

I maestri della prospettiva

di *Massimo Ferretti*

Edizione di riferimento:
in *Storia dell'arte italiana*, III. *Situazioni momenti
indagini*, II. *Forme e modelli*, a cura di Federico Ze-
ri, Einaudi, Torino 1982

Indice

I. Problemi	4
1. Maestri di prospettiva e di tarsia	8
2. Legno, tecnica, figurazione	15
3. Tarsia e pittura	24
4. Cori e studioli	31
II. Sviluppi	35
1. Tradizione senese ed esordio prospettico a Firenze	37
2. I Lendinara lungo la via Emilia	44
3. Sviluppi lendinareschi in area veneta	54
4. La zona lombarda	59
5. Espansione fiorentina	64
6. Grottesche, intagli, prospettive in Umbria	75
7. Antonio Barili: «coelo non penicillo»	79
8. Giovanni da Verona e la rete dei conventi olivetani	83
9. Persistenze e revisioni nella tarsia padana del Cinquecento	91
10. L'ipotesi del Lotto a Bergamo	103
11. Fra Damiano e l'esito virtuosistico della tarsia	108
III. Temi	116
1. Immagini della città	117
2. L'esperienza dello spettacolo	126
3. Temi d'illusione e di armonia	132
4. Icone meccaniche	139

Capitolo primo

Problemi

Segnando quelle sue focusissime *Considerazioni al Tasso* su un esemplare appositamente interfoliato della *Gerusalemme Liberata*, il giovane Galilei trovò ripetute occasioni per un demolitorio confronto con il poema dell'Ariosto e per caratterizzazioni traslate dall'esperienza figurativa (fino al culmine del diretto dialogo col poeta: «Voi non sapete dipinger, Sig. Tasso, non sapete adoperare i colori, non i pennelli, non sapete disegnare, non sapete fare questo mestiero»). Attraverso quest'accostante e personalissima formula di «Ut pictura poësis», la concatenazione di giudizi ed immagini tocca alcuni momenti capitali nel rifiuto dell'universo manierista. La «durezza» e la «suspension di mente» del Tasso vengono così accostate a quell'inutilmente applicato *lusus* dell'arte che è l'opera di tarsia. L'*incipit* del poema è accompagnato da questa postilla:

Uno tra gli altri difetti è molto familiare al Tasso, nato da una grande strettezza di vena e povertà di concetti; ed è, che mancandogli ben spesso la materia, è costretto andar rappezzando insieme concetti spezzati e senza dipendenza e connessione tra loro, onde la sua narrazione ne riesce più presto una pittura intarsiata, che colorita a olio: perché, essendo le tarsie un accozzamento di legnetti di diversi colori, con i quali non possono già mai accoppiarsi e unirsi così dolcemente che non restino i lor confini taglienti e

dalla diversità de' colori crudamente distinti, rendono per necessità le lor figure secche, crude, senza tondezza e rilievo; dove che nel colorito a olio, sfumandosi dolcemente i confini, si passa senza crudezza dall'una all'altra tinta, onde la pittura riesce morbida, tonda, con forza e con rilievo. Sfuma e tondeggia l'Ariosto, come quelli che è abbondantissimo di parole, frasi, locuzioni e concetti; rotamente, seccamente e crudamente conduce le sue opere il Tasso, per la povertà di tutti i requisiti al ben oprare. Andiamo adunque esaminando con qualche riscontro particolare questa verità: e questo andare empirando, per brevità di parole, le stanze di concetti che non hanno una necessaria continuazione con le cose dette e da dirsi, l'adomanderemo *intarsiare*¹.

Galileo non pensava certo alla tarsia come a quanto, già piú un secolo innanzi, si era posto «all'incrocio di tutte le arti»², organando emblematicamente intelligenza meccanica, istanze di figurazione, sapere «scientifico». Davanti, semmai, aveva l'immagine di un artificio tecnologico, separato e subalterno nei suoi virtuosismi d'irrealtà, pericolosamente vicino a quelle «acque stagnanti», per quanto derivate dalla fonte principale della pittura, che Francisco de Hollanda aveva ricordato come «destrezze inutili» e che il Pino aveva bollato di «semplicità e folle [fole] fratesche»³. All'inizio del Seicento, senza forzature teoriche, il Mancini considera la tarsia come un «modo di pittura»; ma la specificità materiale di quella lignea, cui fa caso Galileo, ormai gli sfugge («saranno pietre, smalti, legni e gioie»)⁴. Circa sessanta anni dopo, Daniello Bartoli, sarà singolarmente attento alle «pruove meravigliose» di un'arte «antica e oggi di poco men che dimessa»⁵.

Queste citazioni non servono ad entrare nell'argomento della tarsia prospettica per la via, un po' scolasticamente giustificativa, della sua fortuna critica. Esse

orientano invece su quel campo di connessioni incrociate, di pregiudizi critici e di difficoltà reali che ancora oggi circonda un documento visivo di matrice complessa e precocemente trasformata. Se non vogliamo consentire il prevaricamento di una sensibilità moderna, ieri pronta a spendere il fresco ricordo della metafisica novecentesca, oggi piú tesa a ricostruire il momento concettuale di quelle prospettive fuori dalle finalità di figurazione, sarà innanzitutto opportuno evidenziare le radici oggettive di tali difficoltà, appiattendolo, in un primo momento, i motivi di sviluppo cronologico e geografico. Si tratta, intanto, di risalire oltre le ragioni ideologiche, sociali, figurative dell'età manieristica e neo-feudale.

Galileo, difatti, poteva mettere Tasso ed Ariosto in parallelo con tarsia e pittura perché, ai suoi occhi, di un confronto omogeneo si trattava, essendo scontata la dipendenza dell'una dall'altra. Vasari, parlando «Del musaico di legname cioè delle tarsie (una graduazione di lessico per niente neutrale) e dell'istorie che si fanno di legni tinti e commessi a guisa di pittura», era stato esplicito:

E perché tale professione consiste solo ne' disegni che siano atti a tale esercizio, pieni di casamenti e di cose che abbino i lineamenti quadrati e si possa per via di chiari e di scuri dare loro forza e rilievo, hannolo fatto sempre persone che hanno avuto piú pazienza che disegno. E così s'è causato che molte opere vi si sono fatte e si sono in questa professione lavorate storie di figure, frutti et animali, che invero alcune cose sono vivissime; ma per essere cosa che tosto diventa nera e non contrafà se non la pittura, essendo da meno di quella e poco durabile per i tarli e per il fuoco, è tenuto tempo buttato invano, ancorache e' sia lodevole e maestrevole⁶.

Anche argomenti come quello della durata fisica delle opere, o l'altro della facilità/difficoltà esecutiva, ricorrenti nel paragone cinquecentesco fra le arti, riescono così sfavorevoli alla tarsia; che dunque è solo paziente estensione meccanica della pittura, priva di diretti tramite col Disegno («padre delle tre arti nostre»). Se Vincenzo Borghini poteva ironizzare sul parere di «un legnaiuolo» come Battista Tasso nell'inchiesta varchiana sul primato delle arti («maestro si chiama da sé da sé»)⁷, Vasari svolgeva concretamente la sostanza discriminatoria di quelle sue affermazioni nella concretezza narrativa delle biografie. Una regola sociale di ascesa viene sistematicamente sovrapposta alla polimorfa cultura tecnologica delle botteghe fiorentine dell'ultimo Quattrocento. Intaglio e tarsia s'identificano così troppo necessariamente con la fase giovanile di artisti destinati a più alte responsabilità⁸. L'abbandono della tarsia da parte di Benedetto da Maiano è la conseguenza traumatica di un'imbarazzante presentazione alla corte di Mattia Corvino, rovinata da «un paio di casse con difficile e bellissimo magisterio di legni commessi», poi staccati e scomposti per l'umidità patita durante il viaggio (ma «la colpa era stata dell'esercizio che era basso, e non dell'ingegno suo che era alto e pellegrino»)⁹.

Al Vasari non sfuggiva certo che quest'arte d'intarsiare era cosa ormai trascorsa e vicina al puro esercizio prospettico. Ma la pratica autonoma della prospettiva (dove il termine non corrispondesse a quella «divinissima» possibilità di dispiegamento e di diletto visivo da lui indicata nella lettera al Varchi¹⁰) era da lasciare ad artefici privi d'invenzione, senza disegno: lo aveva capito Aristotile da Sangallo quando rinunciò alla pittura e «si risolvé di volere che il suo esercizio fusse l'architettura e la prospettiva, facendo scene da commedie»¹¹. E difatti chi su di esse avesse fatto considerazioni teoriche, come Daniele Barbaro, non avrebbe tardato a ricono-

scere buoni esempi di Prospettiva pratica «nelle pitture de gli antipassati»¹². Ma le opere di tarsia erano da loro chiamate «perspectivae» e, nell'oscillazione fra «faber», «magister a lignamine», «carpentarius» e simili, l'appellativo di maestro di prospettiva serví piú frequentemente a riconoscere l'intarsiatore¹³.

I. *Maestri di prospettiva e di tarsia.*

Le ragioni della crisi cinquecentesca della tarsia, con i relativi impacci ad intenderne le realizzazioni passate, convergono proprio su tale doppio registro lessicale, ormai scisso alla metà del secolo. Oppure, sull'accenno del Barbaro ad una prospettiva «pratica» già concretata nelle opere ma non ancora definita come sistema preliminare di norme (solo nel 1540 era stato stampato il *De pictura* albertiano, e nella redazione latina). A progredire fu dunque una nozione piú astratta di prospettiva, scientificizzante e in pieno assestamento trattatistico: che sempre piú spesso fu opera di matematici, culminando, giusto allo scadere del secolo, in Guidobaldo Del Monte e nella sua giustificazione concettuale del punto di fuga, dunque nelle premesse della geometria proiettiva di Desargues¹⁴. Anche la cultura figurativa, sullo sfondo della condanna zuccaresca delle matematiche, suggerisce un certo distacco e quasi un'incomprensione fra le due linee di competenza prospettica: quando arriva a descrivere come si tirano le prospettive, Vasari coerentemente sorvola¹⁵. Si comincia cosí a circoscrivere quello speciale settore deputato ad un magistero prospettico stupefacente, ma del tutto autonomo e specialistico, che avrà i suoi trionfi nell'età delle quadrature¹⁶. La tarsia non poteva piú essere un'occasione di raccordo fra le diverse esperienze: il suo sviluppo, necessariamente, aveva avuto la stessa «brevissima dura-

ta» di quel «periodo di transizione, che potremmo chiamare archimedeo» in cui scienza, tecnica, arte si erano incontrate in forme poi irripetibili¹⁷. Se durante tutto il Cinquecento esse trovarono sviluppi utilmente reciproci, non fu tanto in area italiana. Solo per rimanere al caso nostro, le tavole di dimostrazione prospettica dei *Kunstbüchlein* tardo-cinquecenteschi fanno spesso tutt'uno con i modelli utilizzati dagli intarsiatori tedeschi del tempo; e così nel 1556 Leonard Digges, nel sottotitolo del suo *A Booke Named Tectonicon* può promettere, fra i tanti, anche agli intarsiatori, «cose piacevoli e necessarie, sommamente utili»¹⁸. Era dunque fatale che non fosse Bacone a fornire la citazione d'avvio.

Storicizzare l'evoluzione della cultura prospettica da Brunelleschi alla fine del Cinquecento non serve soltanto a motivare il «ritrarsi» della tarsia. È un'esigenza resa tanto più opportuna dalla centralità del tema nell'esperienza storiografica del nostro secolo. Il celebre saggio giovanile di Erwin Panofsky, che dette coagulo ad una comprensione della prospettiva come convenzione culturale e che fissò una frattura radicale e, a suo modo, simbolica, con i presupposti dell'antiscientismo ottocentesco (da Selvatico a Ruskin), non è certo valso a sgombrare il campo da astratte ipotesi culturalistiche¹⁹. Specie da noi, dove la fortunata traduzione feltrinelliana ha fatto del vecchio saggio del 1927 una presenza non trascurabile, ma un po' inavvertitamente attualizzata, nel campo della cultura media e non specialistica, così come nell'armamentario teorico di critici ed operatori visivi²⁰. Nonostante l'attenzione all'effettiva pratica delle botteghe fatta già vent'anni fa da Klein, e nonostante i richiami ai concreti tramiti d'esperienza culturale che caratterizza i più recenti interventi di Baxandall, per certi versi di Edgerton, di Veltman, Kemp ed altri, ancora oggi chi considera la stagione eroica della visualizzazione prospettica corre facilmente il rischio d'intellettualizzare

eccessivamente gli specifici termini figurativi della questione, rovesciando idealisticamente in avanti un quadro culturale che si andrà definendo, invece, piú tardi, fra Cinque e Seicento²¹.

Quegli arnesi che implicavano aggiustamenti ed interventi da parte di chi se ne servisse, quali erano le perdute tavolette prospettiche del Brunelleschi, richiamano subito un'esperienza concettuale fortemente embricata all'operatività meccanica, alla dimensione fabbrile del conoscere. Volendo dunque sottolineare che non è questo l'angolo dietro cui è già pronto a sbucare Vignola, potrà servire un parallelo riferimento a quello che fu, nella riflessione architettonica, la mutata considerazione del modello fra i tempi di Alberti e quelli di Vasari. Alberti indica come disegno la partizione primaria e il proporzionamento dell'edificio, ma riconosce nel modello in assicelle o di altri materiali quanto di fatto corrisponde alla determinazione progettuale; mentre Vasari vi individua la semplice prosecuzione materiale di quanto è già composto «se non di linee»²².

Tale richiamo si salda bene con lo schema evolutivo fissato da Vasari per i legnaioli architetti. Non c'è dubbio che di progressione tecnologica, e in ciò sociale, effettivamente si trattasse; ed è vero che il distacco vasariano da quella generazione passata individua bene una profonda trasformazione di propositi costruttivi; ma sta di fatto che una professionalità dell'architetto autonoma nel suo costituirsi, per tutta l'età che corrisponde allo svolgimento della tarsia prospettica, non esiste. L'architetto esce dalle fila professionali degli orafi, degli scultori, dei legnaioli, dei pittori²³. Non si sta ora ad accennare come al prevalere di uno di questi canali di affluenza possa poi corrispondere un preciso andamento nella cultura architettonica. Per comprendere la posizione di Vasari, basta solo ricordare che la figura del legnaiolo-architetto è ricorrente specie a

Firenze e nell'ultimo terzo del Quattrocento. Ma anche altrove è normale che i lavori d'intaglio e tarsia si alternino a macchine, ingegni, perizie e varie responsabilità costruttive: si pensi al senese Barili, a Luchino Bianchino a Parma, a Giovanni da Verona, e a tanti altri. Siamo ancora troppo abituati, forse, a scomporre il complesso della produzione materiale per serie formali, figurative, tipologiche, ecc., trascurando la continuità operativa, la compattezza biografica, e dunque la coerenza culturale di fatti che perfino nelle bibliografie riemergono sgranati. Le tarsie prospettiche sono anche (o solo) il segmento di una catena che si situa spesso ai più alti livelli tecnologici del tempo. I legnaioli, gli intarsiatori vanno dunque riconosciuti fra gli «artigiani superiori» di cui parlò Zilsel.

Dedicando a Guidobaldo duca di Urbino la *Summa de Arithmetica* («probabilmente il primo libro di un autore erudito che nella prefazione insista sull'utilità pratica», nota Zilsel), Luca Pacioli coglie il diretto rapporto fra la moderna arte della tarsia e quella regola armonica che è la prospettiva²⁴. E ancora Vasari, da una visuale ormai diversa, farà immediatamente derivare la nuova pratica lignaria dalle sperimentazioni di Brunelleschi.

[Brunelleschi stesso] né restò ancora di mostrare a quelli che lavorano le tarsie, che è un'arte di commettere legni di colori; e tanto li stimolò, che fu cagione di buono uso e molte cose utili che si fece di quel magisterio, ed allora e poi di molte cose eccellenti che hanno recato e fama e utile a Fiorenza per molti anni²⁵.

La virtuale identità dei due procedimenti è stata ricapitolata con efficacia:

La semplice armatura delle ortogonali e delle linee di fuga convergenti, col gioco delle «intersezioni», determi-

nava un reticolo geometrico; questo reticolo si risolveva in un gioco di figure elementari facilmente ritagliabili [...] ciò che si raccoglieva al termine della scomposizione dello spazio si costruiva sul quadro come un «puzzle», vale a dire come una tarsia²⁶.

È immediata l'associazione con quei potenziali «cartoni» per intarsiatori che sono i disegni prospettici di Paolo Uccello: un nome che richiama subito un altro passo vasariano dove il nesso prospettiva-tarsia è colto con più accentuata subordinazione²⁷.

La prospettiva quattrocentesca si coniuga pertanto con lo sviluppo della tarsia lungo la linea idealmente brunelleschiana della sperimentazione e della concretizzazione meccanica. E la tarsia si muove spesso fra quelle occasioni e necessità di specifica costruzione figurativa che nei fatti contraddicono l'immagine eterea di un'astratta prospettiva quattrocentesca. Ma, una volta riaffermato tale carattere fabbrile, il rapporto prospettiva-tarsia va considerato sotto un secondo aspetto, legato all'effettivo ritardo temporale della nuova tecnica lignaria. È cosa recentissima, come poi vedremo, la contrazione di tale iato, ma rimane il fatto che di nessuna tarsia lignea e prospettica abbiamo notizia in tempi precedenti il *De Pictura* albertiano (1436, redazione volgare). Proprio avendo di vista il problema della tarsia, è stato molto ben caratterizzato questo momento-cardine:

Fu l'Alberti, verso il 1435, a liberare la prospettiva dal suo legame con il difficile rilievo architettonico e a radicarla stabilmente tra i pittori. Il suo procedimento e gli strumenti grafici da lui suggeriti erano proposti in un linguaggio pienamente accessibile e l'autore non mancava mai di ricordare, a ogni piè sospinto, che «chi mira una pittura vede certa interseguazione d'una piramide» e che questa «interseguazione» è una superficie piana; era il metodo

adatto a far cadere anche le ultime riserve di chi ricordava con disapprovazione il Battistero perforato da parte a parte, la veduta a bordi frastagliati di Brunelleschi [le due tavolette], i risucchi nelle pareti della Salomè di Donatello, la voragine architettata dietro il Crocefisso di Masaccio (ancora al Vasari quel muro pareva bucato). Alberti predicava una soluzione semplificata, senza cabale ottiche, e insegnava non già a constatare e rilevare quello che esiste, bensì a creare uno spazio vuoto, popolabile a piacere, in piena libertà (o quasi)²⁸.

Certo, la diffusione fra gli artisti del testo albertiano non va estremizzata. Il rilievo prospettico continuò per molti di loro a corrispondere innanzitutto alla costruzione di singoli elementi volumetrici. Mentre la codificazione albertiana, nella coincidenza fra prospettiva e pittura di storia, agì piuttosto attraverso il tramite «moderato» del Ghiberti. Ma il definitivo ancoraggio del rilievo geometrico ad un campo di figurazione piana rimane la condizione necessaria per lo sviluppo della tarsia. In un certo senso, con l'individuazione della prima fase dei lavori nella sacrestia di Santa Maria del Fiore (dal 1436), si annullerebbe lo iato che nel 1953 colpiva Chastel.

Ma questo grande momento d'avvio della tarsia prospettica rimane isolato. Tanto più occorre allora guardare il trattatello albertiano anche da una visuale diversa da quella delle botteghe. Nella sua doppia redazione, ossia nel suo bilinguismo, esso costituisce una tipica proposta umanistica, quasi una guida alla lettura degli ideali testi figurativi, alle ragioni della loro geometrica armonia. Questo richiamo alla realtà del destinatario, alla recezione umanistica, pitagorica e neoplatonica, delle icone geometriche, suggerisce dunque la ragione per cui le tarsie prospettiche si addensano nella seconda metà del secolo, nell'ultimo trentennio, anzi. Questo

dato quantitativo, che a suo modo riesce indirettamente documentario, corrisponde ormai ad una norma prospettica gravitata su di un'abitudine contemplativa, raziocinante, autoriflessiva, appoggiata ad una casistica iconografica tanto intensamente efficace quanto prevedibile, alla figurazione di una misura spaziale che si fa veicolo intelligibile di se stessa, che punta a costituirsi come puro oggetto visivo.

L'opinione confidata dal Brunelleschi all'ingegnere senese Taccola, così pessimisticamente ragionata e moderna, ma tuttavia connessa alla tradizione «gotica» del segreto professionale («non comunicare a molti le tue invenzioni ma solo ai pochi che intendono e apprezzano la scienza, perché mettere troppo in mostra le proprie invenzioni ed azioni significa soltanto sprecare il proprio ingegno»²⁹), non lascia ancora immaginare, per quelle prime sperimentazioni prospettiche, un vasto spazio di diffusione e di codificazione iconografica. Tale spazio coincide invece con la cultura umanistica matura, con l'ideale di vita cortigiana: quando «far parere per arte di prospettiva quello che non è»³⁰ e compiacimento contemplativo s'identificano in un'altissima convenzione intellettuale. Ad essa è ancora nostalgicamente legato, a metà Cinquecento, Sabba Castiglione. Quando sottolinea il carattere elitario delle

opere di Pietro del Borgo o di Melozzo da Forlì, le quali forse per le lor prospettive e secreti dell'arte sono a gli intendenti più grate che vaghe a gli occhi di coloro che meno intendono³¹

non si riferisce pertanto a quanti sono effettivamente partecipi di un'intelligenza operativa e progettuale, come in Brunelleschi, ma ad un'attitudine tutta «liberale» e socialmente coltivata. Quell'atteggiamento comprensivo verso la pittura del secolo passato fa dunque

corpo con le correlate, ed ormai trascorse, condizioni di apprezzamento. «Chi piú attende alla prospettiva» per Vasari «ne cava», invece, «la maniera secca e piena di profili»³².

Un concreto indizio della fortuna toccata in ambito umanistico e cortigiano alla tarsia prospettica sono, fra Quattro e Cinquecento, tutti quei tentativi per dare una veste lessicale classica, una moderna dignità umanistica ad un termine accentuatamente medievale come «prospettiva», inteso però come tarsia: si adattano le forme di «emblema»³³, «lepturgia»³⁴, «xilostrata»³⁵; se ne indica l'autore come «faber operis segmentatis clarus»³⁶; mentre si esalta negli stessi cori gli «aeserotica sedilia ipsi Zenodoro invidiosa», i «sedilia haec dedalea»³⁷.

2. Legno, tecnica, figurazione.

Un remoto atteggiamento mentale ha spinto spesso a considerare nelle tarsie il rapporto fra impianto figurativo e realizzazione lignaria come un semplice procedimento di traduzione. Anche quando l'immagine di una subalternanza operativa non si presentasse come immediato riflesso di uno schema discriminatorio, ha resistito a lungo un'abitudine critica spontaneamente portata ad ignorare l'autonomia formale della tarsia; vedendovi piuttosto qualcosa di simile all'ardita ed ammirevolissima metafora materico-manuale di un'opera già virtualmente compiuta in fase di progettazione grafica. L'ansia attributiva dello storico dell'arte nel riconoscere la mano del pittore che fornì il cartone è forse il modo piú tipicamente moderno per negare all'intarsiatore tale autonomia espressiva. Liberandosi da certe cogenti affermazioni del maestro Longhi («i maestri lignarii, a parte la loro eccellenza come intagliatori, non furono,

per quanto è della tarsia propriamente pittorica, che utilissimi esecutori d'invenzioni dovute ai pittori veri e propri»³⁸), l'esordiente Francesco Arcangeli fece in proposito considerazioni ancora insostituibili:

Ammettiamo di buon grado che quasi tutte le grandi tarsie italiane sono versioni in legno condotte su modelli perduti, probabilmente, per sempre. E con questo? Dovremo perciò, occupandoci di esse, consumare il tempo a rimpiangere gli archetipi irrestituibili? Eppure il risultato che ci sta, leggibilmente, sotto gli occhi, è uno [...] stiamo dunque contenti al «quia», rendendo meno angosciata la carenza dei modelli introvabili, col pensiero che essi furono opere autonome soltanto per un certo rispetto, in quanto nacquero proprio in vista di quella traduzione che ancora possediamo³⁹.

Ma quanto della forma lignaria è già inglobato nel cartone? Fino a che punto l'intarsiatore dipende dal pittore, lo asseconda o lo elude? È un rapporto in continua oscillazione, da definire caso per caso, come per le vetrate. In entrambe le circostanze il progetto preliminare è prevalentemente limitato alla configurazione grafica e alle parti di figura. E tale rapporto non fissa, in forma unitaria e costante, uno schema di equilibri e reciprocità. L'intersecazione delle tecniche, delle esperienze figurative, dei meriti qualitativi, e d'infinita altre ragioni, propone un quadro di relatività che, almeno per le tarsie, tende a chiarirsi sulle coordinate geografiche e temporali⁴⁰. Ma l'accostamento alle vetrate è solo provvisorio: esse si risolvono nel più tipico manufatto cromatico, in trasparenze accese e distanti, in campi di colore necessariamente scanditi.

La tarsia è invece destinata ad una percezione ravvicinata, analitica, spazialmente mutevole e, in ciò, ad effetti di cangianza luminosa. La sua qualità cromatica,

pur sempre contenuta nella gamma delle essenze lignee (e, in progresso di tempo, di pochi trattamenti artificiali) si rafforza piuttosto attraverso controllate relazioni tonali ed efficaci suggerimenti mimetici. Quella specifica trama formale, sintetica o piú frantumata, che deriva dai modi lineari di ritaglio e montaggio dei legni, è però una realtà figurativa incontrollabile per chi ha fornito il cartone. L'autore di esso potrà anche vantare un reale privilegio figurativo ed essere seguito dall'intarsiatore in maniera sostanzialmente aderente (e in questi casi, come per Lotto a Bergamo, funziona assai bene il termine traduzione), ma non influirà ovviamente su questa specifica determinazione strutturale. Una tavoletta di legno è anche, per sé, un fatto grafico, contiene una struttura lineare, una *texture* suscettibile di combinazioni diversissime col composito insieme vegetale. Non si tratta solo della diversa qualità delle essenze, ma anche degli andamenti del taglio (parallelo, normale, trasversale rispetto alla sezione del tronco); della tramatura variatamente infittita e configurata degli anelli annuali; delle individuali vicende organiche della pianta; del grado diversificato del trattamento artificiale (come già nel piú corrente caso del rovere «affogato», ossia immerso in acqua per tempi sufficientemente lunghi ad ottenere una qualità cromatica annerita, adatta alle campiture dei fondi)⁴¹. E, come svela la caduta del commesso negli stalli del Duomo di Ferrara, l'intarsiatore è così consapevole di tali valori che, talvolta, si trova costretto a scavare nella tavola di supporto un incasso piú profondo per quelle tavolette la cui struttura lineare verrebbe ad essere modificata dall'altrimenti necessaria opera di rasiera. Questo tipo d'intervento, ossia di riduzione fisica e figurativa, talvolta ancora in tempi recenti si è identificato con la forma di restauro piú adatta ad un mobile, sia pure intarsiato. Ciò corrisponde, per un dipinto, alla programmatica eliminazio-

ne delle velature. Sarebbe facile, del resto, verificare mentalmente tutto questo davanti ad una tarsia di Cristoforo da Lendinara, immaginando locali sostituzioni di essenze, orientando in maniera sistematicamente mutata la successione degli anelli stagionali, facendo ruotare di novanta gradi i fondali di rovere, e così via: piú che «disturbato», il campo di figurazione riuscirebbe contraddetto. Non è però facile discostare le valenze d'immaginario allora ricavate dal legno («l'essenza legnosa, ad opera della tarsia, rappresenta un nuovo acquisto del colore nel Rinascimento», ha ben detto Puerari⁴²) da quell'intelligenza costruttiva che spesso caratterizza un altro aspetto del medesimo mestiere. La capacità di figurazione fa corpo così con un'intelligenza operativa cresciuta alla cognizione organica di un materiale, il legno, che è quello stesso delle piú avanzate realizzazioni meccaniche. Non è per noi immediato ripensare a queste condizioni d'esperienza; ma ripassano alla memoria le parole di Leroi-Gourhan:

Il fatto che si possa introdurre un pezzo di legno in una macchina senza preoccuparsi delle venature e dei nodi, e che ne esca un listello di pavimento standard impacchettato automaticamente, costituisce certo un vantaggio sociale molto importante, ma questo non lascia all'uomo altra scelta che rinunciare a rimanere *sapiens* per diventare forse qualcosa di meglio, ma comunque qualcosa di diverso⁴³.

La fase della selezione, taglio e messa in opera del materiale costituisce dunque, a tutti gli effetti, un processo di figurazione. Ma una volta superato il pregiudizio della priorità formale del cartone, riconoscendo la complessità e variabilità formativa della tarsia pittorica, si può tranquillamente rivendicare l'opportunità di un controllo filologico di quel rapporto mutevole, fino al tentativo attribuzionistico di riconoscere i modelli pit-

torici: se consapevole delle sue incerte, specifiche e parziali condizioni. Il mutare di tali condizioni conoscitive corrisponde agli svolgimenti concretamente storico-ambientali della tarsia quattro-cinquecentesca; la fenomenologia di rapporti con il modello pittorico è un aspetto ulteriore della sua autonomia espressiva, o della sua crisi. Se in qualche occasione è del tutto agevole riconoscere il modello pittorico per via attributiva (è il caso del *vescovo* del «Pittore di Paolo Buonvisi» o dei due evangelisti di Zacchia il Vecchio nei diversi pannelli confluiti al Museo di Villa Guinigi a Lucca)⁴⁴; in altre, solo un documento può accertare l'identità di chi fornì il cartone (è il caso di Bartolomeo Ramenghi il Vecchio, i cui impasti sfaldati, ancora prossimi all'Aspertini, male si adattano alla cultura lignaria di fra Raffaele da Brescia⁴⁵). All'opera di un medesimo pittore possono corrispondere, in tarsia, esiti diversissimi: è il caso, per quanto non documentato e sfasato di cronologia, dei cartoni dello Zenale per le tarsie famose della Certosa di Pavia e per il coro giovanile di fra Damiano in San Bartolomeo di Bergamo⁴⁶. Contro lo scrupolo precocemente ossequioso, anche se smorzato e banalizzante, che Agostino de' Marchi dimostra verso i due cartoni fornitigli da Francesco del Cossa (Bologna, coro di San Petronio); ci sono situazioni come quella, eccezionale, delle tarsie di Antonio Barili a San Quirico d'Orcia: dove solo le molte coincidenze tipologiche e compositive, isolabili attraverso particolari fotografici, hanno potuto consentire l'indicazione di Luca Signorelli quale autore dei cartoni, presenza comunque «cancellata» nel mobilissimo pittoricismo e nella lustra densità di corpi fissata dall'intarsiatore⁴⁷.

Il fatto che non ci siano pervenuti cartoni per tarsie è un'indicazione essenziale⁴⁸. I frammenti superstiti dei modelli lotteschi per il coro bergamasco corrispondono infatti ad una situazione ormai del tutto evoluta. L'in-

tarsiatore usava il cartone vero e proprio per scomparire le sagome, per verificarne il montaggio, per controllarne la giustezza. Il rispetto fisico verso il cartone tenderà, magari, a crescere in proporzione all'obbligo di subalternanza (verso il traguardo registrato poi da Vasari), ma rimane il fatto che esso fu inteso come necessità strumentale. Quando non venne letteralmente consumato, fu lucidato, tenuto in serbo come ulteriore modello, predisposto al riutilizzo. L'insistenza di Lorenzo Lotto nel riottenere intatti i propri modelli s'identifica, di nuovo, col più felice momento della crisi pittoricistica e della perdita di autonomia espressiva della tecnica. E tuttavia anche questo caso estremo serve a smentire un nostro eventuale pregiudizio circa la coscienza che sull'autografia di questi manufatti poteva correre: a «firmare» non fu il Lotto, ma il Capoferri, com'era normale⁴⁹.

Non sarebbe stato normale, nella fase più tipica della tarsia prospettica, che a procurare i cartoni fossero, come poi a Bergamo, gli stessi committenti. In quanto responsabile giuridico della commissione, sarebbe stato lo stesso maestro di tarsia a rivolgersi, eventualmente, al pittore. Entro questa realtà di rapporti produttivi, vanno dunque riconosciuti i modi della loro collaborazione, come i limiti e le regole dell'accertamento filologico. Soprattutto andrà smentito un secondo inconveniente legato ad un più moderno e totalizzante concetto di autografia: quello che spinge ad identificare l'intervento del pittore con l'intero campo della figurazione intarsiata. Di entrambi gli aspetti può dar conto un'attenzione più ravvicinata all'intervento di Giuliano da Maiano nella sacrestia di Santa Maria del Fiore. Da quelle scarse annotazioni di bottega che sono i *Ricordi* del pittore Alesso Baldovinetti risulta in maniera inequivocabile:

1) che è l'intarsiatore («conducente in suo nome proprio a fare la terza faccia di sagrestia»)⁵⁰ il committente del pittore, che dunque da lui solo attende i pagamenti;

2) che mentre il cartone per una scena narrativa, priva di caratterizzazione architettonica («una storia gli disegni d'una Natività») è interamente affidato al pittore⁵¹;

3) nel caso di una composizione accentuatamente prospettica, il suo contributo è limitato alle sole figure, come indica la diversa forma descrittiva («cinque teste» fra cui «una nostra Donna, uno angniolo», *non* un'Annunciazione) e il più basso importo⁵²;

4) che tali parti di figura possono corrispondere a due diversi livelli di progettazione: uno puramente grafico («cinque figure di mano di Tommaso Finighuerri»), l'altro di parziale completamento pittorico, soltanto tonale con tutta probabilità («cinque teste gli colorii a cinque figure»), riservata alle parti di maggiore complessità luminosa, analitica e figurale, dunque di più fitta e complicata connessione lignaria.

È, allora chiaro che sarebbe ridicolo riferire al Baldovinetti quella figurazione di spazi architettonici, spiegata e prospetticamente unitaria, che è la parete aggiunta da Giuliano da Maiano nella sacrestia di Santa Maria del Fiore. Responsabile è solo il prospettico, ovvero l'intarsiatore.

Non è detto che il caso considerato fissi una regola stabile. Ma non è detto neppure che il ruolo del pittore-cartonista dovesse emergere meglio proprio in circostanze diverse da quelle della tarsia fiorentina, che anzi è la maggiormente segnata da preoccupazioni illusionistiche e di sottile analisi lignaria. Sicché, anche considerando la complessità operativa di tali rapporti, si svela (per una volta) viziata di esteriore idealismo la supposizione di Roberto Longhi per cui a Lorenzo da Lendinara (e da lui a Cristoforo, che se ne sarebbe servito per

gli *Evangelisti* modenesi) Piero della Francesca avrebbe «fornito una serie-base di cartoni, abbandonandoglieli con diritto di riproduzione illimitata»⁵³.

Anche certi casi di «slittamento» fra figura ed alloggio prospettico fanno pensare che il maestro di tarsia, perlopiú, ricorresse al pittore solo per ottenere figure di miglior disegno, ma scontornate e prive di quel riferimento spaziale che rimaneva di sua competenza. È il caso della porta intagliata dal Francione e da Giuliano da Maiano in Palazzo Vecchio. Le figure di Dante e Petrarca risalgono ad un pittore d'eccezione (Botticelli, per Longhi ed Arcangeli); e anche in questo caso dovette trattarsi di cartoni dipinti, ricchi di sottili indicazioni luminose per tutta la loro estensione. Ma l'incertezza fisica con cui trovano positura i piedi di Dante si spiega solo con una mal risolta operazione di montaggio fra figura e contesto spaziale. Non è infatti casuale che tale contesto sia il medesimo, in senso speculare, in cui si trova inserito l'altro poeta.

Finché la responsabilità imprenditoriale gravita sul maestro di prospettiva e non si considera la tarsia come una trasposizione della pittura propriamente detta, è frequente che nelle opere uscite da una stessa bottega, o dalle sue ramificazioni, siano riutilizzati gli stessi modelli: attraverso replica, ribaltamento, uso parziale, ampliato, modificato⁵⁴. Forse proprio perché colpito da questo carattere d'iterazione tematica o di replica non classicisticamente ossequiente, Burckhardt vide nella tarsia il «potere artistico che in tempi sani è diffuso in tutto il popolo»⁵⁵. La replicata messa in opera dei medesimi modelli, che è cosa spontaneamente connessa alla stabilità iconografica di cori, cassoni e spalliere, caratterizza specialmente la tarsia padana. Già nel 1462, nel contratto per il perduto coro del Santo, i fratelli Canozzi

... promiserunt variare dictas tarsias semper meliorando, non deteriorando, et diversificando ipsas tarsias et quod sint diversae et non similes et omnes habeant prospectivam⁵⁶.

Si è già detto che tale attitudine a replicare, variare, adattare, non deriva immediatamente dalla conservazione dei cartoni operativi; né la si può sempre spiegare con le ragioni di bottega di chi fu, vasarianamente, privo di disegno. Se i maestri di tarsia furono così propensi a riutilizzare e combinare modelli verosimilmente trasmessi attraverso «carte lucide» (come già insegnava Cennini), c'è una ragione più sostanziale. E specialmente per la linea di tradizione lentinaresca, nell'area padana, dove ancora in pieno Cinquecento un pittore come il Moroni rimane fedele alla pratica della *conflation*⁵⁷. Misura prospettica e criterio proporzionale, già nell'insegnamento di Piero della Francesca ma specificamente nella fattualità meccanica dell'intarsio, corrispondono ad una nuova capacità di concatenare e seriare le forme, dove interi blocchi strutturali possono ricostituirsi in una diversa relazione costruttiva, a conferma della regola che coordina e unifica lo spazio figurativo. Se ancora una volta servisse misurare il distacco del Vasari dalle condizioni di cultura che fondamentarono lo sviluppo della tarsia prospettica, basterebbe solo ricordare lo scrupolo con cui ci fa sapere di aver diversificato «i casamenti» nelle scene da lui affrescate in San Michele in Bosco⁵⁸.

Per quanto in tempi ormai inoltrati, la ripetuta edizione di cartoni da parte del converso domenicano fra Damiano da Bergamo e del suo seguito costituisce un documento efficacissimo di una pratica sempre diffusa nelle botteghe di tarsia. Ma, nello stesso tempo, tale comportamento si specifica in quella risolutiva congiuntura. Nella Bologna del Parmigianino vengono riproposti i cartoni bramantineschi o parabramantine-

schi già scarnamente usati per le tarsie bergamasche di Santo Stefano. Una pratica lignaria ricchissima riesce dunque a darsi una ragione di stile che, in un certo senso, slitta sull'attualità e contestualità figurativa dei modelli, delimitando una zona di eccezione tecnica. La capacità di complicazione figurale dei vecchi schemi va di pari passo con l'accresciuta preoccupazione virtuosistica nel taglio e combinazione della materia. Non si tratta d'intervenire all'interno delle regole proporzionali della costruzione visiva; il riuso dei cartoni è un problema di estensione del campo «pittorico». La figurazione architettonica dei pannelli bergamaschi può essere proseguita, dilatata, complicata a piacere, lungo gli assi convergenti. Il medesimo prospetto architettonico d'ascendenza bramantesca sarà letteralmente riproposto fin nel clima ormai tridentino in cui si chiude la carriera dell'intarsiatore⁵⁹. Il cartone certamente vignolesco usato per il pannello ordinato da Francesco Guicciardini (1534) servì anche, riducendone lo sviluppo lungo gli assi prospettici, per una delle due scene maggiori della porta di San Pietro, a Perugia⁶⁰.

3. *Tarsia e pittura.*

Il cardinal Salviati avendo desiderio avere un quadro di legni tinti, cioè di tarsia, di mano di Fra Damiano da Bergamo, converso di San Domenico di Bologna, gli mandò un disegno, come volea che lo facesse, di mano di Francesco [il pittore da lui protetto, che ne trasse il nome] fatto di lapis rosso: il quale disegno, che rappresentò il re Davit unto da Samuello, fu la miglior cosa e veramente rarissima che mai disegnasse Cecchino Salviati⁶¹.

I «legni tinti», le minute incrostazioni polimateriche, fanno della tarsia di fra Damiano quell'azzardoso tra-

slato della pittura sul quale appoggeranno le loro riserve Vasari e Galileo. Questo distacco dalla originaria semplicità e dalla naturalezza lignaria è stato considerato dalla maggior parte degli storici del tema (a partire dallo Scherer, che parlò di «errore fondamentale», e dal Brown, che vi vide distrutto l'«aspetto di sincerità»)⁶² come il momento di collasso storico e culturale. Sarà evidentemente opportuno inquadrare in maniera meno deterministica uno svolgimento che presenta istanze e condizioni così ampie da apparire scontato nell'orizzonte, non soltanto pittorico, del Cinquecento. Nella citazione vasariana l'interazione fra pittura e tarsia si precisa in una gerarchia concettuale che corrisponde a determinate abitudini e funzioni artistiche. Ora, effettivamente, è l'autore del cartone che sembra programmare l'intero campo di figurazione. Rispetto ad un progetto grafico talmente prestabilito dal pittore e voluto dal committente, il compito del virtuoso di tarsia è un po' quello di un orefice chiamato a «legare» una pietra preziosa, che già sia pregiatissimo oggetto di collezione. La tarsia non è più l'elemento figurato, per quanto emergente, di un mobile (come al tempo dei «lettucci» e dei cassoni); per riprendere le parole di Vasari, è «un quadro» essa stessa, destinato ad una parete e prospetticamente richiuso da una cornice⁶³. I modi di percezione ed apprezzamento non sono diversi da quelli coltivati sui dipinti. Prende così corpo il *topos* della tarsia scambiata per pittura. Sul classico luogo letterario degli uccelli che vanno a beccare l'uva dipinta da Zeusi, si rimodella ed adegua l'episodio di Carlo V che scalfisce con lo stocco le prime tarsie bolognesi di fra Damiano per sincerarsi della loro natura⁶⁴.

