studiosi della liuteria bresciana antica, tra i quali Charles Beare, hanno riconosciuto nel prezioso strumento addirittura caratteri che lo avvicinerebbero alla dinastia Micheli, stante il continuo fluire di suggestioni stilistiche tra le due famiglie liutarie bresciane più famose, operanti nella seconda metà del secolo. Anche nel caso dell'organino quattrocentesco suonato nell'affresco in San Rocco di Caneve di Arco presente nello stesso saggio, una fila unica di canne disposta alternatamente su due linee, avanti retro, per organarie ragioni di disposizione spaziale, sia pure penalizzata da una precaria prospettiva affidata alle circonferenze delle sommità, viene interpretata come due file di canne, limitando così l'estensione del pur piccolo strumento della sua metà. Non viene invece notata l'importante soluzione a leve sporgenti della tastiera, una caratteristica medievale registrata ancora nel 1619 da Michael Praetorius per quelle dell'antico organo di Halberstadt, raffigurato nelle tavole XXIV e XXV del suo *De Organographia* e il nitido dettaglio di pesi dei mantici ben definiti e squadrate, fissati in apposite sedi.

⁴¹ Lunelli, *Contributi trentini alle relazioni*; Vettori, *Musiche per i principi vescovi*.

ra, Roma, Vienna e Innsbruck le principali – viene chiaramente a contatto con i migliori virtuosi dell'epoca. Tra lo sfarzo delle corti più prestigiose, Clesio prende a modello quella romana di Leone X, tentando ambiziosamente di imitarla in magnificenza, nella scelta degli apparati destinati a solennizzare la sua incoronazione a principe vescovo e nella costituzione del suo *entourage* artistico-musicale. Dopo il periodo giovanile, nel quale prevale un certo ammirato interesse per la polifonia sacra e la musica transalpina per tastiera – un interesse tale per cui perfino Arnolt Schlick (1460-1521), organista imperiale⁴², nel 1520 circa invia al Clesio, con lettera dedicatoria, le musiche scritte per l'incoronazione di Carlo V a Re dei Romani – Lunelli sottolinea un primo sguardo a sud per cercare buoni musicisti, non solo per la sua cappella privata ma anche per conto di re Ferdinando I d'Asburgo. Andrea Borgo, ambasciatore del regno a Roma, avendolo saputo, lo aiuta, e gli invia la famosa lettera, non datata ma risalente al giugno 1530, conservata nell'epistolario clesiano⁴³.

La riproponiamo, per il forte potere riassuntivo di quanto abbiamo raccontato sul variegato potere catartico delle viole:

“... ma uno messer Johanes de Fondo da Trento mi è venuto cum 4 compagni, qual è de anni trenta sei di bono et honorevole aspecto qual se adopera cum quatri sufficienti compagni nel modo de violoni grandi cum li quali fanno uno digno sonar, et era uno delli ellecti ne la musica bona de papa Leone, et stava alhora al servitio del r.mo Cardinale di Ferrara, qual secundo suo uso tenea se non gente de bona sorte et experite nel misterio suo, et ultra ciò molto usa di cithera, liuto et canta bene, et appresso de fiauti talmente che non dubito piacerano a V. S. R.ma et tuto fano in quatro per debita musica. Et in questi vi è uno Gobino da Verona, giovane de anni XIX qual molto bene sona di albigorto⁴⁴ et organo cum debita rasona di canto. Et tuti sono disposti andare in una grande corte non obstante che qua bene stiano et cum lo Castellano di Santo Angelo, et non publicano a persona che sia de tal cosa. Ma quando sieno per la Maestà Regia o per V. S. Rev.ma, la prego me avisa quello debeo fare, et in caso sia contenta venerano de bono animo, et non dubito che la M.tà del Re, et V. S. R.ma sentendoli li piacerano”.

⁴² Forse ritratto nel gruppo musicale affrescato da Marcello Fogolino nella lunetta del refettorio davanti alla cantina del Magno Palazzo, mentre, assieme a un liuto un cornetto e una *pommer* (bombarda) suona un organo positivo, più che portativo come notato in alcuni studi locali. Di Schlick è il primo trattato a stampa organologicamente specialistico: *Spiegel der Orgelmacher und Organisten* (1511). In dieci capitoli illustra tutto quanto è necessario per concepire, realizzare e utilizzare uno strumento di qualità.