Il confronto con la pittura era già scivolato, in forma di elogio, nelle pagine di Matteo Colacio, di Giovanni Rucellai e di Vespasiano da Bisticci⁶⁵. E un intarsiatore attento all'effetto cromatico dei legni come il senese

Antonio Barili aveva potuto firmare, nel 1502, il coro per la Cappella di San Giovanni vantandosi di aver fatto ricorso al «coelo [per *caelo*, sgorbia] non penicillo»⁶⁶. E quando a Venezia, nello stesso giro di anni, i fratelli Paolo ed Antonio Mola sono detti «magistri artis pictorie que perspective dicitur» (altrove si parla di «pictorum perspective»)⁶⁷, sembra ancora riproporsi la privilegiata associazione albertiana fra «pittura» ed opera di disegno, intesa come forma piana di figurazione. Ma è in ambiente olivetano, poi, che l'inganno dei sensi e il paragone con la pittura sembrano maturare come metro di giudizio: «cardules et id genius [fra Giovanni da Verona] aviculas adfabre adeo ligno adpingebat, ut sensum plerumque fallerent, nemine non coloratas esse credentes»; mentre si scrisse sulla lapide di fra Raffaele da Brescia, morto a Roma nel 1537, che «opere vermiculato ex ligneis segmentis proxime ad nobilissimos pictores accedebat»⁶⁸. Su questa linea retorica di valutazione Leandro Alberti apprezzerà le tarsie di fra Damiano: «paiono tutte quelle figure [...] da ottimi pittori con il pennello dipinte»; e, ancora, «paiono pitture fatte col pennello»⁶⁹.

Già nel coro bergamasco di Santa Maria Maggiore, si era affermata la virtuale subordinazione del maestro di legname, Giovan Francesco Capoferri, a Lorenzo Lotto. Ma non era subordinazione di mestiere e neppure, in maniera rigorosa, di modelli percettivi. Va anzi accantonata la supposizione che il pittore potesse aver determinato in qualche modo la scelta del Capoferri, a preferenza (se poi ce ne fu la ragione) di fra Damiano Zambelli. Primo atto dell'impresa fu l'assunzione del Capoferri. Il Lotto viene chiamato piú tardi, e (sarà bene ricordarlo) solo in seguito alla morte di un pittore che oggi è senza opere, Nicolino Cabrini. È allora che il Lotto afferma tutta la sua autorità figurativa, la piú diretta responsabilità di mediazione iconografica. Le

lettere che inviò alla confraternita bergamasca da Venezia (dove era rientrato alla fine del '25) ci danno un'informazione di prima mano sull'organizzazione triangolare, per così dire, dei lavori⁷⁰. È dunque la fabbrica della Misericordia a far da raccordo tra i due artisti. Per questo tramite Lotto suggerisce quali ulteriori aggiustamenti possano essere manovrati sull'impianto figurativo dei suoi disegni:

Item – fa sapere da Venezia il 18 luglio del 1526 – potrete dir a maestro Jo. Francesco che facendo el quadro grande advertischa che el Davit che tira del franzino e Goliath sono molto propinqui per acomodarsi al tuto, ma che lo potrà aiutar ritirarlo dove sono le armature, piú indietro anche, et le armature trasportarle dove è hora el Davit et starà bene, perché el venirà a scoprir certe teste di vaselli che haverano piú gratia et si lui non saperà far, fate che li descignano in un trato o maestro Andrea [Previtali] over maestro Jacomino [de' Scipioni] o el Boselo [un altro pittore bergamasco, Andrea Boselli] et se Francesco nostro sia de lí serà bene⁷¹.

Le competenze rispettive non potrebbero essere scandite in forma piú esplicita. Ed è il pittore che, fino all'ultimo, predispone e sposta i pezzi di figura sulla tavola che l'«intaiator» sta per lavorare:

Maestro Joan Francesco carissimo: – scrive in una postilla direttamente rivolta all'esecutore lignario – troverete in un disegno de questi dove che Absalon castiga et offende el padre Davit el fulgore che li è sopra el capo el qual va mutato; pertanto voi mettereti in opere l'altro fulgore che è disegnato in margine Item un altro disegno di Jona: el suo brieve che è dopo le spale lo sgrandereti secondo che è disegnato a ciò che le lettere stagi tutte⁷².

La preoccupazione del Lotto nel riavere indietro, ed intatti, i propri modelli percorre tutto l'epistolario. L'intarsiatore dovette quindi ricorrere a fasi grafiche strumentalmente intermedie, servirsi di lucidi (questo il senso, credo, dell'espressione «profilare i disegni»⁷³), tenendo rispettosamente davanti i cartoni; non dico già con lo spirito del copista da galleria, ma neppure più al modo in cui Giuliano da Maiano doveva aver maneggiato i cartoni di Baldovinetti o Botticelli:

Pregovi et comando – concludeva nella lettera del 2 settembre 1524 – quanto porta mei interessi: questi disegni et altri che habiano li maestri in mano, li tenete in Misericordia et vogliate custodire acciò non si stroppiccino et non li lassati in mano loro se non a uno per uno, quanto si operano et subito retogliarli indrieto perché vedete la importancia⁷⁴.

Viveva ancora la tradizionale pratica di bottega volta a tesaurizzare modelli suscettibili di replica. Nel tardo *Sacrificio di Melchidesech*, a Loreto, Lotto riutilizzerà il vecchio disegno bergamasco; nel testamento del 1546 raccomanda che

tute le cose de l'arte, siano servate insemi: desegni, rilevi de iesso et di cerra et quadri non finiti, li quadri del testamento vechio, che furono modelli del Coro di tarsia de Bergamo et sono pezi n°. 30 in tutto, cioè 26 piccoli et pezi n°. 4 grandi. Etiam colori, penelli et altre bagaie assai et diverse da operar ne l'arte el tutto e tute sieno servate⁷⁵.

Ma quando quattro anni dopo fu costretto a mettere «al lotto e venture» diverse sue opere, innanzi a tutti gli altri, appuntò «quadri n° 30 del Testamento Vechio, zoè 26 piccoli et quattro grandi»⁷⁶. Il loro significato di opera autonoma e finita poteva dunque essere condivi-

so anche da quanti parteciparono a quella svendita triste e malriuscita.

Le preoccupazioni del Lotto non nascevano solo dal grado di finitezza di quei cartoni. C'erano ragioni più profonde e personali che lo legavano ai loro temi biblici. Di essi, comunque, poteva esserci bisogno in futuro («se qualche cosa io possi per singolarità extrarne copia per valermene ne l'arte me sarà al proposito»)77. È il pittore, ora, a prevederne il riutilizzo. Mentre dei temi prospettici che gli erano stati proposti per le tarsie di Santo Stefano, pochi anni avanti, da pittori come Bramantino e Zenale, sarà fra Damiano a servirsene per tutta la carriera. Vedremo in seguito che le scelte espressive del Lotto, nel caso specifico del coro di Bergamo, si accostano alla grafica seriale, ai modi dell'illustrazione libraria. Ed è forse appoggiandosi a questa più moderna pratica di collaborazione che il pittore insiste nel rivendicare l'appartenenza materiale ed intellettuale di quei disegni (si ricordi, ad esempio, il modo in cui s'impegnò con Bramante Bernardo Prevedari).

Risalendo verso i momenti più caratteristici e stabili della tarsia, sarebbe utile seguire da vicino come si diffusero, presso pittori o incisori, le formule tipiche della figurazione lignaria. Il caso più appariscente è certo quello del «Monogrammista PP»78, con le sue figure stereometriche. Ma si tratta anche di tramiti meno sperimentali: in alcune cornicette di xilografie fiorentine e veneziane sono riprese forme semplificate di «toppo». In Lombardia si produssero carte stampate (e quindi colorate) da applicare su travi di soffitto, arredi, cassoni (come quello del Castello Sforzesco), in maniera da sostituire le correnti decorazioni a commesso79. Non a caso si tratta di corrispondenze condizionate alle tipologie della decorazione. Così, quando in una tavola quattro-cinquecentesca s'intende dipingere una cornice, un'inquadratura, un'imbotte, insomma una qualsiasi

schermatura prospettica che riesca illusivamente plausibile, ne esce spesso un effetto prossimo all'organizzazione formale di una tarsia⁸⁰. Che tali effetti ricorrano in zona padana, non sorprende: i pittori di età prospettica condividono la capacità di ricomposizione modulare dei blocchi, il ricorso replicato e variato agli stessi cartoni, che sono propri degli intarsiatori. Si pensi soltanto alla continuità di riusi figurali che si svolge nella bottega di Cima da Conegliano o del Montagna; o alla calettatura di precedenti modelli in un diverso contesto compositivo da parte del Bramantino. L'attrazione dei pittori verso i *topoi* della tarsia incide maggiormente nelle aree di alta tradizione lignaria. Ad esempio, nell'*Annunciazione* del Bianchi Ferrari (Modena, Galleria Estense) o in quella, costesca, che fu della Collezione Cook (Venezia, Fondazione Cini), si spalancano stipi nascosti: lo spazio richiuso, le lamine ottiche che ne danno struttura, la sparsa cadenza delle cose (libri, clessidra, ciliege nel dipinto veneziano), si accordano fin nella stessa lucidissima regola di proporzionamento verticale tipica delle tarsie dei cori⁸¹. E non ci si sofferma neppure sui dipinti che raffigurano mobili intarsiati (e che pure, nella loro puntualità, potrebbero integrare la mappa delle diverse tradizioni decorative⁸²).

Ci sono tavole ed affreschi (come quelli di San Giovanni in Verdara, a Padova) di una caratterizzazione spaziale così spiccata da richiamare in modo spontaneo quanto generico l'ambito della tarsia. Ma è partendo dalla loro funzione decorativa e seriale, dalla stessa collocazione anche, che si chiarisce meglio il rapporto con quei più consueti moduli figurativi. La cosa riesce forse più piana se si pensa che, quando capitò di dipingere gli spazi normalmente destinati all'opera di tarsia, se ne conservò intatti i temi e gli speciali modi di figurazione. Basti ricordare lo zoccolo figurato a finte tarsie nella Stanza della Segnatura⁸³; le aperture paesaggistiche di

Giovan Francesco Caroto nelle spalliere di Santa Maria in Organo a Verona, con il peso verticale del cielo e la saldatura prospettica degli arconi in primo piano⁸⁴; il coro di San Girolamo a Biella (1523), dove gli stalli furono dipinti da Defendente Ferrari⁸⁵; il seggio dei magistrati nel Duomo di Gubbio (1557) decorato da Benedetto Nucci secondo il repertorio aniconico della tarsia umbra⁸⁶; o, per uscire dall'Italia, la Cappella Smíšek a Kutná Hora⁸⁷. Si fanno dipinti come tarsie, appunto, dove è naturale attendersi i consueti lavori di commesso. Sulla diversità dei mezzi, sulla stessa evoluzione delle tecniche artistiche, prevalgono le regole del contesto e dell'attesa, ossia le abitudini di chi osserva.

4. *Cori e studioli.*

Tali abitudini non si spiegano con la sola consuetudine iconografica. La loro tenacia va ricondotta anche a quell'organismo architettonico e liturgico che è il coro in età precedente il concilio di Trento. Salvo casi rarissimi, è mutata radicalmente la sua collocazione entro lo spazio architettonico e funzionale della chiesa; così come è cambiato l'interno rapporto di spazialità. La riorganizzazione tridentina del contenitore chiesastico regolarizzò gli altari, eliminò i tramezzi, spostò i cori (e dunque tutti quei cori che interessano la storia della tarsia prospettica) lungo il perimetro absidale. In precedenza, al contrario, il coro ritaglia un'area di funzionalità liturgica richiusa in se stessa. È il luogo proibito ai laici, il luogo dei canti e della partecipazione collettiva dei chierici; ma anche il luogo dove il silenzio e la concentrazione meditativa sono regole di vita monastica⁸⁸. Lo spostamento dei cori seguito alla riforma tridentina equivale, quasi immancabilmente, ad una profonda alterazione materiale, a quel lacerato assetto documentario

che spesso imbriglia piú fondate valutazioni sul carattere strutturale di tali complessi. Anche le specchiature intarsiate perdono cosí l'originaria cornice d'uso mentale. Essa derivava dal sentirsi posti dentro un misurissimo guscio di spazio, dove anche il carattere non narrativo della figurazione, nel rigore muto delle sue sollecitazioni percettive, circoscriveva il luogo dell'appartezza fisica ed intellettuale. In questo ideale di separatezza riflessiva, visivamente concretato in tante rappresentazioni quattrocentesche di san Girolamo, si riconosce anche lo studiolo umanistico: altro, per quanto eccezionale, luogo elettivo della tarsia e delle figurazioni geometriche⁸⁹.

In età quattro-cinquecentesca la struttura del coro subisce evoluzioni ed adattamenti in gran parte riferibili all'inserimento di pannelli prospettici, ma non capovolgimenti radicali. La stabilità tipologica era già stata raggiunta in periodo gotico. Ma quel sistema spontaneamente modulare e quella scandita successione di stalli offrono ora possibilità espressive del tutto diverse. Lo specchio intarsiato è parte di una successione figurativa, ne è componente iterativa, scansione temporale variabilmente accentuata. Ma, al tempo medesimo, la sua intensità prospettica è preordinata e condotta dalla struttura cellulare del complesso. Appare pertanto azzardato sganciare la singola tarsia dal proprio sistema seriale, cosí come distinguere fra opera in piano ed opera di rilievo.

In diverse opere si potrà avere la sensazione di un effettivo scorporo dai relativi contesti materiali e figurativi. Solo in parte tale scorporo rimane obbligato alle piú recenti forme di studio di tali testimonianze, privilegiatamente intese come icone prospettiche. Allargare sistematicamente l'attenzione agli aspetti strutturali, modulari, al lavoro d'intaglio, e cosí via, equivarrebbe ad accantonare subito quel tentativo di larga ricapitolazione che trova, invece, in questo aspetto piú original-

mente figurativo la maggiore rispondenza. Ma è chiaro che l'effettivo fronte di avanzamento critico passa ancora attraverso la focale monografica, dove riesca effettivamente a controllare l'interazione delle diverse componenti figurative⁹⁰. Rimanendo però insoddisfacente il più largo quadro di valutazione e di giudizio (mancano rilevamenti, schede archeologiche, fotografie), una campionatura di pochissimi casi, valutati in forma piena e ravvicinata, avrebbe un senso ancora più avventurato.

Se è dunque giusto mettere sull'avviso contro ogni tentazione di guardare una tarsia come se fosse un quadro (e quando la coincidenza materiale si darà, con fra Damiano, saremo già all'epilogo di questa vicenda), è anche vero che essa ha agito, in tempi vicini, come una reale molla critica. Del tutto diversa fu l'attenzione ottocentesca. Il cattaniano Michele Caffi s'interessò all'integrazione di tarsia ed intaglio, ma in un orizzonte di comprensione assai più vasto di quello strettamente figurativo. A definirlo, prima ancora della grammatica degli stili, fu un'istanza di positiva maturazione antropologica fra operatività e materia. Chi raggiunge la massima caratterizzazione della tecnica d'intarsio è pertanto il virtuoso fra Damiano («niuno sorse maggiore»). Ma l'attenzione a quegli esempi storici rimane ancorata al destino presente dell'industria artistica:

A richiamare il qual genio, mercé il potente impulso dell'emulazione e dell'esempio, sono dirette le nostre parole e, meglio, le notizie con pazienza di anni raccolte. Scrivendo di arte agl'Italiani non crediamo di muovere fredde ceneri, di agitare polve o rovine⁹¹.

E l'opera ricapitolatoria *Della scultura e tarsia in legno* del Finocchietti (che è persona strettamente legata ai difficoltosi problemi del Museo Industriale Italiano di Torino) va trionfalmente a parare sulla rinascita otto-

centesca dell'intaglio⁹². Storico della tarsia fu ancora il direttore del Museo Artistico-Industriale di Roma, l'Ercolei⁹³. A questo sfondo di operante attualizzazione fanno ancora riferimento le indagini archivistiche del secondo Ottocento, come quelle del Varni a Genova, del Ronchini a Parma, del Rossi in Umbria. Ad esso risalgono, per scelta di materiali e taglio informativo, le stesse riproduzioni fotografiche di cui spesso continuiamo a servirci. E fin dal 1855, in quella pagina già ricordata del *Cicerone*, Burckhardt aveva notato che

i mobili di lusso dei nostri giorni imitano – confessatamente o no – perlomeno in parte tali lavori, e per convincersene basta uno sguardo sui mobili preferiti all'esposizione di Londra. Soltanto che non sempre si imita, oltre ai particolari, anche il principio che li regge e fa sí che l'elemento architettonico risulti separato con tanta sicurezza a quello decorativo⁹⁴.

Capitolo secondo

Sviluppi

Lo svolgimento della tarsia prospettica copre l'arco di un secolo circa; e la stagione della piú salda coerenza fra costruzione lignaria e struttura geometrica ha durata anche minore⁹⁵. Se non si perdono di vista le naturali condizioni di una produzione lenta ed interpersonale, cosí come le alternanze o le viscosità espressive dovute alla frequente pratica della replica, si comprende subito a quali difficoltà vada incontro il tentativo di fare una ricapitolazione dettagliata dell'intero fenomeno figurativo, o soltanto una sua cronistoria sufficientemente nitida⁹⁶. Nella circostanza presente, dove appunto si richiede di seguire il fenomeno nell'insieme, vengono evidenziate le dinamiche della sua diffusione geografica.

Ma, anche a questo proposito, occorrono alcune avvertenze. Solo in parte gli sviluppi della tarsia prospettica possono essere ricapitolati riferendosi ai consueti quadri ambientali della storia figurativa italiana, con la sua trama fittamente cittadina. In ordine ad essa risaltano, anzi, gli elementi discontinui connessi a questa particolare tecnica. L'intarsiatore stesso, come figura professionale, non ha uno *status* costante, omogeneo almeno nella complessa combinazione di componenti operative. Cristoforo da Lendinara e Giuliano da Maiano hanno competenze variate e solo in parte coincidenti; ciò non può non contare anche per quel momen-

to che piú spiccatamente, ai nostri occhi, fu di attività comune.

La struttura organizzativa della bottega fiorentina di Giuliano da Maiano (come già, probabilmente, del Francione) richiama quella dei pittori, dove il rapporto di discepolato o di collaborazione si riflette in una qualche affinità d'intenti stilistici. Ma in altri casi, fra gli intarsiatori, l'esperienza tecnica ed associativa non rimanda cosí direttamente ad un comune proposito figurativo.

Le complesse opere di tarsia non possono essere realizzate sempre nelle botteghe di origine (come lo studiolo di Urbino, certamente eseguito a Firenze, o il coro dei cremonesi Cristoforo e Giuseppe de Venetiis per San Prospero a Reggio Emilia)⁹⁷. L'eccezione materiale e tecnologica rappresentata da un grande coro poteva rendere facilmente necessaria l'allogazione ad un maestro di un'altra città (o richiedere, come capitò al bergamasco Capoferri, di «cavalcare a qualche città de Lombardia per vedere simili opere per migliore istrutione»)⁹⁸. Per altro verso, si poteva rendere necessario un temporaneo allargamento delle maestranze attive in una stessa bottega. Ecco che allora certi spostamenti equivalgono a trapianti di esperienza: uno scultore in legno e terracotta come Maseo Civitali, ad esempio, apprese la tecnica della tarsia quando fu a Lucca Cristoforo da Lendinara⁹⁹. Una o piú grosse commissioni potevano poi determinare veri e propri spostamenti di residenza: capitò, per diverse città del Veneto, al modenese Pier Antonio degli Abati; mentre Bernardino da Lendinara divenne cittadino di Modena, successivamente di Parma, e morí a Ferrara.

In una fase piú inoltrata, la specializzazione tecnica dà vita ad una particolare geografia culturale, dilatatissima e di fatto distaccata dai singoli contesti locali: la definiscono, lungo le tappe degli spostamenti conventuali, i monaci intarsiatori. Ma anche agli intarsiatori

laici può capitare di trovarsi ad operare in città assai distanti, senza particolari connessioni di cultura, per il solo tramite di un medesimo ordine monastico committente. È il caso del cremonese Paolo Sacca, attivo nelle chiese dei canonici lateranensi di Vercelli e Bologna. Seguendo l'espansione geografica della tarsia prospettica potrà dunque capitare d'incorrere in sovrapposizioni, ritorni, inversioni di tempo.

1. *Tradizione senese ed esordio prospettico a Firenze.*

All'inizio del 1408, Pierre le Fruiter, detto Salmon, segretario di Carlo VI, scrisse a Jean de Berry per avvertirlo che a Siena operava un intarsiatore eccezionalmente abile. Il duca di Berry fu subito interessato:

Et avecques ce avez trouvé un ouvriez très solemnel de musayque et de faire ymaiges de merqueterie, auquel, pour ceque vous savez que nous prenons plaisir en choses estranges, vous traicteriez volentiers qu'il venist devers nous [...]¹⁰⁰.

È possibile che l'*ouvriez* in questione fosse Domenico di Niccolò dei Cori. Non è invece casuale che si trattasse di un senese.

Fin dal secondo quarto del Trecento gli intarsiatori senesi avevano realizzato l'equivalente lignario di superfici iconiche notevolmente complesse. Il coro del Duomo di Orvieto (i cui resti sono sciattamente conservati nel Museo dell'Opera) fu affidato a Vanni di Tura dell'Ammannato, capomastro, e ad una piccola squadra d'intarsiatori senesi, che utilizzarono cartoni di qualità spiccata. Nella grande scena dell'*Incoronazione di Maria*, alle successioni di piani elegantemente cercate e alle profilature girate in senso volumetrico, suggerite dall'impianto evidentemente assai dettagliato del

cartone, gli intarsiatori sovrapposero una loro autonoma struttura cromatica e lineare, fatta di sagome chiuse, insulate, scandite nell'accostamento dei legni. L'effetto è quello di una calcolatissima pezzatura di materiali preziosamente decorati e messi in opera; accostabile piú facilmente ad una vetrata o ad una tappezzeria tardo-gotica che non ad una tarsia dell'età prospettica. Ed è chiaro che questo corrisponde ad una forte e specifica istanza formale, libera da obblighi mimetici davanti alla pausata spazialità e al flusso lineare del pittore che fornì i cartoni¹⁰¹.

Da tali presupposti non si scostò sostanzialmente Domenico di Niccolò dei Cori, eseguendo fra il 1415 e il 1428 il coro per la cappella interna del Palazzo Pubblico di Siena. Piú diretto è il confronto con il linguaggio dei pittori. Ma gli alloggiamenti architettonici si serano attorno alle scene narrative secondo un ritmo che va confrontato con le nostalgie neolorenzettiane di un Benedetto di Bindo; e non certo con la spazialità moderna che il Sassetta riflette nella predella dell'altare dell'Arte della Lana. Le fibre vegetali corrispondono alle fasciature grafiche, alle pieghe lineari, ma secondo valori di superficie e di ritmo¹⁰². Questa tendenza a risolvere in elegante sigla formale la pressione meccanica della materia non è meno esplicita nelle due tavolette superstiti di quello stretto derivato di Domenico che fu Matteo di Nanni, detto il Bernacchino¹⁰³. Nel 1421 il Comune di Siena aveva incaricato Domenico d'insegnare l'arte dell'intaglio e dell'intarsio: il primato e la compattezza culturale senese non sorprendono. Un pannello con la *Giustizia* del Victoria and Albert Museum è probabilmente il documento piú significativo di questa tradizione: la struttura meccanica dei legni, che, piú che accostati, sembrano compressi e piegati, fissa una curva tutta mentale e «gotica». Non è dunque questa la strada che porta alla nuova tarsia quattrocentesca¹⁰⁴.

Occorre ripartire da Firenze: idealmente, da quella pagina del Vasari, già in parte trascritta, dove si conclude ricordando che Brunelleschi non «restò ancora di mostrare» le sue sperimentazioni prospettiche «a quelli che lavorano le tarsie». È un travaso di esperienza che potrà sembrare formulato e gerarchizzato secondo l'orizzonte ideologico del Vasari. Ma il biografo quattrocentesco del Brunelleschi, in quella *Novella del Grasso* che è «non a caso parte integrante, anzi prologo drammatico della biografia»¹⁰⁵, e dove si potrebbe credere (ma improbabilmente) che la beffa giocata dall'architetto ad un maestro di legname costituisca un segno netto di superiorità sociale; il Manetti, dunque, lascia scivolare un preciso giudizio sulle capacità operative del Grasso e, specialmente, sul decollo tecnologico compiuto dai maestri di legname nel corso del Quattrocento: infatti la vittima del Brunelleschi «infra l'altre cose aveva fama di fare molto bene e colmi e tavole d'altari e simili cose, che *non era per allora atto ogni legnaiolo*»¹⁰⁶. La costruzione prospettica brunelleschiana non cala, per così dire, su una realtà tecnologica già avanzata, ma in qualche modo partecipa a tale crescita di mestiere.

Di qui la difficoltà pratica di trovare testimonianza di opere per una connessione che appare tanto virtualmente diretta come quella fra nuova costruzione spaziale e nuova tarsia; di farne collimare puntualmente le due curve evolutive¹⁰⁷. Intanto, se nel 1451 un campione dell'intaglio gotico come il padano Arduino da Baiso poteva scrivere a Piero de' Medici proponendo di eseguire gli armadi di San Lorenzo è segno che, anche a Firenze e fra i maestri di legname, lo svolgimento anti-gotico fu tanto meno assoluto di quanto si vorrebbe credere per schematizzata memoria scolastica¹⁰⁸. In uno spazio brunelleschiano come la sacrestia di San Lorenzo, i lavori di tarsia mostrano i caratteri di una diversa regolarità strutturale e di una qualche verifica

ottica, ma non l'unificazione della visione prospettica. Più vicino all'esperienza del Brunelleschi è l'intarsiatore del bancone centrale della sacrestia di Santa Croce, che può risalire agli anni di Masaccio, ma che dipende piuttosto da un certo ritorno programmatico alle sperimentazioni costruttive, ancora avanzate, dei pittori di un secolo innanzi, come Taddeo Gaddi: i vasi decorativi al centro dei pannelli sono definiti fra i piani paralleli di un'intercapedine spaziosa, ma su due orizzonti, e con più di un punto di fuga.

A non forzare il senso della pagina del Vasari, occorre tener presente che nella terminologia storica l'opera di tarsia non corrisponde necessariamente ad una figurazione complessa. Quando in un inventario si trova segnato un letto di tarsia, si allude alle bordature sottili, all'ornamento dei «toppi». In questo senso va sottolineata una pagina del Vasari che è già stata trascritta in una nota precedente. Nel dissentire da Paolo Uccello e dai suoi disegni prospettici (tutte quelle «bizzarie in che spendeva e consumava il tempo»), non è casuale che Donatello faccia un'osservazione precisa: «queste sono cose che non servono se non a questi che fanno le tarsie; perciocché empiono i *fregi* di brucioli, di chiocciolate tonde e quadre, e d'altre cose simili»¹⁰⁹. Dai fregi dunque, più che dalle scene pittoriche (dove i senesi avevano già dato prove notevoli), occorre muovere per accostare geneticamente tarsia e prospettiva.

In maniera più esplicita e precoce le novità della costruzione prospettica sono riflesse dalle tarsie marmoree. Si tratta delle decorazioni illusivo della nicchia dei Beccai, in Orsanmichele, e delle «finte lumiere appese a festa» lungo il frontone della Porta della Mandorla, a Santa Maria del Fiore: intorno al 1420, in circostanze connesse in maniera abbastanza diretta a Brunelleschi¹¹⁰. Passerà una ventina di anni prima che si conoscano le prime tarsie lignee d'impostazione pro-

spettica. Ma non credo che il punto risolutivo sia, evolutivamente, il trapasso di tali impostazioni da un ambito materiale ad un altro¹¹¹. Occorre fare attenzione, innanzitutto, ad un momento piú avanzato della consapevolezza prospettica.

Le prime tarsie lignee e prospettiche, come solo recentissimamente è stato chiarito, sono quelle degli armadi laterali della Sacrestia delle Messe in Santa Maria del Fiore. Furono affidate nel 1436 ad Antonio Manetti e ad Andrea di Lazzaro ed eseguite nel corso degli anni successivi¹¹². Sono dunque gli anni in cui Leon Battista Alberti è a Firenze, gli anni del *De pictura*, di Domenico Veneziano e, con lui, del giovane Piero della Francesca: appunto alla primissima attività di Piero, sul '40, risale la *Madonna* Contini Bonacossi sul cui verso è dipinto a monocromo «un vaso di legno commesso di doghe studiosamente ricurve», che è «un perfetto modello per un futuro intarsio «lendinare-sco»»¹¹³. Sarebbe difficile separare dal rinnovato dibattito prospettico di quel momento particolare queste tarsie primordiali (eppure già così mature, per tipologia, che per tanto tempo non sono state distinte da quelle eseguite piú tardi, nella stessa sacrestia, da Giuliano da Maiano). Tuttavia esse sono direttamente radicate in quelle formulazioni piú sperimentali e complesse che della costruzione prospettica Brunelleschi aveva già da tempo avanzato. Il piú dotato di questi primissimi intarsiatori brunelleschiani raccorda tre pannelli intorno all'asse centrale di un candelabro, illusivamente rivolto nello spazio dell'osservatore. Questo elemento di raccordo orizzontale funziona quindi da cerniera fra spazio figurato e spazio reale, è un sensibilissimo incaglio ottico che sollecita il controllo percettivo e ne conferma l'inganno. Questa specie di frizione ottica in primissimo piano (che anzi ne sembra sdoppiato) non corrisponde dunque all'«intersegaione» impercettibile

della piramide visiva, all'apertura geometricamente incorporea della finestra albertiana (*oltre* la quale le cose si dispongono con *copia* e *varietas*), o alla serenità spaziale e cromatica di Domenico Veneziano. I tagli asciutti e radenti della luce; la doppia fila di aperture e di borchie che incornicia i tre sportelli, variando a scatti regolari e continui la partizione di luce ed ombra; la trama tridimensionale delle losanghe, scombinata ed omologata dalla ruotazione degli sportelli, richiamano semmai gli esiti meno intellettualmente pacificanti che dalle regole prospettiche aveva ricavato Paolo Uccello: dove però la prospettiva è composizione geometrica dei campi di colore, astratta purezza della ricostruzione di un oggetto emergente, o di una serie replicata ed aggregata di forme semplici, più che la sintassi di un piano continuo di figurazione. In coerenza con i congegni brunelleschiani d'implacabile, ambigua esattezza dell'inganno (nel senso della *Novella del Grasso*), si trova anche l'attestazione primissima e più radicale di quello che sarà poi uno dei *topoi* caratteristici della tarsia rinascimentale: il legno che rappresenta il legno, la tarsia che finge gli sportelli intarsiati anche nella mutata inclinazione prospettica dello stesso «toppo», la doppia funzione espressiva della materia e il conseguente senso di percezione sdoppiata.

Non conosciamo altre tarsie di questa levatura negli anni attorno alla metà del secolo. Sono andate perdute le decorazioni dello Studiolo di Piero de' Medici, probabilmente eseguite nei primi anni Cinquanta, e che conosciamo descritte in maniera da far pensare già a quelle di Urbino e di Gubbio¹⁴. Altre saranno andate perdute, ma tarsie di questo impegno non potevano essere molto numerose. Una cosa era la produzione di mobili con «toppi» ed ornati prospettici, per cui Firenze consolidò una sua supremazia di mercato, altra l'impresa prospettica di eccezione, che richiedeva di essere

organizzata nell'occasione concreta di uno specifico invaso spaziale.

Quando nel 1463 Giuliano da Maiano fu chiamato a completare la sacrestia del Duomo, si richiese all'artista un preciso «modello et disegno»¹¹⁵. Probabilmente si trattò di qualcosa in più di una generica indicazione contrattuale; esso presupponeva la programmatica compattezza prospettica dell'intervento decorativo. Quella finta decorazione architettonica a spazialità unitaria poteva competere soltanto a Giuliano da Maiano. E si è ricordato anche quanto circoscritto dovette essere il ruolo dei pittori cui l'intarsiatore («conducente in suo nome proprio») si rivolse per il disegno delle singole figure, o per dettagliare, su quei tracciati grafici, le parti di più sottile svolgimento luminoso. Proprio «l'incertezza fra intavolazione spaziale e asprezza singolare di figure», viste da Arcangeli nel pannello della *Circoncisione*, corrispose operativamente all'incastro di due responsabilità progettuali, distinte ma non paritetiche: dove è comunque il tracciato proposto dal pittore (in questo caso non saprei trovare altra alternativa al nome di Baldovinetti che in quello del giovane Cosimo Rosselli) ad essere inglobato nella compaginazione fissata dal maestro di legname¹¹⁶. Lo sfondamento prospettico di un'intera parete è cosa nuova anche davanti agli inganni ottici degli intarsiatori brunelleschiani, del Manetti più in particolare, con le loro finte aperture a portata di mano, dove emergono gli stessi oggetti cari all'empirismo spazioso dei pittori del Trecento. Qui si tratta di una vera figurazione di architettura, direttamente agganciata all'esperienza brunelleschiana e masacesca della *Trinità* in Santa Maria Novella. E per questa via mediata, il nesso brunelleschiano fra prospettiva e struttura architettonica conosce un edonizzato ritorno¹¹⁷.

Negli svolgimenti lignari (dove ovviamente non manca qualche oscillazione di qualità esecutiva) si fissa

un altro carattere tipico della tarsia fiorentina: la tessitura luminosa della superficie lignea è raggiunta con innesti minuti, fitti, replicati, con effetti di articolazione grafica e di punteggiature luminose destinate a fondersi alla distanza, ma fissando bene la consistenza dei percorsi lineari.

Con queste due indicazioni, si può lasciare lo sviluppo della tarsia fiorentina ad una fase ancora sostanzialmente precoce, passando ad un più diretto confronto di caratteri con l'altra grande tradizione lignaria, quella padana dei Lendinara, avviata negli stessi anni in cui Giuliano da Maiano lavorava alla Sacrestia delle Messe.

2. I Lendinara lungo la via Emilia.

«Masaccio non lavorava per le corti, Piero della Francesca sí»: nell'incupita considerazione di Giorgio Morandi, in quel suo vissuto riconoscimento dei destini generazionali, c'è il nocciolo profondo di una situazione storica mutata. Il riferimento alle corti impone di uscire dalla Toscana, di scavalcare l'Appennino. Nelle more di quei viaggi Piero lascia le commissioni di casa¹¹⁸. Intorno al 1450, o poco prima, forse su segnalazione di Alberti, era alla corte di Ferrara¹¹⁹. Lí si trovavano Lorenzo e Cristoforo «zoveni de Lendenara» (allora terra estense). Assieme ad un maestro d'intagli più anziano e prestigioso, Arduino da Baiso, stavano lavorando al nuovo studiolo ducale: quello di Belfiore¹²⁰. Risale a quel tempo, con tutta verosimiglianza, l'amicizia che sarà poi ricordata da Luca Pacioli, quando promise «di dare piena notizia de prospectiva mediante li documenti» di Piero e «del suo caro quanto fratello maestro Lorenzo Canozo da Lendenara»¹²¹.

La presenza di Piero alle corti, rispetto all'irrinunciabile polemica antigotica dell'umanesimo civile dei

tempi di Masaccio, significò anche una possibilità di dialogo con quel campo stilistico che non si può fare a meno di chiamare gotico. Che non fu per niente, in Europa come nella gran parte d'Italia, un campo d'evoluzione; e conobbe, anzi, trasformazioni radicali, fuori di ogni falsa cesura manualistica fra Medioevo e mondo figurativo moderno. Il precoce incontro dei Lendinara con Piero non va dunque immaginato come una sorta di conversione alla prospettiva fiorentina e, nella fattispecie, un allineamento risoluto alle tarsie brunelleschiane di un Manetti¹²². Il mestiere iniziale dei due polesani era quello sontuosissimo delle opere di traforo, dai pampini intagliati, delle decorazioni «a giorno»: quello che si riflette in una pagina del pisanelliano *Codice Vallardi*, ma che decora anche la porta sullo sfondo dell'*Annunciazione* di Piero ad Arezzo. E poi pittura ed intaglio continuarono a stringersi nella fioritissima unità degli altari, in maniera tale che ne rimaneva sacrificata quell'autonomia formale della superficie piana che è il presupposto necessario degli intarsiatori fiorentini. Basta soltanto pensare a due polittici dove la presenza di Piero si riflette nelle condizioni tipiche della tradizione padana: quello di Torchiara di Benedetto Bembo (1462, Milano, Castello Sforzesco), e quello dell'Ospe-dale della Morte, degli Erri (1462-66, Modena, Galleria Estense)¹²³.

L'esperienza prospettica dei Lendinara non poteva avere dunque che un avvio frenato e corrispondere ad un più lento ricambio culturale. In questo senso potrà riuscire un po' deludente, ma non inadeguata a tale dinamica, la prima opera che si può riconoscere ai due fratelli, le parti più antiche del coro di San Prospero a Reggio, eseguito verso il 1458¹²⁴. La figurazione di una serie di scatole spaziali, nuova fra i maestri di legname padani, si combina ancora con la più tradizionale e minuta «opera» di commesso. In modo blandamente

prospettico, tali cellule serrate accolgono oggetti ed animali, temi esopeschi presto inusuali e quasi nel tono di un moderno bestiario di corte, con qualche rispondenza formale nelle pagine della Bibbia di Borso d'Este. È un'esperienza che va lievitando rispetto a quanto lascerebbe immaginare quella «capsa d'arzimpresso in forma de oxelli» lavorata dai Lendinara per il «fiolo dell'Ill.mo Duca di Milano», ma che non sembra del tutto all'altezza di quel tono di referenza operativa che traspare dal capitolato per il coro di Padova¹²⁵.

L'esecuzione pressoché contemporanea dei due cori di Modena (1461-65) e di Padova (1462-69) sembra aver messo capo ad una ramificazione fondamentale della bottega dei Lendinara. L'opera di Cristoforo (che fin dal 1463 ottiene, assieme al figlio, la cittadinanza modenese) si radica lungo la via Emilia. Lorenzo finì invece per gravitare in area veneta. Il coro padovano, ad eccezione di due pannelli, andò distrutto nel Settecento, in un incendio. È dunque da quello di Modena, firmato da entrambi, che è possibile individuare il senso, ancora sostanzialmente unitario, di quella comune esperienza pierfrancescana¹²⁶.

Non interessano qui gli intagli straordinari, dove si combinano le vibrazioni di epidermide e le sigle imprevedibili della migliore cultura tardo-gotica. Non è solo con essa, nelle parti lavorate a tarsia, che dialoga l'esperienza prospettica e pierfrancescana. Nei «toppi» e nelle grandi decorazioni che ne derivano, la nuova regola spaziale si accorda piuttosto ad una memoria di forme cromatiche sospese e di trame geometriche spontaneamente seriali, proprie della figurazione romanica. Ma anche nelle tarsie di figura si ripropone questo innesto fra lontane civiltà formali: dove l'opera di commesso ligneo, rispetto al referente o alla sua eventuale mediazione pittorica, è astrazione o, piuttosto, traslato geometrico; e al tempo stesso esibisce la propria pregnan-

za di figura, l'immediatezza materica. Così, ad esempio, lo spessore sottile del cappuccio di san Girolamo trova nettezza di piano tridimensionale e, insieme, identità di oggetto; mentre i baffi si avvitano a cavaturacciolo senza sottintendere esclusivi valori di perfezione metafisica; e i riflessi battenti sul calice sono scanditi con un'esattezza che è al tempo stesso convenzione figurale e consistenza fisica. Non c'è dunque necessità, come in Giuliano da Maiano, di finti alloggiamenti architettonici. L'apertura sui paesaggi urbani è una finestrella orizzontale, spazialmente incomoda, che sembra costringere ad una visione in punta di piedi, evidenziando la soggettiva temporalità della percezione. E la certezza stereometrica delle cose non si fonda sulla concatenazione ambigua di due spazi, vero e figurato, né sullo sfondamento illusionistico della superficie. Gli oggetti, forme semplici e nitide come i pozzi, valgono nel loro isolamento fisico e prospettico; immersi in uno spazio neutro e ricostruiti con esattezza bidimensionale sul piano: luogo geometrico sensibilissimo, ma non affollato né equivoco. Non siamo lontani dagli esercizi costruttivi proposti da Piero nel *De prospectiva pingendi*; ma si tratta di tutt'altra fisicità figurativa. La «forma» di Piero, per adattare una celebre formula di Longhi, si sintetizza con un «colore» che è quello stesso della materia e della sua modificazione meccanica, delle sue diverse essenze, tagli, sagomature costruttive e messa in opera. L'intera barba di san Girolamo deriva dal montaggio di due tavolette di noce a taglio longitudinale, appena sfasate nell'andamento delle fibre. C'è dunque una diversificazione radicale rispetto alla tarsia fiorentina. Non si tratta soltanto di due diverse pratiche di tecnica lignaria.

Il carattere della tarsia lendinaresca si rende anche più esplicito quando si allenta il rigore geometrico di questa matrice padana profonda, e ci si inoltra lungo la

carriera del solo Cristoforo. Negli Evangelisti del Duomo di Modena, datati 1477, si precisa meglio una concezione costruttiva per cui non si può fare a meno di riadattare un'altra definizione che Longhi impiegò per Piero della Francesca: «il contorno non è linea ma curvata nettezza di limite prospettico»¹²⁷. Proprio davanti alle tarsie fiorentine dei tempi di Baldovinetti, Pollaiuolo, Botticelli, e ai loro diretti incroci formali con i valori grafici della pittura contemporanea, Cristoforo da Lendinara rivela, nella stessa inconsistenza materiale della linea, la precisione euclidea dei profili, concretando nell'aggregazione dei legni la nozione matematica di disegno che fu suggerita da Alberti e da Piero della Francesca («[...] dico in questa circonscrizione molto doversi osservare ch'ella sia di linee sottilissime fatta, quasi tali che fuggano essere vedute»; «Desegno intendiamo essere profili et contorni che nella cosa se contene») ¹²⁸. La larga ed esatta profilatura del mento di *San Giovanni* risulta soltanto dall'accostamento di due pezzi della medesima essenza lignea, secondo il medesimo taglio, ma ruotati di direzione.

Da tali considerazioni sull'autonomia espressiva delle tarsie di Cristoforo deriva un'ulteriore smentita della proposta longhiana, che peraltro ha avuto notevole fortuna, volta a riconoscere dietro le opere dell'intarsiatore, e in particolare dietro a questi Evangelisti, precisi modelli di Piero della Francesca¹²⁹. Del resto l'ipotesi si completa e in un certo senso si richiude su se stessa quando Longhi osserva che a date «tarde come il '77, l'86, l'88 le tarsie di Cristoforo non deflettono da uno stile che quadra al 1450». Ma di quale stile si tratta? Di quello della pittura, non della tarsia. Alla dipendenza espressiva corrisponde coerentemente, in Longhi, l'impressione di uno scarto temporale.

Non sembrerebbe difficile, tuttavia, risalire al vero autore di quei cartoni. Basta affiancare al *San Giovan-*

ni del 1477 la Madonna che è al centro del finto trittico affrescato nell'altare del Giudizio, sempre nel Duomo di Modena; o vedere quanto puntualmente il *San Martino* della monumentale tarsia di Lucca corrisponda ai due santi vescovi del Palazzo Ducale di Mantova: tutte opere, dunque, da riportare a Cristoforo pittore. Non sarà qui possibile orientare, neppure in nota, su un problema ancora complesso come quello di Cristoforo pittore; anche se, a volerne definire il giusto potenziale, è necessario liberarsi da quella sorta di palla al piede che è la sua unica opera firmata¹³⁰. Ma è necessario cercar di afferrare il senso di un'articolazione (che tendenzialmente fu anche di «qualità») fra opere di tarsia ed opere di pittura. Se il «colore» del legno riuscì spesso più consentaneo a quella «forma» nitida ed intera, scalata da una luce essenziale, ciò conferma il grado di autonomia espressiva che l'intarsio aveva raggiunto con Cristoforo.

Una conferma di segno opposto è data invece dall'occasione, straordinaria ed imbarazzante, che capitò nel 1473 ad Agostino de' Marchi da Crema davanti a due cartoni di Francesco del Cossa¹³¹. Nel coro di San Petronio a Bologna, il «maestro dell'arte sottile» non prese nessuna iniziativa formale che fosse necessitata dai modi specifici della costruzione lignaria. Non si trattò, come poi nel '500, di subalternanza definita su uno sfondo ideologico; e neppure di un vero caso di gerarchia fra una tecnica particolare ed un'arte guida; ma, semplicemente, della subordinazione operativa di un oggetto (che peraltro conserva una sua forte identità materiale) al suo modello grafico. Agostino procede pertanto senza reinvenzioni strutturanti e senza puntigli virtuosistici; cerca di rimanere entro i profili stabiliti sul cartone ricorrendo a vaste ombreggiature artificiali e a tratteggi pirografati. Un confronto fra le dita che stringono il libro squadernato da sant'Ambrogio e il gesto

similissimo del san Giovanni della *Pala dei Mercanti* del Cossa (Bologna, Pinacoteca Nazionale) basta a mostrare quanto, rispetto alle indicazioni del pittore, l'intarsiatore volle essere puntuale e riuscisse inevitabilmente riduttivo. Non a caso i due santi s'inseriscono nell'organismo del mobile quasi come pannelli pittorici entro la cornice di un polittico di moderna forma prospettica.

Conviene fermarci un momento a considerare, anche in ordine ai Lendinara, il rapporto che nel coro bolognese si definisce fra la complessità del manufatto ligneo ed i singoli specchi intarsiati: che, a parte il caso dei due suggeriti dal Cossa, corrispondono a rappresentazioni di oggetti liturgici, strumenti musicali, ecc. Se il ricorso al termine gotico può abbreviare l'intuizione dei fatti, il coro di Agostino de' Marchi è certo meno gotico di quelli lendinareschi di Modena e di Parma: già il disegno di un singolo scranno, concordato inizialmente con i committenti, è di forma più moderna. Ma le assottigliate tarsie che campeggiano nel giro superiore degli stalli, non coincidendo con l'intero piano degli specchi, disinnestano ogni interrelazione funzionale fra struttura lignea e campi d'intarsio. Riportano ad una condizione di ornamento tanto più tradizionale.

Questa relazione fra struttura del mobile e campi intarsiati potrebbe far da guida agli svolgimenti della bottega lendinaresca. Nel corso degli anni '80 si presentò più di un'occasione favorevole alla messa a punto di vaste impaginazioni prospettiche (come le tarsie lucchesi, che erano destinate ad un armadio da sacrestia)¹³². Ma anche quando, come a Pisa, capitò di operare su dimensioni più ridotte, si scelse un campo di figurazione profondo; e, di conseguenza, dovette allentarsi (le tarsie pisane sono ridotte a frammenti) quel senso di finestra imminente che poteva corrispondere al taglio dell'immagine¹³³. Non dovette trattarsi più, insomma,

di quella schermatura obbligatoria e selettiva, e in sé fisicamente avvertita, che caratterizza il coro di Parma (1473).

Nella Sacrestia dei Consorziali del Duomo di Parma (dal 1488) la regolarità geometrica delle cornici scandisce vaste aperture prospettiche di luoghi urbani, ma non serve a sgranare illusivamente una scena dall'altra¹³⁴. Lungo l'unica linea di orizzonte (che durante le fasi di smontaggio richieste dall'ultimo restauro si è potuto rintracciare incisa sulle tavole di supporto delle tarsie), Cristoforo propone a chi guarda un'attenzione sintattica, capace di legare scena a scena. La stessa ruotazione delle ante aperte, nella sovrapposizione tautologica del legno, assume una maggiore densità di corpo, di fisicità oltre che d'illusione prospettica; è la medesima fisicità che percorre le tarsie disposte lungo la faccia inferiore delle panche, ma abbinata ad una metrica cadenzata, quanto visivamente imprevedibile. Una serie di corpi geometrici (impossibilmente fuori scala come decorazioni; improbabilmente illusivi, per mancata pertinenza ad un coerente contesto spaziale; perlopiù inclassificabili come oggetti d'uso, ma troppo concreti per richiamare l'astrazione geometrica) sono disposti a coppie, spartite nell'esattezza speculare di un unico cartone impiegato nei due sensi, invertite dall'incrocio della luce e dell'ombra. È una delle altezze assolute dell'immaginario prospettico, dove però la fisicità sembra avere estraniato la regola dimensionale. Mutando più di un termine stilistico, non si saprebbe trovare altri riferimenti che non siano la ferocia formale di Ercole de' Roberti, in certe sue lucidissime sfasature di modulo (come nei vasi della *Madonna Vendeghini Baldi*), o l'insostituibile accordo fra corpi murari e trasparenza tridimensionale che è proprio di Biagio Rossetti.

Si comprende pertanto chi fu il responsabile vero,

per l'ideazione almeno, dei congegni meccanici di Pisa (vere «macchine celibi» della civiltà prospettica), diventati familiari sotto nomi diversi da quello di Cristoforo, per i quali fu però avvertito che «l'epica artigiana dei Lendinara cresce ancora di tono, fino a toccare i limiti dello spropositato; ma senza varcarli»¹³⁵.

Sarebbe assai improbabile non considerare Bernardino da Lendinara partecipe attivo degli svolgimenti del padre. È comunque troppo schematico far corrispondere al suo nome quei momenti meno innovativi o sorvegliati di una produzione svolta all'interno di una stessa bottega. Anche le spalliere della sacrestia del Duomo di Modena, cui Bernardino lavorava nel 1474, non bastano a fondare articolazioni essenziali; piuttosto avviano la maturazione di quei più vasti impianti prospettici della Sacrestia dei Consorziali. Bernardino potrà essere considerato autonomamente solo dopo la morte del padre, nel 1491.

C'è un legame non propriamente subalterno fra la fascia inferiore della Sacrestia dei Consorziali e lo zoccolo dei due tronetti che Bernardino eseguì nel 1494 per il Battistero di Parma¹³⁶. Nell'esattezza scarnita e negli incroci luminosi di queste decorazioni geometriche a finto oggetto e a finto incavo, si ripropone al controllo percettivo l'esercizio mentale di una coincidenza volumetrica derivata dalla loro ideale ruotazione nello spazio. Nei due santi, dove non è meno spiccato che in Cristoforo l'intento di dare evidenza di struttura lineare alla trama degli incastri, l'esito della figurazione non può più essere di diretta matrice pierfrancescana, ma si colloca ad un punto di cultura simile a quello di certi pittori veneteggianti di Padania (come il Caselli, che si trovava allora a Venezia). In quel Battistero imminente tra la trama regolare di una piazza idealizzata e l'Appennino che incombe, o in quella specie di utopia municipale del-

l'edificio sul lato opposto, va riconosciuto un momento nuovo, certo non ritardatario, rispetto al piú disteso ingranaggio di blocchi e di pause spaziali che Cristoforo aveva costruito, ad esempio, a Lucca. Quella spianata continuità della tavola di pero nell'edificio merlato non fa sentire neppure troppo distante l'immaginazione costruttiva, ciclopica e prospetticamente possibile, del Bramantino pittore. Nell'altro tronetto questa tensione si è già allentata e non c'è troppo scarto dalle scene eseguite anni avanti dal (e col) padre, specie quelle che furono montate in forma di armadio da Luchino Bianchino, evidente creato parmense di Cristoforo, e finirono presto rifuse nella Sacrestia dei Consorziali¹³⁷.

La carriera di Bernardino si concluse a Ferrara. All'inizio del secolo, assieme ad Angelo Discaccia da Cremona e a Pietro di Riccardo dalle Lanze, aveva assunto l'incarico di realizzare il nuovo coro della Cattedrale¹³⁸. Pochi anni dopo morì, e ne occorsero ancora una ventina prima che il coro venisse terminato. Ma fu come se non fossero passati. La piú consistente manifestazione di fedeltà canoziana uscì proprio dalla città in cui Lorenzo e Cristoforo avevano preso le mosse. Nell'assoluta persistenza degli stessi modelli (impiegati anche nel coro modenese di San Pietro) s'intravede una delle ragioni della crisi cinquecentesca della tarsia. Non è casuale che ciò avvenisse a Ferrara. Nel 1493 Pier Antonio degli Abati («Pero Antonio de Lendenara») aveva lavorato per Eleonora d'Este¹³⁹. Nel 1492 venne chiamato da Modena Bartolomeo Spadari, «lignarie artis opifex peritissimus et precipue eorum operum que ornamentis tariensibus decorantur»¹⁴⁰. Con lui si trovò a lavorare Pietro dalle Lanze, il collaboratore e continuatore di Bernardino nel coro del Duomo, di cui rimane a Ferrara un altro coro, quello di Sant'Andrea¹⁴¹ nei suoi scorci urbani c'è un'ulteriore ricombinazione di temi lendinare-

schì; la semplicità di taglio e costruzione si avvicina particolarmente al bancone della Sacrestia dei Consorziali, mentre l'imminenza di certe strutture par risentire di Pier Antonio degli Abati. A Ferrara dunque i rami veneto ed emiliano dell'esperienza lendinaresca si riaccostarono. Ma su una linea, ormai, di tenace ritorno sui modelli consolidati.

3. *Sviluppi lendinareschi in area veneta.*

Tale ramificazione, come si è già detto, risale agli anni '60, al momento in cui Cristoforo rimase a Modena, mentre il fratello si occupava del coro di Padova. Se la carriera di Cristoforo può essere ripercorsa in maniera sufficiente, ben poco rimane di quella di Lorenzo. Della sua attività di pittore possiamo intravedere solo qualche traccia o possibile riflesso. Immaginandolo, sulla scorta del ricordo di Luca Pacioli, come un diretto e precoce diffusore della cultura di Piero della Francesca in Veneto, l'attenzione si appunta su una *Madonna* del Museo Correr: un'opera di una consistenza cromatica smunta, quasi roca, ma di una concentratissima definizione luminosa dei piani. Che sia Lorenzo da Lendinara, è soltanto un sospetto, ma questa tavola è l'esempio più tagliente di quella congiuntura culturale a cui dati biografici ed antiche testimonianze riconducono l'artista¹⁴².

Un incendio ed un restauro ottocentesco hanno ridotto all'estremo anche l'immagine di Lorenzo come intarsiatore¹⁴³. Non proprio al punto che faceva già dire al Lanzi «nulla ne avanza per giudicarne». Del grande coro del Santo (1462-69) rimangono due stalli, riadattati in forma di confessionali. Essi bastano ad indicare quanto la struttura e la tipologia decorativa fossero

obbligate alla tradizione gotica degli intagli. L'occasione non fu così favorevole come a Modena al prevalere di campi destinati alla figurazione piana e alla percezione concatenata delle prospettive. Le due tarsie si accostano a quelle modenesi negli effetti di schermatura serrata delle aperture e nei tagli parziali. Ma altra è la varietà d'opera e la complessità di legni in quello scorcio della Basilica intravista dal Chiostro delle Magnolia. Nell'altro pannello si aprono due ante a sbarre incrociate (elementi che Cristoforo non userà quasi mai): ne deriva una trama geometrica e cromatica infittita, varia, coerente alla più scandita composizione lignaria dell'arcata sul fondo.

Nessun controllo di stile può farsi sulle tarsie che Lorenzo realizzò nel 1474-76 per l'armadio delle reliquie, al Santo. I restauratori ottocenteschi salvarono dalla sostituzione totale delle tessere lignee solo qualche pannello con nature morte, non le grandi figure di santi che campeggiano a scala naturale. Anche in questo caso il raffronto con l'opera di Cristoforo, e specificamente con il *San Martino* di Lucca, corrisponde ad una diversa direzione d'intenti. L'impianto larghissimo delle figure si accorda, a Padova, alla costruzione di un vasto alloggiamento prospettico, guidato dalla scacchiera di un pavimento a dimensione urbana. La struttura prospettica servì ad organizzare una complessità di sagome e di tagli cromatici. Ma all'intavolatura geometrica sembra volersi legare una sollecitazione di memoria iconica: con un'intensità d'immagine e di gesto che poteva suggerire qualcosa anche alla specifica condizione espressiva della xilografia, semplificativa e visualmente assertoria. Ed appare pertanto plausibile l'ipotesi che sia stato lo stesso Lorenzo (documentato anche come tipografo) a divulgare una derivazione a stampa del *Sant'Antonio* della sacrestia¹⁴⁴.

A Padova, nel 1477, lo stesso anno in cui moriva Lorenzo da Lendinara, due intarsiatori emiliani, Domenico da Piacenza e Francesco da Parma, concludevano il coro vecchio di Santa Giustina¹⁴⁵. Il riferimento a Lorenzo è determinante, anche se le prospettive sembrano talvolta aggregate per blocchi di volumi, quasi nel ricordo nelle vecchie figurazioni spaziose. Al coro distrutto del Santo risalgono i criteri fondamentali di queste vedute: che sono quello di una visione frontale incanalata dalla profondità delle aperture, e l'altro di un'inquadratura parziale e spostata rispetto al centro della struttura architettonica rappresentata. Si ripropongono quindi i valori della temporalità e della consapevolezza percettiva.

Diversa fu la reazione alla nuova tarsia prospettica a Venezia. Quando Marco Cozzi da Vicenza, ossia il maestro che domina la situazione lagunare fin verso la fine del secolo, inserisce una serie di prospettive nel coro dei Frari, lo fa combinandole ad incorniciature, aggetti, riquadri: in maniera da scoraggiare ogni attesa illusiva e da accrescere, invece, l'inesauribile varietà della decorazione¹⁴⁶. Di conseguenza l'incrocio, abnorme ed esibito delle ortogonali serve a decorare le superfici messe a tarsia con una mobilissima trama geometrica. Viene da pensare a quell'accezione favolosamente narrativa che dello spazio geometrico aveva portato a Venezia Jacopo Bellini. O, in modo piú diretto, a quel *San Gerolamo* della Galleria dell'Accademia di Ravenna, che fu corrvamente riferito a Cristoforo da Lendinara: un dipinto in cui la minuzia degli sportelli aperti nello studio, dando quasi la sensazione di assistere allo scatto combinato di una serie di trappole o congegni ottici, richiama una costruzione prospettica paradossale; ma liberamente desunta e stravolta, piú che acerbamente tentata¹⁴⁷.

Nelle città dell'entroterra veneto la cultura lendinaresca trovò diffusione più stabile ad opera di Pier Antonio degli Abati. Nella prima metà del Cinquecento, il Michiel ricorda il coro del Santo sotto il nome dei Canozi, ma aggiunge: «parte, zoè le spalliere, de mano de Piero Antonio dell'Abà da Modena»¹⁴⁸. È certo comunque che l'Abati sviluppa le premesse indicate da Lorenzo in quelle due uniche tarsie superstiti. La sua attività pare concentrarsi nel penultimo decennio del secolo, quando lavora contemporaneamente al perduto coro di San Francesco a Treviso (1483-86) e a quello del Santuario del Monte Berico, a Vicenza (1484-87).

Del secondo rimangono alcuni pannelli riadattati nei mobili della sacrestia¹⁴⁹. È quanto basta a riconoscere presumibilmente a questo stesso complesso uno sparso pannello del Museo Horne¹⁵⁰. Ma soprattutto a riferire all'Abati, o al suo raggio immediato, un altro coro vicentino, che questa volta è integro, quello di Santa Corona¹⁵¹. Il campo stretto e verticale degli specchi fa dell'inquadratura un elemento di scatto ottico, l'orlo dinamico di un cannocchiale che si dirige su strutture disposte ad inciampo e a rapida quinta. Pier Antonio degli Abati ha un'estrema, semplicissima attenzione per i valori di *texture* delle diverse essenze; e impiega ombre artificiali, integrando con dosature di tono le successioni di spazio. In questo senso, l'intarsiatore (che nel 1473 si trovava a Parma) dimostra di non avere perso contatto con il cognato Cristoforo da Lendinara.

Un altro coro vicentino, quello che da San Bartolomeo venne trasportato al Monte Berico, costituisce una tappa ulteriore del medesimo Pier Antonio o una derivazione diretta (la sua bottega doveva essere sufficientemente larga da reggere il carico della committenza affollata in quegli anni)¹⁵². Dichiara comunque un radicamento ancora più esplicito nell'ambiente figurativo

vicentino, in un momento di notevole apertura. Qui la moltiplicazione degli effetti di «sabbatura» non esclude l'innesto di rovere affogato in corrispondenza delle ombre; e certe costruzioni a scacchiera richiamano quella snodata modulazione di strutture geometriche, sfondamento ottico e mossa cromatica che Bartolomeo Montagna propone nella predella della pala di San Bartolomeo (l'esempio non è dunque casuale). Non sembra neppure lontano quel modo di tener sulla corda la combinazione di profondità geometrica e svariata cromatica che dovette essere dell'oggi larvale *Decollazione di san Paolo*, in San Lorenzo, opera presumibile del Buonconsiglio.

Si sta sostenendo, insomma, che la linea veneta dei Lendinara, nel senso per cui anche l'Abati venne indicato con tale appellativo, non rimase in quest'area geografica come una presenza estranea o inerte. Tale integrazione è confermata dalle quattro grandi prospettive, oggi al Museo Antoniano, che Pier Antonio degli Abati eseguì attorno al 1490¹⁵³. In maniera spaziosamente più docile sono riprese le intavolature prospettiche dell'ultimo Lorenzo: non a caso, dunque, il contratto faceva riferimento agli armadi della sacrestia dei Frari, a Venezia, che Pacioli ricordò col nome del Canozi. L'arcone architettonicamente descritto e prospetticamente connesso alla scena non è più il trampolino di un'accelerazione visiva; ma apre una pagina prospettica quietamente distesa. Il confronto con la più radicale fedeltà pierfrancescana delle tarsie lucchesi di Cristoforo, ancora l'Abati alla sponda veneta del bacino prospettico padano.

Questa linea discende anche verso Sud, nella fascia di costa. Si è già detto che l'Abati lavorò a Ferrara. Fra l'88 e il '93 Giovanmarco da Lendinara, il figlio di Lorenzo, lavorava al perduto coro di Rovigo: «el degno

coro in nostro convento», come ricorda il francescano fra Luca Pacioli. Questa diffusione lendinaresca e veneta credo che possa spiegare un caso problematico ed ancora poco noto come quello del coro riminese di San Marino, eseguito a metà degli anni '90¹⁵⁴. Le inquadrature strettissime e profonde selezionano più di un tema volumetrico abatiano, ma eliminandone le spezzature di colore. Un'edilizia conosciuta solo per spigoli e frammenti si posa nella fredda purezza della luce. Lo stesso taglio dei legni, largo ed elementare, apre facce prospettiche dense e lisce di colore che, fra i pittori, possono richiamare soltanto certi veneti contemporanei, come Alvise Vivarini, il Bastiani o il Diana. Lo stile lignario, che deriva dunque dall'esperienza lendinaresca del Veneto, raggiunge momenti di solenne corsività nelle tarsie del registro inferiore. Le profilature divaganti e la scelta luminosa delle essenze sciolgono le strutture geometriche di una spazialità che affida ai piani di luce e ai lenti scambi di colore la propria trasparenza intellettuale. Si direbbe quasi che la linea veneta della tradizione lendinaresca trovi qui il corrispettivo di quell'«epica artigiana» riconosciuta da Arcangeli nelle «ruote» di Cristoforo a Pisa: ma centrata sul taglio luminoso e liberamente semplice del legno, più che sulla potenza dell'immaginazione meccanica.

4. *La zona lombarda.*

Le più rilevanti eccezioni al prevalente assetto lendinaresco della tarsia padana tardo-quattrocentesca ebbero luogo in Lombardia, a Cremona e a Pavia. Entrambe trovarono importanti sviluppi extraregionali: verso il Piemonte la prima, sulla costa ligure l'altra. Ma non furono tra loro omogenee. Mentre il caso pavese

presupponeva intenti alternativi e indipendenti rispetto all'esperienza lendinaresca, quello cremonese ne costituí la piú profonda, per quanto diretta, trasformazione.

Fu appunto alla piú famosa opera padovana dei Lendinara che si fece riferimento stipulando il contratto per il coro del Duomo di Cremona, nel 1483: «modo et forma» avrebbe dovuto tenerne conto Giovanni Maria Platina, intarsiatore mantovano¹⁵⁵. Era un termine di confronto materiale molto impegnativo; e difficilmente ci si sarà voluti vincolare ad una tipologia architettonica e decorativa già superata. Che ci si volesse invece riferire anche ad una particolare e moderna qualità espressiva del commesso ligneo, pare confermato dalla resistenza che il capitolo cremonese oppose al tentativo di far subentrare in quel lavoro operatori locali (Tomaso Sacca e Pantaleone de' Marchi): e l'argomento fu che «opera dicti Magistri Johanis Marie valde ipsis dominis canonicis placebant» o che «excedunt in decoro opera dictorum magistrorum». L'intarsiatore mantovano era tutt'altro che sconosciuto al capitolo cremonese: fra il 1477 e l'80 aveva realizzato il grande armadio della sacrestia del Duomo. Mentre la sua diretta discendenza lendinaresca fu attestata fin dal 1489 dal vicario del Duomo di Cremona¹⁵⁶.

Il sant'Imerio del coro, ad esempio, richiama tale origine nel modo in cui viene sfasata la combinazione di figura ed arco prospettico, come nei profili dell'incastro che scandiscono luce ed ombra con vigore articolatissimo. Sulla base di questa identità fra figurazione e meccanica credo che convenga, anche per il Platina, accantonare ogni tentativo di rinvenire il responsabile dei cartoni in persona diversa dall'intarsiatore¹⁵⁷. Nelle scene di città e di paesaggio il Platina alleggerisce l'accordo fra intavolatura lignea e serratezza spaziale che era propria dei Lendinara. Piú che alla struttura grafica del legno e

alle sue valenze prospettiche, l'intarsiatore mantovano è attentissimo alle possibilità cromatiche della materia. Usa legni bolliti nelle erbe o sbiancati con la cerussa, ma la straordinaria qualità cromatica delle sue tarsie è legata ad un'intelligenza strepitosa delle diverse qualità luminose dei legni, degli effetti di cangianza e di posizione. Di conseguenza il campo visivo si slontana, si allarga, favorisce strutture oblique e distanti, accogliendo una combinazione varia e sminuzzata delle essenze. Il telaio visivo dell'arcone acquista una leggibilità lieve, fino a combinare e spartire paesaggi e nature morte; oppure l'inquadratura assume il senso descrittivo di un parato murario. Comunque l'impennata prospettica dei Lendinara si allenta¹⁵⁸.

Il coro della Certosa di Pavia va considerato nel quadro di esperienze della corte milanese al tempo di Ludovico il Moro. Se ne potrà misurare l'eccezionalità rispetto a Pavia e ad una circolazione di cultura non cortigiana pensando che fu avviato non molto tempo dopo che i fratelli Donati avevano cominciato ad intagliare il coro di San Francesco: che è lontanissimo non solo per scelta tecnica e figurativa, quanto per l'iconografia correlata, che potrebbe sembrare quasi neo-medievale¹⁵⁹.

A Pantaleone de' Marchi, «magister tarsiarum et perspective», si chiese di lavorare secondo i disegni che gli agenti ducali gli avrebbero procurato a nome della Certosa. Figurazione e tecnica delle tarsie pavese propongono infatti un riferimento privilegiato alla pittura e, in maniera più o meno diretta, al più illustre pittore della corte, Bernardo Zenale¹⁶⁰.

Questo strettissimo rapporto d'intese formali non significò subalternanza della tarsia, riduzione ai canoni percettivi della pittura, nel senso che sarà proprio dell'età cinquecentesca di fra Damiano e di Vasari. La tarsia, come le vetrate, è parte coerente del complesso oriz-

zonte materiale della pittura lombarda; dove «l'estetica "de quinque corporibus regularibus" diventò, nelle mani dei lombardi, un'altra favola da narrare e adornare»¹⁶¹. Nel polittico di Treviglio, in cui Zenale lavorò con Butinone, i piani si succedono nell'intervallo lucidissimo degli spazi schiacciati, fra spioventi prospettici; ma il congegno visivo non può essere separato dallo stupore per le materie preziosissime, con la quantità di ori che rarefanno il valore illusivo delle superfici pigmentate e, reciprocamente, con la presenza sontuaria del colore in mezzo all'oro. Questo stesso criterio polimaterico portò ad inserire nelle tarsie pavesi tavolette dipinte di oro; a fingere, con la pittura invece che con il legno, metalli o sfere cristalline; a legare le essenze vegetali con stucchi colorati o dorati. Perfino quella perspicuità d'occhio accordata ad un fasto impossibile che portò Zenale a distinguere nei capelli i filamenti serpentinati e battuti dal riflesso dell'oro trova qualche rispondenza nel commesso ligneo dei dossali pavesi. Il taglio e la profilatura dei legni non comportano invece valori di struttura prospettica. Si costruiscono interi campi di colore con legni bolliti nelle erbe o essenze tendenti al rosso e al bruno, commettendo forme irregolari e senza ragione strutturale. È l'effetto cromatico dell'intarsio che interessa. Questa tecnica potrebbe essere paragonata più facilmente all'opera dei maestri vetrai del tempo che non alla tarsia praticata nelle botteghe dei Lendinara o di Giuliano da Maiano.

È quindi naturale che la tarsia lombarda si offra facilmente alle aperture paesaggistiche, accantonando le orditure regolari della trama prospettica e mantenendo legami diretti con il linguaggio dei pittori. I pannelli dipinti negli armadi della sacrestia di Santa Maria delle Grazie a Milano (dal 1498 si lavorò al lato di sinistra, nel 1503 fu avviato quello a destra) si sostituisco-

no di fatto a possibili lavori di commesso, ma con sufficiente libertà tematica¹⁶². Paesaggi che sarebbe impossibile immaginare in una regione diversa da quella di Foppa e Bergognone corrispondono ai pannelli piú sorprendenti del Coro dei Conversi di Pavia (oggi frammentario, alterato e disperso fra il Bode Museum e il Jacquemart-André) che Pantaleone de' Marchi eseguì in apertura di secolo¹⁶³; o in uno splendido cassone nuziale che andrà riferito, quanto meno, alla sua bottega¹⁶⁴.

Questa bottega si ramificò. Nel coro della Cattedrale di Savona, commissionato nel 1500 ad Anselmo Fornari da Castelnuovo di Tortona e ad Elia Rocchi, concluso una quindicina di anni dopo, furono riadattati due cartoni che Pantaleone de' Marchi aveva impiegato nel Coro dei Conversi¹⁶⁵. È il segno di un preciso collegamento operativo. Ma agli esempi di tarsia lombarda dovevano guardare anche i fabbricieri della Cattedrale ligure. All'organizzazione figurativa del maggior coro pavese rimanda la scelta di occupare tutti quanti i dossali maggiori con figure di santi (e, ovviamente, il cardinale Giuliano Della Rovere, che poi venne rappresentato come papa Giulio), mentre ai temi prospettici delle nature morte sono destinati gli stalli del giro inferiore. Anche la tecnica, piú compattamente lignaria che a Pavia ed affidata maggiormente alle ombre ottenute con sabbia rovente, risale ai criteri del cantiere lombardo. Pertanto, prima di stare a distinguere le «mani» degli intarsiatori, in casi come questo, occorrerebbe cercar d'individuare i diversi pittori che fornirono i cartoni: perché appunto ancora di una tarsia intesa come estensione della pittura si tratta. È utile suggerire che il modello pittorico di diverse figure del coro savonese può risalire a Marco d'Oggiono, che nel 1501-1502 stava lavorando agli affreschi della distrutta Cattedrale del Priamar, da cui proviene il coro¹⁶⁶.

5. Espansione fiorentina.

Seguendo gli sviluppi della tarsia padana, ci siamo allontanati dai tempi in cui a Firenze Giuliano da Maiano portava a termine la sacrestia del Duomo. Nel 1468, al momento di liquidare gli ultimi lavori (ossia la ghirlanda sorretta dai putti), ci si consultò «cum pluribus magistris eruditis in dicta arte lignaminis et perspective»¹⁶⁷. Il numero e la capacità dei legnaioli fiorentini colpiscono altri testimoni, come Giovanni Rucellai o Benedetto Dei, per il quale «Florentie bella» nel 1472 contava «84 botteghe di lignainolo di tarsia»¹⁶⁸.

Ovviamente non tutte erano all'altezza di quella dei da Maiano. Né ad essa capitavano soltanto occasioni del tipo della sacrestia. Il ventaglio della produzione era larghissimo. Si era formata una specializzazione fiorentina in grado di rispondere ad una richiesta assai varia e di diffondersi su di un'area geografica molto ampia. Diversi oggetti comportavano decorazioni prospettiche: dai lettucci e i cassoni (dove potevano essere inquadrare immagini del tipo della cosiddetta *città ideale* di Urbino) ai mobili dove l'opera di tarsia era limitata alla decorazione a «toppo»¹⁶⁹.

Una produzione così larga apre la possibilità di competenze operative differenziate, ma anche suscettibili d'integrazione. I «toppi», ad esempio, potevano essere prodotti in una bottega diversa da quella che li avrebbe poi messi in opera; e pertanto diventare merce di esportazione. Basterà ricordare «i dodici calzuoli di tarsia» che Giuliano da Maiano spedì bell'e pronti a Pisa per il Pontelli¹⁷⁰; o ai «3 ducati di tarsia di quella stretta, cioè bruciolo, vento, larnoccolo» che maestro Berto fiorentino mandava a chiedere in patria, addirittura da Zagabria¹⁷¹.

Insieme alle competenze, si scandisce una gerarchia

dei prodotti. Le grandi occasioni della tarsia prospettica fiorentina, già nelle scelte figurative, mostrano una piú esplicita connessione fra il mestiere del legnaiolo e quello di chi era in grado di organizzare maggiori problemi di costruzione, l'architetto appunto. «E in Toscana, massime», Federico da Montefeltro cercò chi potesse presiedere alla costruzione del palazzo di Urbino; in Toscana «dove è la fontana degli architettori»¹⁷².

Non sorprende che tali grosse occasioni venissero spesso sollecitate da fuori Firenze. Nelle Marche incontriamo tarsie fiorentine a Loreto, a Montefiorentino, a Camerino¹⁷³. Ma è ad Urbino che si trova l'esempio piú famoso della tarsia prospettica fiorentina: lo Studiolo di Federico da Montefeltro, eseguito in una fascia di tempo che solo di poco potrà uscire dai limiti del 1474 e del 1476¹⁷⁴.

Una bibliografia ragionata sullo studiolo, percorsa da impacci e contraddizioni di giudizio, finirebbe per riproporre gran parte delle avvertenze che hanno costituito la prima parte di questo saggio. Se ora si preferisce insistere sul doppio problema attributivo del maestro di prospettiva e del pittore che collaborò con lui, è perché lungo queste due traiettorie sarà possibile incontrare diversi episodi e problemi che caratterizzano la tarsia fiorentina nell'ultimo trentennio del Quattrocento.

La questione della paternità lignaria si è pigramente assestata sul nome presunto del fiorentino Baccio Pontelli (tanto che in un'indagine recente, che sembrerebbe un modello di scrupolosissima oggettività documentaria, si riferisce il nome del Pontelli scivolando via con un immotivabile «senza dubbio»)¹⁷⁵. All'opposto, anche dopo che si è riconosciuto in Botticelli l'ideatore delle parti di figura¹⁷⁶, davanti al problema dell'organizzazione complessiva dello studiolo, si tende talvolta a mettere quasi fra parentesi proprio

l'ambiente figurativo di Firenze. L'organica integrazione di progetti avvenuta nelle due botteghe fiorentine, con l'ovvia gravitazione di responsabilità sul maestro di legname, imporrebbe già di rinunciare a spiegazioni troppo complesse e contraddittorie. Come quando si cerca di dare un supremo ruolo progettuale al giovane Bramante (delle cui radici prospettiche questa è solo una componente, e neppure la più diretta)¹⁷⁷; o a Francesco di Giorgio (che è cosa improbabile per registro cronologico come per identità figurativa, non potendo consentire il suo sperimentalismo una così edonizzante calibratura percettiva)¹⁷⁸.

In effetti quasi tutti i lavori di tarsia del palazzo di Urbino sono fiorentini¹⁷⁹. Fanno eccezione alcune cose dove si potrà riconoscere le premesse di intarsiatori come l'Indivini o Antonio da Mercatello. La consistenza di queste imprese e il loro addensarsi intorno a quell'anno 1474 che fu capitale nella fortuna di Federico da Montefeltro fanno immaginare facilmente una situazione che vide all'opera, ai livelli più impegnativi, diversi fra i migliori intarsiatori di Firenze. Vale allora la pena di domandarsi se fu veramente il Pontelli l'autore dello studiolo.

Nato nel 1450, il Pontelli percorse quella stessa carriera di legnaiolo-architetto che fu comune ad altri allievi del Francione, il più anziano dei maestri di tarsia ricordati da Vasari¹⁸⁰. L'immagine vasariana del Pontelli principale costruttore nella Roma di Sisto IV è svanita in un alone d'incertezze. Può essere invece rintracciata la sua prima attività di maestro di legname in una serie di documenti pisani degli anni '70. Dopo una prima segnalazione che lo vede impegnato, giovanissimo ed in compagnia di un certo Pratese, a lavorare la sedia dove vennero inserite le decorazioni inviate da Firenze da Giuliano da Maiano, il suo nome compare fra il '75 e il

'78 in relazione a consistenti lavori per la Cattedrale; tanto che nel '75 a Pisa affittò una casa¹⁸¹. È lo stesso momento in cui a Firenze si stava lavorando lo Studio di Federico da Montefeltro.

Considerazioni di stile (peraltro quasi dimenticate) hanno già connesso lo studio alla bottega dei da Maiano¹⁸². La coincidenza cronologica con i lavori di Pisa esclude che vi potesse lavorare in maniera più che occasionale il Pontelli. Un'ulteriore verifica stilistica ne dà conferma. Di Baccio Pontelli rimangono infatti nei magazzini dell'Opera del Duomo di Pisa tre pannelli di tarsia: consunti, frammentari e riadattati, provengono con certezza dalla sedia che nel 1475 il Pontelli presentò «per mostra» all'opera della Primaziale. Vi aveva lavorato assieme al fratello Piero¹⁸³. Per la *Carità* e la *Fede* potrebbe aver avuto a disposizione dei cartoni del Botticelli; il verrocchismo più largo e abbreviato della *Speranza* fa invece pensare ad un Biagio di Antonio, o qualcosa di simile. Le tre tarsie pisane mostrano con chiarezza che il Pontelli fu intarsiatore diverso, e di rango certamente inferiore, rispetto a quello dello studio di Urbino. Ne condivideva però, sia pure in una forma più asciutta della costruzione lignea, tecnica ed orientamenti figurativi. La distinzione è insomma di magistero tecnico, non di estrazione.

Tutto questo non è un puntiglio attributivo. Né può essere trascurato che negli stessi anni, nella bottega dei da Maiano come in quella dei Pontelli, ci si rivolgesse verso una medesima linea pittorica, verso Sandro Botticelli. La compattezza sostanziale fra gli intarsiatori usciti dalla bottega del Francione è un fatto su cui occorrerebbe essere informati meglio.

Le tarsie di Pisa, se ci fossero giunte nelle originarie condizioni di estensione ed integrità: in modo da associarsi con sicurezza ai dati di archivio, avrebbero

certamente aiutato a distinguere quella compatta situazione di stili lignari. Ma riescono ancora utili per valutarne le comuni connessioni con la bottega del Botticelli. Spero che non riesca troppo azzardato riconoscere i preliminari grafici e luminosi del pittore nei tre profeti provenienti dalla sedia dei celebranti, eseguita da Giuliano da Maiano nel 1470¹⁸⁴. Le nicchie scanalate sono le medesime che accolgono, nella sacrestia di Santa Maria del Fiore, san Zanobi e i due diaconi; ma è cambiato l'autore delle figure. A Pisa, le profilature sottilmente lucenti (di origine baldovinettiana) si combinano ai solchi grafici, profondi ed irregolari, di matrice verrocchiesca. La stessa risoluzione lignaria di ombre e tracciati corrisponde alla *Fortezza* botticelliana degli Uffizi. Ma consentiamo un po' di cautela.

Dove invece essa non sembra aver senso è per il *diacono* (san Lorenzo?) che ha gli stessi caratteri lignari dello studiolo di Urbino. In maniera ormai del tutto inequivocabile, vi compare una sagoma chiusa e centrata in quella frontalità intensissima, ritmicamente sbilanciata che Botticelli precisa verso la metà dell'ottavo decennio¹⁸⁵.

Una sedia del Duomo di Pisa fu commissionata a Francesco di Giovanni, detto il Francione. Non è sicura l'identificazione di quest'opera con la serie residua delle arti liberali¹⁸⁶. Ad esse non corrisponde l'unica opera documentata che di lui ci rimane. Si tratta della Porta dei Gigli che realizzò sul 1480 assieme a Giuliano da Maiano. Su una delle facce sono posti a fronte Dante e Petrarca. Distinzioni radicali di tecnica non sono consentite. Ma se dall'immagine stilistica di Giuliano da Maiano, che in qualche modo conosciamo e che si ritrova particolarmente nella figura di Petrarca, è legittimo «sottrarre» i dati esecutivi che caratterizzano il viso di Dante, potremmo orientarci nell'individua-

zione del Francione. Quel modo scandito e piú semplificato degli innesti lo ritroveremo presto in un altro allievo del Francione, Baccio d'Agnolo. Il cartone dei due poeti uscí, ancora una volta, dalla bottega di Botticelli, o dalle mani del suo giovanissimo allievo Filippino Lippi, cui mi sembrerebbe corrispondere meglio la cadenza neobrancacciana del panneggio¹⁸⁷.

A Filippino Lippi Baccio d'Agnolo ricorse certamente per il *San Giovanni Battista* e il *San Lorenzo* del coro di Santa Maria Novella (1491-96)¹⁸⁸. La trasposizione plastica e luminosa dei cartoni è segnata da fasce ondegianti o ad anello, dove s'infittisce un tratteggio d'innesti minuti e ben scanditi. È una tecnica tipicamente fiorentina. Il Dante della porta di Palazzo Vecchio dava già un esempio di questo modo di addensare i tratti lignari con un effetto grafico, piuttosto che di regolato trapasso cromatico. Ma Baccio d'Agnolo sembra insistere, con un proposito di piú marcata autonomia espressiva, verso la messa a punto di una tipicità affidata all'identificazione percettiva di uno specifico *medium* figurativo. Non potevano sfuggire i paralleli sviluppi della xilografia.