⁴³ ASTn, Corrispondenza clesiana, marzo 9, fasc. I, n. 38; in Lunelli, *Contributi trentini alle relazioni*.

⁴⁴ Socioacustica deformazione di arpicordo.

Non si ha la risposta del Clesio, ma una nota del 6 luglio 1530 del Borgo accenna alle richieste del gruppo, che purtroppo non ci sono pervenute. È fortunatamente sopravvissuta⁴⁵ una lista accompagnatoria, con il nome dei componenti e le specialità esecutive:

“Primo, quatro compagni che sonano di viola d’arco, questa si è una musica et l’è bon concerto. Poi sonano con tre viole et un liuto nel quale gli canta dentro uno di questi compagni. Dipoi sonano tre viole et una lira balli alla Italiana, uno di questi ha nome Jannes di Trento nativo, el qual sona di viola et di liuto et di citara cantandoli dentro, sona di flauto un poco et canta a libro. L’altro ha nome Andrea da Verona, el quale sona di viola con tasti e di viola senza tasti et di lira et di corneto et canta un poco. L’altro si è gobino et l’è da Verona nominato Jo. Ludevico el qual sona di viola et di organo et canta. L’altro ha nome Jo. Petro da Cremona el qual sona di viola et di liuto. Quali musici stanno con el Sr. Castellano di Castel Sant’Angelo et hanno di provisione tre scudi al mese per uno et hanno promissa di essere dal Sr. Castellano beneficiati; et non son per farsi vergogna, et qualche volta sonano al Papa et alli R.mi Cardinali. Li quali musici dicono non voler meter a taglia Signor alcuno, ma ben si rimeteno a la discretione de chi li vorà. Havendo de venir loro non hano el modo de cavalchatura; le viole che sonano non sono sue. Loro portano una lira viola una citara: di viole et di un liuto grosso bisognarà per la via di Venezia farli provisione. Li quali dicono che hano gran desiderio di non stare in Roma”.

Lunelli con giustificato orgoglio sottolinea la funzione di capogruppo di Johannes da Fondo, dell’alta val di Non, patria del Clesio, e giustamente il fatto che fosse uno dei musici prediletti da papa Leone X⁴⁶. L’intrigante sottolineatura: “le viole che sonano non sono sue”, solletica la fantasia. Quelle poi acquistate per allietare Bernardo in uno dei suoi desiderati ozi nei prediletti enclavi personali, tra cui Toblino, possono aver talmente soddisfatto il committente da essere così amorevolmente immortalate? E inoltre, visto l’apprezzamento e l’ammirazione per questo gruppo, sarebbe davvero così arduo spingere l’ipotesi fino al punto di collegare le viole raffigurate nella

⁴⁵ ASTn, Corrispondenza clesiana, mazzo 9, fasc. I, n. 70; in Lunelli, *Contributi trentini alle relazioni*.

⁴⁶ A Fondo esiste casa Thun Bertagnolli, con un affresco cinquecentesco del tedesco Bartholomäus Dill Riemenschneider datato al 1545 circa di cui una parte raffigura un trio di animali musicanti, che suonano organo, tamburo e tromba affacciati a un balcone con balaustra. Si veda Ties, *Bartholome Dill Riemenschneider*, con bibliografia precedente.

Sala della Musica di Castel Toblino a quelle ritrovate in Buonconsiglio nella “Stua grande” in due casse “de pez”, nel gennaio 1599 e segnate come di proprietà di “monsignore”? Quando nella primavera del 2019 sono stato gentilmente invitato dai curatori del volume al graditissimo compito di dare un primo sguardo alla sala, con una punta di campanilistica delusione balzava all’occhio la provenienza veneziana più che bresciana degli strumenti, dato che le novità liutarie elaborate all’ombra del Cidneo, proprio in quegli anni stavano invadendo la laguna per poi raggiungere Francia, Inghilterra e quasi ogni angolo dell’Europa⁴⁷.

Dopo quegli studi, non sono stati trovati altri documenti di uguale pregnanza relativi al nostro argomento, all’interno di quelli riguardanti i gusti musicali del Clesio, sfortunatamente morto nel 1539, in procinto di prendere possesso dell’arcivescovado di Bressanone; solo accenni comunque significativi, che possono far trapelare l’importanza crescente della pratica della viola a quel tempo. Lo stesso anno, Cristoforo Madruzzo riceve da Venezia due lettere già variamente note⁴⁸. Una il 31 agosto, di autopresentazione da parte di fra Zuan Giacomo trentino⁴⁹:

“L’animo mio è de imparare a sonare de violon et me basta l’animo nanti che sia carnevale de fare qualche frutto, e poi a Pasqua vignir a star a caxa, tamen ogni cosa rimetto a vostra signoria...”.

La seconda, il 16 settembre, di Francesco Carrettone, nella quale è manifesto il desiderio di corde della migliore qualità possibile, forse irrealizzata per la dichiarata inesperienza in materia dell’estensore⁵⁰:

⁴⁷ Nonostante la fama raggiunta, ingigantita in tutta Europa dal nome di Gasparo da Salò, nato nel 1540, Brescia era un mercato ancora in ascesa rispetto alla gigantesca piazza lagunare: Hebert, *Influssi della liuteria bresciana*. Nessun costruttore di strumenti ad arco praticava l’arte in zona trentina in modo tale da costituire un minimo di tradizione, ad eccezione di Martino Cabona, liutaio secondo il significato rinascimentale del termine, cioè facitore di liuti. Il suo inventario del 1581 conferma la specializzazione in liuti, cetere, ceteroni (!). Risultano ammassate decine di liuti, centinaia di pezzi da assemblare, tra i quali un numero di fondi di “citare” davvero inconsueto, ben novanta. Solitari appaiono una lira, un organetto, un cembalo, un arpicordo, nove “fondi da violini disgreggiati” (che comunicano comunque un timido o iniziale interesse nel campo), un cornetto “da postiero”. Lunelli, *Giovanni Martino Cabona*. Lunelli nel suo studio inoltre documenta la presenza di otto “sonatori” che possedevano: un violino, un flauto “todesco”, quattro cornamuse, un cornetto “falseto” e due “tenori”, un “violone basso” e un “basson”; molti i liuti e le tastiere a pizzico.

⁴⁸ Vettori, *Note storiche sul patronato musicale*.

⁴⁹ BCTn, ms. 605, n. 67 trascritta da Carlo Giuliani in BCTn, ms. 2899, n. 125. Si veda Siracusano, *L’epistolario di Cristoforo Madruzzo*.

⁵⁰ Francesco Carrettone a Cristoforo Madruzzo; Venezia, 16 settembre 1539: Vettori, *Note storiche sul patronato musicale*.

“Le corde ho fatto comperar al meglio si ha possuto, et perché io non sapevo più specialmente, quando non fussero a proposito le torano indietro”.

L'esaltante epopea musicale madruzziana oltre ad apprezzare tutti i *consort* emergenti, dal colore omogeneo o eterogeneo, si immerge nell'oceano della musica rinascimentale per viola da gamba. Cristoforo è, giorno dopo giorno, letteralmente sedotto dai musicisti di Ercole II D'Este, tra cui Antonio dal Cornetto⁵¹, che chiede in prestito diverse volte, per diletto e conforto personale, o per arricchire degnamente il seguito musicale dei numerosi viaggi dei reali spagnoli e austriaci cui doveva accudire. Nel 1549 da Bressanone scrive a Ercole⁵²:

“anche se il male migliora mi sento afflitto (...) dilettandomi molto di musica, né havendone per hora a proposito, la suplico per achuni giorni mi facci la solita gratia di prestarmi Antonio et suoi compagni per alchuni giorni, che spero sarà all'animo mio medicina molto più grata che questi continui siruppi et medicine con che m'assassinano i medici (...)”.

Reiterate e assillanti sono le richieste; tra le varie, un indiretto, ipotetico, accenno a Toblino? L'anno seguente, in aprile, da Riva del Garda ribadisce:

“Io mi ritruovo pieno di melanconia tra queste purgazioni, le quali finite sono deliberato di ritirarmi in alchuni luoghi miei al fresco, il che sarà tra pochi giorni. Et perché mi ritruovo come impazzito della musica di vostra eccellenza, come de rimedio a questa mia melanconia sono sforzato di supplicarla che per alquanti giorni mi vogli concedere Antonio et suoi compagni”.