L'insistenza con cui nel corso di questo paragrafo si è cercato di evidenziare gli autori dei modelli pittorici (nel senso, ormai chiaro, che le parti di figura furono subordinate all'impaginazione stabilita dal maestro di prospettiva) non contraddice la necessità di considerare le tarsie in ordine all'autonomia del manufatto e dell'espressione figurativa. Ma tale espressione a Firenze non può essere scissa del tutto dal modo in cui interagirono cartone e figura lignaria. Di qui il senso di questi tentativi attributivi. Si può anzi cercare di ricavare qualche indicazione dai prevalenti riferimenti botticelliani della tarsia fiorentina negli anni dello studiolo di Urbino.

Studiando Botticelli, meriterebbe di riflettere di più su questa disponibilità del pittore a fornire progetti che avrebbero trovato concretezza materiale diversa dalla pittura, e per mano di altri operatori. Ciò avviene non sulla base di un distinto statuto delle arti, come poi nel Cinquecento, ma secondo quella complessità ed integrazione di esperienze tecniche che è tipica delle botteghe fiorentine del secondo Quattrocento. Questo modello di articolazione operativa dà un riferimento alla stessa produzione pittorica. Si possono così spiegare quelle opere botticelliane, fedelmente gelide, che si è spesso tentati di privare anche delle degradanti nomenclature di bottega, ecc., chiamandole piuttosto imitazioni quattrocentesche. Ma la nozione d'imitazione implicita troppo le nostalgie storiche dell'Ottocento. Si tratterà invece di non andare in cerca, nell'*atelier* di Botticelli, di quel grado di concatenazione produttiva e di controllata oscillazione di manifattura che fu canonicamente fissato nella bottega di Giotto.

La bottega di Botticelli divenne la fornitrice quasi esclusiva delle figure intarsiate da Giuliano da Maiano. Nello studiolo di Urbino non vengono più aggregati cartoni di provenienza diversa, come al tempo della sacrestia del Duomo. Nello stabilirsi di questa continuità di rapporti va probabilmente riconosciuto anche uno svolgimento della poetica lignaria dell'intarsiatore. La tecnica con cui venne eseguito lo studiolo è la stessa della sacrestia (lasciamo perdere le articolazioni di qualità, in base alle quali si potrebbero riconoscere «mani» diverse: che è un passo praticabile, ma ancora azzardato). Nella sacrestia, il sistema degli innesti corrisponde ad una struttura fitta di dettagli luminosi, sfaccettati con un criterio perspicuo e sostanzialmente regolare. Nella *Carità* di Urbino o nel *diacono* di Pisa, invece, la costruzione cromatico-luminosa del commesso aderisce libe-

ramente ad ogni piú riposta fibra del modello pittorico: non per un obbligo di traduzione, ma identificando i propri mezzi materiali con la sublime, astratta continuità di movimento, con la dosatura lineare e le moltiplicazioni grafiche del cartone botticelliano.

Le scene prospettiche dello studiolo allentano quella misura proporzionale stretta che è abbastanza consueta nelle tarsie; c'è una geometria piú lentamente squadernata in quei vani di larga vibrazione luminosa. Senza particolari imposizioni di metrica, una serie di armature scherma la profondità di uno di questi vani. È un caso stupefacente di creatività lignaria: per restituire il lustro dei metalli, sono impiegati numerosi tagli e specie diverse di una medesima essenza, il noce. La luce avvolgente può ancora richiamare le fredde cubature di spazio del Botticelli, senza che se ne debba intravedere, anche per queste parti, una responsabilità progettuale.

Torniamo dunque al punto centrale dell'illusione ottica. Si è detto già che, ponendone il progetto nei termini di una regia necessariamente superiore a quella del maestro di legname, si continua talvolta a collocare lo studiolo fuori dall'ambiente fiorentino, o comunque ai suoi margini. Indirizzando la questione verso una cultura bramantesca ancora *in fieri*, o credendo di darne ragione con il comodo *passe-partout* melozzesco o «padovano», si finisce ancora una volta per subordinare la tarsia ad una privilegiata idea di pittura: lo studiolo viene infatti associato d'istinto ai dipinti di piú esibita costruzione architettonica; come tali, almeno alle apparenze, meno frequenti a Firenze che altrove. Pur sempre a date che precedono il fenomeno storico della quadratura, si tratta invece di tener presente la distinzione fondamentale fra pittura intesa come rappresentazione prospettica di storia, che è codificata dall'Alberti, e figu-

razione piana di puri luoghi architettonici, esemplificata da Masaccio (e Brunelleschi) con la *Trinità* di Santa Maria Novella.

Di qui allo studiolo il passaggio è piú diretto che non partendo dall'immediato precedente cronologico della *Camera degli Sposi*. A Mantova come ad Urbino si entra in spazi di continua figurazione illusiva. Nella *Camera degli Sposi* si svolge l'illusione di una fastosa memoria cerimoniale, piena di persone e quasi sospesa nel tempo, ma legata alle sue misure. Mentre ad Urbino anche la presenza delle tre virtù e del duca nella *boiserie* (in alto stavano i dipinti con i ritratti degli uomini esemplari) è bloccata nelle stesse nicchie che sarebbero toccate a sculture.

Un piú utile termine di confronto può essere la parete che Giuliano da Maiano intarsiò nella sacrestia del Duomo, dove finse di sfondare il muro verso spazi di differenziata caratterizzazione architettonica. Rispetto a questa versione spettacolare e gradevole della *Trinità*, lo studiolo recupera i valori piú ambigui della cognizione prospettica. Non si tratta piú di fingere un'apertura; gli oggetti avanzano verso chi li osserva. Siamo al punto in cui la prospettiva sfiora l'inganno ottico. Una lacuna rettangolare nella parete esterna dello studiolo corrisponde allo spazio che doveva essere occupato da un quadretto. Con perizia incredibile furono realizzati a tarsia il chiodo destinato a sorreggerlo, la cordicella, le loro ombre portate, l'ombra sottostante di una cornice che manca. Ma l'immagine perduta sarà stata imitata a tarsia o si sarà trattato di un quadretto vero e proprio, un oggetto reale: in modo da spingere all'estremo lo scambio fra illusione e realtà? Ambiguità, inganno, illusione non sono, tuttavia, categorie storiche o termini formali autosufficienti. Qui la prospettiva, in primo luogo, «intende a costruire sog-

gettivamente l'osservatore, a edificarlo nell'ordine della pura razionalità»¹⁸⁹.

Ogni elemento è intarsiato nell'assoluta continuità della superficie piana; non ci sono aggetti, né argini visivi. È una condizione capovolta rispetto all'idea albertiana di «finestra» prospettica e alle consapevolezza relative. Mentre Cristoforo da Lendinara, anche nelle occasioni di massimo sviluppo prospettico, delimita i campi di apertura visiva, proponendo semmai una loro concatenazione temporale, a conferma di una consapevole alterità di spazi, ad Urbino luogo reale e luogo illusivo convergono¹⁹⁰. Se questo non riporta alle tensioni conoscitive del Brunelleschi e del primo umanesimo, così come non può anticipare l'empirica avvertenza dei sensi che sarà propria dell'illusionismo barocco, è anche in forza di certe scelte propriamente stilistiche compiute nello studiolo, del modo in cui vennero intervallati e disposti gli oggetti: elementi carichi di allusione simbolica, ma anche presenze familiari nel luogo idealmente quotidiano dell'*otium* e della riflessione morale.

Lo studiolo che Federico da Montefeltro fece successivamente eseguire per il palazzo di Gubbio (oggi è al Metropolitan Museum di New York) ne costituisce una radicalizzazione conseguente¹⁹¹. Il presupposto di una figurazione non di storia, ma di puri corpi inanimati e di spazi vuoti, è sviluppato con coerenza estrema. A concretare la percezione prospettica sono esclusivamente strumenti musicali e di scienza, insegne, libri, strutture lignee, legati dal tema geometricamente quasi ossessivo delle losanghe variamente combinate negli sportelli. L'esecuzione lignaria è meno concentrata che ad Urbino, non concede tanto alle possibilità mimetiche; la luce taglia più schematicamente. Ma l'ombra portata da un leggio semplicissimo, che va a scomporsi nettissima

sulla finta articolazione degli aggetti, è un «tour de force» della cognizione spaziale, la dimostrazione del suo «a priori» geometrico, non un caso di semplice virtù tecnica proposta allo stupore empirico. In questa maggiore asciuttezza di stile risalta l'estraniamento prospettica delle cose alla loro fisica immediatezza. Per quanto possa essere stata realizzata alla corte dei Montefeltro (negli stessi anni in cui era presente il Pontelli, che non potrebbe essere del tutto estraneo alla sua esecuzione), anche questa impresa ha le sue radici a Firenze, nelle botteghe dei legnaioli-architetti.

Su scala minore e ribaltato di direzione, il medesimo problema strutturale degli studiosi di Urbino e Gubbio si ripropone nel leggio che un altro legnaiolo-architetto, Bernardo di Marco Renzi (allievo di Francesco d'Angelo detto la Cecca, da cui derivò il soprannome) eseguì nel 1498 per San Miniato al Monte (Firenze, Museo del Bargello)¹⁹². Qui infatti il raccordo fra superfici prospettiche distinte, che negli studioli sono aggregate dall'unità di luogo, si ripropone all'inverso, come continuità degli effetti illusivi durante l'aggiramento spaziale del mobile. La tensione percettiva è resa più acuta dall'esatto urto visivo degli sportelli, traforati da straordinarie combinazioni geometriche. Ma questo mobile non è meno straordinario per la qualità degli intagli. Vedremo subito cosa significherà questo doppio registro di lavorazione – tarsia ed intaglio – per gli sviluppi dell'opera di legname a Firenze ed altrove. Anche se in una storia come questa, legata ad un aspetto particolare della figurazione del legno, gli intagli entrano troppo di sfuggita; e sembra quasi perduta una buona occasione per ricordare la grandezza di Domenico del Tasso¹⁹³.

6. *Grottesche, intagli, prospettive in Umbria.*

Sul fondo della stanza in cui il Ghirlandaio ambientò la *Nascita della Vergine*, nel ciclo di Santa Maria Novella, c'è una spalliera a specchiature intarsiate con disegni di grottesche, desunti dall'antico¹⁹⁴. Si tratta di una possibile prefigurazione di un mobile moderno, naturalmente fastoso; ma non di un elemento di sorpresa. Accanto alle eccezionali imprese «illusionistiche», come quelle degli studioli, si era stabilizzato a Firenze un repertorio decorativo che non corrispondeva necessariamente alla composizione di «toppi», alle sagome geometriche, alle più semplici costruzioni prospettiche. Anche le forme semplificate con simmetria, ma non mimetiche, dei vasi con fiori, o altri temi vegetali, avevano conosciuto una loro moderna evoluzione.

Tali temi si accordano bene agli sviluppi che l'opera d'intaglio ha verso la fine del secolo e agli inizi del Cinquecento. Tendono a diventare un equivalente bidimensionale, una proiezione sul piano, appena scandita da due toni di legno, di un repertorio decorativo non troppo diverso da quello degli intagli; comunque ad esso ben integrato. La diffusione degli intagli e delle semplici tarsie che vanno trasformandosi nelle forme delle grottesche non è cosa che riguarda Firenze soltanto, ma è tipico di un po' tutta l'Italia centrale. Vale dunque la pena di estendere il raggio geografico di queste considerazioni, localizzandole semmai in quell'area umbra dove la presenza di maestri fiorentini fu sempre consistente e diretta¹⁹⁵.

Appunto negli stessi anni in cui Ghirlandaio concludeva gli affreschi di Santa Maria Novella, a Perugia il fiorentino Domenico del Tasso portava a termine (1491) il coro del Duomo, avviato dieci anni avanti da Giuliano da Maiano¹⁹⁶. I tre pannelli centrali, i soli con

tarsie prospettiche, sono raccordati nell'illusione di un unico vano spaziale, squadrato e scandito in maniera da accogliere tre figure di santi. Al di sopra, la tarsia ripropone illusivamente i trafori a girali di un'arte del legno ormai trascorsa. In tutti gli altri stalli, invece, campeggiano grandi vasi fioriti, variatissimi pur nella regola semplificativa della loro simmetria e dell'accostamento di due sole qualità di legno, noce ed acero. Non si tratta di decorazioni classicizzanti, come quelle suggerite da Ghirlandaio (e che neppure Baccio d'Agnolo, nel coro sottostante di Santa Maria Novella, mise in opera). La loro combinazione strutturale avrebbe potuto consentire l'emergenza di temi decorativi come le grottesche. Si spiega pertanto la rapida (e già matura) presenza di tali decorazioni nelle spalliere del Collegio del Cambio, compiute da Antonio Bencivenni da Mercatello nel 1508. E, di conseguenza, la loro diffusione nei mobili umbri del primo Cinquecento.

Il consolidarsi delle grottesche, nelle tarsie come negli intagli, scandì il nuovo prestigio dell'opera «di rilievo» rispetto a quella «piana». Non si può dimenticare, in Umbria, che il coro della Basilica Inferiore di Assisi (1471), con le sue specchiature intagliate a trame ancora «gotiche», è lontano più per ragioni ideali che di tempo. Ma ora rilievo e grottesche calibrano il rettangolo dei postergali, hanno il privilegio assiale dell'attenzione prospettica. Nella lunga fase dei lavori per il coro di Sant'Agostino a Perugia (1502-32), si arrivò a riproporre alternamente, in pannelli intagliati e in pannelli a tarsia, il medesimo tema decorativo delle grottesche¹⁹⁷. Ma esse finirono sempre più spesso per identificarsi con l'opera di rilievo.

L'organismo strutturale e la coerenza architettonica dell'insieme, in queste condizioni, acquistano un nuovo peso. Siamo al polo opposto, scontatamente, di quella

sintassi di campi figurati ed elementi di partizione che Cristoforo da Lendinara aveva maturato a favore delle aperture prospettiche. Non si stenta ad ambientare a Perugia un contratto come quello sottoscritto nel 1524 da Bernardino di Luca per il coro di San Pietro, dove vennero descritti con molta puntualità le diverse componenti morfologiche di una coerente architettura di legname, ma non le decorazioni¹⁹⁸.

La prevalenza dei lavori d'intaglio e, con essi, delle grottesche condizionò gli sviluppi della tarsia prospettica. La sua crisi, in Umbria, si manifesta attraverso un sostanziale trasferimento di attenzioni figurative. In apertura di secolo, la situazione è rappresentata molto bene dalla porta che Antonio Bencivenni da Mercatello realizzò per il Collegio del Cambio (1501). La grande prospettiva che si compone ad ante chiuse richiama motivi diffusi da pittori ed intarsiatori fiorentini a fine Quattrocento. Anche l'incorniciatura, a rombi regolari e fitti, può ricordare esempi fiorentini. Ma il modo in cui l'immagine si spezza, perdendo l'ideale centralità visiva, per accordarsi alle partizioni decorative, elude qualcosa della tensione ottica di quei modelli. Vengono a mente altre porte, nel palazzo di Urbino. L'intarsiatore marchigiano (Mercatello non è lontano da Urbino) doveva essere cresciuto in una situazione locale di riflessi e derivazioni fiorentine, formatasi attorno al cantiere di Federico da Montefeltro¹⁹⁹.

Con un passaggio troppo brusco, rispetto alla successione dei fatti, si può considerare il coro della Cattedrale di Todi, che lo stesso intarsiatore, ormai trapiantato in Umbria, prese a lavorare molti anni dopo. Collaborò con lui il figlio Sebastiano, che lo concluse nel 1530, due anni dopo la morte del padre. Al figlio, probabilmente, spettano le responsabilità maggiori in queste tarsie, anche troppo note. La linea di crisi che, rispet-

to alla porta di Perugia, è qui decifrabile non corrisponde a rinunce radicali, a mutazioni di orizzonte; ma non passa neppure attraverso la replica rigorosa degli impianti già collaudati, come in Padania. Comprendremo meglio queste visioni di una vacillante convergenza prospettica e di una precaria tenuta volumetrica alla luce, peraltro indiretta, di Giovanni da Verona e di tutte quelle soluzioni, piú svelte o pittoresche, che si erano diffuse in Italia centrale nel primo quarto del secolo. Piuttosto, quanto viene accentuato, quasi per un eccesso d'identità tematica, è un repertorio di casi specifici, un'ostensione di piazze ed architetture, ancorata piú alle ragioni di una piacevole iconografia che non ad una salda fiducia costruttiva. Tanto che all'interno di un medesimo pannello si combinano, senza urto e senza accordo, i temi originariamente distinti delle nature morte e delle prospettive²⁰⁰.

La tendenza ad identificare la tarsia prospettica con i moduli della sua tradizione può giustificare l'attività in Umbria di un intarsiatore padano. È il modenese Andrea Campani, autore nel 1534 del coro di San Lorenzo a Spello²⁰¹. Legato alle matrici lendinaresche del suo mestiere, non raggiunge però quel grado di consapevolezza che spinse altri suoi contemporanei e conterranei ad accentuarne la codificazione. Accenna agli esiti lendinareschi cautamente rinnovati di un Bianchino, quando riproduce, con una tensione centrata ed asettica, il monumentale ciborio che era stato innalzato a Spello stessa, in Santa Maria Maggiore, da Rocco da Vicenza. Piú spesso questo canone di centralità serve a dilatare in superficie la vecchia regola geometrica della tarsia padana. Ad ambientare il Campani in Umbria (in condizioni che, anche per ragioni di geografia, costituiscono un segno chiaro delle difficoltà che si stringevano attorno a questa tecnica), è opportuno ricordare il

seggio vescovile che, all'inizio degli anni Venti, Ciancio di Pierfrancesco eseguì per il Duomo di Perugia, toccando un coerente, per niente banale equilibrio fra la tradizione prospettica «urbinate» e quella lendinaresca.

Cerchiamo di riprendere una piú ordinata successione di tempi. Risaliamo alla fine del Quattrocento, quando Domenico Indivini da San Severino, assieme ad altri intarsiatori della città, lavorava al coro della Basilica Superiore di Assisi (1491-1501)²⁰². Negli stalli inferiori incontriamo i consueti temi di natura morta, così come nel leggio si avvertono le premesse di quel tipo di decorazione che si svolgerà nel senso della grottesca. Gli arcistalli sono invece sormontati da nicchie e cuspidi, spartite da pinnacoli: un organismo complesso, inusuale a queste date, di possibile origine adriatica. Nelle specchiature si succede una memorabile galleria di santi francescani, affacciati sulla soglia prospettica di un'arcatella ed atteggiati secondo l'inesauribile lessico gestuale della predicazione. Si può intravedere, in un caso di rilevanza esemplare come quello della maggior basilica umbra, un'altra ragione del mancato consolidamento della tarsia prospettica nella regione. La figuratività della pittura è qui condizione normativa, non per l'espressione stilistica, ma per qualità iconica. Ancora nel 1530, all'intarsiatore del seggio di San Lorenzo a Spello, s'impose la chiarezza plastica delle tre figure bibliche tracciate da un pittore non troppo diverso dallo Spagna.

7. *Antonio Barili: «coelo non penicillo».*

Il cruciale confronto con la pittura si ripropone per un'altra serie di tarsie compiute nei primissimi anni del Cinquecento: quelle che furono nella Cappella di San

Giovanni, nel Duomo di Siena. Ne rimangono sette nella Collegiata di San Quirico d'Orcia, mentre un'altra, che si trovava a Vienna (Österreichisches Museum für Kunst und Industrie), andò distrutta con la guerra ultima. Il fatto che, di queste otto immagini, una sola corrisponda a quelle figurazioni prospettiche che in origine si alternavano con le tarsie di figura, può far riflettere sulle naturali condizioni selettive del momento critico che ne consentì la sopravvivenza. Ma l'intensità dell'accampatura fisica, in queste tarsie, è cosa che trova più facilmente confronto nella pittura. Paragonando il lavoro condotto con la sgorbia (*coelo*) agli effetti propri della pittura, Antonio Barili intese indicare un preciso fattore percettivo, sottolineando una scelta di stile lignario tanto alta e singolare che si stenta a situarla in un'accertata trama di momenti e di relazioni²⁰³.

Intanto, i tempi di esecuzione si dilatarono più del consueto. Nel 1482 si fece il contratto, ma solo sette anni dopo si cominciò a procurare i legnami necessari²⁰⁴. Su uno dei pannelli risulterà la data 1502, mentre nel 1504 Giovanni da Verona fu chiamato per la perizia finale. Il frate si trovava a Monte Oliveto da un paio di anni: i tempi sono troppo stretti per consentire uno scambio fra i due artisti in questa particolare occasione. Nella vasta opera dell'intarsiatore veneto non incontreremo mai tarsie dove la figura umana centri con tanta pienezza il campo dell'immagine, con un ingombro che riesce un po' assente al racconto. La stessa figura dell'artista chino sull'opera è più l'equivalente narrativo della consueta rappresentazione degli strumenti di lavoro che non un autoritratto propriamente atteggiato.

Questa considerazione tocca subito il problema dell'autore dei cartoni. Per Longhi gli «insuperabili intarsi» di San Quirico denunciavano «i modelli di un qualche grande pittore toscano»²⁰⁵. Per il primo editore delle

tarsie, il Carli, il responsabile di quei modelli non poteva essere che il Barili stesso. Ora che tutta una serie di particolari sono stati isolati e messi a riscontro fotografico con altrettanti segmenti morelliani dell'opera di Signorelli la questione dei cartoni è probabilmente risolta²⁰⁶. Ma fino a quale punto? La misura spaziale di queste tarsie è troppo legata al caso specifico per trovare confronti con il pittore. Sulle sue asciuttissime cubature, prevale la cesura lineare di una più inquieta cultura prospettica (quella di un Bartolomeo della Gatta, forse di un Giovanni Orioli). La costruzione spaziale si smorza in grandi partizioni di colore; di un colore che anche nel legno trova effetti di instabilità e quasi di macchia. La tessitura irregolare del commesso ligneo riassorbe quanto potrebbe esserci di prevedibile in un tracciato signorelliano. L'intarsiatore si è insomma sovrapposto al pittore; spiazzandolo attraverso gli stessi istinti pittorici del proprio mezzo.

Barili usa accostare tessere anche grandi. Con una stessa essenza, replicata secondo i diversi orientamenti della fibra, forma interi campi di superficie. Ma poi estende i trattamenti artificiali del legno, «vela» con ombre «sabbiate», in coesione nitidissima con le giunture volumetriche. C'è in questo un effettivo parallelo di poetica con il maturo Bartolomeo della Gatta. Altri aspetti dell'opera dell'intarsiatore si accordano a tali propositi: come l'assoluta semplicità dei topi; o le larghe superfici di legni conglomerati, destinate ad allentare, con il loro effetto di marmorizzazione, il taglio troppo serrato delle quinte prospettiche.

La grande fortuna critica toccata nel secondo Ottocento ad Antonio Barili lo riguardò invece come maestro d'intagli: in questo campo la sua attività è documentata a sufficienza. La sua formazione d'intagliatore è stata recentemente valutata in rapporto al cantiere di Urbi-

no, alla scultura in pietra²⁰⁷. Non c'è dubbio che gli intagli di Antonio Barili rappresentano una delle prove più rilevanti di quel protoclassicismo che fa capo anche agli spostamenti nell'Italia centrale di Ambrogio Barocci, e che ha in Siena uno dei poli di riferimento più bisognosi d'indagine.

All'immagine stilistica del Barili intagliatore corrisponde abbastanza bene, quasi come una premessa necessaria, il coro di Santa Maria Nuova a Fano. Il Barili vi lavorò tra il 1484 e il 1489, assieme al fratello Andrea. Si fa molta fatica, invece, a collegare le tarsie del coro marchigiano a quelle finite a San Quirico d'Orcia. Se lo scarto fosse solo di qualità, si potrebbe immaginare tranquillamente che ad esse avesse atteso il fratello più anziano. Non se ne può invece spingere le contraddizioni di cultura fino al punto di privilegiare, nei pannelli di Fano, un riflesso lendinaresco²⁰⁸. I nostri vuoti d'informazione sulla tarsia senese del secondo Quattrocento sono evidenti. Le tarsie di Fano sembrano corrispondere già ad un eclettico incontro di esperienze lignarie: dove pesa anche la diffusione della tarsia fiorentina in zona marchigiana, con effetti del genere dell'Indivini.

Non è casuale la presenza dei fratelli Barili lungo la costa dell'Adriatico. A Pesaro, nelle tarsie del coro di Sant'Agostino, incontriamo un episodio senza dubbio minore rispetto a quello di San Quirico d'Orcia; ma le soluzioni vivacemente cromatiche della tecnica d'intarsio richiamano in qualche maniera il Barili²⁰⁹. L'inquadratura piccola, a sviluppo orizzontale si accorda bene ad una specie di bozzettismo lignario, libero dal rigore delle cadenze prospettiche, o pronto a sgangherarle felicemente. La virtù lignaria degli incastri sottili, dei legni bolliti nelle erbe, e di tono fortemente scandito, evidenzia un cromatismo mosso, per tocchi veloci. L'ubi-

cazione adriatica di queste tarsie non contraddice quel caso altissimo di sommarietà lignaria che i lendinareschi del Veneto diffusero lungo la costa: il coro dei Santi Marino e Bartolomeo a Rimini. Ma è un riferimento soltanto parziale.

In ordine agli effetti «macchiati» delle tarsie del Barili, conta di piú seguire la linea che da Pesaro riporta verso l'interno. La prevalenza di effetti luminosi, tanto sommari da allentare l'armatura prospettica, riconduce a quelle spazialità da predella che sono tipiche del coro di Sansepolcro: dove la sigla di un loggiato o le scacchiere larghe dei pavimenti possono accostare il ricordo di qualche tema signorellesco in formato ridotto²¹⁰. Simili effetti di piccolo armamentario prospettico, arrischiato come un castello di carte, ma ricco di colore, troviamo nel leggio di San Domenico a Gubbio. È stato attribuito a Paolo Sensi detto il Tersuolo, da Gubbio, ad una data oscillante fra il 1492 e il '97²¹¹.

8. *Giovanni da Verona e la rete dei conventi olivetani.*

Una delle tarsie di San Quirico d'Orcia rappresenta gli strumenti del maestro di legname. La loro diradata inclinazione nello spazio si accorda alle quattro losanghe vuote degli sportelli semichiusi. Il pannello è di una semplicità vertiginosa. Solo gli effetti misuratissimi della luce e il battito caldo delle parti in ombra bilanciano uno squadro stereometrico troppo avvertito. Non è dunque soltanto per la qualità intensamente policroma, prevalente nelle tarsie di figura, che Antonio Barili può essere confrontato con Giovanni da Verona²¹². Nel pieno del classicismo cinquecentesco, il frate olivetano sostenne un ideale prospettico affilatissimo, teso oltre la sembianza materiale delle cose. La sua presenza si avverte

dietro altri episodi di cui si è parlato nei due ultimi paragrafi.

Giovanni da Verona era giunto a Monte Oliveto, vicino a Siena, nel 1502. Non era piú agli esordi, aveva passato i quarant'anni. La prima opera che di lui conosciamo precede solo di qualche anno. Rimane dunque sconosciuta la sua prima fase. Ma le notizie fornite sui suoi spostamenti dalle *Familiarum tabulae* degli Olivetani possono suggerire qualche ragione della sua precoce affinità con gli intarsiatori della Toscana meridionale, dell'Umbria, delle Marche. A Monte Oliveto si era già trovato, forse, nel 1474; di certo due anni dopo, al momento della professione monastica. Fra l'80 e l'84 è a Perugia, dove lavora come maestro d'intaglio²¹³. Ad intarsiare si vuole invece che imparasse da un confratello piú anziano, Sebastiano da Rovigno («Schiavone», quindi).

Il che significa far rimbalzare queste induzioni su altre induzioni biografiche: dello Schiavone infatti non abbiamo opere²¹⁴. I due olivetani s'incontrarono certamente nel convento di San Giorgio a Ferrara, fra il 1477 e il '79. È possibile che la formazione di fra Sebastiano avesse risentito del clima lendinaresco della Padania. Certo è che nel coro di San Giorgio a Ferrara si trovano due tarsie (le uniche: cfr. nota 125) di evidente origine canoziana. Quella a quinte urbane sottili e sfuggenti, specialmente, potrebbe anche essere un fragile indizio in favore del piú anziano degli intarsiatori olivetani. È comunque uno spiraglio concreto, per quanto minimo, per individuare, assieme al luogo, le condizioni culturali dell'incontro avvenuto nell'officina monastica. Lo Schiavone era al corrente di esperienze lignarie diverse da quella dei Lendinara, dominante a Ferrara. Si era trovato nella Firenze maianesca del 1470-74; e prima ancora a Monte Oliveto, in quell'area senese dove i lavori di tarsia avevano tradizioni lontane.

Attraverso Sebastiano da Rovigno, fra Giovanni potrebbe aver già intravisto una linea diversa da quelle che, fino ad allora, avevano caratterizzato la tarsia prospettica. Non inconsapevole, tuttavia. Al di là di un'effettiva, e forse mai così rilevante lacuna di opere, c'è da chiedersi se quanto a noi può sembrare uno sfuggente radicamento culturale non sia invece il frutto di una maturazione svolta in condizioni materiali diverse dal consueto, da quella propria delle botteghe laiche: con i loro tramiti continui, la stabilità delle attese locali, con gli spostamenti tanto meno imprevedibili. Questo estremo policentrismo della tarsia olivetana (che è diramantissimo agli effetti geografici, ma fa poi capo ad un referente unitario, quello dell'ordine religioso), può inquadrare l'omogeneità sostanziale del percorso di fra Giovanni e la compattezza stilistica con i suoi derivati monastici.

Questa omogeneità sembra già assestata al momento in cui Giovanni da Verona, nella città natale, sta lavorando al coro di Santa Maria in Organo (1494-99). In zona padana, l'intarsiatore cui riesce meno improprio accostarlo è il Platina tardo del coro cremonese: specialmente quello delle tarsie paesaggistiche, dove prevale una selezione di essenze preziosamente leggere, più che subordinate alle ragioni sintetiche della costruzione spaziale. Un profilo architettonico compiuto, appoggiato su un regolare parato di mattoni, come quello che a Cremona inquadra la scena del pescatore²¹⁵, è però un'utile premessa alle più tipiche inquadrature di fra Giovanni: connotate architettonicamente, esse sono ormai lontane dalle arcate lendinaresche (che avevano scarso ingombro fisico ma, per il taglio spaziale, un'alta capacità dinamica). Un altro fattore per cui fra Giovanni risulta sganciato anche dal Platina è il ruolo notevolissimo degli intagli: che è significativo in se stesso, come moderna

grammatica decorativa, ma anche in funzione delle specchiature intarsiate. Non a caso, nel *liber professorum et mortuorum*, Giovanni è annotato come «sculptor».

Ma il punto di piú segnata novità corrisponde alle figurazioni architettoniche ed urbane. L'arco che fa da inquadratura visiva è appoggiato su una semplice tavoletta, che potrebbe sembrare un primo avvio allo svolgimento spaziale. Per l'occhio, si è stabilita una situazione ambigua. Da una parte l'arco, che è inscritto nella cornice intagliata, fa da elemento decorativo, posto sulla stessa scala visiva di chi osserva (solo nella tarsia con i due monaci può essere riassorbito come primo elemento della navata). Dall'altra, connettendosi direttamente al campo di figurazione prospettica, sembra dividerne la convenzionale riduzione di scala. Accentua questo secondo valore il carattere poco illusionistico delle scene, l'edilizia gracile e un po' immaginosa, sprofondata a cannocchiale e smateriata da una tensione sovracuta della luce. Si potrebbe adattare, in questi casi, una formula panofskiana, parlando di «città di bambola». E alcune volte, nei tempi successivi, fra Giovanni da Verona si spingerà deliberatamente in tal senso. In altre (come nelle tarsie del Duomo di Siena) eviterà tale effetto inclinando notevolmente il piano prospettico della scena urbana, con un esito di netto inerpicamento. È chiaro però, per quanto ci si voglia servire della riadattata definizione di Panofsky, che questi non sono gli aggiustamenti costruttivi di una cultura pre-prospettica. Il discorso va esteso, piú in generale, alla strumentazione spaziale di Giovanni da Verona. Per quanto si parli spesso di lucidità, rigore, ecc., non si può dimenticare che i suoi impianti sono spesso sommari, vacillano in qualche tratto. A queste date e in questo contesto figurativo, è una contraddizione solo apparente. La costruzione prospettica non è tanto il criterio che organizza il

commesso ligneo, né l'oggetto riflessivo di una misura proporzionale. È innanzitutto oggetto iconico in se stessa, evocazione di un'immagine già costruita nell'attesa mentale, più che suo vettore compositivo. Non a caso nelle tarsie di fra Giovanni si troveranno in seguito, e assai spesso, i corpi geometrici «pieni e vacui» che, attraverso i disegni leonardeschi, erano stati divulgati da Luca Pacioli. È lo stesso Pacioli che consiglia d'inserirli nell'«opificio» perché «a li dotti e sapienti daranno da speculare», ma anche perché «lo renderanno adorno»²¹⁶. Senza questo valore della prospettiva, come «decorazione» (nel senso che fu di Berenson), Giovanni da Verona non avrebbe potuto sfrenare la sua «immaginazione freddamente e furiosamente dimostrativa» (Arcangeli).

Nelle tarsie eseguite a Monte Oliveto nel 1502-505 (poi riadattate nel più antico coro del Duomo di Siena)²¹⁷, fra Giovanni accantona le scacchiere fitte e cromatiche che, a Verona, avevano costituito un possibile incrocio con la pittura del retroterra veneto di fine secolo. Il difficoltoso incastro spaziale del primo piano è occupato, in alcuni casi, da un uccello: occasione di virtuosismi estremi; in altri si snoda sull'alzato di un prosenio. La morfologia architettonica acquista qualche ragione di ricercatezza, piacevolmente improbabile. È questo un tema che avrà sviluppo, anche se con un po' di fretta esecutiva, nelle tarsie napoletane di Sant'Anna dei Lombardi (dal 1506 al 1510 fra Giovanni visse fra Napoli e Fondi). Una rappresentazione più dolcemente intensiva ed astratta degli oggetti architettonici consentì, ad esempio, di trascrivere il tempietto di San Pietro in Montorio²¹⁸.

A Roma fu poi chiamato a lavorare alle spalliere della Stanza della Segnatura²¹⁹. Vennero rimosse assai presto, già al tempo di Paolo III. Per quanto se ne debba

tarare i naturali caratteri raffaelleschi, un'idea di esse filtra dallo zoccolo della parete Nord, originariamente dipinto in forma di finte tarsie. Se, come è probabile, fra Giovanni eseguì anche la porta fra la Stanza della Segnatura e quella di Eliodoro, l'accostamento al cantiere raffaellesco stimolò in lui un modo più rarefatto nel dar corpo fisico alle cose, ma meno crudamente formale quanto all'astrazione prospettica. Cosa abbia significato per il veronese quel soggiorno romano, quando attorno a Bramante si stringevano le riflessioni su una nuova figurazione dello spazio, si può constatare nelle tarsie che eseguì, di ritorno da Roma, per la chiesa senese di San Benedetto fuori Porta Tifi, finite poi nel luogo fatale della cultura olivetana, a Monte Oliveto. L'incontro, con gli intervalli spaziali del classicismo romano determinò, probabilmente, quelle soluzioni più dolcemente spiegate, degradanti, delle «città di bambola»: dove l'arcone si trovò a posare su un palco visivamente strutturato, o fu impostato su un più largo appoggio del proscenio. La scena urbana si dilata come un'immagine da guardare a lungo, piacevolmente, sollecitati dalla memoria di luoghi canonici della tradizione classica, come il Colosseo. Anche nelle figurazioni di oggetti, con trame spiccatamente simboliche, prevale una larga norma sintattica: non sono proposte questioni d'illusività o di tensione ottica, ma di metrica e di reciproca collocazione delle cose. Una valutazione classicista di Giovanni da Verona traspare, assieme al canonico confronto con la pittura, dalle parole stesse di un bellissimo elogio steso nel 1517, quando veniva ricercato dai confratelli di Lodi:

... de lignorum versicoloribus filis ac festucis quosunque voluisses tam animalium quam hominum vultus exacte et examussim [*con regolarità*] compaginabat et

componebat aculea ut acu depicta crederes divino ingenio praedita, non sine omnium admiratione concinne admodum variabat²²⁰.

Giovanni da Verona segnò dunque l'avvento del «grande stile della tarsia» (Chastel), connettendosi al momento classico dell'arte centro-italiana. Ma entro il raggio ben circoscritto di uno specifico campo operativo, contrassegnato da una particolare vocazione astrattiva.

Ritornato al Nord raggiunse nelle tarsie di Lodi e della sacrestia di Santa Maria in Organo livelli altissimi di varietà cromatica del legno: con ombre profonde, trasparenze di materia, riflessi luminosi. In questo senso, identificando la tarsia con una variante squisitamente tecnica della pittura, non aveva torto Vasari a privilegiare le opere eseguite, quasi per ultimo, nella città natale.

La produzione, spesso rapida e sempre omogenea, di Giovanni da Verona va ricondotta al criterio organizzativo degli intarsiatori olivetani, ormai numerosi nel Cinquecento. Non si tratta di una bottega nel senso tradizionale, con i suoi naturali svolgimenti gerarchici. È piuttosto una struttura circolante e diffusa. Il maestro forma allievi che poi andranno ad operare altrove, o che si troveranno a collaborare con lui in tempi e luoghi diversi. Dopo aver collaborato al coro di Monte Oliveto, il converso Raffaele da Brescia si trovò nuovamente a lavorare accanto al maestro nel convento di Napoli. Da ciò una stabilità di modelli figurativi diffusi per tutta Italia. È evidentissima, ad esempio, nei pannelli del Louvre provenienti dal coro di San Benedetto Novello a Padova (1520-23), l'appartenenza all'ordine olivetano di fra Vincenzo dalle Vacche: solo il *topos* della ruotazione degli sportelli traforati e semiaperti si complica per una geometria ancora più allucinata che in fra Giovan-

ni, ma coerente alla gremita vibrazione luminosa e simbolica degli oggetti appoggiati sui ripiani²²¹.

In maniera piú indipendente si sviluppò l'attività di fra Raffaele da Brescia²²². Giunto a Bologna nel 1513, nel 1521 vi concluse il coro di San Michele in Bosco, che solo in parte si è salvato. Ne rimane quanto basta per rivelare un mondo di architetture praticabili solo all'occhio e all'immaginazione, fuori di ogni scala, apparecchiate per una fissità scenica. Gli schemi costruttivi sono gli stessi di fra Giovanni da Verona, ma senza quella loro mentalissima sovraeccitazione ottica. Nell'altro tipo fondamentale di figura lignaria, la natura morta, gli oggetti non sono piú misurati con la lucidissima regola compositiva del maestro. La tecnica stessa, ad ombreggiature addensate lungo il profilo delle tessere, fa intravedere qualche connessione con gli intarsiatori lombardi, nel raggio di Pantaleone de' Marchi. Sono indicative del radicamento di fra Raffaele in tale area figurativa anche due tarsie di collezione privata, dove si aprono senza direttrici prospettiche semplici paesaggi (con uccelli, un gatto, un coniglio, un cagnolino)²²³. Quando invece gli capitò di lavorare in una proporzione diversa da quella canonicamente verticale dei postergali, come nei leggi di Monte Oliveto (1520) e dell'abbazia di Rodengo (1533-37, ora al Museo Cristiano di Brescia), fra Raffaele dispose gli oggetti entro uno spazio pieno di tensione luminosa, e con il calore formalistico di un postleonardesco lombardo. Nel secondo leggio si trovò addirittura a mettere in opera un cartone di Romanino, dove par quasi adattata alla vita conventuale una di quelle scene di brigata cortese che sono tipiche della pittura padana del Cinquecento²²⁴.

9. *Persistenze e revisioni nella tarsia padana del Cinquecento.*

Dileggiando in rima la pittura del Carpaccio, il poeta Andrea Michieli, detto lo Strazzola, non doveva essere morso da particolari risentimenti privati. La critica faceva seguito, infatti, ad un amichevole suggerimento di poetica: «Dovendomi ritrar, Vettor Scarpazzo [...] fa che non mi abbi del Gentil Bellino 1 perch'altramente ti teria da pazzo». Nel dissenso da tale indirizzo figurativo si concatenò coerentemente la condanna del Carpaccio («ben par discepol di Gentil Bellini», al quale si opponeva «la sublime ed eccellente mano di | Gioan suo fratel»). Ed è interessante che il verseggiatore trovasse il modo d'infilzare nella sua condanna anche il nome oggi misterioso dell'Ombrone: artista evidentemente interessato alla rappresentazione prospettica di corpi geometrici, «che depinse alla fin due peponesse, | credendo far un architetto, il pazzo»²²⁵.

I nomi di Gentile Bellini (non Jacopo) e di Carpaccio bastano a tracciare una coerente linea prospettica. Essa prese slancio negli stessi anni in cui si stampavano a Venezia le opere del pierfrancescano Luca Pacioli. Su questa traiettoria si situa anche un episodio di grosso rilievo nella storia della tarsia: la sacrestia di San Marco, opera firmata dai fratelli mantovani Antonio e Paolo Mola, compiuta fra gli anni estremi del Quattrocento e il 1505-506²²⁶. Il nome del Carpaccio è stato collegato da tempo a queste tarsie, ma nei termini un po' gerarchici di una fornitura di cartoni²²⁷: cosa sempre improbabile, e queste date, quando si tratta di figurazioni di architettura. Tanto più che dei Mola si parla nei documenti come di «pictorum perspective».

È necessario richiamare due tappe trascurate della carriera dei Mola. La prima notizia ricorda quanto fosse

vasto il cantiere prospettico padano, specie se lo osserviamo da un particolare angolo di competenza materiale. Nel 1489 i Mola erano a Pavia. Collaboravano con Bartolomeo de' Polli (modenese che è detto anche abitante a Mantova) al coro della Certosa. Ebbero con lui una lite giudiziaria, in seguito alla quale vennero compensati per i lavori compiuti²²⁸. È virtualmente impossibile riconoscere, in un'opera già così problematica, le parti spettanti ai Mola. Ma, se è vero che Bartolomeo de' Polli eseguì in sostanza la parte inferiore del coro e che egli è ricordato solo come maestro d'intagli, vale la pena di fare attenzione all'unico pannello di tarsia prospettica (un libro schermato da due sportelli) che si trova nel parapetto. Ha carattere lendinaresco, anzi platiniano. Potrebbe essere una traccia per l'inizio dei Mola.

La loro radice culturale non poteva essere comunque troppo diversa. Le mosse successive in direzione veneta dovettero comportare una conoscenza di Pier Antonio degli Abati, che proprio attorno al '90 combinava con maggiore determinazione l'orditura prospettica dell'intarsio con una trama geometricamente più scandita delle alternanze cromatiche del legno.

L'altra notizia documentaria giustifica il radicamento dei Mola nella cultura veneziana. Fra il 1496 e il 1500 lavorarono nel convento di San Giovanni e Paolo. È allora che vengono detti «magistri artis pictorie que perspective dicitur»²²⁹.

Certamente, di pittura nel senso albertiano di figurazione piana si tratta; ma la suggestione del mezzo cromatico si adegua, sintomaticamente, all'identità stilistica delle tarsie dei Mola. Che furono pittoriche, secondo l'esempio del Platina, negli sportelli inferiori della sacrestia marciana: occupati dalle consuete immagini di oggetti liturgici, libri, ecc.; e pittoriche nel senso

dei teleri di Carpaccio (dove il senso prospettico è in funzione delle quantità cromatiche) possono dirsi le tarsie con le *Storie di san Marco*, nella parte superiore dei banchi. Molti riquadri richiamano direttamente Carpaccio, quel suo spiegatissimo ordine spaziale dove nulla sembra costruito, ma ordinato già dalla naturalissima complessità della geometria²³⁰. Come nelle *Storie di sant'Orsola*, i Mola dipanano il racconto spaziale attraverso una disposizione seriale di corpi elementari ed identici (torri, merlature, gradini) o nella sequenza/alternanza di diedri, spigoli, piani. Non sempre i frustoli di legno possono star dietro ad un modello prospettico che presuppone una solarità quasi assoluta (non astratta, però), appena misurata da ombre sottili e lunghissime. Il fatto è che i Mola non «traducono», non dipendono passivamente da Carpaccio, ma ne condividono le premesse ed alcuni momenti collaterali. In qualche tarsia l'ingombro degli oggetti e la pressione delle quinte tappezzate richiama piuttosto il Mansueti. In altre la plausibilità progettuale delle architetture corrisponde alla trasparenza luminosa che Codussi conserva ai piani prospettici anche quando sono concretati dalla materia muraria. Alla loro plausibilità corrispondono le naturali opzioni di una moderna cultura architettonica: vengono dunque inserite le fresche memorie monumentali della scala del Palazzo Contarini o della facciata di San Zaccaria. È l'avviso di un coerente processo d'interscambio formale fra la figurazione piana ed una realtà architettonica intesa secondo superfici prospettiche e campi cromatici.

Non è ora possibile soffermarci sui lavori eseguiti dai Mola per lo Studiolo d'Isabella d'Este, dopo il 1506²³¹. Le tarsie mantovane confermano le dipendenze veneziane degli intarsiatori, ma aprono in una direzione appena più fantastica nella scomposizione minuta delle

strutture geometriche, e piú rarefatta nell'affacciarsi degli oggetti. Consentono comunque di osservare meglio lo stile lignario dei Mola, sempre attentissimi a scegliere e trattare i legni secondo valori di raffinata *texture*: uno stile che non può essere sganciato da una maturazione piú largamente padana.

È nel cuore stesso di quest'area che un nuovo, effettivo pittoricismo, fatalmente autoannientante per l'identità rinascimentale di tarsia e prospettiva, si affianca alla persistenza dei modelli di origine lendinaresca; come quello, forse il piú fortunato fra Quattro e Cinquecento, che fa capo al Platina. Per tensione dialettica e forza di consuetudine, questi modelli tornano piú strettamente su se stessi, muovendo dunque in una direzione ben diversa da quella pittoricistica, ma ugualmente emarginante. Gli intarsiatori parmensi fra il primo e il quarto decennio del Cinquecento forniscono la migliore traccia per ricapitolare tale svolgimento incrociato.

Fra il 1506 e il 1510, Luchino Bianchino compiva il coro di San Paolo (poi trasferito, parzialmente, in Santa Teresa del Bambin Gesù, l'ex Oratorio dei Rossi), tenendosi ancora fedele alla sua educazione lendinaresca: riconoscibile, ad esempio, nei cieli alti e fiammeggianti, di elementare composizione lignaria, o nel canonico nesso spaziale fra arcone e quinte urbane. Ma tali quinte si affrontano con regolarità geometrica, scorrono lungo binari ottici evitando ogni articolazione plastica. È dunque una spazialità tanto piú scarnificata ed astratta rispetto ai modelli lendinareschi, come potrebbe essere in un Giovanni da Verona purista. Si pensi a quella tarsia dove il dodecaedro pendente in primo piano impone una regola armonica di stremante semplicità intellettuale, fissando ogni equilibrio su una struttura architettonica di forme primarie, ma impraticabile, puramente visiva²³².

Un altro segno di crisi dell'iconografia prospettica lendinaresca può essere riconosciuto nell'atto di stipula del coro di San Ulderico, nel 1505. A Giangiacomo Baruffi s'indicò come modello il perduto coro di San Francesco, «excepto che le prospettive»:

in loco de le quali elo debbia fare gruppi de tarsie varii et diversi cum boni et perfecti disegni, tali che empiano il loco dove andariano le prospettive²³³.

I profili geometrici messi a tarsia negli stalli di San Ulderico sono la prima rilevante ed autonoma comparata a Parma di un tema decorativo che, d'ora in avanti, comparirà sempre più spesso, anche in combinazione di pannelli prospettici. Dilatando l'estensione e la qualità grafica della cornice, contribuiranno non poco a svuotare la serratezza prospettica dell'eredità lendinaresca.

Il crocevia fondamentale delle diverse tensioni figurative presenti nella zona è il coro di San Sisto a Piacenza (1514-28 circa): ne furono responsabili Giampietro Pambianchi da Colorno, in prossimità di Parma, e Bartolomeo Spinelli di Busseto (ma poi ricordato fra i maestri attivi a Parma)²³⁴. Questi intarsiatori non guardano più alla situazione parmense di fine Quattrocento, all'asciutta sintesi lignaria di Bernardino da Lendinara, né all'assorta concentrazione costruttiva del Bianchino, ma alle aperture luminose meno vincolate dalla misura proporzionale del coro cremonese del Platina. Per quanto possa variare la qualità, non serve fare distinzioni di autografia (la tecnica si fonda sempre sull'uso caldo e largo delle ombre artificiali). Ad alternarsi, nel giro superiore degli stalli, sono piuttosto modelli prospettici di diversa origine e direzione storica. In parte si tratta di schemi di persistenza: profonda, ancora lendinaresca, quando la cubatura delle case prende campo ravvicinato

ed obliquo; legata invece all'esempio recente del Platina, dove s'infittiscono le morfologie edilizie o si aprono più frantumate immagini extraurbane. In molti casi, alle vibrazioni individuate del colore, al trapestio geometrico dei legni, corrisponde bene la figura compiuta di una struttura architettonica moderna, progettabile, posata come un modello nello spazio bidimensionale della tarsia; o si presentano luoghi urbani altrettanto inconsueti quanto possibili (loggiati, cortili, piazze a scacchiera e torri). Sull'esempio diretto del classicismo lombardo (Cesariano), si stringono i nessi con l'architettura post-bramantesca, legata a valori di chiarezza pittorica e di fioritura prospettica. Nel caso specifico, il rapporto con il grande architetto di San Sisto, Alessio Tramello, non si risolve in offerte di cartoni o in dipendenze univoche, ma in una più libera e contestualizzante motivazione di cultura. Anche negli intarsiatori di San Sisto, le apparenti incertezze e le alternanze di schemi prospettici corrispondono alla combinazione di memorie romaniche e di spazialità bramantesca che caratterizza Tramello ed altri costruttori lombardi.

Dove la moltiplicazione perspicuamente minuta dei giunti prospettici corrisponde meglio alla progettualità potenziale dei corpi architettonici e al montaggio sottile delle essenze lignee, il coro piacentino spiana la strada a quello di San Giovanni Evangelista a Parma, che fu il momento più alto nel capitolo finale della tarsia emiliana. Per tempi ed autografia, il caso è tutt'altro che chiaro. Il coro di San Giovanni venne affidato a Marco Antonio Zucchi nel 1512. Venti anni dopo, alla sua morte, mancavano ancora sei stalli. Dell'esecuzione vennero incaricati Gianfrancesco e Pasquale Testa, che nel 1538 portarono a termine il lavoro²³⁵. Quali siano questi stalli, non è assolutamente possibile capire. D'interstalli si trattava; quindi non c'è da immaginare un'arti-

colazione fra lavori d'intaglio e lavori di tarsia (e, poi, fin dal 1512 si era chiesto allo Zucchi di «mutare le fantasie de li quadri de perspectiva», oltre che «de li taglii»). D'altra parte la consistenza dei pagamenti versati ai Testa, potrebbe anche far sospettare una gravitazione sostanziale dei lavori ad una data successiva al 1532. Anche i pochi riferimenti possibili con opere dello Zucchi o dei Testa non bastano a sciogliere il problema. Uno dei Testa, Gian Francesco, a partire dal 1538 cominciò a lavorare alla struttura (non alle tarsie) del coro di San Pietro a Modena²³⁶: che è cosa tanto più semplice, ma anche per la mutata concezione decorativa. Dello Zucchi si conosce a Parma un altro coro, in San Quintino. Ne assunse l'incarico lo stesso anno in cui s'impegnò per il coro di San Giovanni. Degli elementi che lo componevano, ce ne sono giunti la metà: un solo stallo è decorato con una «prospettiva» architettonica, cui corrisponde, nel giro inferiore, un pannello con oggetti liturgici. Se questo fu lo stallo eseguito «per mostra», disponiamo di un riferimento cronologico abbastanza preciso, coerente al carattere ancora blandamente lendinaresco della tarsia: che si tiene stretta a quella radice perlomeno nel *topos* del ponticello in primo piano, risolto nella collaudata metafora geometrica di una dogma spessa e breve. Se poi lo Zucchi arrivò, da queste premesse, fino ai complicatissimi ingranaggi visivi di San Giovanni, questo non può essere avvenuto che negli anni più vicini al 1532. Cerniera naturale di quello svolgimento sarebbe comunque la situazione che abbiamo visto maturare nel coro di Piacenza. Le «prospettive» di San Giovanni si legano invece direttamente ad un piccolo nucleo di tarsie parmensi, che una non remota tradizione guidistica locale, recentemente ripresa ed argomentata, assegna impossibilmente all'ormai anziano ingegnere della Comunità, Luchino Bianchino²³⁷.

Proprio rispetto al polo della tradizione lendinaresca (cui il Bianchino si legò con riflessività «pacioliana») si può chiarire quanto di nuovo caratterizza i postergali di San Giovanni. In breve, ne rappresentano un ribaltamento assoluto, ma non perché siano andati perduti, come in fra Damiano, i valori dell'autonomia formale della tarsia. La sintesi canoziana fra costruzione spaziale e materia lignaria è cosa lontana; e non ha più peso la funzione strutturale, propriamente prospettica che era affidata alla varietà dei tagli e della messa in opera di essenze diverse. Ma la presa ottica della fattualità del commesso, le proprietà figurative degli incastri e degli accostamenti cromatici del legno sono di nuovo altissimi. La loro aggregazione regolata e diminutiva, e come tale intensamente esibita, combina spazi gremiti e festosi, da sgranare con gli occhi. La tautologia del legno si ripropone con un nuovo significato, che intende dare diletto visivo più che illusione: come nel ponte dove sono miniaturizzate le travi con cui è costruito: il controllo lenticolare, compiaciuto, accerta l'identità dell'immagine con la struttura lignea (a scala diversa), quanto quella con la materia. Su tale base, come già a Piacenza, la tarsia trova spontaneamente l'occasione per descrivere architetture compiute in contesti plausibili. Salvo che, a Parma, accanto ai temi postbramanteschi di fonte lombarda, s'imbastiscono eleganti citazioni di luoghi e regole classiche, in maniera da riflettere ed auspicare un più diramato codice architettonico. Le tarsie con oggetti si tengono ovviamente fedeli agli impianti canonici; ma, ad esempio, la sfera armillare richiude una docile centralità di spazio, di natura più moderna e classica. A quelle inserite nelle lunette in alto (una novità strutturale da non trascurare), e quindi avvistate da un angolo inconsueto agli intarsiatori, corrisponde un valore particolarmente luminoso e naturale dell'esecuzione.

A questo punto, a Parma, si è già toccato il punto risolutivo della tarsia prospettica. Occorre fare ora qualche passo indietro, recuperando una direttrice fondamentale negli sviluppi padani della tecnica. Non si è sottolineato abbastanza, forse, quanto la situazione maturata dal Platina pesò nel coro di Piacenza, e quindi nei suoi sviluppi parmensi. In modo particolare, la tarsia cremonese agì in direzione occidentale, verso il Piemonte, verso l'area che Martino Spanzotti aveva conquistato alla coscienza prospettica della Padania.

Nel settembre del 1510 l'abate di Sant'Andrea a Vercelli andava fino a Cremona per pattuire con Paolo Sacca i lavori per il coro dell'abbazia²³⁸. La bottega dei Sacca era già nota in Piemonte. Nel 1497, assieme al padre Tommaso e al fratello Imerio, Paolo Sacca aveva realizzato il coro della Certosa di Asti, andato perduto, ma che dovette rappresentare un momento di netta cesura nell'evoluzione tipologica dei cori piemontesi. Da essi, per tutto il Quattrocento, era rimasta esclusa la tarsia prospettica. In area alpina, il repertorio biblico e morale dell'iconografia dei cori s'identificava spontaneamente con l'opera di scultura, di traforo, d'intaglio grosso e figurato. Né il taglio fu netto, se nel piú tardo coro di Staffarda (Torino, Museo Civico) le tarsie prospettiche vengono meticciate con la tradizionale figurazione scolpita²³⁹.

Anche da un punto di osservazione collocato in Lombardia, il coro di Asti rappresenta un anello mancante. Si sa che Tommaso Sacca si vide opposto al Platina per ragioni che furono anche di ordine figurativo. Piú tardi subí uno scacco analogo a Parma, quando si trovò di fronte a Cristoforo e Bernardino da Lendinara. In ordine a questi fatti, sarebbe stato interessante sapere se ad Asti, quando era ancora lui a tenere le redini della bottega, si fosse già assestata quell'indubitabile adesione al

Platina che caratterizza le tarsie di Vercelli. Tanto più che l'espansione in Piemonte di questa cultura che ha centro a Cremona non è circoscritta ai soli Sacca. Nel coro di San Lorenzo ad Alba (1512-17), Bernardino Cidonio da Codogno (un altro lombardo, che a Casale si trovò a lavorare con Spanzotti) si rivela altrettanto fedele alle formule del Platina: al punto che in alcuni stalli utilizzò i medesimi cartoni di cui si era servito il Sacca a Vercelli (o desunse da uno stesso archetipo)²⁴⁰.

Occorre tener presenti certi impianti liberamente squadernati (specie nelle frequenti immagini paesaggistiche) e le toppe cromatiche piene di oscillazioni di queste tarsie, per collocare meglio il coro che Paolo Sacca eseguì poi assieme al nipote Giovanni Antonio in San Giovanni in Monte di Bologna²⁴¹. Fu compiuto fra il 1518 e il '23. A metà di questo periodo, Raffaele da Brescia concludeva il coro di San Michele in Bosco secondo tutt'altri propositi di stile e di referenza prospettica. Da tempo, anche a Bologna, nelle spalliere della Cappella Vaselli in San Petronio (Giacomo de' Marchi, 1495), erano state riproposte le possibilità e le valenze iconografiche di una decorazione diversa da quella prospettica. Si spiega così, con la consapevolezza di una situazione che va mutando, perché alcuni stalli di San Giovanni in Monte segnino un chiaro ritorno agli *exempla* spaziali di Cristoforo da Lendinara. Misuratamente spaziosa, assieme alla semplicissima tipologia del coro, è la funzione della cornice in rilievo che inquadra i singoli pannelli. Nelle descrizioni edilizie delle tarsie, si accostano inavvertite memorie urbane e moderni suggerimenti morfologici. Soprattutto si evita l'organico ritaglio spaziale dei nuclei edilizi, la loro preventiva trascrizione in immagine pittorica, come capitava contemporaneamente, e su meno dirette basi platiniane, nel coro di Piacenza. Furono esposti con molta attenzione

alcuni casi architettonici (di un «inzigneriis et architecti peritissimi» si trattava), ma per scorci e frammenti, su fondali imprevisi; privilegiando insomma, nonostante la tagliente caratterizzazione cromatica delle direttrici prospettiche, la forma canoziana della memoria urbanistica sulla piú moderna icona progettuale.

Questo fenomeno di resistenza e di rifiuto delle ipoteche pittoriche sulla tecnica (che nel caso del Sacca matura per esperienza dialettica) non si giustifica soltanto sul versante della produzione, della consuetudine di riutilizzare gli stessi cartoni. Quando il Sacca, assieme a Cristoforo de' Venetiis, nel 1531 sottoscrisse il contratto per il coro di San Francesco a Cremona, s'impegnò a sottoporre legni «grezzi» ai committenti, che probabilmente diffidavano della nuova tecnica cinquecentesca dell'intarsio²⁴². E non dovettero essere ragioni di economia a suggerire ai «pingui e grassi» benedettini di San Pietro a Modena di riassorbire nel coro nuovo le specchiature che erano state intarsiate da Bernardino da Lendinara. In maniera simile, a Reggio, nel 1544, si prescrisse al de' Venetiis, il vecchio socio del Sacca, di mettere in opera i pannelli protolendinareschi del precedente coro, per quanto la loro iconografia dovesse riuscire un po' arcaica. Per la parte di loro competenza, Cristoforo e il figlio Giuseppe de' Venetiis portarono all'estremo la disarticolazione prospettica e la divagazione episodica della tarsia cremonese, originata dal Platina²⁴³.

Un'altra traiettoria della tarsia lombarda, come abbiamo visto, conduceva in Liguria. La sua stretta affinità con la pittura non era dovuta a motivi di subalternanza o di paragone percettivo. Nella tecnica degli intarsiatori lombardi, i toni raggiunti con la sabbia rovente hanno la stessa centralità formale che ha il molatissimo insinuarsi di luce e di ombra in un pittore come Andrea

Solario. È un fatto, questo, che abbiamo già visto riflesso nei cori di Piacenza e di San Giovanni a Parma. Un raccordo stretto fra tarsia e pittura si constata, ad esempio, nel leggio della Cattedrale di Savona (1517), dove mi pare evidente che Gian Michele de' Pantaleone si sia servito di un cartone preparato da Albertino Piazza da Lodi²⁴⁴. Il cartone non subisce nessun traslato strutturale, nelle connessioni come nella *texture*; è invece il modello pittorico a guidare le profilature meccaniche come quelle tonali. I valori luminosi della tarsia nascono da sfumature continue, che schermano le fibre del legno: trasparente sostanza materiale dell'immagine, elemento di figurazione né autonomo, né espropriato da metafore pittoriche.

Prosecuzione naturale di questa traiettoria geografica ed operativa fu il coro di San Lorenzo a Genova²⁴⁵. In fasi diverse e discontinue, vi lavorarono gli stessi intarsiatori di Savona: all'inizio, nel 1514, il Fornari, poi il Rocchi, infine il Pantaleoni. Se non fosse stato reso indecifrabile dai rifacimenti, con la successione delle sue fasi, il coro di Genova avrebbe rappresentato un riferimento esemplare sulle tappe della trasformazione cinquecentesca della tarsia. La natura classicista dei modelli pittorici (come quelli di Girolamo da Treviso il Giovane, riconoscibili in alcuni pannelli del Pantaleoni) impose agli intarsiatori un diverso calibro di spazio e narrazione. Nelle fasi più inoltrate vi fu impegnato Giovanni Francesco Zambelli e, quindi, in maniera più o meno diretta, si riflette anche qui la poetica lignaria dello zio e maestro, fra Damiano. In un paio di casi, lo Zambelli non si servì però di cartoni appositamente preparati, ma mise in opera stampe notissime di Marcantonio Raimondi e del Bandinelli. Per capire il senso di queste scelte occorre fare un passo indietro, risalendo alla situazione bergamasca da cui si era distaccato fra

Damiano al momento in cui si trasferí nel convento domenicano di Bologna.

10. *L'ipotesi del Lotto a Bergamo.*

... se il Lotto fosse stato incisore e avesse diffuso questi cartoni come stampe, invece di sperperarli per il coro di una città di provincia, il suo nome sarebbe probabilmente giunto fino a noi come quello di un non spregevole interprete della Bibbia²⁴⁶.

La vecchia osservazione di Bernard Berenson sulle tarsie di Santa Maria Maggiore a Bergamo (opera di Giovan Francesco Capoferri, «ma li disegni furono de man de Lorenzo Lotto» apunta il Michiel)²⁴⁷ non è centrata soltanto sulla sfortuna storica dell'artista. Berenson tocca punti essenziali ancora oggi che la grandezza di Lotto è tanto piú solida e storicamente obiettive appaiono le ragioni della sua emarginazione critica. Le tarsie di Bergamo non sono assimilabili agli schemi di narrazione semplificata e all'evidenza prospettica che erano tradizionali nelle tarsie; al contrario, quelle forme narrativamente distese nello spazio, oppure simbolicamente rarefatte, corrispondono ad una diversa possibilità di percezione intensiva e replicata, nel senso, appunto, della moderna illustrazione libraria e delle stampe düreriane. In secondo luogo, facendo riferimento all'«interpretazione» biblica, Berenson evidenziò l'assoluta assenza di *routine* iconografica che rivelano queste immagini scritturali. Le lettere recentemente ritrovate non lasciano dubbi sulla responsabilità personale e le difficoltà cui andò incontro l'artista veneziano. Non a caso alle tarsie di Bergamo si è immediatamente appoggiato chi ha restituito al Lotto il frontespizio della Bibbia tradotta da Antonio Brucioli²⁴⁸.

La frase di Berenson rischia di mettere fuori strada, come è ovvio, dove accenna a Bergamo come città di provincia. Più in particolare l'immagine della provincia (così ottocentesca) potrebbe suggerire una subalternanza veneziana. Ed è invece il radicamento a Bergamo della cultura prospettica lombarda, bramantesca (apertamente omaggiata da Lotto stesso nella pala di San Bartolomeo) che consente di vedere, nel coro di Santa Maria Maggiore, un più deliberato rifiuto delle tipologie decorative consuete in queste circostanze. È necessario insistere sul fatto che non si trattava di un coro monastico. Per quanto rimanesse liturgicamente riservato, quello spazio faceva parte di un edificio di culto i cui caratteri erano largamente civili.

Ma la possibilità di quell'inedita lettura biblica è condizionata, soprattutto, da una decisione presa nel corso dei lavori. Si volle che le tarsie preziosamente lavorate rimanessero protette e venissero scoperte solo in occasioni festive. Le immagini dei «coperti» (tarsie di semplice realizzazione lignaria) dovevano alludere sinteticamente al racconto biblico più diffusamente esposto nella tarsia sottostante. Sarebbe ingenuo ridurre questa decisione ad un semplice scrupolo di salvaguardia materiale. Occorre invece riconoscere il più stretto legame fra queste tarsie e l'organizzazione liturgica. Si configurano due sequenze visive profondamente differenziate, alternative per codice e tempi di lettura. Ad ogni stallo, ad ogni evento, viene perciò a corrispondere un doppio registro di memoria scritturale, un suggerimento esegetico d'implicitazione/esplicazione. Si riconosce in questo un tratto tipico dell'esperienza religiosa della matura stagione umanistica²⁴⁹. Ma le particolari condizioni di committenza e di lavoro eseguito a distanza consentono al pit-

tore margini d'iniziativa non trascurabili, per quanto non pacifici:

Ho rassetato li doi desegni con grande impaccio – scriveva il 10 febbraio del '28. [...] Se 'l par errore el mio, non è, per rispetto del acomodarmi, etiam per la libertà datami. Ma chi vedesse el texto de la Bibia con le inventioni date da maestro Hieronymo, trovaria maggior li soi, perché io l'ho veduti con farli vedere de qui ad homini da ben, valenti theologi et predicatori²⁵⁰.

L'insistenza con cui il Lotto seguì e consigliò il Capoferri dimostra che non gli sfuggiva la natura particolare della tecnica che avrebbe dato corpo a quelle immagini. Lotto ebbe anzi presente, fin dal primo momento, la condizione cromatica, più semplice e scandita, della tarsia, il particolare gusto del Capoferri per i dettagli disegnativi e le trame grafiche. È bene confrontare le tarsie derivate dai disegni lotteschi con quella *Annunciazione* che il Capoferri aveva eseguito «per mostra». Il pittore seppe farsi capire dall'intarsiatore appunto perché fu cosciente che non si trattava di trasferire nel legno un assetto pittorico in formato di predella, ma di far corrispondere a quelle condizioni formali e alla correlata disposizione percettiva una più fertile semplicità d'immagine. A Bergamo venne dunque ipotizzato un nuovo, eventuale sviluppo della tarsia postprospettica. Le sue probabilità di successo avevano davanti gli stessi orizzonti storici che si aprivano a quella libertà di riflessione e discussione in cui si agitava la «mente turbata» di Lorenzo Lotto.

Il livello espressivo con cui Lotto identificò le scene narrative fa riferimento ad una memoria visiva molto ampia, «popolare». Sono frequenti quinte e cubature prospettiche, ma come se nascessero dalla scioltezza improvvisa del racconto; hanno lo stesso ingombro lieve

e convenzionalmente fuori scala della cappella di un sacro monte. Nella storia di David le fasi diverse della narrazione si snodano attorno a «quel mirabile teatrino di luci e penombre che è la corte di David» (Arcangeli). Il racconto simultaneo del Lotto riprende dunque la pluralità di luoghi, di azioni del teatro medievale. Dove l'occasione figurativa corrisponde ad una sequenza d'immagini, nell'oratorio di Trescore come nel coro di Bergamo, Lotto moltiplica e raccorda i luoghi dell'azione lungo il filo di un'unificante emozione simbolica: appunto come nel Sacro Monte gaudenziano²⁵¹. La struttura prospettica, la sua rigorosa atemporalità sono capovolte. Ma la simbolicità «teatrale», che Lotto imprime a quella semplicissima scatola spaziale che è al centro delle storie di David cresce anche su un ricordo prospettico.

Le figurazioni dei «coperti», che sono insistenti su un materiale immaginario di incredibile rarefazione intellettuale, portano immediatamente lontano dalle consuetudini formali ed iconografiche della pittura. In direzione dell'illustrazione libraria le riconduce spontaneamente un'osservazione di Longhi: «sono le invenzioni simboliche piú squisite che l'arte veneziana ci abbia offerto dopo le illustrazioni del "Polifilo"»²⁵². Ma le parole dirette, memorabili del Lotto chiariscono anche quanto fossero lontani gli equilibri dell'avventura psico-lessicale di Francesco Colonna, i tempi di Aldo e del tranquillo oltranzismo classicista dei Lombardo:

Circha li disegni de li coperti, sapiate – scriveva ai committenti – che son cose che non essendo scritte, bisogna che la imaginatione le porti a luce: perciò mai me sono venute di vena pur una, et non me meraviglio de niente perché mal son careciato da voi, anzi svilito et vituperato et menaciato in le vostre lettere²⁵³.

In un momento di piú pacifica intesa con i fabbricieri bergamaschi, quasi tre anni dopo, Lotto autorizza una valutazione saturnina di se stesso e del proprio lavoro:

Ho per la v.ra lettera sentito gran consolation, de maniera che tute le inventione de le tavolette ho trovato in doi zorni che in un uno anno mai ho possuto cavar dal mio cervelazo una minima cosa a tal bisogno²⁵⁴.

In qualche caso Lotto indica i «coperti» come «imprese». Ma è evidente che la loro elaborazione corrisponde tanto piú direttamente all'interesse umanistico per i geroglifici di Orapollo, per le verità profonde e nascoste nel linguaggio dei sacerdoti egizi, che non alle imprese cinquecentesche codificate dall'Alciati e dal Giovio²⁵⁵. Nelle tarsie bergamasche non c'è la sigla logico-grafica di un soggettivo proposito morale. In maniera tanto piú difficoltosa quanto maggiormente vincolante alla riflessione, si ripropongono piú universali condizioni di esistenza religiosa. Le lettere dell'artista testimoniano tutta la sua partecipazione affettiva nel trovare un transito espressivo fra logico e visibile, fra verbo ed immagine. I due termini coincidono, funzione simbolica e funzione rappresentativa si sovrappongono nella tangibilissima consistenza del simbolo²⁵⁶. La sua potenza visiva non è piú quella platonica del numero, della proporzione, dei corpi regolari, ma spesso ha un'immediatezza fisica imprevedibilmente corporale, una vitalità di forme e di luce che non potrà piú toccare a Blake.

Qualcosa di simile ad una vera «impresa», per quanto mal decifrabile, è fra le tarsie di Pisa. Non sono però queste occasioni tematiche a segnare gli sviluppi conclusivi della tarsia rinascimentale. La linea innovativa del Cinquecento agisce piuttosto sulle qualità sensibili dell'artificio operativo, sull'impreziosimento di una

materia che vede quasi contraddetta la sua naturalezza meccanica. La pazienza del fare e l'*epos* intellettualistico che esalta e rende incerti i sensi ci riportano in ambito conventuale, ma ormai lontani dal problema religioso di uomini come Lorenzo Lotto.

11. *Fra Damiano e l'esito virtuosistico della tarsia.*

Nel 1521, poco prima che venisse assunto per il coro di Santa Maria della Misericordia, il Capoferri si accordò con fra Damiano Zambelli: avrebbe trascorso un anno con il converso domenicano ad imparare l'arte della tarsia²⁵⁷. Non si tratta di un vero discepolato, quanto piuttosto di una specie di perfezionamento. Ciò non toglie che fra i due intarsiatori esista un tramite di cultura; e che esso risalga ad un indirizzo già da tempo operante in Lombardia: su campi di figurazione assai profondi, senza la sintesi meccanico-prospettiva del Quattrocento, ma aprendo alla descrizione architettonica e paesistica, si faceva un uso più elaborato e «pittorico» del legno. Sorprende, pertanto, la notizia di un osservatore contemporaneo ed attento come il Michiel, a proposito della prima grande opera di fra Damiano, eseguita per il convento cui era aggregato.

In la Cappella maggiore li banchi di tarsia sono de man de Fra Damian Bergamasco Converso in S. Domenego, che fu discepolo de Fra... Schiavon in Venezia. Li disegni de ditte tarsie furono de mano de Trozo da Monza e de Bernardo da Trevi, del Bramantino, e altri, e sono istorie del Testamento Vecchio e prospettive²⁵⁸.

L'olivetano Sebastiano da Rovigno era morto a Venezia nel 1505. Ed è tanto più difficile che fra Damiano fosse stato suo allievo se già attorno a tale data si fanno

risalire (come è stato suggerito) i primi cartoni per le tarsie bergamasche. Oltre allo stile lignario, scarta da una traiettoria che dovette situarsi tra i Lendinara e Giovanni da Verona, il fatto che, per tarsie di «prospettiva», ci si rivolgesse a pittori-architetti.

Le prime tarsie di fra Damiano anticipano il coro del Capoferri nella scelta dei temi narrativi (quindi non strettamente prospettici) e nelle occasioni di scambio con l'illustrazione libraria. Per una tavola del suo Vitruvio volgare (1521), il Cesariano adattò infatti lo stesso disegno di una tarsia bergamasca. Visto lo stretto giro di date, c'è da pensare che egli sia fra gli «altri» autori sottaciuti dal Michiel. Non è il caso di entrare nel campo di queste identificazioni, per quanto il dilettante veneziano possa dare stimolo ed indirizzi alla nostra curiosità. Gli accertamenti sulle tarsie non sono meno difficili del consueto. Alcuni dei pannelli che si usava riferire al Bramantino sono stati spostati, con migliore possibilità, allo Zenale²⁵⁹. Non ci sono comunque alternative radicali. Fra Damiano fece riferimento ad un'esperienza prospettica sostanzialmente omogenea. Si direbbe però che l'indirizzo «pittorico» dell'architettura lombarda a partire da Bramante; le perdute trattazioni prospettiche dei pittori; la stessa immagine professionale di pittori-architetti come Zenale o Bramantino, abbiano aiutato a scalzare il ruolo di progettazione dei maestri di tarsia. E, come è già stato ripetuto, è interessante che fra Damiano continuasse a servirsi di quei modelli anche dopo il suo trasferimento a Bologna (1526). Non c'è più bisogno di sottolineare che proprio il ritorno di questi temi prospettici fin verso la metà del secolo, in contesti tanto mutati, stia ad indicare come la tarsia avesse ormai scavato una sua area di peculiarità figurativa. È ora opportuno vedere come si determinò tale adattamento, che corrisponde alla consacrazione vasariana di fra Damiano.

Un indice molto esplicito è costituito proprio dalle modifiche fatte sui due cartoni lombardi ripresi per i pannelli del dossale del presbiterio (1528-30), a San Domenico. In basso furono aggiunti alcuni gradini; in alto, alcune strutture architettoniche di chiusura, protese in avanti, hanno lo stesso valore di mediazione proporzionale. La narrazione architettonica bramantesca e lombarda trova così un infittimento retorico degli argomenti. Si innesta sugli sviluppi postbramanteschi e romani che andavano quasi configurando un'identificazione elettiva fra figurazione prospettica e nuova scena teatrale. Da Bologna era già passato il Peruzzi, che di quello svolgimento è il cardine: il cartone Bentivoglio poteva interessare come modello di scena affollatissima e diminuita in funzione dell'architettura. Le tarsie bolognesi di Raffaele da Brescia, per quanto diversamente orientate, dovevano certo attirare dove fingevano soluzioni di proporzionamento in scala con l'osservatore.

Per i disegni delle prospettive di fra Damiano, la tradizione mette avanti due nomi: il Vignola e il Serlio. Se il ricordo di Vasari è giusto, il Vignola va riconosciuto nell'*Annunciazione* eseguita per Francesco Guicciardini, al tempo in cui fu governatore a Bologna. Alle accennazioni «sceniche» delle tarsie bolognesi di fra Damiano sembra corrispondere più spontaneamente il nome del Serlio, che si potrebbe riconoscere nei caratteri quasi da «scena di commedia» di alcuni fondali edilizi nella spalliera della Cappella dell'Arca (1530-35), trasformata poi nei banchi della sacrestia²⁶⁰. Ma per lui, come per tutto quanto accenna ad un apprezzamento in senso «teatrale», bisogna controllare con molta attenzione il registro cronologico. Non occorre, comunque, sopravvalutare la questione dell'autografia dei cartoni. Nel reimpiego, almeno in parte, è l'intarsiatore a spostare i pezzi del gioco prospettico.

In un senso diverso, opposto anzi, a quello lendina-

resco, la qualità prospettica della figurazione non potrà essere separata dai modi della sua definizione nella tarsia. Tra Bergamo e Bologna è maturata un'ulteriore evoluzione «pittorica» e, in ordine a tale istanza, anche un deciso salto qualitativo. L'ordito spiegateggiato degli spazi non conosce la scomposizione/ricomposizione lignaria e cromatica delle tarsie parmensi (che fra Damiano certamente vide)²⁶¹, ma s'incorpora nella fioritissima varietà della superficie. Al trattamento artificiale dei legni, secondo la tradizione lombarda, si accosta ora una puntigliosa ricerca dei valori grafici del legno: tanto sorprendenti in se stessi, quanto sganciati da una possibilità sintattica di strutturazione visiva; momenti di autonoma, minuta campitura, destinati a scandire l'artificio operativo. Servono a tali valori grafici i difficilissimi tagli derulati (con l'effetto di ondeggiature parallele), l'inclinazione a 45 gradi di trame regolari, i frequentissimi innesti di legni conglomerati, le radiche. Ad evidenziare l'operazione tutta mentale con cui s'intese quasi nascondere l'immediatezza fisica delle essenze, ricavandone effetti figurativi a sorpresa o sovrapponendo una fittissima trama pirografata, fra Damiano inserì materie diverse dal legno: peltro e madreperla. Anche più conseguentemente, per tale carattere polimerico, l'opera di tarsia acquista un'autonoma identità di oggetto, indipendente da qualsiasi struttura lignea che non sia una cornice: appunto come nei «quadri» che fra Damiano eseguì per il cardinal Salviati, per il Guicciardini, nella *Crocifissione* donata a Carlo V (che, per soggetto almeno, corrisponde ad un pannello del Museo Davia Bargellini)²⁶². L'eccezionalità della tecnica riscatta la dipendenza dal disegno (secondo la gerarchia vasariana), riassorbendo anche l'eventuale, diversa origine dei presupposti pittorici (come nel caso delle vecchie prospettive lombarde del primo Cinquecento).

Ma l'apprezzamento della tarsia pittorica di fra

Damiano poteva scorrere anche su un parametro diverso da quello vasariano. Contro la nozione sostanzialmente strumentale che della prospettiva ha lo scrittore toscano, la pagina dedicata all'intarsiatore da un vecchio gentiluomo come Sabba Castiglione prende avvio dalla considerazione che le immagini prospettiche «sono a gli intelligenti piú grate che vaghe a gli occhi di coloro che meno intendono». Partendo dai modelli prebramanteschi, il Castiglione (lombardo e verosimilmente coetaneo dell'intarsiatore) si rende conto che la distinzione fra figurazione di architettura e figurazione di storia è cosa passata e afferra la nuova perspicuità espressiva del lavoro di commesso. Parlando degli «ornamenti della casa», il frate cavaliere rimodella sul proprio studiolo di Faenza una ideale fenomenologia delle scelte possibili. Fra queste c'è

chi le adorna [le camere e gli studii] di commesso di mano di fra Giovanni da Monte Oliveto, o di fra Rafaello da Brescia, o delli Legnaghi [evidentemente i Lendinara, scambiando la città di origine con la vicina Legnago], maestri eccellentissimi in simil essercizii, massimamente nelle prospettive. Ma sopra tutto chi le puote avere le appara et adorna con le opere piú tosto divine che umane del mio padre fra Damiano de Bergamo dell'ordine de' predicatori, il quale non solo nelle prospettive, come quest'altri buoni maestri, ma nelli paesi, nelli casamenti, nelli lontani e, ch'è piú, nelle figure, fa con il legno quello che a pena farebbe il grand'Appelle con il pennello, anzi a me pare che li colori di quei legni siano piú vivi, piú accesi e piú vaghi di quelli che usano li pittori, di sorte che questi dignissimi lavori si possono dire essere una nuova pittura eccellentemente colorita senza colori; cosa molto ammiranda, ancor che non manco di maraviglia sia che, essendo le opere di commesso, l'occhio, quanto piú si affatica, tanto manco si comprendono le commissure: che non è senza stupore de' risguardanti²⁶³.

Il paragone con la pittura (svolto da Vasari in senso sfavorevole alla tarsia) è un riferimento positivo. L'autonomia espressiva della tecnica non ne esce contraddetta. Il Castiglione si era formato in tempi in cui potevano sembrare meno totalizzanti le capacità mimetiche della pittura.

A questo proposito, occorre però fare attenzione; e non confondere le evocazioni un po' nostalgiche del collezionista con l'aria che tira in tutto il suo libretto. Non si tratta, come dice Schlosser, di «un'amabile autobiografia»; i suoi *Ricordi* non «appartengono ancora interamente al tempo prima del Vasari». L'elogio di fra Damiano non per caso culmina dichiarando l'«onestà della sua religiosa e santa vita»: che è un giudizio idealmente contrapposto a quello del Lotto. Per quanto Sabba Castiglione potesse sentirsi legato, se si trattava di studioli, al tempo in cui il suo illustre parente aveva ambientato il *Cortegiano*, per quanto i *Ricordi* si aprano e richiudano smuovendo una questione ormai lontana come quella della lingua, tutto il libretto (almeno nella prima edizione, di cui non faceva parte il brano citato) affonda nella situazione tridentina, è ossessivamente rivolto alla «mortale e sozza lebbra luterana»²⁶⁴. Le sue venticinque ristampe antiche ne sono la conferma.