La via da percorrere per studiare più opportunamente le ibridazioni tra gli archi del Rinascimento e la loro pratica – come si è visto anche musico-

⁵¹ Eccezionale polistrumentista virtuoso di cornetto, ed eccellente conoscitore dei migliori colleghi dediti alla viola da gamba, forse originario di Lucca secondo una proposta del Lunelli. Particolarmente attivo ad iniziare dal 1535 presso la corte estense, diventa musico invidiatissimo da Cristoforo Madruzzo, che lo chiede innumerevoli volte in prestito anche per lunghissimi periodi, fino quasi ad averne l'esclusiva per allietare numerosissimi intrattenimenti, viaggi e cerimonie ufficiali dei rappresentanti del principato vescovile e della corte asburgica. È tuttora in fase di attenta ricostruzione biografica in quanto non si conoscono esattamente data di nascita e di morte e molte delle tappe della sua carriera e dei suoi lavori.

⁵² Cristoforo Madruzzo a Ercole d'Este; Bressanone, 19 agosto 1549: Siracusano, *L'epistolario di Cristoforo Madruzzo*.

terapeutica – qui solo accennate, passa necessariamente e con contributi ancora inimmaginabili, per quella del Tirolo, soprattutto di Innsbruck, attentissima ai nuovi movimenti culturali italiani; le mode musicali delle grandi corti padane coinvolte, Brescia oltre Ferrara e Firenze, ma soprattutto Roma e Venezia dettano legge⁵³. Fondamentale e da indagare ulteriormente, nonostante gli ultimi sostanziosi contributi, è l'apporto dato da Brescia alla nascita della liuteria moderna, un fenomeno unico, strettamente legato alla nascita tra la fine del Quattrocento e l'inizio del secolo successivo, dei primi gruppi di professionisti dediti al quotidiano perfezionamento dell'arte tramite esercizio dedicato e a forme musicali peculiari. Nei documenti d'archivio ad esempio, appare a Brescia, prima che nel resto d'Europa e proprio in quegli anni⁵⁴, il titolo di *magister* in una determinata specializzazione della costruzione di strumento ad arco: delle lire, delle violette con o senza tasti, viole *da braccio*, viole da gamba o violoni e cetere, e soprattutto della novità assoluta, il violino.

Uno degli esemplari più belli al mondo per le misteriose origini, perfezione liuteraria, ricchezza decorativa, eclettica potenza sonora, inimmaginabile se non tramite descrizioni ottocentesche, è stato magnifico ospite per circa 230 anni a poca distanza da Toblino: nel Castello di Ambras, alla periferia di Innsbruck. Dopo aver partecipato dal 1570-1575 circa a tutte le feste più sfarzose date nella prestigiosa dimora e nel suo splendido Salone spagnolo, o nelle meravigliose stanze che allietavano sia Ferdinando II del Tirolo sia la bella Philippina, ama-