Non è ora il caso di cercare una più sotterranea ragione contestuale per quegli squarci nostalgici rivolti ad una diversa stagione del costume intellettuale. Ma entro questa oscillazione in senso controriformato si può affermare meglio il tono più castigato dell'ultimo fra Damiano: non tanto nel coro di San Domenico (che per l'emergenza degli aiuti, seguita alla morte dell'intarsiatore, non «si potrà intitolare», come invece si auspicava il Castiglione, «l'ottavo spettacolo del mondo»), ma nei lavori eseguiti fra il '47 e il '49 per la Cappella della Bastia d'Urfé (oggi al Metropolitan Museum)²⁶⁵. In uno spazio ristretto, moralmente arginato dalla decorazione

come uno studiolo umanistico spinto fino all'età tridentina, le tarsie di fra Damiano si saldarono ad una serie d'immagini di un classicismo quasi espiato, da settimana di passione, dipinte dal Siciolante da Sermone-ta. Esse dovevano corrispondere bene alle esigenze meditative di un gentiluomo passato dalla frequentazione (possibile) del circolo di Margherita di Navarra alle sessioni del concilio. Nel consueto riuso dei cartoni, fra Damiano destinò ad una visione centrata e più intensiva alcuni temi che nel coro bolognese trovano collocazioni meno privilegiate: cubi vuoti a sportelli, di costruzione semplicissima ma di complicazione spaziale quasi ossessiva, posati su scacchiere deformate dalla loro stessa imminenza. Può darsi che questo ritorno prospettico possa avere anche un significato in direzione del simbolismo mistico e matematico del secondo Cinquecento francese. Ma in un'altra visuale, questa spoglia tensione geometrica ricorda come le attenzioni prospettiche andassero trovando una loro tipicità da convento. In tal senso sembra già muoversi il francescano Domenico de' Fossi costituendo il suo repertorio di temi decorativi, che deve qualcosa anche al lessico degli intarsiatori. Una disciplina della pazienza e dell'astrazione prevale sull'eventuale ragione operativa di quei modelli.

La cultura di fra Damiano non fu in contraddizione con gli sviluppi pittorici della tarsia «laica» a Bologna²⁶⁶; ma è naturale che la sua diffusione fosse dovuta alla diaspora di una bottega reclutata fra familiari e confratelli. Nel coro di Genova, il pannello con *Mosè salvato dalle acque* è replica fedele di quello nella spalliera di San Domenico; ma a firmarlo fu Giovanni Francesco Zambelli²⁶⁷. Frate Antonio da Lunigiana, per una porta del convento domenicano di Lucca, San Romano, riprese quella stessa *Natività* (forse memore della nota stampa di Nicoletto da Modena) che compare nel coro bolognese, cui aveva collaborato. In coerenza con gli esiti

ultimi di fra Damiano, nelle parti non narrative, ritorna sui temi prospettici con astrazione piú incupita²⁶⁸.

Le tarsie che Benedetto e Battista Virchi eseguirono per San Francesco di Brescia, piú che col rientro in Lombardia di Giovanni Francesco Zambelli, si spiegano con lo sviluppo delle premesse lombarde di fra Damiano²⁶⁹. Al successo della formula del converso domenicano rimandano ancora i pannelli che dopo il 1570 Paolo Gaza intarsiò per il coro di Santa Maria sopra San Celso. Ma la tarsia è nuovamente e rigorosamente subordinata alla struttura decorativa del complesso: sicché è legittimo l'orgoglio di Galeazzo Alessi quando, a proposito del coro milanese, parla di «un disegno molto nobile e ricco da me fatto»²⁷⁰.

Le incorniciature marcanti, ad intaglio profondo o figurate in piano, che scandiscono e raccordano i quadri di tarsia già come sulle pareti di una galleria, caratterizzano l'ultimo, sorprendente episodio cinquecentesco: la decorazione della sacrestia di San Martino a Napoli (terminata nel 1600). I colonnati a distesa, le volte altissime, le strutture sterminate e senza corpo potrebbero definire la fantasia tardomanieristica di una stazione ferroviaria dell'Ottocento; sembrano appoggiate, con tettonica incastonatissima ed inesistente, da un pasticcere di classe incredibile. Direttamente legate alla cultura nordica di un incisore come il De Vries, queste tarsie capovolgono l'immagine prospettica in una festosissima «vanitas vanitatum», nella piú spettacolare negazione di ogni possibile costruzione intellettuale.

Capitolo terzo

Temi

La compattezza tematica delle tarsie dipende dalla loro particolare condizione decorativa, dal trovarsi quasi sempre in luoghi destinati ad una percezione particolarmente riflessiva e in fasce d'intensa calamitazione ottica. A tali requisiti visivi debbono corrispondere immagini già virtualmente organizzate nella disposizione di chi osserva. La stabilità dei temi, prima di essere inconsapevole eredità di mestiere o vincolante abitudine ornamentale, è esigenza d'uso astrattivo. Pertanto, a chiusura del suo canonico saggio del 1953, André Chastel ricordò i soggetti che compaiono in sacrestie e cori secondo questa semplicissima suddivisione di tipologie: 1) il falso armadio che scopre una «natura morta» liturgica; 2) la finestra illusoria che inquadra un'apertura prospettica; 3) la finta nicchia che scherma la statua di un santo o una figura allegorica. Chastel richiamò le origini trecentesche di tali tipologie, notando come esse si fossero poi estese alla circostanza laica dello studiolo di Urbino.

Nei primi due paragrafi di questo capitolo ci si occuperà della «finestra illusoria». Nei due conclusivi, della prima tipologia. La terza, nella formulazione di Chastel, implica criteri illusivi più spinti, quindi meno consueti. Conosciamo ormai gli ambiti e, soprattutto, le fasi ultime in cui gli intarsiatori vollero tentar l'illusione non di un corpo volumetrico, ma di una superficie pittorica.

Quando emergono le tarsie di «storia», si è ormai derogato da quell'identificazione conoscitiva su cui si fondò il nesso quattrocentesco fra incastro ligneo e pura immagine geometrica; di fatto, un tipo di osservatore ha cessato di esistere. Nei cori padani, in maniera particolare, si era imposto un criterio di alternanza fra «prospettive» e «nature morte». Esso si fondava sul regolare intervallo cromatico del rovere «affogato», inserito nel fondo scuro delle «nature morte». Tale criterio di organizzazione metrica fu ereditato e diffuso da Giovanni da Verona. Esso sembra riflettersi, fra l'altro, anche in altre circostanze decorative: ad esempio, nella Cappella Piccolomini, il Pinturicchio riuscì a distribuire le *gesta* papali avvicinando (salvo un'unica interruzione) ambientazioni prospettiche e più liberi sfondi naturali.

Questo capitolo non costituisce tuttavia un tentativo di quella storia delle varianti tipologiche e della loro combinazione allora auspicata da Chastel. Una storia effettiva di quei temi non si costruisce attraverso i separati accumuli di un'iconologia generica, ma individuando precisi organismi iconografici. Se perciò ci si azzarderà ad enunciare alcune valenze simboliche, è solo per cercar di fornire a chi ha seguito gli sviluppi del secondo capitolo una mappa di primo orientamento, da decifrare autonomamente nella concretezza dei diversi momenti storici ed ambientali. Le pagine dedicate al tema della «finestra illusoria» insistono invece sulle «regole» con cui sembra corretto affrontare tali documenti figurativi.

1. *Immagini della città.*

Negli studi di taglio monografico, dove talvolta l'avvicinamento al tema delle tarsie coincide con una sensibile attenzione al passato locale, accade spesso che ven-

gano riconosciute precise allusioni ad edifici ed ambienti urbani, superstiti o meno. In effetti il tema della referenza ad un luogo reale percorre in maniera estesa e caratterizzante gli sviluppi di quest'arte: a partire dai cori padovani del Santo (per quel poco che ne rimane) e di Santa Giustina. Questo tema non interessa gli intarsiatori fiorentini (non se ne stanno a ripetere le ragioni; mentre altro è il senso delle prospettive urbane quando riappaiono nel taglio largo ed orizzontale dei cassoni); ma è comunque diffuso a Sud degli Appennini: lungo la costa adriatica (coro di Pesaro), come su quella tirrenica (a Pisa, come subito si vedrà; negli stalli lucchesi di Ambrogio e Nicolao Pucci; fino a quelli napoletani della Certosa di San Martino).

Lasciamo perdere le osservazioni troppo ingenuamente coperte dall'ombra del natio campanile. Fra quanti si sono occupati da vicino delle tarsie, chi ha cercato di valorizzarne sistematicamente le potenzialità documentarie in ordine alla storia urbanistica è stato Arturo Carlo Quintavalle²⁷¹. «Nelle tarsie della scuola lendinarese», egli è giunto a riconoscere, «a Parma come a Modena come a Padova, *vedute reali della città*, vedute dei punti chiave, dei punti determinanti del tessuto architettonico urbano». Più in particolare, nel caso studiato da Quintavalle, che è il coro della Cattedrale di Ferrara, Bernardino da Lendinara avrebbe dato «una veduta tanto interessante e nuova, quanto preziosa per restituirci nel suo significato plastico-volumetrico la portata e il peso della riforma rossettiana»²⁷². Senonché, come è già capitato di ricordare, otto delle tarsie in cui si dovrebbe riconoscere il «panorama realistico» della nuova Ferrara si ritrovano tali e quali in San Pietro a Modena, riutilizzate da Gian Francesco Testa nel nuovo coro cinquecentesco.

Accantoniamo pure il caso di Ferrara. C'è tuttavia una testimonianza d'archivio che sembrerebbe incorag-

giare un uso obiettivamente documentario delle tarsie. I pannelli per cui il 6 ottobre del 1490, a Pisa, venne pagato Guido di Filippo da Seravallino furono indicati con inequivocabili riferimenti descrittivi. «Il dilungarno cholla chiesa di San Matteo» e il «ponte a la Spina» sono ancora riconoscibili fra le tarsie pisane²⁷³. Ma si tratta anche di nomenclature utili in una circostanza amministrativa; dove comunque la specificazione di luogo si abbina a richiami generici («un'arco d'una porta», «cierti casamenti»). Ma queste tarsie erano poi effettivamente guardate come immagini realistiche della città? Il Colacio descrisse con gran cura il coro del Santo («Aedes, templa, cum campanis turres, fornicum fenestrarumque umbris, testudibus, surgentibus item gradibus cum etiam inclinatis foribus»); ma in quel giudizio tutto percorso sul parametro della stupefazione illusiva («Elevo hic inhians supercilia, fio hic nimia admiratione», ecc.), nulla accenna a quella puntuale allusione topografica che caratterizza, quanto meno, una delle due sole tarsie superstiti²⁷⁴. E, proprio a riguardo del coro ferrarese, il duca Ercole I indicò Bernardino da Lendinara come l'«intagliator [...] deputato a fare li quadri cum li casamenti seu prospective che vano e che hano ad andare in dicto coro»²⁷⁵. Venivano dunque legati ad una generica memoria prospettica, e non ad una specificamente locale. L'interscambiabilità di cartoni fra Ferrara e Modena, del resto, parla chiaro.

Ma, al di là di ogni altra considerazione, un caso almeno delle tarsie ferraresi costituisce un inequivocabile e rilevante riferimento alla nuova organizzazione monumentale della città: quella dove è riprodotto lo scalone coperto di Pietro Benvenuti. Si tratta allora di precisare, in queste immagini di città, il rapporto fra momenti generici e momenti riconoscibili. La presenza di elementi reali, in una tarsia singola come nell'intera sequenza degli stalli, ha la funzione precipua di solleci-

tare la verosimiglianza prospettica, di riflettere tale plausibilità sul campo intero della figurazione urbanistica. «Non si rappresenta mai lo spazio, ma le cose consuete in date situazioni». E ancora Gombrich ricorda che «la prospettiva crea le sue illusioni più efficaci quando può contare su certe inveterate attese e assunzioni da parte dell'osservatore»²⁷⁶. Gli stessi elementi reali, nelle tarsie, svolgono un ruolo di cerniera, di sigillo rispetto alle finalità illusive, sono i cardini mnemonici della trama prospettica. In tal senso, ma capovolto verso l'occhio di chi guarda, ha ragione Quintavalle ad insistere sui «punti chiave» e «determinanti» della città.

Non è dunque il caso di parlare di «veduta». La veduta, quale maturò fra Sei e Settecento, presuppone una mutata cognizione percettiva e fenomenica. Nasce sulle ceneri ormai spente della prospettiva rinascimentale. Potrà richiedere aggiustamenti compositivi, come capita anche a Canaletto, ma è cosa del tutto svincolata dalle vecchie ragioni di proporzionalità, sintesi, astrazione. Che, a farne la storia, possa tornare utile il preliminare quattrocentesco della geometrizzazione dello spazio sarà giusto, ma non fino al punto di riconoscere in quelle *macchine* (per aggregare il visibile) che furono le tavolette brunelleschiane l'effettivo atto di nascita. La veduta è «paesaggio storicamente obbiettivo»²⁷⁷, temporalizzato quindi, al contrario di qualsiasi «prospettiva» intarsiata. Con questo non si nega lo scarto profondo fra le opere dei Lendinara e quel notevole gruppo di tarsie che si collega al coro di San Giovanni Evangelista a Parma. Appunto: solo verso la metà del Cinquecento s'incontrano tarsie libere da una formalizzazione geometrica astrattiva, dilatate anzi in minute notazioni descrittive.

Solo tarando gli specifici condizionamenti di cultura figurativa, come del resto accade sempre a queste date, sarà possibile ricavare dalle tarsie qualche dato utile

sulle morfologie edilizie del passato. Della città rinascimentale, innanzitutto, esse restituiscono riflessi ideologizzati, progetti latenti, «immagine». Non si avrà ora la pretesa di entrare nel campo dei problemi della città rinascimentale (neppure con richiami bibliografici). Si potrà solo richiamare, in rapporto alle tarsie, qualche elemento di differenziazione.

A proposito dell'armadio cremonese del Platina, ad esempio, è stato notato che gli elementi del paesaggio cittadino sono «immediate riprese dei luoghi reali della vita collettiva, tipici della memoria [...] diversamente dai piú chiusi luoghi medievali delle tarsie dei Lendinara, resi episodici dal rapporto con la cornice illusionistica»²⁷⁸. Abbiamo già visto che tale contrapposizione non vale in ordine a Lorenzo, quanto piuttosto a Cristoforo e Bernardino da Lendinara. Occorre però sottolineare che quelle loro prospettive urbane, non bloccate nella memoria e trascorrenti all'occhio, equivalgono ad un'immagine perfettibile della città reale: non si tratta della «città ideale» dei principi e degli ingegneri quattrocenteschi, ma dell'ideale visualizzazione della città esistente, della sua *facies* medievale. La sua concretezza è pertanto generica, non segnata da precise emergenze: così come è continuo e compatto l'organismo urbanistico medievale quando si prescinda dai grandi connotati simbolici dell'individualità municipale (palazzo pubblico, cattedrale, ecc.). Del resto Cristoforo figurò chiese tradizionalmente romaniche. Così come alle soglie del Cinquecento, nella concreta realizzazione edilizia, furono ancora «romanici» gli architetti della via Emilia, dagli Zaccagni al Tramello. La città anonimamente concreta, ma razionalizzata, di Cristoforo si accosta in qualche modo alla «coscienza cittadina», ai valori ben vivi dell'ideologia comunale; è assai piú vicina all'umanesimo civile del tempo di Brunelleschi di quanto non sia, ad esempio, la fiorentinissima *prospettiva* di Urbino²⁷⁹. Men-

tre, nella stessa linea lendinaresca, il coro riminese di San Marino conferma la sua eccezionalità, negando ogni possibile memoria come ogni ipotetico modello percettivo del paesaggio edilizio; che è tema, invece, di puro formalismo prospettico. Occorre stare attenti, tuttavia, a non forzare eccessivamente l'immagine della città, medievale e modernamente razionalizzata, che è tipica di Cristoforo da Lendinara. Non si può assimilare in fretta le sue tarsie al ricordo (che so) di certe strade modenesi attorno a San Pietro. C'è invece da chiedersi quanto abbia influito sul sostrato urbanistico medievale quel tipo di normalizzazione ottica formulata in età prospettica ed esemplificato appunto in tante tarsie padane.

Sulla scena modenese de *Gl'Ingannati* si poteva riconoscere la vecchia Ghirlandina come «il più solenne campanile che sia in tuta la machina mondiale» (III, 2); mentre nei versi del Berni la Verona medievale veniva inesorabilmente a contraddire le leggi della prospettiva («Appresso ha anche drento, | come hanno l'altre terre, piazze e vie, | stalle, stufe, spedali et hosterie, || fatte in geometrie, | da fare ad Euclide et Archimede | passar gli architettori con uno spiede», *Sonetto a messer Francesco Sansovino*, vv. 16-23). Anche le tarsie avevano contribuito a definire questa città dell'ideale prospettico, contrapposta a quella storica.

Davanti alle «città ideali» che compaiono sulle porte di Urbino come anche al centro dei cassoni, non è il caso di parlare di utopia. Anche l'elaborazione che del tema della città passò attraverso tanti scritti e trattati del Quattrocento, non è utopica²⁸⁰. La città ideale fu piuttosto il campo di altissime riflessioni tecniche: sia nel senso del sapere meccanico degli ingegneri che in quello, altrettanto pratico, dell'astrologia. Ma non conosce la necessitante strutturazione politica delle utopie cinque-seicentesche. Le città immaginate da pittori e intarsiatori non possono neppure prefigurare in alzato l'as-

solutezza di forme geometriche con cui s'impianterà poi la nuovissima architettura militare: la loro giustezza proporzionale è tutta in quel piano di proiezione che è la superficie pittorica. A parte quanto verrà detto nel paragrafo successivo, vorrei ricordare almeno due fattori che contribuirono a fare di queste immagini dipinte ed intarsiate la semplice allusione (per quanto in sé prestigiosa) ad una norma architettonica ed urbanistica: il primo si riferisce all'architettura come metafora del reggimento politico; l'altro ad una percezione fortemente pittorica degli organismi edilizi. Sono due punti che all'inizio del Cinquecento tendono a convergere in una specie di codice cortigiano dell'architettura²⁸¹.

Il ruolo dell'architetto albertiano, su cui Garin ha fatto osservazioni risolutive («architetto diventa [...] sinonimo di regolatore e coordinatore di tutte le attività cittadine»; [...] l'architetto è uomo universale, o, se si preferisce, il reggitore si fa architetto, e il politico teorico dell'architettura)²⁸² è politico *naturaliter*. Nella celebre pagina sull'ubicazione e caratteri convenienti alla dimora del re o a quella del tiranno, è la stessa *imago urbis*, nel mutare della connessione fra luoghi e forme edilizie, a dichiarare il tipo di governo. Sulla linea delle istituzioni cittadino-repubblicane, l'immagine politica dell'architetto (che in Alberti è piú che una metafora, se l'uomo è costruttore per natura) si esemplificherà fino a Donato Giannotti²⁸³. Ma è in rapporto al «signore» che essa acquista particolare concretezza. In una pagina del *Cortegiano*, poco dopo un accostamento ancora metaforico («deve il principe non solamente esser bono, ma ancor far boni gli altri; come quel squadro che adoprano gli architetti, che non solamente in sé è dritto è giusto, ma ancor indrizza e fa giuste tutte le cose a che viene accostato»), si riconosce nella pratica del «murare» un aspetto caratteristico del principe ideale (è questo l'oggetto della discussione).

Cercherei ancor d'indurlo a far magni edifici, e per onor vivendo e per dar di sé memoria ai posterì; come fece il duca Federico in questo nobil palazzo, ed or fa papa ludio nel tempio di san Pietro, e quella strada che va da Palazzo al diporto di Belvedere e molti altri edifici, come faceano ancora gli antichi Romani [...]. Così ancor fece Alessandro Magno [...]»²⁸⁴.

Entro questa cornice attende di essere considerata a fondo, in maniera sistematica e comparata, la figura del principe consigliere dell'architetto, mediatamente o più direttamente responsabile del «murare», e, in alcuni casi accertati, vero e proprio dilettante di architettura. In tal senso si precisa anche il richiamo del Castiglione a Federico da Montefeltro. Vicino al quale, lasciando i casi cronologici distanti di Cosimo il Vecchio e di Vespasiano Gonzaga, vengono subito a mente Lorenzo il Magnifico ed Ercole I d'Este («Sua Signoria molto se deleta de fabricare e fare disegni»)»²⁸⁵. Attorno a questo ruolo personale, simbolico e politico si chiariscono i programmi urbanistici partecipati e finalizzati da un *milieu* cortigiano²⁸⁶. La figura del principe-costruttore si associa dunque in un noto saggio di Francastel ad uno dei tratti originali della cultura architettonica del Quattrocento, quello che ci consente di leggerne le estensioni progettuali in tanti dipinti e fondali di affresco:

La projection des villes futures apparaît ainsi, pendant tout le Quattrocento, comme une de tâches du fondateur de principat. [...] La société dirigeante vit dans un monde «à construire», différent du monde réel qui l'entoure, et elle demande aux peintres d'anticiper sur les architectes»²⁸⁷.

Ridotta in termini causali, tale anticipazione riesce unilaterale; ma l'incontro fra architettura e pittura (in senso lato) individua un aspetto originale del periodo fra

la fine del Quattro e il primo Cinquecento: ossia il costituirsi della spazialità architettonica (nell'«esterno» della piazza di Pienza come, ad esempio, nell'«interno» della cripta orvietana di San Domenico) in funzione di una soggettività prospettica preordinata, intensissima e contemplante. Lo spazio si blocca dolcemente come se fosse l'icona di se stesso, «l'architettura diventa immagine visiva, prima che “costruzione”; sempre più riducibile quindi ai termini di pittura e scultura»²⁸⁸. Esiste dunque una linea di sviluppo architettonico che va spontaneamente incontro alla pittura, alla tarsia, come poi alla scena.

Nel coro di Piacenza come in quello di San Giovanni Evangelista a Parma, la figurazione piana è una verifica della dimensione monumentalmente oggettuale dell'architettura postbramantesca e del suo librarsi assoluto nello spazio prospettico. Modello percettivo e memoria esemplare s'incontrano: come per il Giovanni da Verona del momento centro-italiano, il ricordo degli edifici antichi di Roma viene tradotto in quella stessa forma di oggetto edilizio, più che di simbolo²⁸⁹. Con Raffaele da Brescia tale oggetto si ferma ancora più intensivamente in immagine, nell'ipotesi estrema di architettura che sia immobile contenuto prospettico. Dietro a queste varie figure di architettura, più o meno a distanza, si riconoscono gli effetti della svolta bramantesca. Di queste tarsie si sarà poi dato, probabilmente, un giudizio non troppo differente da quello che toccherà nel Seicento a Bramante. Mentre un architetto come l'urbinate Muzio Oddi, sarà pronto a ricordare Santa Maria delle Grazie «tutta chiara e luminosa», apprezzando le qualità pittoriche delle sue fabbriche («poiché non studia in altro che in farle più allegre e vaghe che sarà possibile, con stucchi, pitture, oro e cose simili»); proprio in Lombardia si riterrà che «per quei tempi Bramante fu celebre, ma fu pittore architetto»²⁹⁰.

2. *L'esperienza dello spettacolo.*

Torniamo per un attimo alle modeste tarsie di Guido di Filippo da Seravallino: i luoghi di Pisa, puntualmente indicati nei pagamenti, campeggiano oltre grandi archi, in sé poco consistenti, ma così dilatati visivamente da ripresentare in forma inconsueta quanto ancora oggi si associa immediatamente ad una memoria abitudinaria di quegli spazi urbani. Negli stessi anni, nel coro di Cremona, il Platina impianta con maggior ricchezza descrittiva proprio le incorniciature che corrispondono a temi prospettici «deboli», come le scene di campagna. Con Giovanni da Verona, poi, questi arconi acquistano sempre maggiore connotazione architettonica proprio in rapporto alle immagini di città, mettendosi così in bilico fra la percezione cosciente e i contenuti rappresentativi della tarsia.

Questi elementi d'inquadramento (ben più che la semplice «finestra illusoria») svolgono la stessa funzione di *mise en scène* cerimoniale degli archi trionfali, degli apparati effimeri che venivano innalzati specialmente in occasione degli ingressi solenni. Prescindendo dalla loro più complessa articolazione formale e dai programmi allegorici di cui diventavano supporto, neppure questi archi trionfali costituivano oggetti autosufficienti. Essi attivavano nello spazio urbano un dinamismo percettivo piacevolmente condizionato, ne riorganizzavano la trama attraverso nuovi canali prospettici, in una funzione unitaria di evidenziamento inusuale e d'immaginoso spaesamento. Anche nelle tarsie napoletane di Giovanni Francesco d'Arezzo, ad esempio, l'arco figurato all'interno della tarsia stabilisce con la finestra prospettica quello stesso traguardo assiale che è tipico di questi apparati²⁹¹.

Si batte dunque una strada del tutto diversa da quella lendinaresca; non si tratta di una dialettica raziona-

lizzatrice con i luoghi familiari della percezione spaziale. Lungo la linea della spettacolarità urbana è invece possibile ricordare altri temi prediletti dagli intarsiatori cinquecenteschi: le logge aeree, i cortili, tutto quanto (come le scacchiere che pavimentano le piazze) va verso una caratterizzazione «cerimoniale» della città. Il nuovo filone iconografico della tarsia va confrontato infatti con questa nozione di festa più vasta e storicamente certa. La scena prospettica all'italiana non sarà che un aspetto di questa più larga capacità di scambio ed integrazione fra l'immagine della città e la festa²⁹². Non si tratta dunque di stabilire trapassi causali con la tarsia.

Più di una volta, infatti, le tarsie sono state messe in rapporto con la nuova scena prospettica rinascimentale²⁹³. È bene aver presenti, a tale proposito, le avvertenze di Chastel contro la tentazione di trovare riflessi o finalità teatrali in qualsiasi dipinto quattro-cinquecentesco a carattere spiccatamente o esclusivamente architettonico; e, più in particolare, gli argomenti avanzati contro la proposta (fatta da Krautheimer) di riconoscere nei notissimi pannelli prospettici di Baltimora ed Urbino l'esumazione umanistica della scena «tragica» e della scena «comica» di Vitruvio. Essi hanno invece la stessa funzione decorativa che è propria delle tarsie prospettiche sia in tanti cori, sacrestie, studioli, che in «lettucci» e «spalliere» (cui erano destinati con ogni probabilità quei dipinti)²⁹⁴. Mentre queste immagini di città trovano una facile ambientazione fra i materiali della storia figurativa tardo-quattrocentesca, sta il fatto che, per la storiografia teatrale, di scena prospettica non è corretto parlare prima del secondo decennio del Cinquecento; neppure nel 1508, quando con la rappresentazione ferrarese della *Cassaria* ariostesca e con Pellegrino da San Daniele si vorrebbe far «partire la cronaca ufficiale della scenografia prospettica all'italiana»²⁹⁵.

Non si tratta d'invertire la marcia, schematizzando l'impostazione di un libro straordinariamente ricco ed intelligente come quello che Kernodle dedicò alla traiettoria *From Art to Theatre*. Vale invece la pena di entrare intimamente nelle ragioni di quella catena lessicale che, distendendosi fino a poco oltre la metà del Cinquecento, connette le «prospettive» (nel senso consueto di tarsie) alla «prospettiva o vero scena a una commedia»²⁹⁶, fino all'equivoco fatalmente necessario con la vitruviana *scaenographia*²⁹⁷. Non si tratta allora d'insistere sulla persistenza di determinati schemi figurativi, quanto sulla maturazione consapevole, codificante, di un'attitudine contemplativa, centrata su un'immagine «cortigiana» della città.

In questo senso può riuscire equivoco il paradosso cronologico rilevato da Kernodle, quando nota che si dovrà attendere fino all'inizio del Cinquecento per veder realizzate scene con quelle stesse strade e case in prospettiva che sono già diffuse in tanta pittura del Quattrocento²⁹⁸. È questione del tutto simile a quella del sostanziale «ritardo» della tarsia rispetto alle prime applicazioni prospettiche; solo l'intervallo temporale è cresciuto. Ancora una volta è alla fase della ricezione figurativa che occorre riferirsi. Non si può guardare soltanto alle capacità operative degli artisti, alla messa a punto, nelle botteghe, di un formidabile strumento di organizzazione visiva. Se poi questo strumento costituì il più solido ponte di transito verso la condizione «liberale» dell'artista, non fu per uno spostamento di campo nel sistema sublime delle dottrine, ma per la crescente concretezza sociale di un consumo figurativo d'*élite*. E pertanto solo in ordine alla peculiarità delle attese e delle competenze figurative maturate nello scorcio del Quattrocento e nella stagione del classicismo si giustifica l'apparire della nuova scena prospettica. Non si stenta a comprendere le ragioni per cui le testimonianze

contemporanee non consentono d'immaginarne l'avvento nei termini cronologicamente progressivi della scoperta di una legge fisica. È naturale che essa sfugga ad un'esatta determinazione di tempi; come «è significativo che un portavoce degli spettatori», assistendo alla *Cassaria* ferrarese del 1508, «apprezzi particolarmente la parte visiva della commedia»²⁹⁹. «Il scoprirsi lo apparato di una scena», per usare le parole del Serlio, verrà «riconosciuto *fra* l'altre cose fatte per mano degli uomini che si possono riguardare con gran contentezza d'occhio e satisfaction d'animo»³⁰⁰. Ho messo in corsivo *fra*: infatti la scena non è una componente del tutto risolta nella circolarità dell'accadimento teatrale, ma un momento articolato, da apprezzare secondo abitudini già assestate nella piú coltivata consuetudine dell'arte³⁰¹.

A tale consuetudine le tarsie avevano dato un contributo molto esteso e specifico. Non tanto come anticipazione o causa della scena prospettica; ma nell'orizzonte evolutivo di una convenzione culturale del guardare, capace di autoriflettersi nello spessore delle proprie sicurezze intellettuali e di stabilire un codice, quasi, del comportamento visivo. L'edonizzazione manieristica della vista indicata da Serlio (*la gran contentezza d'occhio*) non contraddice il piacevole controllo intellettuale che l'inganno prospettico suggerí al maggior Castiglione, o lo stupore vittorioso sull'affaticarsi dell'occhio che il cavaliere Sabba riconoscerà nei commessi di fra Damiano. Se dunque si crede di reintegrare l'esperienza visiva di chi si trovò davanti alla nuova scena cinquecentesca rifacendosi monoliticamente al sistema prospettico rivelato da Brunelleschi, anche il ruolo delle tarsie finirà per dissolversi nel generico o nello scontato. Non sarà comunque il caso di puntare l'attenzione sui modelli lendinareschi, cosí vincolati alla dinamica e alla serialità percettiva. L'occhio destinato alla meraviglia

della scena prospettica fu educato, piuttosto, da quel tipo di tarsia che va piú spontaneamente in direzione di una pittoricit  dell'architettura. Nel trapasso dall'arte al teatro il punto risolutivo   questo.   vero che la prospettiva   sistema proporzionale; ma non   facile prescindere dall'entit  materiale dell'oggetto figurativo. Il piú diretto tramite con la scena all'italiana non sar  allora la minima «finestra» della pittura o della tarsia, ma una prospettiva a scala naturale, che traduca la misura dei corpi e degli spazi in immagine. Detto concretamente, questo tramite   Bramante.

Solo seguendo l'opportuna curva di fatti e di tempi si possono rintracciare elementi utili ad un diretto confronto fra tarsia e spettacolo. In effetti, se ricominciamo a leggere quella pagina del Serlio ricordata in precedenza, riconosceremo un ideale prospettico che, certo, non potr  essere quello pierfrancescano, ma non corrisponde neppure piú alla regola classicista di Bramante. L'«arte della prospettiva» rivela

superbi palazzi, amplissimi templii, diversi casamenti, e da presso e di lontano spaziose piazze ornate di varii edifici, drittissime e lunghe strade incrociate da altre vie, archi trionfali, altissime colonne, piramide, obelischi e mille altre cose belle, ornate d'infiniti lumi, grandi, mezzani e piccoli, secondo che l'arte lo comporta, li quali sono cos  artificiosamente ordinati, che rappresentano tante gioie lucidissime, come saria diamanti, rubini, zafiri, smeraldi e cose simili³⁰².

La costruzione prospettica   la regola dell'artificio, il sistema d'incastonatura di una realt  frantumata, che il prisma ottico restituisce per particelle preziose. Non siamo dunque lontani da quella linea d'intarsiatori che ha il suo campione in fra Damiano da Bergamo.

Anche nella sua fase piú inoltrata, la tematica pro-

spettica delle tarsie non consente di riconoscere influenze dirette, di specie positiva, che derivino dalla visualizzazione scenica. L'unica tarsia di chiara ascendenza teatrale è quella bergamasca dove la storia di David e Golia è iterata secondo la molteplicità topologica della scena medievale. Solo due momenti isolati del sistema prospettico della scena trovano riscontri espliciti nella storia della tarsia: uno potrebbe suggerire anche l'eventualità di un effettivo incrocio di esperienze; l'altro costituisce il piú specifico contributo della tarsia nel trapasso dell'organizzazione visiva dall'arte al teatro.

Il primo punto riguarda un elemento che sembrerebbe essere stato introdotto nelle tarsie da Giovanni da Verona, a Napoli: una breve e piccola scala che mette in comunicazione la base in primissimo piano con il «palco» su cui è appoggiata la prospettiva. Ritroviamo tali gradini, impiegati nella medesima accezione illusiva e mediatrice di spazi, nelle tarsie bolognesi di fra Raffaele da Brescia. In forma appena diversa, vennero aggiunti da fra Damiano in un cartone portato da Bergamo, replicato nel dossale del presbiterio. I tempi oscillano dunque abbastanza comodamente prima e dopo quel 1520 che è segnato su un pannello di Casa Strozzi, considerato spesso come modello scenico, e dove appunto figura una scala di questo tipo. La presenza, vera o illusiva, di tale elemento è tema ancora abbastanza complesso per la storiografia dello spettacolo; ma rimane una delle cerniere su cui si snodò l'articolazione fra lo spazio dell'osservatore e quello della scena. Non è escluso, a tali date, che possano essere intercorsi scambi fra i due ambiti di competenza prospettica. Ma il fondamento scenico-proporzionale di questa struttura di raccordo rimangono le soluzioni che, sul modello classico, erano state trovate da Bramante per il Cortile del Belvedere: che, nella storia dell'evoluzione dallo spazio architettonico alla scena prospettica, è il vero anello capitale³⁰³.

L'altro elemento scenico che può essere utilmente considerato in rapporto alla figurazione lignaria è l'arco di proscenio. La sua genesi presenta, certo, specifiche complessità filologiche e strutturali, ma la sua funzione mediana fra i due poli dello spazio teatrale può essere ben sintetizzata con le parole di Klein e Zerner: «l'arco accentua, ma nello stesso tempo neutralizza, la profondità, ritrasformandola in immagine»³⁰⁴. Kernodle ha dedicato un capitolo intero ai molti precedenti figurativi di tale momento scenico. Ma se c'è un ambito artistico in cui la sua funzione divenne costante strutturale, è la tarsia; specie quando, con fra Giovanni da Verona, allo stacco ottico dell'arcata figurata in piano, venne di nuovo a correlarsi l'oggetto dell'opera d'intaglio.

3. *Temi d'illusione e di armonia.*

Matteo Colacio definì il suo stupore davanti al coro padovano del Lendinara attraverso il meno imprevedibile dei *topoi*: «non possum credere ficta esse; accedo propius, duco per omnia manum». Subito dopo, «intuens diligentissime omnia», cominciò a descriverne i soggetti dai libri: «ut a re magis nota quottidieque incipiam»³⁰⁵. Due condizioni, in particolare, sorreggono le possibilità illusorie della tarsia prospettica. La prima (richiamata dalle parole di Colacio messe in corsivo) è che si rappresentino oggetti pertinenti al contesto spaziale, cose consuete, ossia esattamente quanto ci si aspetta di trovare in quel determinato luogo. La seconda è che vengano mostrati mobili ed oggetti di legno, in modo da suggerire l'ambigua coincidenza fra «cosa significata e materia significante»³⁰⁶. A proposito delle immagini di città, ci si è già riferiti a questa prima condizione, o a qualcosa di assai vicino. Integrandosi alla funzione tautologica del legno, essa caratterizza soprattutto

to quei soggetti per cui si usa riconoscere nella tarsia un capitolo essenziale nella preistoria della moderna natura morta³⁰⁷.

Nel tracciare una linea troppo dritta verso la natura morta del Seicento, c'è il rischio di dimenticare la serialità e il radicamento spaziale che definirono le tarsie quattro-cinquecentesche; di fare la storia non dei manufatti ma delle loro riproduzioni fotografiche. Ancora più che sulle tipologie compositive e sui repertori simbolici, il discorso andrebbe legato all'eredità storica di quello «strutturarsi matematico dello sguardo»³⁰⁸, cui i maestri di legname avevano dato un contributo massiccio. Per quanto qui preme, basta non perdere di vista che quelle figurazioni di oggetti liturgici, musicali, scientifici, e così via, erano parte di una concatenazione decorativa. A parlare di decorazione, c'è sempre la paura di suggerire un abbassamento di rango; ma non è così. La destinazione decorativa spiega invece l'apparizione di quei temi, così precocemente matura, nelle prime tarsie fiorentine; come la loro viscosità successiva. La «natura morta» degli intarsiatori non presupponeva necessariamente i modelli dell'Antichità, ma si venne a trovare sul medesimo asse di funzionalità visiva, occupò luoghi ed altezze d'occhio tali da giustificare immagini ingannevoli, virtualmente coerenti con lo spazio reale³⁰⁹. La questione va dunque impostata partendo dalla coincidenza fra ambiente architettonico e nuova decorazione giottesca. Già nel Trecento le fasce inferiori delle pareti decorate (quelle più diminuite o alterate nei tempi successivi) furono dipinte a finti marmi, con rilievi finti, panche; poi, con nicchie ingombre di oggetti liturgici. Perfino una figura come il diacono intarsiato a Pisa da Cristoforo da Lendinara deve avere avuto un ruolo non troppo diverso da quello che tocca ad un simile assistente liturgico nella cappellina di Palazzo Trinci a Foligno, nello zoccolo presso l'altare.

Il ruolo decorativo delle tarsie non comporta una subalternanza rispetto alla pittura di storia, ma una differenziazione percettiva. Colacio non si limitò ad osservare che i libri intarsiati apparivano «*veris veriores*». Apprezzò anche la «*varietas*» della loro disposizione; e fu colpito dall'«*incomposito ordine*» delle candele. L'illusione prospettica non fa che confermare la regolarità concettuale delle forme geometriche: «*lignea vascula in plana superficie rotunda sphericaque forma videris*». Ogni nostra considerazione iconografica non può prescindere da questa estetica matematica, dall'immagine fisica di una regola proporzionale, numericamente intelligibile. Non è soltanto un'esigenza illusiva a determinare la stabilità tematica delle tarsie. Essa corrisponde anche alla semplicità geometrica, ad uno sguardo quanto più possibile predeterminato. La presenza degli oggetti consueti, riproposti entro la struttura proporzionale della prospettiva, fuori dalle incerte misure del racconto, risponde all'oggettiva destinazione dei luoghi della riflessione, del silenzio. La figura decorativa è allora l'immagine che riflette soltanto se stessa, in maniera immediata ed assoluta, nell'evidenza intellettuale dei rapporti matematici.

Si è tornati su un punto essenziale, già toccato alla fine del primo capitolo: i luoghi chiesastici più riservati (il coro, la sacrestia) si accostano all'ideale umanistico dello studiolo; forse contribuiscono anche a definirlo, se si considera il registro documentario della tarsia. Nel coro padovano, l'umanista Colacio ritrovava oggetti familiari. Ma poi accade che nei cori siano intarsiati oggetti privi di ogni connessione liturgica, tipici, invece, delle raccolte umanistiche, del collezionismo di corte, dei luoghi di studio in cui vennero dipinti, nel Quattrocento, tanti san Gerolamo. Si tratta di sfere armillari, orologi, macchine, strumenti musicali che, per la loro ridotta sonorità, non potevano avere impiego in chiesa.

Furono anche messi a tarsia quei fiori la cui immagine fu altissima prerogativa delle corti (Borso d'Este allivellò una casa al Maccagnino in cambio, una volta all'anno, di un fiore dipinto)³¹⁰. L'inerzia tematica spiega solo fino ad un certo punto l'apparizione nei cori, fuori di ogni motivo contestuale e senza apparente ragione simbolica, di una scacchiera da gioco. Oggetti di così evidente determinazione prospettica vanno considerati alla luce di un'estetica del numero e della proporzione. L'«illusionismo» non è la ragione prevalente delle tarsie; tantomeno la curva di ascesa. È anzi cosa del tutto diversa dal *trompe-l'œil* barocco o sensista: inganno degli occhi, simbolicità delle cose, armonia matematica, sono circolarmente connessi e sottoposti ad un astratto soggetto intellettuale.

Ciò non significa che si debba rinunciare a riconoscere un'iconografia delle tarsie³¹¹. Il puro formalismo prospettico coincide, invece, con una simbolicità totalizzante. È chiaro che nello stato di alterazione o diminuzione materiale di tanti complessi non sarà facile circoscrivere programmi iconografici definiti³¹². Ma altro è il discorso se si considerano le ragioni di un'iconografia «fredda», non generica, ma sostanzialmente stabile e compatta per predeterminazione strutturale. Tanto più in questo senso, non interessa il valore degli oggetti singoli, ma la loro reciprocità.

I libri intarsiati illusivamente sono per se stessi una presenza significativa. Come in una biblioteca vera, i libri si allineano con lo stesso significato dei ritratti degli uomini illustri: *exempla*, oltre che strumenti intellettuali. Libri ed armi non si contraddicono dunque negli studioli di Urbino e di Gubbio, non si riferiscono a incomunicanti sfere della volontà morale, ma ad un unico, altissimo e consapevole, destino mondano. Ancora Sabba Castiglione metterà al centro della sua mappa collezionistica questa coppia privilegiata:

Se per avventura voi mi domandarete quali ornamenti più di tutti li altri desiderarei in casa mia, vi risponderò senza molto pensarci «Armi e libri»³¹³.

Il senso iconografico delle tarsie monfeltrine non è dunque diverso da quello che in genere presiede alla strutturazione simbolica delle raccolte. In queste prevarrà l'oggettualità evocativa, l'emozione laica davanti alle reliquie del passato. Gli oggetti intarsiati richiamano in maniera diretta e circolare lo *speculum* conoscitivo, morale del principe umanista. L'indicazione dell'arte della guerra all'interno dello studiolo può rimandare a quella *Machinatio* che fu distribuita in settantadue bassorilievi all'esterno del palazzo di Urbino. La macchina, nella tradizione vitruviana, è come un edificio. Anche più esplicitamente, dunque, le macchine belliche suggeriscono l'immagine del principe come supremo regolatore.

«La meccanica è il paradiso delle scienze matematiche, perché con quelle si viene al frutto matematico»³¹⁴. Le parole famose di Leonardo possono aiutarci a capire perché tanti oggetti meccanici siano stati intarsiati non solo nello studiolo di un principe (è nota la diffusione d'interessi per la meccanica e la matematica nelle corti quattrocentesche), ma anche nei cori monastici. Libri e strumenti meccanici, per l'Alberti, erano i più naturali ornamenti delle biblioteche³¹⁵. Quadranti solari, astrolabi, sfere armillari figuravano negli studioli, veri o figurati, come strumenti del sapere, ma specialmente come metafora dell'ordine cosmico, come segni dell'*harmonia mundi*. Quando si tratta di enumerare gli strumenti della matematica, Sabba Castiglione si riferisce immediatamente a «spere solide, palli et astrolabii e specchi»³¹⁶. La scienza visualizzata nelle tarsie con questi oggetti è dunque quella pitagorica, platonica, mistica.

Con naturalissima continuità di significati si può allo-

ra ricordare che gli strumenti musicali furono figurazione tipica dei maestri di prospettiva. Può ancora servire un passo del Castiglione, dove, sempre a proposito di «camere» e «studi», si ricorda che

alcun le adorna d'instrumenti musici, come organi, clavicembali, monocordi, salteri, arpe, dolcimele, baldose et altri simili, e chi di liuti, viole, violoni, lire, flauti, cornetti, tibie, cornamuse, dianoni, tromboni et altri tali; i quali ornamenti io certo commendo assai, perché questi tali instrumenti diletmano molto all'orecchie e ricreano molto gli animi, i quali, come diceva Platone, si ricordano dell'armonia, la quali nasce dali moti delli circoli celesti; ancora piacciono assai all'occhio [...]³¹⁷.

In ordine ad una concezione che sta al centro dell'estetica e della scienza rinascimentali, queste parole potranno forse sembrare un po' troppo blande, nella loro convenzionale certezza. Attestano bene, tuttavia, come la sola presenza fisica degli strumenti potesse suggerire l'idea di una musica astratta, ma capace d'innestare gli affetti individuali nell'ordine del cosmo. Non occorre ora stare a ricordare come essa fosse una cosa sola con i quadri platonici della scienza rinascimentale, o rammentarne gli sviluppi ermetici. Gli strumenti, come gli uccelli in gabbia (espressione della musica naturale)³¹⁸, hanno nelle tarsie lo stesso senso dei compassi o degli astrolabi: simboli dell'armonia cosmica e delle sue commensurabili relazioni.

L'esattezza con cui gli intarsiatori riprodussero gli strumenti ha ovviamente colpito gli storici della cultura musicale³¹⁹. Ma è chiaro che tale esattezza non va separata dal potenziale simbolico di tali oggetti: nel senso stesso che guidò la lunga ed attenta nomenclatura del Castiglione. Il liuto, ad esempio, non sarà solo il luogo comune delle esercitazioni prospettiche, come nel-

l'illustrazione di Dürer. Nell'immagine prospettica dello strumento coincidono due diverse definizioni di armonia. Il liuto sarà una delle minime tracce «realistiche» nelle vignette con cui Giordano Bruno volle decorare (personalmente, a detta dell'editore) gli *Articuli adversus mathematicos*: dove si rivendicava l'assolutezza di una *mathesis* decisamente orientata in senso mistico³²⁰.

Il riferimento è estremo, potrebbe accentuare la sommarietà di questi richiami; ma serve a tornare al momento della crisi storica della tarsia. Perché, dopo aver accumulato un'iconografia così compatta e specifica, essa non si sviluppò fino all'età di Campanella, quando l'ideale dello studiolo si ritrasformò utopicamente a scala urbana, nel programma decorativo delle mura che richiudevano la Città del Sole? Perché l'iconografia prospettica non accompagnò l'intero corso della fede platonica, compresa quella di Keplero (che è indubbia, per quanto sia stata ammessa «spesso a malincuore»³²¹)? A parte ogni altra ovvia considerazione storico-sociale o figurativa, vedremo nel prossimo paragrafo come quell'iconografia e questa tecnica avessero espresso una condizione di equilibrio con una componente «archimedeica» che, fra Cinque e Seicento, non era più immaginabile. Ma non sarà male avere a mente che la terza legge di Keplero fu impostata, di fatto, sui cinque corpi regolari della tradizione platonica³²². In questa tradizione si riconosce anche l'icosaedro intarsiato dai Mola a Venezia, o il poliedro semiregolare, a settantadue facce e «vacuo», che per il tramite della divulgazione pacioliiana e leonardesca passò nei pannelli di Giovanni da Verona.

Certo, nel corso del Rinascimento, l'attenzione si spostò sempre più dalla teoria musicale alla pratica. La diffusione a stampa della notazione scritta esprime emblematicamente questo trapasso. I referenti sociali della pratica musicale corrispondono, idealmente, ai cori e agli studioli, alle grandi chiese e alle corti. Il fatto che

nelle tarsie siano figurate pagine di scrittura musicale³²³, significa qualcosa in piú di un semplice *tour de force* artigianale. Il *medium* densissimo opera una sorta d'iconizzazione dei valori musicali, fissa nella forma del visibile il carattere nel tempo transitorio dei suoni. È un problema su cui, paragonando le arti, si era trovato a riflettere anche Leonardo, il musico Leonardo.

Ma, attraverso la figura retorica della corda rotta, gli strumenti musicali diventano anche i simboli della morte. Come i teschi o i roditori (che compaiono ad Urbino e a Venezia). Come gli strumenti di misura del tempo: clessidre e orologi. È noto che essi non contraddicono la nuova coscienza laica del Rinascimento. Ne sono anzi un segno originale (e come tali figurano nello studiolo di Urbino). Ma essi si affollano soprattutto nelle tarsie olivetane, decisamente contrapposti ai segni della gloria terrena (come nei pannelli parigini di fra Vincenzo delle Vacche); gravitano dunque in una situazione ormai cinquecentesca, piú vicina al lessico della «vanitas» barocca³²⁴. Nei cori si manifesta allora un nuovo spirito religioso. In quello della Certosa di Bologna entra in crisi l'assolutezza visiva della tradizione prospettica: s'inseriscono scritte come *responsoria* agli oggetti raffigurati (per l'orologio, ad esempio: *Hora est de summo sorgere*). L'ironia evangelica, «erasmiana», delle scritte inserite nel coro di Todi prima del fatale 1530 riuscí cosí imbarazzante per la coscienza postri-dentina da farle ritenere «tanquam scandalosa et quodam modo derisoria». Pertanto furono cancellate³²⁵.

4. *Icone meccaniche.*

In apertura della *Summa de Arithmetica Geometria Proportioni et Proportionalit * (  il caso di ricordarne il titolo per intero), Luca Pacioli richiam  distintamente

i diversi ambiti operativi che si fondano sulla matematica. Elencò dunque, nell'ordine: l'astrologia, l'architettura, la prospettiva, la musica, la cosmografia, le «arti tutte meccaniche» (a proposito delle quali corre il ricordo delle tarsie urbinati), «l'arte negoziatoria della mercanzia (in cui oggi Baxandall ha riconosciuto una ragione essenziale dell'«occhio del Quattrocento»), quella militare, «tutte le altre arti liberali»³²⁶. Subito prima aveva parlato dell'«immensa dolcezza e grandissima utilità che nelle scienze e discipline matematiche si consegue». Il paragrafo che precede avrebbe quindi potuto intitolarsi all'*immensa dolcezza*, questo alla *grandissima utilità*. Volendo fissare un quadro virtuale dei rapporti fra le «due culture», Giulio Preti osservò con semplicissima efficacia che «in una civiltà prevalentemente letteraria come quella del Rinascimento», la scienza era destinata ad oscillare «fra atteggiamenti iperutilitaristici», da una parte, e «purezza formale, teoretica», dall'altra³²⁷. Ma in tale oscillazione fra *dolcezza* e *utilità*, non ci sono fratture necessarie. Né fu senza portata, per lo sviluppo delle tecniche, questa calamitazione verso campi astrattivi.

Gli strumenti musicali e scientifici vennero rappresentati dai maestri di legname con una puntualità che molto spesso oltrepassa le ragioni dell'allusione simbolica o della figura geometrica. Per le figurazioni meccaniche, le tarsie sono un campo eccezionalmente fecondo, non sfruttato a sufficienza negli studi. Non c'è da stupirsi: la prospettiva fu lo «spirito nuovo» che gli ingegneri italiani del Rinascimento portarono nel sapere tecnico della tradizione³²⁸. «Illusionismo» e significato morale non possono riassorbire del tutto il senso di eccezionalità materiale degli strumenti che compaiono nelle tarsie. Alcune di esse raffigurano gli aspetti più avanzati della tecnologia del tempo. Uno di questi, per quanto sia eccezionale nella tarsia, è il mulino. Di muli-

ni si trovò a far cenno anche Vasari. Il fiorentino Chimenti Camicia andò «su per il Danubio a dar disegni di mulina», seguendo lo stesso itinerario della diffusione europea della tarsia prospettica³²⁹. Leonardo «fece disegni di mulini, gualchiere, ed ordigni che potessero andare per forza d'acqua». Ma il modo brusco con cui lo storico gira subito la frase («e perché la professione sua volle che fusse la pittura») la dice lunga sulle radici lontane per cui gli storici dell'arte si trovano di frequente «impreparati» davanti a Leonardo e ai problemi che attraversano la sua opera³³⁰. Si torna insomma al problema dell'identità culturale dei maestri di prospettiva, alla realtà di testimonianze che esprimono unitariamente cognizioni ingegneristiche e figurative. Lo svegliatoio monastico di Urbino mostra un'intelligenza interna della struttura meccanica. Il maestro di tarsia avrebbe potuto esserne, nella realtà, il costruttore stesso. È appena il caso di ricordare, specie dopo le aggiunte portate dalla scoperta dei *Codici di Madrid*, le ricerche di Leonardo sulla misurazione meccanica del tempo. O che Brunelleschi costruì «alcuno orologio e destatoio, dove sono varie e diverse generazioni di mole e da varie moltitudini d'ingegni multiplicate». A conferma di quel ruolo esemplare che l'orologio ha per tutta la pratica costruttiva del Quattro e Cinquecento, esse «gli dettero grandissimo aiuto al potere immaginare diverse macchine e da portare e da levare e da tirare»³³¹.

Nessun dubbio, quindi, che l'esattezza rappresentativa di un meccanismo come quello di Urbino non rientrasse nel campo di esperienza di Giuliano da Maiano, come di tanti altri maestri di legname, o ingegneri. Ma essa non sarebbe mai giunta a definirsi nelle tarsie se a quello stesso ordine di esattezza non fossero stati interessati anche i destinatari. Nelle parole del Pacioli (che ritorneranno poi puntualmente nella dedica del *Divina proportione*: «cum in his disciplinis quas Graeci Mathe-

maticas appellant non minus *utilitati* quam *voluptatis* insit»), sono già chiarite a sufficienza le ragioni per cui una meccanica così intesa non è soltanto all'origine materiale delle tarsie, ma vi si riflette con tanta consapevolezza da contribuire alla loro strutturazione iconografica.

In questo senso, non è opportuno contrapporre il mondo delle «botteghe» (caro a Leonardo Olschki, Edgar Zilsel, Paolo Rossi) a quello delle corti e dei conventi, ossia ai luoghi tipici degli studioli e dei cori intarsiati. Quel modello di macchina, di fabbrica, che è il mulino era legato tradizionalmente al mondo monastico, ai benedettini in particolare: sia come patrimonio tecnologico che come concreto cespite economico³³². Un mulino come quello intarsiato a Piacenza potrebbe non essere riuscito troppo generico in una topografia nota ai benedettini di San Sisto (anche se è evidentemente legato, per riflesso o comune modello, all'illustrazione che compare a c. CLXXV del Vitruvio di Cesariano, stampato nel 1521). La misura del tempo, gli svegliatoi sono necessari alla vita monastica. Nel lessico conventuale *horologium* è parola che copre varie specificazioni materiali della misura del tempo³³³. Nei cori (come negli studioli), non si batte certo il «tempo del mercante». Con l'astrolabio e la sfera armillare, l'orologio richiama, piuttosto, la scansione astronomica del tempo. È dunque il segno della saggezza, di un'operosità morale che oltrepassa la sfera terrena della vita. Il tempo degli orologi intarsiati nei cori (prima di scoprirsi come diretta immagine della morte) è l'esatto contrario del *temps flottant*, esistenzialmente istintivo, di cui parlò Febvre.

D'altra parte l'orologio, la grande macchina del Trecento, figura negli inventari di corte come oggetto prezioso: dai tempi di Jean de Berry a quelli di Lorenzo il Magnifico o Ludovico il Moro, ed oltre³³⁴. Entra perfino nelle maglie lessicali del grammatico Grapaldo³³⁵. Per

piú versi, dunque, la sua raffigurazione nelle tarsie di uno studiolo è prevedibile. Ma una volta ricordato l'interesse per i congegni meccanici che circola sia negli ambienti di corte che in quelli chiesastici, e dopo averne intravisto le molteplici motivazioni, occorre considerare meno genericamente, nel caso specifico della tarsia, il rapporto che lega cognizione tecnica e forma visiva.

La ricorrente tautologia del legno non è soltanto un espediente illusivo, proprio della tarsia. Non possiamo dimenticare che nel Quattrocento, come per molto tempo ancora nella civiltà preindustriale, è il legno a consentire la maggior parte delle realizzazioni tecnologiche, fino ai gradi piú elevati³³⁶. In legno si costruirono anche orologi. Senza legno non ci sarebbero macchine. La definizione varroniana di macchina si riferisce, di fatto, ad un'aggregazione di legni: il legname per costruzione, in latino, è *materia*.

Alla luce di questa considerazione semplicissima (ma, io credo, imprescindibile) si stringe piú internamente il rapporto fra «macchina» e commesso ligneo: specialmente quando l'opera dell'intarsiatore nasconde il meno possibile i modi dell'aggregazione meccanica, la fisicità della costruzione spaziale; ma li traspone in trasparente oggetto visivo. La meccanicità fattuale, e non mimetica, della tarsia padana giunge fino all'invenzione delle «ruote» pisane. Attraverso la tarsia, la tecnica del legno iconizza se stessa. Tutto questo non contraddice il carattere statico, precipuamente visivo che caratterizza la «macchina» del Rinascimento³³⁷.

L'indicazione piú esplicita di tale iconicità del sapere tecnico è data dal *topos* frequentissimo degli strumenti dell'intarsiatore. A voler spiegare questo tema tipico della tarsia non basta certo la tradizione monastica, il senso della colpa originaria che veniva espiata col lavoro delle mani (oltretutto il tema compare anche

in chiese secolari). Né all'immagine di questi strumenti (che talvolta troviamo accuratamente nominati negli inventari di bottega)³³⁸ poteva essere affidata l'affermazione di un nuovo *status* sociale degli artisti. Attraverso tali immagini, invece, la tautologia della materia si concettualizza ulteriormente: vengono rappresentati oggetti parzialmente costituiti di legno, ma indispensabili per la sua metamorfosi meccanica; sono figurati gli strumenti stessi di quell'aggregazione del legno che è l'immagine intarsiata. In essa, piú che una generica estetizzazione della meccanica, si conferma quella continuità fra arte e tecnica che caratterizzò solo quel breve periodo quattrocentesco, quando la superiorità del patrimonio tecnologico dell'Europa divenne nettissima³³⁹.

Situazioni e persone cui va riferito questo giudizio, sono ormai note. Quando invece si vedrà nel legno solo l'inerte materiale di un'immagine o di una minuta perizia tecnica, sarà definitivamente mutato quel rapporto fra arte e tecnica. Non esiste (va ripetuto in conclusione) un problema della «decadenza» della tarsia, ma va constatata la disarticolazione storica dei presupposti culturali che avevano dato sviluppi irripetibili a tale tecnica. Lo specificarsi della sfera artistica impose un nuovo modello di percezione anche per le strutture meccaniche; ci si spostò verso la spettacolarità dei «teatri di macchine», verso la particolare piacevolezza visiva con cui furono illustrate *Le diverse e artificiose machine del Capitano Agostino Ramelli*. Allo scorcio del Cinquecento, anche la specializzazione meccanica va distanziandosi dalla scienza. Queste pagine si erano aperte sull'incomprensione della tarsia da parte di Galileo. A lui si può tornare in chiusura, ripetendo le parole con cui Bertrand Gille ha emblematicamente definito la nuova relazione fra tecnica e scienza: «Galileo, se fu un meccanico, non fu mai un architetto»³⁴⁰.

¹ G. GALILEI, *Scritti letterari*, a cura di A. Chiari, Firenze 1970², pp. 493-94. Per i brani precedentemente citati, cfr. pp. 626 e 508. Cfr. inoltre p. 593 (dove il poema del Tasso è di nuovo messo in rapporto alla tarsia) e pp. 604-5 (dove, invece, si richiama l'anamorfose). La vicenda critica e letteraria delle *Considerazioni* può essere ripercorsa attraverso le ampie referenze di T. WLAŚSICS, *Il Tasso del Galilei*, in «Studi seicenteschi», XIII, 1972, pp. 119-62. Sul versante figurativo, oltre a E. PANOFKY, *Galileo as a Critic of the Arts*, The Hague 1954, cfr. J. S. ACKERMAN, *Science and Visual Art*, in *Seventeenth Century Science and the Arts*, Princeton 1961, pp. 79-81; E. BATTISTI, *Per un ampliamento del concetto di Manierismo*, in «Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento», III, 1977, pp. 402-12; W. TATARKIEWICZ, *Storia dell'estetica*, III, *L'estetica moderna*, Torino 1980, pp. 381-84.

² A. CHASTEL, *I centri del Rinascimento*, Milano 1965, p. 245.

³ Sull'«artificio tecnologico», F. BOLOGNA, *Dalle arti minori all'industrial design*, Bari 1972, p. 107; per Francisco de Hollanda e Pino, cito, rispettivamente, da *I dialoghi michelangioteschi*, a cura di A. M. Bessone Aurelj, Roma 1953⁴, p. 94, e dal *Dialogo di pittura*, in *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, a cura di P. Barocchi, I, Bari 1960, p. 121.

⁴ G. MANCINI, *Considerazioni sulla pittura*, a cura di A. Marucchi, Roma 1956, I, p. 18.

⁵ D. BARTOLI, *De' Simboli trasportati al morale*, Venezia 1677, p. 46: «Io in più luoghi ho veduti lavori e pruove maravigliose dell'antica e oggi di poco men che dismessa arte dell'intarsiare. [...] Tutto è magistero dell'ingegno e della mano, adoperantesi, l'uno a discernere e l'altra ad unire quelle diverse croste di legno aventi un tal colorito, una tal vena, una tal macchia, e così lumeggiate e chiare, e così ombreggiate e fosche che incastrandone l'una a lato dell'altra, ne provenga di tutt'esse organizzato e composto ciò che si volle: ma con un passar dall'una foglia nell'altra, con tanta union di colori, ch'egli non sembri un adunamento di molte scaglie di varj alberi e di varj legni accozzati per arte, ma opera nata intera in un tronco e tutto a caso comparita nel fenderlo [...]. In queste opere intarsiate, si vuol far parere che la natura abbia fatto da arte, facendo che in esse l'arte non si possa distinguere dalla natura. L'ammirabile dunque, e perciò il dilettevole in un tal genere di lavori, non è egli nel vedere applicata una cosa ad esprimerne un'altra?» L'analogia è dunque con gli emblemi (cfr. infatti il brano nel contesto della citazione che ne fa M. PRAZ, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, London 1964, p. 19).

Un altro singolare fenomeno di attenzione per la tarsia quattrocentesca è costituito da un intensissimo quadro giovanile di Carlo Maratta, la *Croce e il libro* dipinto nel 1646 per il viaggiatore inglese John Evelyn. S. RUDOLPH, *La prima opera pubblica del Maratti*, in «Para-

gone», xxviii, 1977, n. 329, pp. 51-52, ne ha dato una lettura molto attenta alla forte personalità del committente e alla particolare congiuntura storica, rilevandone bene il carattere di cifra esoterica; non ha però richiamato il modello storico della tarsia prospettica. Il precedente sembra tanto più consapevole se si ricorda che Evelyn nel 1645 visitò il convento bolognese di San Michele in Bosco, riportando sul suo diario un'impressione assai acuta delle tarsie che vi aveva visto («But the Carvings in Wood of the *Sacristie* [intendendo il coro] is stupendous; here is admirable inlay'd work about the Chapell that even emulates the best of paintings the Work is don so delicatly & tender», *The Diary of John Evelyn*, a cura di E. S. de Beer, II, Oxford 1955, p. 423). La croce appoggiata ed inclinata, nel dipinto di Maratta, trova un confronto quasi letterale con quella di una delle tarsie superstiti del coro bolognese, finita al Victoria and Albert Museum (è riprodotta da M. J. THORNTON, *Three unrecorded panels by Fra Raffaele da Brescia*, in «The Connoisseur», aprile 1978, fig. 9).

Fra gli altri, non molti, episodi di fortuna critica delle tarsie nel corso del Sei e Settecento si può ricordare le preoccupazioni accalorate di Alfonso Landi per il coro senese di Antonio Barili (citate da C. SISI, *Le tarsie per il coro della cappella di San Giovanni: Antonio Barili e gli interventi senesi di Luca Signorelli*, in «Antichità Viva», xvii, 1978, n. 2, p. 33), e un'uscita, al consueto un po' snobistica, del Presidente de Brosses a Genova (*Viaggio in Italia. Lettere familiari*, Bari 1973, p. 37: «[in San Lorenzo] non vi ho trovato nulla che mi piacesse, a parte i seggi dei canonici fatti di legno intarsiato»). Tanto più sorprendente riesce la breve panoramica tracciata da L. LANZI, *Storia pittorica della Italia* (ed. defin. 1809), II, a cura di M. Capucci, Firenze 1970, pp. 42-43.

⁶ G. VASARI, *Le opere*, a cura di G. Milanesi, I, Firenze 1878, p. 203.

⁷ V. BORGHINI, *Selva di notizie*, edita da P. Barocchi (*Una «Selva di notizie» di Vincenzo Borghini*), in *Un augurio a Raffaele Mattioli*, Firenze 1970, p. 105, poi in *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, III, *Pittura e scultura*, Torino 1978, p. 617.

⁸ Cfr. l'inizio della vita di Baccio d'Agnolo: «Sommo piacere mi piglio alcuna volta nel vedere i principii degli artefici nostri, per veder salire molti talora di basso in alto; e specialmente nell'architettura; la scienza della quale non è stata esercitata, da parecchi anni addietro, se non da intagliatori o da persone sofistiche, che facevano professione, senza saperne pure i termini e i primi principii, d'intendere la prospettiva» (VASARI, *Opere cit.*, V, p. 349); e ancora, ad esempio, «il Cecca fu nella sua giovinezza legnaiuolo buonissimo» (*ibid.*, III, p. 196).

⁹ *Ibid.*, p. 335.

¹⁰ Cfr. *Trattati d'arte del Cinquecento cit.*, I, p. 61 (o *Scritti d'arte cit.*, p. 496).

¹¹ VASARI, *Opere cit.*, VI, p. 437.

¹² *I Dieci Libri dell'Architettura di M. Vitruvio tradotti e commentati da Monsignor Barbaro* (1556). Cito da F. MAROTTI, *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo*, Milano 1974, p. 160 (a p. 205 una considerazione di tono simile, tratta da *La pratica della Prospettiva*, 1559).

¹³ Ancora al momento di crisi della tarsia prospettica, fra Damiano da Bergamo, è chiamato «*artis carpentariae et perspectivae artificem*» (V. ALCE, *Il coro di San Domenico in Bologna*, Bologna 1969, p. 13).

¹⁴ È utilmente orientato in funzione cronologica il saggio di L. VAGNETTI, *Il processo di maturazione di una scienza dell'arte*, in *La prospettiva rinascimentale. Codificazioni e trasgressioni*, a cura di M. Dalai Emiliani, Firenze 1980, pp. 427-74, che riprende da ID., *De naturali et artificiali perspectiva*, Firenze 1979 («Studi e documenti di architettura», n. 9-10), pp. 281-307 (l'invito rivolto ad uno studio più approfondito dell'opera di Guidobaldo Del Monte non sembra al corrente del saggio di L. SPEZZAFERRO, *La cultura del cardinal Del Monte e il primo tempo del Caravaggio*, in «Storia dell'arte», 1971, n. 9-10, pp. 57-90, ma in particolare pp. 82 sgg.).

¹⁵ *Opere cit.*, I, p. 176: «Ma del modo di tirarle, perché ella è cosa fastidiosa e difficile a darsi ad intendere, non voglio io parlare altrimenti. Basta che le prospettive son belle tanto, quanto elle si mostrano giuste alla loro veduta e sfuggendo si allontanano dall'occhio, e quando elle son composte con variato e bello ordine di casamenti».

¹⁶ F. NEGRI ARNOLDI, *Prospettici e quadraturisti*, in *Enciclopedia universale dell'arte*, Roma-Venezia 1963, XI, coll. 99-116.

¹⁷ B. GILLE, *Leonardo e gli ingegneri del Rinascimento* (1964), Milano 1972, p. 9.

¹⁸ L'intero, bellissimo sottotitolo, è citato da M. BOAS, *Il Rinascimento scientifico, 1450-1630* (1962), Milano 1973, pp. 168-69.

¹⁹ Sulla cornice teoretica del saggio di Panofsky (*Die Perspektive als symbolische Form*), cfr. K. VELTMAN, *Panofsky's Perspective: a half Century later*, in *La prospettiva rinascimentale cit.*, pp. 565-84.

²⁰ L'esempio più significativo di tale rilettura del saggio di Panofsky, non particolarmente preoccupata dell'oggettivo campo storico-tematico come della sua visuale interpretativa, è forse nelle pagine di R. BARILLI, *Culturologia e fenomenologia degli stili*, Bologna 1982, pp. 14-15, già proposte (fatto doppiamente indicativo) sia in occasione di spiazziamenti disciplinari che in circostanza accademica.

²¹ R. KLEIN, *La forma e l'intelligibile*, Torino 1975, pp. 251-97; M. BAXANDALL, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento* (1972), Torino 1978, pp. 41-103; S. Y. EDGERTON jr, *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, New York 1975; K. VELTMAN, recensione ad Edgerton, in «Art Bulletin», LIX, 1977, n. 2, pp. 281-82 e *Pto-*

lomey and the origins of linear perspective, in *La prospettiva rinascimentale* cit., pp. 403-7; M. KEMP, *Science, non science and non sense: the Interpretation of Brunelleschi's Perspective*, in «Art History», I, 1978, n. 2, pp. 134-61.

²² E prosegue: «il che non è altro, quanto all'architetto, ch' il principio e fine di quell' arte, perché il restante, *mediante i modelli di legname tratti dalle dette linee*, non è altro che opera di scarpellini e muratori» (VASARI, *Opere* cit., I, p. 170). Per Alberti cfr., invece, nell'edizione dell'*Architettura*, testo latino e traduzione di G. Orlandi, introduzione e note di P. Portoghesi, Milano 1966, pp. 96-97 e 852-53. Sul problema del modello architettonico, oltre l'exkursus di M. S. BRIGGS, *Architectural Models*, «The Burlington Magazine», 1929, pp. 174-83, 245-52, le osservazioni di J. S. ACKERMAN, *Architectural Practice in the Italian Renaissance*, in «The Journal of the Society of Architectural Historians», XIII, 1954, poi in *Renaissance Art*, a cura di C. Gilbert, New York 1973, p. 162; ID., *L'architettura di Michelangelo* (1961), Torino 1968, p. 17; e di I. HYMAN, *Towards rescuing the lost reputation of Antonio di Manetto Ciaccheri*, in AA.VV., *Essays presented to Myron P. Gilmore*, II, Firenze 1978, p. 268.

²³ Cfr. il saggio di Ackerman citato alla nota precedente (e sulla sua scia l'indagine della Hyman). Il lettore della *Storia dell'arte Einaudi* può rivedere le osservazioni di A. Conti, II, pp. 188-90.

²⁴ L. PACIOLI, *Summa de Arithmetica, Geometria, Proportioni e Proportionalità*, Venezia 1494, c. 2v. Per il giudizio di Zilsel, cfr. *La genesi del concetto di progresso scientifico*, in P. P. WIENER e A. NOLAND, *Le radici del pensiero scientifico*, Milano 1971, p. 278, nota 33. Nel *De Divina proportione* (Venezia 1509, c. 23r) Pacioli prometteva «piena notizia di prospettiva» sulla scorta di Piero della Francesca e di Lorenzo Canozi da Lendinara, «caro» al pittore «quanto fratello» e che «in dicta facultà fu a li tempi suoi supremo».

²⁵ VASARI, *Opere* cit., II, p. 333.

²⁶ A. CHASTEL, *Marqueterie et perspective au XV^e siècle*, in «La Revue des Arts», 1953, pp. 141-54, ma cit. da pp. 144-45, ora ripubblicato in ID., *Formes, Fables, Figures*, Paris 1978, pp. 317-32, con una premessa che vale eventualmente a correggere la falsa impressione che si potrebbe ricavare dalle poche righe stralciate («Ignorando il successo in pieno Rinascimento delle tre tecniche pittoriche [tarsie, vetrate, mosaico] dove l'invenzione è così chiaramente legata all'intelligenza del materiale e dunque alla pratica artigianale, gli storici si sono lasciati sfuggire l'occasione migliore per correggere e limitare l'immagine troppo intellettualizzata che in genere ci si fa dell'epoca»).

²⁷ «[Paolo Uccello] ridusse a perfezione il modo di tirare le prospettive dalle piante de' casamenti e da' profili degli edifizj, condotti insino alle cime delle cornici e de' tetti, per via dell'intersecare le

linee, facendo che elle scortassino e diminuissino al centro [...]. Ed avvengaché queste fussino cose difficili e belle, s'egli avesse speso quel tempo nello studio delle figure, ancorché le facesse con assai buon disegno, l'avrebbe condotte del tutto perfettissime; ma consumando il tempo in questi ghiribizzi, si trovò, mentre che visse, piú povero che famoso. Onde Donatello scultore, suo amicissimo, gli disse molte volte, mostrandogli Paulo mazzocchi a punte a quadri tirati in prospettiva per diverse vedute, e palle a settantadue facce a punte di diamanti, e in ogni faccia brucioli avvolti su per e bastoni, e altre bizzarrie, in che spendeva e consumava il tempo: Eh! Paulo, questa tua prospettiva ti fa lasciare il certo per l'incerto: queste sono cose che non servono se non a questi che fanno le tarsie: perciocché empiono i fregi di brucioli, di chiocciole tonde e quadre, e d'altre cose simili» (VASARI, *Opere cit.*, II, pp. 204-6).

²⁸ G. ROMANO, *Il coro di San Lorenzo*, Alba 1969, p. 11.

²⁹ Se ne veda il testo completo in E. BATTISTI, *Filippo Brunelleschi*, Milano 1976, p. 20 (sua è la traduzione del testo latino). L'«intervista» del Taccola è stata ripresa da E. GARIN, *Brunelleschi e la cultura fiorentina del Rinascimento*, in «Nuova Antologia», CII, 1977, n. 2118-20, pp. 18-19, con un proposito di scansione temporale cui fanno riferimento le osservazioni qui immediatamente successive.

³⁰ B. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano con una scelta delle opere minori*, a cura di B. Maier, Torino 1964, p. 71. Ma, su questo punto, cfr. C. OSSOLA, *Il libro del Cortegiano: esemplarità e difformità*, in *La corte e il «cortegiano»*, I, *La scena del testo*, Roma 1980, p. 59.

³¹ *Ricordi, ovvero ammaestramenti*, in *Scritti d'arte del Cinquecento cit.*, III, p. 2924. Nella contrapposizione dei giudizi è evidente la ripresa del passo su Giotto del Boccaccio (*Decamerone*, VI, 5).

³² VASARI, *Opere cit.*, II, p. 203.

³³ L'adattamento di *emblema*, ossia mosaico, che par rimanere alla base di considerazioni come quella del Bartoli (cfr. nota 5), si trova nella scritta posta sul possibile sepolcro degli intagliatori mantovani Mola: «Artis emblematariae et perspectivae peritissimi» (A. BERTOLLOTTI, *Figuli, fonditori e scultori in relazione con la corte di Mantova nei secoli XV, XVI, XVII*, Milano 1890, p. 73); ricorre in F. M. GRAPALDO, *De partibus aedium*, Parma, fine XV secolo, c. 60r («Emblemata [...] quae in lignis decenter videmus»); PACIOLI, *Summa cit.*, c. 3v («ligneo emblemate»); e in una testimonianza su fra Giovanni da Verona (ms in *Liber cronicalis Monasterii Novi S. Mariae Annunciatae Montis Oliveti Laudensis civitatis*, all'Archivio Storico Milano, Fondo di religione, P. A. 5008) cit. da G. BRIZZI, *Un armadio intarsiato della scuola di Fra Giovanni da Verona nel Metropolitan Museum of Art di New York*, in «Benedictina», XVI, 1969, n. 2, p. 297.

³⁴ Cfr. [F. COLONNA], *Hypnerotomachia Poliphili*, cit. in *Scritti*

rinascimentali di architettura, a cura di A. Bruschi, Milano 1978, p. 209.

³⁵ P. CRINITO, *De honesta disciplina* [1504], a cura di C. Angelieri, Roma 1955, p. 423.

³⁶ È quanto si dice nei registri dell'ordine olivetano di fra Paolo da Recco (cit. in P. LUGANO, *Di fra Giovanni da Verona maestro d'intaglio e di tarsia e della sua scuola*, in «Bulettno Senese di Storia Patria», XII, 1905, n. 2, p. 161), figura mediocre, se va riferito a lui il coro di Santa Maria delle Grazie, a Lerici.

³⁷ Cit. da A. SARTORI, *I cori antichi della chiesa del santo e i Canozi-dell' Abate*, in «Il Santo», I, 1961, n. 2, pp. 59-60.

³⁸ R. LONGHI, *Officina ferrarese* (1934), Firenze 1956, p. 21.

³⁹ F. ARCANGELI, *Tarsie*, Roma 1942, p. 4.

⁴⁰ Sulle vetrate e i loro cartoni, tenendo d'occhio la situazione di svolgimento in Italia fra '300 e '400, scandita dalla rivendicazione di competenza di Cennino Cennini («vero è che questa tale arte poco si pratica per l'arte nostra, e praticasi più per quelli che lavorano di ciò; e comunemente quelli maestri che lavorano hanno più pratica che disegno, e per mezza forza e per la guida del disegno pervengono a chi ha l'arte compiuta», cap. CLXXI), sono fondamentali le considerazioni di E. CASTELNUOVO, *Vetrate italiane*, in «Paragone», IX, 1958, n. 103, pp. 3-24, che prende spunto da G. MARCHINI, *Le vetrate italiane*, Milano 1956 (dove, a p. 9 e p. 217, nota 4, sono svolte considerazioni sul rapporto variabile fra pittori e maestri di vetro). Cfr., inoltre, ID., prefazione a S. PEZZELLA, *Il trattato di Antonio da Pisa sulla fabbricazione delle vetrate artistiche*, Perugia 1976, p. 11; A. CONTI, *Le vetrate e il problema di Giovanni di Bonino*, in *Il Maestro di Figline*, Firenze 1980, p. 23.

⁴¹ Sulla tecnica della tarsia, in rapporto alle specifiche qualità di figurazione, C. SCHERER, *Technik und Geschichte der Intarsia*, Leipzig 1891, pp. 6-12; M. TINTI, *Il mobilio fiorentino*, Milano-Roma s. d., pp. 17-25; ma, più in particolare, A. PUERARI, *Le tarsie del Platina*, Cremona 1967, pp. 115-30 (capitolo reso più accessibile dalla ristampa in «Paragone», XVIII, 1967, n. 205, pp. 3-43). Al convegno milanese sulla prospettiva rinascimentale, nel 1977, Marisa Dalai Emiliani presentò un inedito trattato cinquecentesco per l'esecuzione di tarsie lignee, ma non ne è poi seguita la pubblicazione negli atti (si tratta del codice dell'Ambrosiana ricordato e parzialmente riprodotto da M. ROSCI, *Baschenis, Betera & Co*, Milano 1971, pp. 34-35).

⁴² PUERARI, *Le tarsie* cit., p. 122.

⁴³ A. LEROI-GOURHAN, *Il gesto e la parola* (1965), Torino 1977, p. 299.

⁴⁴ In un caso come questo non ha molto senso cercar di distinguere il «Pittore di Paolo Buonvisi» da quel suo strettissimo (ma più distratto) parallelo che fu il «Maestro dell'Immacolata Concezione». Indico il primo nome, tuttavia, perché la tarsia manca di quelle sem-

plificazioni corsive cui tende sempre piú, verso la fine della carriera, l'altro anonimo lucchese. Ma, per la considerazione che qui interessa, il problema è del tutto irrilevante. La distinzione tra i due pittori, da me proposta qualche anno fa, è stata ultimamente accolta e rifinita da M. NATALE, *Note sulla pittura lucchese alla fine del Quattrocento*, in «The Paul Getty Museum Journal», VIII, 1980, pp. 49-50. La data implicita al riconoscimento dell'autore del cartone corrisponde bene a quella che è già stata desunta per la tarsia, identificandola con un frammento del coro minore del duomo, commesso nel 1494 a Jacopo da Villa e a Masseo Civitali. Pone invece dei problemi lo stile che è proprio del lavoro di legname. Infatti sappiamo che nel 1485 Jacopo da Villa avrebbe dovuto collaborare con Cristoforo da Lendinara al coro di Pisa. Mentre l'altro intarsiatore, secondo la testimonianza del figlio (cfr. nota 99), imparò ad intarsiare dal maestro padano. La tarsia, al contrario, non ha nessunissimo carattere lendinaresco: nella bordatura decorativa, nell'accento illusivo del pastorale che vi si sovrappone, ma, soprattutto nella tecnica d'intarsio, rivela origini del tutto diverse, certamente toscane. La compressione fittissima ed elastica dei legni che costruiscono il viso rimanda, ancora piú che a Firenze, a Siena. (Jacopo da Villa doveva comunque conoscere l'ambiente fiorentino: quando nel 1461 si stabilì il contratto per gli stalli intagliati della Certosa di Calci, si fecero tanti e tali riferimenti al coro della Certosa del Galluzzo da doverne concludere che, se anche quello non fu opera sua, gli era direttamente noto). C. BARACCHINI e A. CALECA, *Il Duomo di Lucca*, Lucca 1973, pp. 152-53, privilegiando il riferimento a Masseo Civitali, non vorrebbero escludere «una derivazione da idee o disegni di Matteo Civitali», lo scultore in pietra. Quanto alle figure che ritengo essere state disegnate da Zacchia il Vecchio, si tratta degli evangelisti Luca e Giovanni degli stalli che furono nella Cappella degli Anziani. Vennero compiuti nel 1529 da Ambrogio e Nicolao Pucci. Per le tarsie del museo lucchese, cfr. L. BERTOLINI CAMPETTI, *Museo Nazionale di Villa Guinigi, Lucca*, Lucca 1968, pp. 124-25 e 127-28.

⁴⁵ La documentazione ripresa in G. ZUCCHINI, *San Michele in Bosco di Bologna*, in «L'Archiginnasio», XXXVIII, 1943, p. 35, riferisce al 1517 la fornitura del *San Gregorio* e del *San Petronio* da parte del Ramenghi; le corrispondenti tarsie sono superstiti fra quelle che da San Michele in Bosco pervennero nella Cappella Malvezzi Campeggi in San Petronio. La notizia, sfuggita a chi si è occupato del pittore, aiuta a definire un utile passaggio verso la conoscenza del suo momento piú antico.

⁴⁶ Cfr. *infra*, nota 160 e nota 259.

⁴⁷ Per l'attribuzione a Signorelli dei cartoni usati dal Barili, c. SISI, *Le tarsie per il coro* cit., 1978, e *infra*, p. 80.