⁵³ Per la città del Cidneo ad esempio, il contributo vulcanicamente acceso nel 1508 dalla richiesta al Consiglio cittadino dei migliori virtuosi polistrumentisti di formare, dopo un severo esame da parte di una commissione comunale, una compagnia di professionisti quotidianamente impegnati a perfezionare l'arte – che spargerà il fuoco esecutivo e compositivo bresciano per tutta Europa – è ancora da sistematizzare adeguatamente. Dai vicinissimi e intensissimi anni quaranta del Cinquecento, Brescia contribuirà da protagonista all'evoluzione della moderna musica per archi dominando anche la piazza di San Marco con una nutrita schiera di esecutori – riuniti in compagnie o solisti – salodiani e bresciani, di lire, lirioni, viole e protoviolini, prima, e di violini poi: Pio, *Viol and lute maker*. Nei documenti dal 1542 presso la Scuola Grande di San Marco troviamo registrati come suonatori *de lirioni et lirinj* Bartolomeo de Sallò, Antonietto, Bartolomeo (figlio), Batista de Caro da Sallò, Batista de (Zan) Maria de Sallò: ASVe, Scuola Grande di San Marco, Libro delle luminarie. Dal 1556 la compagnia dei fratelli Fiameni, detta per antonomasia *dei bressani*, o curiosamente *dei Paganini*, viene ingaggiata nelle scuole e nei palazzi più prestigiosi con ingaggi letteralmente doppi rispetto a quelli di tutti gli altri gruppi attivi in città. Un robusto filo rosso solistico si dipana curiosamente dai capi compagnia a due Giovan Battista: G. B. Giacomelli e G. B. Fontana, tanto stimati da avere entrambi un soprannome associato allo strumento: *dal e del Violino*. Prosegue tra le meraviglie compositive e i nuovi colpi d'arco di Biagio Marini, violinista emerito nella prestigiosa orchestra della Basilica di San Marco *sub disciplina* Monteverdi al quale certamente passa nuovi idiomi; arriva ad estinguersi addirittura con un terzo Giambattista, quel Vivaldi, padre dell'assai più famoso Antonio, trasferitosi in laguna nel 1666.

⁵⁴ Molto stranamente non v'è traccia di tale titolo professionale, più che onorifico, in maniera così capillare, in coevi documenti veneziani e cremonesi, o di altre città italiane o europee, se non di alcuni decenni dopo.

tissima moglie, ora giace muto, vittima di un inconsolabile e un poco perfido dolore muliebre⁵⁵. La sua storia si intreccia quindi, assai più strettamente di quanto finora studiato, con i percorsi qui solamente accennati. Tutte le corti di area tedesca, francese, spagnola, ceca e polacca cercano strumenti e assoldano compagnie italiane, in una virtuosa battaglia tra bellezze diverse. La via di Trento e Innsbruck o del Resia, per Monaco, Praga, Dresda e addirittura la Polonia deve essere indagata meglio per raccordare fatti meravigliosi ora sparsi in innumerevoli contributi e ricerche locali. In attesa di più approfonditi riscontri, per leggere meglio il repertorio qui sommariamente descritto e ricostruire la vita della sua affascinante Sala della Musica (anche con qualche concerto dedicato) il particolarissimo *consort di violoni* di Castel Toblino segna un punto fondamentale di riflessione su un tema gigantesco.

⁵⁵ Si tratta del Gasparo da Salò 'Ole Bull' ora al Kunstindustrimuseum di Bergen, donato alla città natale del marito in sua perenne memoria dalla vedova di Ole Bornemann Bull (1810-1880), competitore norvegese di Paganini. Di potenza e versatilità leggendarie, paragonabili tramite i resoconti d'epoca dei concerti all'assai più famoso Guarneri del Gesù 'il Cannone' del genovese, venne usato per infuocate *tournee* in tutto il mondo, anche accompagnato da Felix Mendelssohn e Franz Liszt, dopo essere stato acquistato a Vienna a cifre folli. Ora giace muto, per durissime volontà testamentarie in una teca blindata del museo; da lei offerto, a patto che morisse musicalmente assieme al consorte. Datato al 1575 circa e di origini misteriose, forse una commissione di, o un regalo a Ferdinando II del Tirolo, da parte di un non ancora identificato cardinale Aldobrandini (secondo la vedova di Ole Bull), ha riposato nella Wunderkammer del Castello di Ambras dalla nascita al 1804, quando sparì durante i sommovimenti napoleonici, per riapparire anni dopo a Vienna in una collezione privata. Nessuno studio ha finora illuminato la sua sicuramente vorticoso vita musicale ad Ambras, assieme alla sorella cetera di Girolamo Virchi. Entrambi sono regolarmente segnalati negli inventari a partire dal 1596, poco dopo la morte di Ferdinando. *Gasparo da Salò architetto del suono*.

Referenze fotografiche

Flavio Dassenno: figg. 5, 7, 12-13, 15, 23, 26, 29-37.

Luca Gabrielli: fig. 24.

Gardaphoto (Emanuele Tonoli), Salò: figg. 1-2, 6, 9-11, 14, 22, 28.

Basilea, Kunstmuseum Basel: fig. 17.

Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung: figg. 19-20.

Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica: fig. 25.

Catalogo generale dei beni culturali (www.catalogo.beniculturali.it): fig. 4.

Edimburgo, University of Edinburgh Image Collections: fig. 16.

Fontegara (www.fontegara.com): fig. 21.

Oberlin (Ohio), Oberlin College Library: fig. 18.

Roma, Museo e Galleria Borghese: fig. 27.

Rouen, Musée des Beaux-Arts: fig. 8.

Trento, Castello del Buonconsiglio. Monumenti e collezioni provinciali, Archivio fotografico (Gardaphoto, Emanuele Tonoli - Salò): fig. 3.

Trento, Provincia autonoma di Trento, Soprintendenza per i beni culturali, Archivio restauri: fig. 38.

Riferimenti archivistici e bibliografia

ASBs = Brescia, Archivio di Stato

ASMn = Mantova, Archivio di Stato

ASTn = Trento, Archivio di Stato

ASVe = Venezia, Archivio di Stato

BCTn = Trento, Biblioteca Comunale

Martin Agricola, *Musica Instrumentalis Deudsch, Ynn Welcher Begriffen Ist, wie Man nach dem Gesange Auff Mancherley Pfeiffen Lernen Sol, Auch wie Auff die Orgel, Harffen, Lauten, Geigen, und Allerley Instrument und Seytenspiel, Noch der Rechtgegründten Tabelthur Sey Abzusetzen*, Wittenberg, Georg Rhaw, 1529.

James Bates, *Monteverdi, the Viola Bastarda Player*, in *The Italian Viola da Gamba*, pp. 53-72.

Marina Botteri, Luca Gabrielli, *Marcello Fogolino e il suo mondo. Fra Venezia e Roma, l'antico e la maniera moderna*, Trento, Società di Studi Trentini di Scienze Storiche, di prossima pubblicazione.

Antonio Carlini, *Locare il suono. Sulle ubicazioni degli organi nelle chiese del Trentino, in Il tempio armonico. Musica e architettura all'Inviolata di Riva del Garda e in*

- altre chiese*, a cura di Franco Ballardini e Massimo Priori, Riva del Garda - Trento, MAG Museo Alto Garda - Conservatorio di Musica F.A. Bomperti, 2021, pp. 195-249.
- Monica Castellani, *Picta Sonora. Percorso iconografico musicale ad Arco e Riva del Garda*, con note di presentazione di chiese, palazzi e castelli a cura di Romano Turrini, Arco - Riva del Garda, Comune di Arco - Comune di Riva del Garda - Il Sommolago, 2017.
- Baldassarre Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, Firenze, Heredi di Filippo di Giunta, 1528.
- Sonia Caviccholi, "Musica reservata". *Indagine sui concerti dipinti nell'Italia settentrionale del Cinquecento*, in *La musica al tempo di Caravaggio*, a cura di Stefania Macioce ed Enrico De Pascale, Roma, Gangemi, 2012, pp. 133-147.
- Cristoforo da Messisbugo, *Libro nouo nel qual s'insegna, il modo d'ordinar banchetti ... Et a far d'ogni sorte di viuande ... Aggiuntoui di nououo, il modo di saper tagliare ogni sorte di carne ... opera ... composta per Christoforo di Messisbugo ... et hora di nououo coretta, et ristampata*, Venezia, Al segno della Regina, 1578.
- Flavio Dassenno, *Antichi preziosi strumenti musicali nella città di Brescia. Capolavori dalle collezioni pubbliche e private*, Castegnato, Nocivelli A.P.B., 2018.
- Francesca de Gramatica, *Marcello Fogolino "vero homo da bene" al Castello del Buonconsiglio*, in *Ordine e bizzarria*, pp. 225-239.
- Marco Di Pasquale, *Silvestro Ganassi: a documented biography*, in "Recercare. Rivista per lo studio e la pratica della musica antica", 31 (2019), 1-2.
- Benvenuto Disertori, *Cetera e pittore*, in *La musica nei quadri antichi*, Calliano, Manfrini, 1978, pp. 143-150.
- Martin Edmunds, *Venetian Viols of the Sixteenth-Century*, in "The Galpin Society Journal", 33 (1980), pp. 74-91.
- Giulio Benedetto Emert, *Le solennità per l'ingresso in Trento del vescovo Bernardo Clesio (7-8 settembre 1514)*, in "Trentino", 15 (1939), 6-7, pp. 151-158.
- Iain Fenlon, *Isabella d'Este e i suoi contemporanei. Musica e mecenatismo presso le corti dell'Italia settentrionale*, in *Bernardo Clesio e il suo tempo*, a cura di Paolo Prodi, Roma, Bulzoni, 1988, atti del convegno: Trento, 29 maggio - 1 giugno 1985 (Biblioteca del Cinquecento, 39), 2, pp. 607-636.
- Gasparo da Salò e la liuteria bresciana tra Rinascimento e Barocco*, a cura di Flavio Dassenno e Ugo Ravasio, Brescia - Cremona, Fondazione civiltà bresciana - Editrice Turris, 1990.
- Gasparo da Salò architetto del suono*, a cura di Flavio Dassenno, Cremona - Salò, Cremonabooks - Comune di Salò, 2009, catalogo della mostra nella ricorrenza del 450° anniversario della morte: Salò (Palazzo Municipale), 4-27 aprile 2009.
- Benjamin Hebbert, *Influssi della liuteria bresciana in Spagna e Inghilterra*, in *Gasparo da Salò architetto del suono*, pp. 45-52.
- Bettina Hoffmann, *Dal concerto alto al concerto basso: accordature delle viole da gamba nell'Italia del Cinquecento*, in "Recercare. Rivista per lo studio e la pratica della musica antica", 16 (2004), pp. 23-67.

- The Italian Viola da Gamba. Proceedings of the International Symposium on the Italian Viola da Gamba*, ed. by Susan Orlando, Solignac - Torino, Edition Ensemble Baroque de Limoges - Angelo Manzoni, 2002, atti del convegno: Magnano, 29 aprile - 1 maggio 2000.
- Friedrich Jakob, Willi Lippuner, *Orgellandschaft Graubünden*, Chur, Bündner Monatsblatt, 1994.
- Dietrich Kamper, *La musica strumentale nel Rinascimento. Studi sulla musica strumentale d'aseme in Italia nel XVI secolo*, Torino, ERI Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana, 1976.
- Martin Kirnbauer, *Virdungiana - zu Sebastian Virdungs "Musica getuscht" (Basel 1511)*, in "Glareana", 60 (2011), 2, pp. 52-70.
- Giovan Maria Lanfranco, *Scintille di musica*, Brescia, Lodovico Britannico, 1533.
- José Maria Llorens Cisteró, *Estudio de los instrumentos musicales que aparecen descritos en la relación de dos festines celebrados el año 1529 en la corte de Ferrara*, in "Anuario Musical", 25 (1970), pp. 3-26.
- Clemente Lunelli, *Giovanni Martino Cabona, liutaio del cinquecento a Trento*, in "Civis Studi e Testi", 4 (1980), 11, pp. 163-172.
- Renato Lunelli, *Contributi trentini alle relazioni musicali fra l'Italia e la Germania nel Rinascimento*, in *Acta Musicologica*, 21, Basilea, International Musicological Society, 1949, pp. 41-70.
- Renato Lunelli, *La musica nel Trentino dal XV al XVIII secolo*, a cura di Riccardo Maroni, Clemente Lunelli, Trento, Saturnia, 1967.
- Aurelio Marinati, *La prima parte della somma di tutte le scienze nella quale si tratta delle sette arti liberali*, Roma, Bartolomeo Bonfadino, 1587.
- Laura Mauri Vigevani, *La sala della musica di Viboldone*, in "Ca de sass", 36 (1996), 136, pp. 14-21.
- Laura Mauri Vigevani, *Fioritura di strumenti musicali in terra di Venezia: gli affreschi con le virtù nel castello di Malpaga*, in *Miscellanea marenziana*, a cura di Maria Teresa Rosa Barezani, Antonio Delfino, Pisa, ETS, 2007, pp. 533-575.
- Dina Maria de Oliveira Titan, *The origins of instrumental diminution in Renaissance Venice: Ganassi's Fontegara*, tesi di dottorato, relatore Harald Hendrix, Utrecht University, 2019.
- Ordine e bizzarria. Il Rinascimento di Marcello Fogolino*, a cura di Giovanni Carlo Federico Villa, Laura Dal Prà, Marina Botteri, Trento, Provincia - Castello del Buonconsiglio. Monumenti e collezioni provinciali, 2017 (Castello in mostra, 5), catalogo della mostra: Trento (Castello del Buonconsiglio), 8 luglio - 5 novembre 2017.
- Paolo Pandolfo, *The Viola Bastarda and the Art of Improvising*, in *The Italian Viola da Gamba*, pp. 115-126.
- Martina Papiro, *Huldrych Zwingli, ein Schaffhauser Ex-Abt und die Groß Geigen. Zwei Schweizer Quellen für Streichinstrumenten-Ensembles 1528/1529*, in *Beredte Musik. Konversationen zum 80. Geburtstag von Wulf Arlt*, hrsg. von Martin Kirn-