⁴⁸ Ma, in senso opposto, cfr. M. J. THORNTON, *Tarsie: design und designers*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXXVI,

1973, pp. 377-82. Proprio il fatto che nel disegno di Windsor Castle, riferito ad uno sconosciuto artista italiano, si notino tracciati che possono corrispondere alla connessione dei legni e tratteggi tali da suggerire la direzione delle venature indica non già una destinazione antecedente alla realizzazione lignaria (meno che mai riferibile a persona diversa dall'intarsiatore), ma piuttosto quella di un *d'après*. Aderisce invece alla proposta M. RIGHETTI, *Le tarsie di Todi*, Milano 1978 (p. 6 dell'introduzione, non numerata). Possibili *d'après* o repertori di bottega (sul tipo dei disegni riprodotti da F. GIBBONS, *Catalogue of Italian Drawings in the Art Museum, Princeton University*, Princeton 1977, nn. 719, 720; da B. BERENSON, *The Drawings of the Florentine Painters*, Chicago 1938, fig. 48; L. COLLOBI RAGGHIANI, *Il libro di Disegni del Vasari*, Firenze 1974, fig. 435) potranno essere rinvenuti, così come «modelli» destinati a visualizzare al committente l'effetto del mobile intarsiato (o di una sua parte), eseguiti in fase di pattuizione; ma il vero e proprio disegno operativo era destinato al sacrificio. Rimandano poi a quella tipica figurazione da intarsiatori che è il «toppo» (ottenuto dalla preparazione di un tronco, il «toppo» appunto, composto da legni diversi, tagliati e disposti in modo da far risultare, al taglio normale dell'insieme di tali assicelle, un disegno prospetticamente coerente ed adatto alla ricomposizione modulare in fasce decorative da estendere secondo la necessità) due disegni dubitativamente riferiti a Leonardo in J. BYAM SHAW, *Drawings by Old Masters at Christ Church*, Oxford 1977, nn. 21-22.

⁴⁹ Basti pensare ad Alessandro Leopardi che avendo fuso e rinettato quel monumento Colleoni, che ogni memoria scolastica pone sotto il nome del Verrocchio (peraltro nel frattempo defunto), provvide anche a firmarlo; o alla serie degli arazzi Trivulzio, per noi così ovviamente «del Bramantino», e che portano tuttavia la firma del tessitore, Benedetto da Milano («hoc opus», in effetti, «fecit»).

⁵⁰ Così nel documento del 20 giugno 1463 riportato da C. VON FABRICZY, *Giuliano da Maiano*, in «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», XXIV, 1903, p. 161.

⁵¹ «[Giuliano di Nardo da Maiano] E de' dare addí 23 di Settenbre 1463 fiorini tre larghi, e' qua' danari sono per una storia gli disengniai d'una Natività di santa Liperata [Santa Reparata, cioè Santa Maria del Fiore] e cholorito el bambino ella testa di nostra donna e Giuseppo, fior. 3» (A. BALDOVINETTI, *I ricordi*, a cura di G. Poggi, Firenze 1909, p. 8).

⁵² «*Giuliano di Nardo da Majano* de' dare addí 21 di Febraio 1463-64, lire 3, e' qua' danari sono per cinque teste gli cholorii a cinque figure disengniate di mano di *Tommaso Finighuerri*, cioè una nostra Donna, uno angniolo, uno santo Zanobi chon duo diachani dallato, le quali figure sono nella sagrestia di Santa Liperata» (*ibid.*, pp. 8-9).

⁵³ LONGHI, *Officina* cit., 1956, p. 22 (con l'abate Lanzi, «io prego il Lettore a non paragonar nome a nome, come il volgo usa, ma ragione a ragione»).

⁵⁴ Un significativo esempio di ripetizione all'interno di una medesima opera è nelle tarsie della Certosa di San Martino, a Napoli, dove cinque cartoni sono ripetuti con fedeltà quasi assoluta (cfr. R. CAUSA, *Giovan Francesco d'Arezzo e Prospero maestri di commesso e prospettiva. Le tarsie del coro dei conversi nella certosa di S. Martino*, in «Napoli nobilissima», n. s., I, 1961, n. 4, p. 132, nota 19). Una relazione speculare, ma poi variata, è fra due pannelli dei fratelli Mola a Mantova. Un caso di adattamento di cartone figurato è nell'armadio di Mariotto di Paolo nel Duomo di Perugia: lo stesso modello, di generica impronta peruginesca, che serve per san Pietro, una volta eliminato l'attributo iconografico delle chiavi e sostituito con la spada, è usato per san Paolo; la diversa composizione di essenze lignee allenta l'effetto di duplicazione (G. CANTELLI, *Il mobile umbro*, Milano 1973, p. 57, fig. 28).

A questo proposito, e in vista della contiguità con l'ambito dell'illustrazione libraria, Gianni Romano mi ricorda il parallelo uso di elementi mobili da parte degli xilografi.

⁵⁵ J. BURCKHARDT, *Il Cicerone* (1855), Firenze 1952, pp. 284-85.

⁵⁶ A. SARTORI, *I cori antichi* cit., p. 25. Nell'inventario di oggetti fatto da Lorenzo da Lendinara nel 1469, in occasione di un suo allontanamento da Padova, è registrato anche «uno bancho grande da leto, de piè cercha octo, de dui canti, cum lavoreri de tarsia de piú cosse dentro e cum *carte da desegni*, in l'altro canto diverse cosse e *designi*» (*ibid.*, p. 48).

⁵⁷ M. GREGORI, *Introduzione al Moroni*, in *Giovanni Battista Moroni*, catalogo della mostra, Bergamo 1979, *passim*, dove il riuso combinatorio di precedenti modelli è riportato alla specifica problematica dei tempi. Uno spaccato esemplare, eccezionalmente sistematico, dei modi di accumulo e riutilizzo dei cartoni all'interno di una lunga e coerente traiettoria operativa è stato dato nel catalogo della mostra, a cura di G. ROMANO, *Gaudenzio Ferrari e la sua scuola. I cartoni cinquecenteschi dell'Accademia Albertina*, Torino 1982.

⁵⁸ VASARI, *Opere* cit., VII, p. 665.

⁵⁹ O. RAGGIO, *Vignole, Fra Damiano et Girolamo Siciolante à la chapelle de la Bastie d'Urfé*, in «Revue de l'art», 1972, n. 15, pp. 39-40. Lo stesso inequivocabile prospetto a tre aperture e timpano sormontato da tamburo e cupola, che compare nelle tarsie di Bergamo, del dossale e del coro bolognesi, e di Urfé, fa da sfondo ad una tarsia che, pur trovandosi al Museo del Bargello, sembra essere passata inosservata: si tratta del pannello con la *Probativa piscina* inserito nel piú antico coro di Niccolò e Bartolomeo da Colle, proveniente da Monte Oliveto: per

quanto di qualità stentata, mi pare che possa corrispondere, piú che ad un seguace, a fra Damiano stesso, in una fase non troppo lontana dai primi lavori bergamaschi. Il riutilizzo dei cartoni da parte dell'intarsiatore fu già considerato da V. ALCE, *L'architettura nelle tarsie di Fra Damiano Zambelli*, in «Atti dell'Ateneo di scienze lettere ed arti in Bergamo», XXIX, 1955-56, pp. 13-14, 23-26.

⁶⁰ J. GOLDSMITH PHILLIPS, *A new Vignola*, in «Bulletin of the Metropolitan Museum of Art», XXXV, 1941, n. 5, pp. 116-22.

⁶¹ VASARI, *Opere cit.*, VII, p. 16. Una copia del progetto salviatesco è stata segnalata da M. HIRST, *Francesco Salviati's «Visitation»*, in «The Burlington Magazine», CIII, giugno 1961, p. 240, fig. 60. Cfr. inoltre I. HOFMEISTER CHENEY, *Francesco Salviati (1510-1563)* (Ph. Diss., New York Univ., 1963), Ann Arbor 1975, II, pp. 442-43.

⁶² SCHERER, *Technik cit.*, 1891, pp. 79-80; G. B. BROWN, *Vasari on technique*, London 1907, p. 307.

⁶³ Si veda il *San Giorgio che libera la principessa* del Museo Horne di Firenze, ancora nell'ambito di fra Damiano (cfr. A. CONTI, in *Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei*, catalogo della mostra, a cura di P. Barocchi, Firenze 1980, pp. 213-14).

⁶⁴ G. GIORDANI, *Della venuta e dimora in Bologna del Sommo Pontefice Clemente VII per la coronazione di Carlo V imperatore (celebrata l'anno MDXXX, cronaca)*, Bologna 1842, pp. 163-64.

⁶⁵ Il testo di Colacio è riprodotto in SARTORI, *I cori antichi cit.*, p. 43 («Quod vix pingi colore potest vos ligno finxistis»); *Giovanni Rucellai ed il suo zibaldone*, I, «Il zibaldone quaresimale», a cura di A. Perosa, London 1970, p. 61 («di tanta arte di prospettiva che con pennello non si farebbe meglio»); V. DA BISTICCI, *Vite di uomini illustri del secolo XV*, a cura di P. D'Ancona e E. Aeschlimann, Milano 1951, p. 209 («In fra l'altre [cose, Federico da Montefeltro] fece fare lavori sí degni a tutti gli usci delle camere sua, in modo che di pennello le figure che v'erano non si sarebbero fatte piú degne di quelle; ed evvi uno istudio lavorato con tanto mirabile artificio, che sendo fatto col pennello, o d'ariento, o di rilievo, non sarebbe possibile che si pareggiasse a quello»: considerazione, quest'ultima, sostanzialmente piú ampia rispetto al semplice paragone illusionistico con la pittura).

⁶⁶ La scritta *Hoc ego Antonius Barilij opus coelo non penicillo exussi A. D. MDII* non autorizza certo ad immaginare (C. SISI, *Le tarsie per il coro cit.*, p. 35) un vanto di sapore polemico verso gli intarsiatori che già operavano con legni trattati artificialmente, come Giovanni da Verona. Oltretutto una simile protesta di poetica non si addice ad un intarsiatore che, come il Barili, punta ad effetti di varietà cromatica.

⁶⁷ Cit. in E. MENEGAZZO, *Per la biografia di Francesco Colonna*, in «Italia medievale e umanistica», V, 1962, pp. 246 e nota 1.

⁶⁸ La lapide sepolcrale di Raffaele da Brescia è citata in R. ERCULEI,

Catalogo delle opere antiche cit., 1885, p. 42. L'elogio di fra Giovanni da Verona fa parte di una lunga ed importante testimonianza contenuta nel *Liber cronicalis Monasterii Novi S. Mariae Annunciatae Montis Oliveti Laudensis civitatis* (Archivio Storico Milano, Fondo di religione P. A. 5008) trascritta da BRIZZI, *Un armadio intarsiato* cit., pp. 297-98, nota 24.

⁶⁹ L. ALBERTI, *Historie di Bologna*, libro I della Deca I, Bologna 1541, pp. n. n.; *Descrittione di tutta Italia* (1550), Venezia 1596, p. 402v.

⁷⁰ Si tratta di una delle piú immediate e profonde testimonianze lasciate da un artista antico. Furono pubblicate in *Lettere inedite di Lorenzo Lotto su le tarsie di S. Maria Maggiore in Bergamo*, a cura di L. Chiodi, Bergamo 1962 (una seconda edizione, corretta, è uscita come annata 1968 di «Bergomum»); ID., *Quattro lettere inedite di Lorenzo Lotto*, in «Bergomum», LXXXI, 1977, n. 1-2, pp. 17-36. La prima serie è ristampata in L. LOTTO, *Libro di spese diverse (1538-1556)*, a cura di P. Zampetti, Venezia-Roma 1969, pp. 261-96.

È a proposito del giudizio su fra Damiano («ignorante e di poca religione de Cristo»), dato nella lettera del 18 luglio 1526, che CHIODI, *Lettere* cit., p. 17, ha sospettato che l'intarsiatore concorresse o sperasse di essere invitato all'esecuzione del coro. L'ipotesi ritorna successivamente, con progressiva perdita di tale connotato, in ALCE, *Il coro di San Domenico* cit., p. 60; H. A. VAN DEN BERGNOË, *Lorenzo Lotto e la decorazione del coro ligneo di S. Maria Maggiore in Bergamo*, in «Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome», n. s., I, 1974, p. 150; P. ZAMPETTI, *Una vita errabonda*, in «Notizie da palazzo Albani», IX, 1980, n. 1-2, p. 17 (dove risulta addirittura che fra Damiano «era in lite con l'artista, evidentemente perché aveva scelto il Capoferri come esecutore delle tarsie dei suoi disegni»). Dall'indagine, ancora indispensabile per quanto integrata dai nuovi ritrovamenti, di A. PINETTI, *Il coro ligneo di Gianfrancesco Capoferri e i disegni di Lorenzo Lotto per le tarsie*, in «Bergomum», XII, 1928, n. 9, pp. 129-53, risulta la presenza del pittore nella prima fase, poi diversamente orientata, dei lavori (p. 151), ma il Capoferri fu assunto fino dal 28 settembre del 1522 (p. 130), mentre la chiamata del Lotto risale al marzo del '24, dopo la morte del Cabrini (pp. 143-44).

⁷¹ CHIODI, *Lettere* cit., p. 37 (oppure: LOTTO, *Libro* cit., p. 266). Entrambi trascrivono «Davit che tira del Franzino a Goliath». Seguendo il senso della frase, pur senza averne fatto verifica sul manoscritto, mi è parso opportuno congetturare una *e*.

⁷² CHIODI, *Lettere* cit., p. 41 (lettera del 18 febbraio 1527); LOTTO, *Libro* cit., p. 270.

⁷³ Nel *glossario* redatto da I. Chiappini di Sorio al termine di LOTTO, *Libro* cit., p. 388, risulta che «profilare i quadri» equivarrebbe a «riportare i contorni del disegno nel fondo dei pannelli sui quali

dovranno poi essere applicati i frammenti lignei per la composizione dell'intarsio». In effetti una spiegazione del genere contrasta con affermazioni come quella che il Lotto fa nella lettera del 4 settembre 1527 (*ibid.*, p. 278): «et sapete che mai ho promesso di profilarveli [...] dissi di profilarveli essendo al tempo in loco comodo, fu dito di mandarmeli a Venetia». Il senso del termine era colto assai meglio da PINETTI, *Il coro ligneo* cit., pp. 140-41, nota 5.

Entro questo arco di funzioni dell'officina del coro va valutata la diversa configurazione e qualità dei due disegni per le tarsie bergamasche resi noti da P. POUNCEY, *Lotto disegnatore*, Vicenza 1965, pp. 18-21; come il carattere freddamente copistico di un disegno per la tarsia dei *Sette fratelli Maccabei* pubblicato da L. RAGGHIANI COLLOBI e C. L. RAGGHIANI, *Disegni dell'Accademia Carrara di Bergamo*, Venezia 1962, nota 84 (e quindi da F. ROSSI, in *Bergamo per Lorenzo Lotto*, Bergamo 1980, pp. 89-90). Ma si vedano ora le osservazioni di W. R. REARICK, *Lorenzo Lotto: The Drawings, 1500-1525*, in P. ZAMPETTI e V. SGARBI, *Lorenzo Lotto* (Atti del convegno internazionale di studi, Asolo, 18-21 settembre 1980), Treviso 1981, pp. 30-31.

⁷⁴ CHIODI, *Lettere* cit., p. 31 (LOTTO, *Libro* cit., p. 261). Il Lotto accenna alla questione in almeno una decina di occasioni. In questo senso sono molto importanti anche le quattro lettere ultimamente rese note da Chiodi.

⁷⁵ LOTTO, *Libro* cit., p. 304.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 128.

⁷⁷ In CHIODI, *Quattro lettere* cit., p. 35.

⁷⁸ G. ROMANO, *Appunti sul monogramma PP*, in «Quaderni del conoscitore di stampe», I, 1970, n. 1, pp. 12-18.

⁷⁹ Ne dà riproduzione C. ALBERICI, *Il mobile lombardo*, Milano 1969, p. 38; cfr., inoltre, F. MALAGUZZI VALERI, *La corte di Ludovico il Moro*, Milano 1917, III, pp. 267 sgg.

⁸⁰ Ricordo solo il caso del *Beato Lorenzo Giustiniani* dell'Accademia Carrara di Bergamo perché indusse A. VENTURI, *Un quadretto supposto di Lorenzo da Lendinara*, in «L'Arte», XXVI, 1923, pp. 18-19 ad avanzare, con cautela, il nome dell'intarsiatore (e, ancora, *id.*, *La pittura del Quattrocento nell'Emilia*, Bologna 1931, p. 30, con cautela apparentemente minore). Sull'opera, cfr., per ultimo, F. ROSSI, *Accademia Carrara, Bergamo*, Bergamo 1979, p. 44.

⁸¹ Nell'*Annunciazione* della Fondazione Cini, in effetti, la natura morta corrisponde ad una porzione di superficie che sembra innestata nel corpo della tavola: potrebbe trattarsi di lavoro affidato ad un pittore diverso; ma l'accertamento è ostacolato dalle condizioni di usura e di ridipintura di larghi tratti dell'opera.

⁸² Per fare qualche esempio: Cima da Conegliano, *Annunciazione* (Leningrado, Ermitage); Alvise Vivarini, *Annunciata* (Venezia, Galle-

rie dell'Accademia); Filippo Mazzola, *Madonna col Bambino e i santi Battista e Gerolamo* (Parma, Pinacoteca); Filippo Lippi, *Annunciazione* (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica).

⁸³ J. SHEARMAN, *The Vatican Stanze: Fictions and Decoration*, in «Proceedings of the British Academy», LVII, 1971, n. 97, pp. 15, 49 nota 97.

⁸⁴ A. AVENA, *Sei paesaggi da rivendicare a Giovan Francesco Caroto*, in «Madonna Verona», 1915, pp. 133-35; M. T. FRANCO FIORO, *Appunti su Giovan Francesco Caroto*, in «Arte Lombarda», XI, 1966, n. 1, pp. 40-42 e nota 19.

⁸⁵ V. VIALE, in *Gotico e Rinascimento in Piemonte*, catalogo della mostra, Torino 1939, pp. 214-221 (e tavv. 78-81). Per un aggiornamento, G. C. SCIOLLA, *Il Biellese dal Medioevo all'Ottocento*, Torino 1980, pp. 122-48, 164-66, 168, cui è utile aggiungere, specie in ordine al contesto di valutazione, C. STERLING, *La Nature Morte de l'antiquité a nos jours*, Paris 1962, p. 128, nota 57.

⁸⁶ G. CANTELLI, *Il mobile umbro* cit., fig. 70. A proposito di dipinti che ripetono strettamente temi prospettici da tarsia, è singolare la tavola resa nota da C. VOLPE, in *Mostra di opere restaurate, secoli XIV-XIX*, catalogo della mostra, Modena 1980, p. 8.

⁸⁷ J. VACKOVÁ, *Reflets de l'italianisme dans la peinture en Bohême vers 1500*, in *Evolution générale et développements régionaux en histoire de l'art* (Atti del XXII congresso C.I.H.A.), Budapest 1972, I, pp. 645-48, III, tav. 201.

⁸⁸ Sulla tipologia e funzionalità del coro, le voci dell'*Enciclopedia italiana*, XI, pp. 441-46, e di H. LECLERCQ, in *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, III, Paris 1948, coll. 1406-13. Sull'eliminazione dei tramezzi e la riorganizzazione post-tridentina, è esemplare lo studio di M. B. HALL, *Renovation and Counter-Reformation. Vasari and Duke Cosimo in Sta Maria Novella and Sta Croce 1565-1577*, Oxford 1979.

⁸⁹ W. LIEBENWEIN, *Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600*, Berlin 1977.

⁹⁰ Rimane infatti esemplare, pur nella diversità di mole di impianto, il contributo dato su tutto quanto il problema della tarsia, da PUE-RARI, *Le tarsie* cit., e da ROMANO, *Il coro di San Lorenzo* cit.

⁹¹ M. CAFFI, *Sulla scultura in legno in Italia, dal Risorgimento dell'arte*, in «Il Politecnico», 1861, n. 60, p. 652. Sulle iniziative del Caffi, cfr. A. RONCHINI, *Intorno alla scultura in legno. Notizie storico-patrie*, in «Atti e memorie delle Regie deputazioni di Storia Patria per le provincie modenesi e parmensi», VII, 1876, pp. 297-98.

⁹² D. C. FINOCCHIETTI, *Della scultura e tarsia in legno dagli antichi tempi ad oggi. Notizie storico monografiche*, Firenze 1873. È redazione ampliata della terza parte di *Sull'industrie relative alle abitazioni umane*, Firenze 1869, e fa parte degli «Annali del ministero di agricoltura, industria e commercio».

⁹³ R. ERCULEI, *Catalogo delle opere antiche d'intaglio e intarsio in legno esposte nel 1885 a Roma, preceduto da brevi cenni sulla storia di quelle due arti in Italia dal XIII al XVI secolo*, Roma 1885. Sul punto di vista dell'Erculei può essere orientativa un'affermazione come quella a p. 33: «Noi viviamo oggi un'epoca di democrazia, noi siamo idolatri dell'antico, ma ancora non riusciamo a persuaderci che l'arte e l'industria sono sorelle e che è tempo di combattere l'aristocrazia degli architetti, dei pittori, degli scultori, che ha distrutto nel XVII secolo l'arte italiana».

⁹⁴ BURCKHARDT, *Il Cicerone* cit., p. 284.

⁹⁵ Cfr. ARCANGELI, *Tarsie* cit., p. 5 («Sarà da tenere per fermo che la vera età aurea delle imprese lignarie resta la seconda metà del secolo decimoquinto»); CHASTEL, *I centri* cit., p. 246 («La grande epoca degli intarsi va dunque dal 1460 al 1510»). Tali indicazioni vanno comunque anticipate alla luce di quanto sta per essere pubblicato da M. Haines, di cui si darà sinteticamente notizia al paragrafo seguente.

⁹⁶ La più suggestiva panoramica storica della tarsia rinascimentale rimane il libretto giovanile di ARCANGELI, *Tarsie* cit., per quanto si trattasse di un'antologia subordinata ai materiali fotografici che, sul tema, erano allora disponibili (dopo tanti anni, Arcangeli si dispiaceva di non aver trovato riproduzioni del Barili di San Quirico d'Orcia). Un orientamento fondamentale dà CHASTEL, *I centri* cit., pp. 245-63 (autore anche della voce *Intarsio* dell'*Enciclopedia Universale dell'Arte*, VII, Roma 1958, pp. 577-78). Assai utili, per quanto sintetici, gli inquadramenti generali di R. CAUSA, *Tarsie cinquecentesche nella Certosa di San Martino a Napoli*, Milano 1962 (pagine introduttive, non numerate); ROMANO, *Il coro di San Lorenzo* cit., pp. 14-18; ID., *Tarsia*, in *Enciclopedia Europea*, XI, Milano 1981, pp. 55-58.

⁹⁷ Per i caratteri schiettamente fiorentini dello studiolo di Urbino, cfr. *infra*, ma si ricorda intanto che la dimostrazione che a Firenze fu lavorato e quindi trasportato ad Urbino è data dal taglio di una parete, impostosi al momento della messa in opera. Sul coro di Reggio, cfr. i documenti raccolti da E. MONDUCCI, *Il coro ligneo della basilica di San Prospero in Reggio Emilia*, in «Bollettino storico cremonese», XXIII, 1961-64, pp. 237-77.

⁹⁸ Cfr. A. PINETTI, *Cronistoria artistica di S. Maria Maggiore*, V, *Il coro ligneo di Gianfrancesco Capoferri* cit., p. 131 (ma cfr. ancora p. 133).

⁹⁹ La notizia è riferita dal figlio stesso dell'intarsiatore, il cronista Giuseppe Civitali (cfr. in E. RIDOLFI, *L'arte in Lucca studiata nella sua cattedrale*, Lucca 1882, pp. 268-69). Masseo è persona diversa dallo scultore Matteo Civitali (come invece potrebbe equivocamente intendersi da G. FIOCCO, *Lorenzo Canozio e la sua scuola*, in «Il Santo», I, 1961, p. 17).

¹⁰⁰ Cfr. A. DE CHAMPEAUX, *Les relations du duc Jean de Berry avec l'art italien*, in «Gazette des Beaux-Arts», XXXVIII, 1888, II, pp. 409-15 (la

citazione è da p. 411); cui risale l'identificazione dell'intarsiatore con Domenico di Niccolò dei Cori. Dal più recente intervento sull'artista, che è quello di G. PREVITALI, *Domenico «dei cori» e Lorenzo Vecchietta: necessità di una revisione*, in «Storia dell'arte», 1980, n. 38-48, pp. 41-44, e nota 1, si ricavano anche le relative notizie bibliografiche (cfr. anche A. BAGNOLI, in *Il Gotico a Siena*, catalogo della mostra, Firenze 1982, pp. 353-55). Per altri casi di prestigio extracittadino degli intarsiatori senesi, cfr. P. TOESCA, *Il Trecento*, Torino 1951, p. 934.

¹⁰¹ Cfr. L. FUMI, *Il Duomo di Orvieto e i suoi restauri*, Roma 1891, pp. 271-307; TOESCA, *Il Trecento* cit., p. 936 (la «grande cuspidata intarsiata con l'Incoronazione della Vergine» è «la prima e più grande che rimanga di composizione pittorica in tal genere di lavoro squisitamente italiano»); A. GARZELLI, *Orvieto. Museo dell'Opera del Duomo*, Bologna 1972, pp. 47-54 e 98, raccoglie un buon numero di riproduzioni. Cfr. inoltre P. TORRITI, *Il coro del Duomo di Orvieto e le sue sculture*, in «Commentari», I, 1950, n. 3, pp. 143-45; G. COOR, *Neroccio de' Landi, 1447-1500*, Princeton 1961, pp. 203-4.

¹⁰² E. CARLI, *La scultura lignea senese*, Milano-Firenze 1951, pp. 41-45 e 116-17; ID., *La scultura lignea italiana*, Milano 1960, p. 71. Per l'iconografia del Credo rappresentata nel coro, H. W. VAN OS, *Vecchietta and the Sacristy of the Siena Hospital. A Study in Renaissance Symbolism*, 's Gravenhage 1974, pp. 63-64.

¹⁰³ P. BACCI, *Due preziose «tarsie» del senese Matteo di Nanni detto il Bernacchino*, in «La Balzana», n. s. 1, luglio-agosto 1927, pp. 180-83; CARLI, *La scultura lignea senese* cit., pp. 50, 127.

¹⁰⁴ CHASTEL, *Marqueterie et perspective* cit., pp. 150-51, richiama le tarsie senesi come dimostrazione e *contrario* dell'identità tarsia-prospettiva nel Rinascimento. Sta di fatto che la tradizione senese, per quanto ne sappiamo, s'interruppe proprio nella fase cruciale, alla metà del Quattrocento.

¹⁰⁵ GARIN, *Brunelleschi e la cultura fiorentina* cit., p. 14.

¹⁰⁶ A. MANETTI, *Vita di Filippo Brunelleschi*, ed. critica di D. de Robertis, introd. e note di G. Tanturli, Milano 1976, p. 4. Più ampia caratterizzazione della *Novella* il lettore di questa *Storia dell'arte* troverà nel saggio di C. Mutini, vol. X, pp. 304-5. Manetti presenta il Grasso legnaiolo come maestro di tarsia («conosceresti voi uno che ha nome el Grasso, che sta in su la piazza di San Giovanni, colà di dietro, che fa le tarsie?», p. 12), che, una volta fuggito in Ungheria, è destinato a fare fortuna come «maestro ingegneri» (p. 42). Un'altra rilevante attestazione del progresso quattrocentesco della tecnologia del legno, e quindi della tarsia, a Firenze, venne data da Giovanni Rucellai (cfr. *Giovanni Rucellai* cit., p. 61: «Et dal tempo de' Gientili in qua non ci sono stati simili maestri di legname, di tarsie e commessi, di tanta arte di prospettiva che con pennello non si farebbe meglio»).

¹⁰⁷ PUERARI, *Le tarsie* cit., p. 93, osserva che «la conquista della nuova pittura lignea, da parte dei maestri lignari, avvenne lentamente, per gradi e tramite il contenuto dei cartoni dei pittori». Non c'è da dissentire tanto sulla gradualità, che pure andrà accelerata, quanto sulla necessità di questa mediazione: dopo quanto si è osservato sulla dimensione fabbrile della prospettiva e sullo *status* culturale degli intarsiatori, essa risulta sostanzialmente contraddittoria.

¹⁰⁸ A. GHIDIGLIA QUINTAVALLE, *Baiso, Arduino*, in *Dizionario biografico degli italiani*, V, Roma 1963, p. 301.

¹⁰⁹ VASARI, *Le opere* cit., II, pp. 205-6 (e qui nota 27).

¹¹⁰ La data della decorazione della nicchia dei Beccai slitta lungo il secondo e terzo decennio del Quattrocento a seconda dell'opinione attributiva espressa sulla statua di *San Pietro* che vi è collocata. Cfr. H. W. JANSON, *The Sculpture of Donatello*, Princeton (1957), 1979, p. 224 (anche per la specifica attenzione alle decorazioni prospettiche); successivamente, fra gli altri, G. CASTELFRANCO, *Sui rapporti fra Brunelleschi e Donatello*, in «Arte antica e moderna», 1966, n. 34-36, pp. 109-22 (ma, in particolare, pp. 115-16), e L. MEDRI PECCHIOLI, in *Lorenzo Ghiberti, materia e ragionamenti*, catalogo della mostra, Firenze 1978, p. 196 (con riproduzioni dettagliate). La gravitazione brunelleschiana della decorazione, già indicata da Vasari, è stata contraddetta soltanto da M. SALMI, *P. Uccello, A. del Castagno, D. Veneziano*, Milano 1938², p. 11, che preferisce vedervi idee del Ghiberti. Sulla Porta della Mandorla: la frase citata è di TOESCA, *Il Trecento* cit., p. 942; il riferimento brunelleschiano è stato recentemente sostenuto da C. DEL BRAVO, *La dolcezza della immaginazione*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», classe di lettere e filosofia, serie III, VII, 1977, n. 2, pp. 767-68; mentre M. SALMI, *Per Paolo Uccello*, in *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honour of Millard Meiss*, a cura di I. Lavin e J. Plumer, New York 1977, p. 373, nota 1, s'indirizza verso Paolo Uccello.

¹¹¹ Più di recente ha sostenuto la derivazione della tarsia lignea da quella marmorea e prospettica M. SALMI, *Commento al coro della chiesa di San Francesco a Sansepolcro*, in «Commentari», XXIII, 1972, n. 4, pp. 351-65 (ma in particolare pp. 360-61). Fu anche l'opinione di LANZI, *Storia pittorica* cit., II, p. 42.

¹¹² Per quanto da molto tempo fosse stata indicata la notizia sulla data d'avvio dei lavori della sacrestia e sull'attività di Antonio Manetti ed Andrea di Lazzaro (C. VON FABRICZY, *Filippo Brunelleschi. La vita e le opere* (1892), Firenze 1979, p. 112; H. SEMPER, *Donatello, seine Zeit und seine Schule*, Wien 1875, pp. 152-53, dove si osserva anche, a proposito del Manetti: «Möglicherweise war er das Vehikel, durch welches Brunellesco's Erfindung sich auf die Intarsienkunst ausbreitete»; M. WACKERNAGEL, *Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance: Aufgaben und Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmarkt*,

Leipzig 1938 (trad. inglese, Princeton 1981, p. 23), CHASTEL, *Marqueterie et perspective* cit., p. 149) non si era mai concretamente isolata la parte piú arcaica delle tarsie fiorentine. Tale distinzione, integrata dalla lettura sistematica dei documenti, è emersa con il restauro compiuto da Otello Caprara e le parallele ricerche archivistiche di Margaret Haines. Gli esiti di tale indagine sono già stati tempestivamente comunicati in varie conferenze e, piú sinteticamente, nel pieghevole e negli articoli comparsi in occasione dell'inaugurazione del restauro (giugno 1982). E pertanto se ne segnala già qualche riflesso bibliografico in DEL BRAVO, *La dolcezza* cit., p. 766; ID., *Il Brunelleschi e la speranza*, in «Artibus et historiae», II, 1981, n. 3, p. 70; L. BELLOSI, in *Storia dell'arte italiana Einaudi*, IV, *Ricerche spaziali e tecnologie*, pp. 28-29. La documentazione estensiva dell'indagine è ancora in corso di pubblicazione, a cura di G. Marchini e della stessa Haines. Per tale ragione ho limitato all'essenziale le mie indicazioni. In bozze, mi accorgo che G. Marchini, nelle dispense universitarie su *Giuliano da Maiano*, Firenze 1959, p. 28, aveva indicato nella parete destra, entrando, la fase piú antica della sacrestia.

¹¹³ Pubblicata da R. LONGHI, *Piero della Francesca* (aggiunte all'edizione 1942), Firenze 1963, p. 219. Cfr. inoltre: ROMANO, *Il coro di San Lorenzo* cit., p. 16; SALMI, *Commento* cit., pp. 358-59; ID., *La pittura di Piero della Francesca*, Novara 1979, pp. 14, 21 e nota 15.

¹¹⁴ Cfr. R. HATFIELD, *Some Unknown Descriptions of the Medici Palace in 1459*, in «The Art Bulletin», LII, 1970, n. 3, pp. 231-49, ma in particolare p. 248. Cfr. inoltre D. HEIKAMP, in *Il tesoro di Lorenzo dei Medici*, II, *I vasi*, catalogo della mostra (Firenze 1972), Firenze 1974, pp. 47-51; LIEBENWEIN, *Studiolo* cit., pp. 70-83.

¹¹⁵ I documenti sono trascritti da FABRICZY, *Giuliano da Maiano* cit., pp. 161-63. Il 20 giugno 1463 s'incaricò Giuliano di «fare la terza faccia dj sacrestia», mentre allo stesso intarsiatore e a Giovanni da Gaiole si affida «elsedere disotto a detta faccia colla spalliera e con tutti sua ornamenti», da eseguire «secondo el modello et disegno fatto per detto gioliano». Ancora nel 1465 si fa riferimento al modello di Giuliano «appresso agli operaj». Dai documenti non risultano altri nomi. Non si affronta qui il problema dell'articolazione interna delle persone attive nella bottega di Giuliano da Maiano: L. BECHERUCCI, in L. BECHERUCCI e G. BRUNETTI, *Il museo dell'Opera del Duomo a Firenze*, Milano s. d. [ma 1969-70], pp. 267-69, ha suggerito di riconoscere la presenza di Benedetto da Maiano nel pannello con san Zanobi fra i due diaconi, ora ricollocato nella sacrestia.

¹¹⁶ ARCANGELI, *Tarsie* cit., p. 6.

¹¹⁷ Riunisco sinteticamente le notizie documentarie e le opinioni moderne sui pittori che collaborarono con Giuliano da Maiano nella sacrestia del Duomo.

Sono documentate le parti seguenti: la *Natività* (cartone dell'intera storia fornito da A. Baldovinetti); le figure dell'annunciata, dell'angelo, di san Zanobi, dei due diaconi (disegni di M. Finiguerra di cui Baldovinetti colorì le sole teste). Per tali figure, il fraintendimento dei processi produttivi propri di una grande impresa lignaria e la dubitosa vicenda critica del Finiguerra hanno finito per confondere un'attestazione documentaria in sé chiarissima, sopravvalutando il ruolo del Baldovinetti (indicativa in questo senso, sulla scia di Berenson, R. W. KENNEDY, *Alesso Baldovinetti. A Critical and Historical Study*, New Haven 1938, pp. 113-20). Per il dibattito sull'argomento, svolto anche in tempi recenti, si rimanda alle annotazioni di R. GILLI, *Proposte per Maso Finiguerra: le tarsie della sacrestia delle messe in Santa Maria del Fiore a Firenze*, in «Antichità Viva», XIX, 1980, n. 6, pp. 32-40, dove le note baldovinettiane sono correttamente intese.

Non sono documentate e costituiscono pertanto questione attributiva le parti seguenti: 1) i profeti *Amos* ed *Isaia* (dopo una vicenda critica impaniata nella fraintesa lettura dei *Ricordi* del Baldovinetti, furono sensatamente riferite, sia pure con qualche dubbio e con la collaborazione del fratello Piero, ad Antonio del Pollaiuolo, da parte di S. ORTOLANI, *Il Pollaiuolo*, Milano 1948, pp. 193-94: riferimento accettato in forma più esplicita da A. BUSIGNANI, *Pollaiuolo*, Firenze 1969, pp. XL-XLIII, e, in maniera allusiva, da M. HAINES, *Documenti intorno al reliquiario per San Pancrazio di Antonio del Pollaiuolo e Piero Soli*, in *Scritti in onore di Ugo Procacci*, Milano 1977, II, p. 265; a L. ETTLINGER, *Antonio and Piero del Pollaiuolo*, Oxford 1978, p. 171, pare sfuggita la situazione documentaria del complesso intarsiato; incongrua con le figure attestate, sembra invece la proposta in favore del Finiguerra di nuovo avanzata da GILLI, *Proposte cit.*, pp. 36-37); 2) la *Circoncisione* (recuperata con qualche dubbio da Arcangeli fra le troppo estensive annessioni baldovinettiane di Berenson, rimane sostanzialmente a questo artista anche per Oberhuber, Heydenreich, ecc.; l'alternativa suggerita nel testo in favore di Cosimo Rosselli non sposta la sostanza delle cose, ma può avere qualche miglior ragione nelle figure interne alle colonne, mentre il san Giuseppe all'esterno risponde assai bene ad un cartone di dettagliata fattura grafica e cromatica del Baldovinetti; GILLI, *Proposte cit.*, p. 36, scivola sulla questione parlando di «un autore non identificato»).

Infine, trovo indicato che A. ROSENAUER, *Zum Stil der frühen Werke Domenico Ghirlandaio*, in «Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte», XXII, 1969, studia i rapporti fra le tarsie di Santa Maria del Fiore e il giovane Ghirlandaio; ma non mi è stato possibile trovare la rivista.

¹¹⁸ La frase di Morandi veniva riferita a noi studenti bolognesi da F. ARCANGELI, *Dal Romanticismo all'Informale* (lezioni dell'anno accademico 1970-71), Bologna 1976, pp. 4-5. Sulla «portata peninsulare» di

Piero della Francesca, che invece «trovò sostanzialmente refrattaria proprio l'area fiorentina», sono illuminanti le osservazioni di F. BOLOGNA, *La coscienza storica dell'arte d'Italia. Introduzione alla «Storia dell'arte in Italia»*, Torino 1982, p. 40.

¹¹⁹ E. BATTISTI, *Piero della Francesca*, Milano 1971, pp. 44-53, pp. 464-65, n. 53; C. GINZBURG, *Indagini su Piero*, Torino 1981, p. 21 (con ulteriori rimandi).

¹²⁰ Cfr. G. FIOCCO, *Lorenzo e Cristoforo da Lendinara e la loro scuola*, in «L'Arte», XVI, 1913, n. 5, pp. 337-38 (documenti dal 1449 al 1552 che sembrano indicare una rapida crescita di autonomia professionale nei riguardi di Arduino). Per inquadrare questa congiuntura culturale, cfr. LONGHI, *Officina* cit., pp. 17-19, che basta ampiamente a far intuire il carattere non prospettico che dovevano avere quelle decorazioni. Risulta pertanto incredibile la faciloneria astorica con cui W. ZANNINI, *Opere che gravitano intorno allo studio di Belfiore*, in «Musei ferraresi», 1975-76, n. 5-6, p. 17, crede che tale decorazione si sviluppasse «verso il *trompe-l'oeil* dello studiolo di Urbino» (che sarebbe come immaginare la *Primavera* del Tura, se non ci fosse pervenuta, secondo suggestioni botticelliane).

¹²¹ L. PACIOLI, *De Divina Proportione*, Wien 1889, pp. 123-24.

¹²² Mi discosto fermamente dall'ipotesi di un soggiorno fiorentino dei Lendinara che è stata postulata da DEL BRAVO, *La dolcezza* cit., p. 766, per il quale gli *Evangelisti* di Modena andrebbero confrontati con Andrea del Castagno (p. 779). La medesima derivazione fu proposta, in polemica con Longhi, da W. Arslan nella recensione all'*Officina ferrarese*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 1936, p. 176.

¹²³ Sulle origini più ferraresi che padovane di Benedetto Bembo, R. LONGHI, *Aspetti dell'antica arte lombarda* (1958), in *Lavori in Valpadana*, Firenze 1973, pp. 242-43. Tali origini si rendono anche più esplicite se si accoglie l'iscrizione al pittore della *Madonna* che LONGHI, *Officina* cit., pp. 177-78, ill. 397-402, propose al Maccagnino: come ha acutamente suggerito Carlo Volpe (in M. BOSKOVITS, *Ferrarese Painting about 1450: some new Arguments*, in «The Burlington Magazine», CXX, giugno 1978, p. 377, nota 25). Quanto al polittico modenese, mi sembra tipico di una nostra moderna e deformata considerazione, che esso passi esclusivamente sotto il nome dei pittori e non si ricordi mai il notevole autore della cornice, che fu Andrea della Polla (cfr. A. VENTURI, *L'Oratorio dell'Ospedale della Morte. Contributo alla storia artistica modenese*, in «Atti e memorie delle Regie deputazioni di Storia Patria per le provincie modenesi e parmensi», serie III, III, 1885, p. 263).

¹²⁴ L'individuazione di queste più antiche tarsie, fortemente indiziata da un'attenta lettura documentaria, si deve a E. MONDUCCI, *Il coro ligneo della basilica di S. Prospero in Reggio Emilia*, in «Bollettino storico cremonese», XXII, 1961-64, pp. 237-77.

¹²⁵ FIOCCO, *Lorenzo e Cristoforo* cit., p. 338 (notizia del 1457). Non mi è stato possibile rintracciare nei depositi della Cattedrale di Ferrara quei frammenti protolendinareschi di cui parla A. C. QUINTAVALLE, *