- bauer, Basel, Schwabe Verlag, 2019 (Schola Cantorum Basiliensis. Scripta, 8), pp. 305-318.
- Stefano Pio, *Viol and lute maker of Venice 1490-1630 / Liuteria veneziana 1490-1630*, Venezia, Venice Research, 2011.
- Michael Praetorius, *Syntagmatis musici. Tomus secundus. De Organographia*, Wolfenbüttel, Elias Holwein, 1619.
- André Schaeffner, *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, Paris, Payot, 1936 (trad. it. Palermo, Sellerio, 1999).
- Arnolt Schlick, *Spiegel der Orgelmacher und Organisten*, Speyer, Peter Drach, 1511 (rist. anast. Mainz, Rheingold Verlag, 1959).
- Luca Siracusano, *L'epistolario di Cristoforo Madruzzo come fonte per la storia dell'arte. Con un'appendice di documenti dal Notarile di Roma*, Trento, Università degli Studi di Trento. Dipartimento di Lettere e Filosofia, 2018 (Studi e ricerche, 16).
- Hanns-Paul Ties, *Bartlme Dill Riemenschneider. Transitregion und Kunsttransfer. Forschungsergebnisse und Perspektiven zur Kunst der Frühen Neuzeit in Tirol und im Trentino*, in "Der Schlern", 89 (2015), 12, pp. 31-43.
- Romano Vettori, *Note storiche sul patronato musicale di Cristoforo Madruzzo cardinale di Trento (1512-1578)*, in "Rivista italiana di musicologia", 20 (1985), pp. 3-43.
- Romano Vettori, *Musiche per i principi vescovi: la corte del Clesio e dei Madruzzo*, in *Musica e società nella storia trentina*, a cura di Rossana Dalmonte, Trento, UCT, 1994, pp. 241-279.
- Sebastian Virdung, *Musica getutscht und außgezogen*, Basel, Erhard Oeglin, 1511.

Fonti on line

- Thilo Hirsch, *Gross Geigen & Rybeben. Nordalpine 'Viola da gamba'-Ensembles im frühen 16. Jahrhundert*, Forschungsprojekt: *Groß Geigen, Vyolen, Rybeben - Nordalpine Streichinstrumente um 1500 und ihre Praxis*, Schola Cantorum Basiliensis, URL: <https://forschung.schola-cantorum-basiliensis.ch/en/forschung/fruehe-streichinstrumente-2/hirsch-gross-geigen-ensemble.html>, consultato nell'aprile 2021.
- Studia Instrumentorum Musicae*, URL: <http://www.studia-instrumentorum.de/>, consultato nell'aprile 2021.

Nota copyright

Tutto il materiale contenuto nel sito [HeyJoe](#), compreso il presente PDF, è rilasciato sotto licenza [Creative Commons](#) Attribuzione–Non commerciale–Non opere derivate 4.0 Internazionale. Pertanto è possibile liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire questo articolo e gli altri presenti nel sito, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell’opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Copyright notice

All materials on the [HeyJoe](#) website, including the present PDF file, are made available under a [Creative Commons](#) Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International License. You are free to download, print, copy, and share this file and any other on this website, as long as you give appropriate credit. You may not use this material for commercial purposes. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material.

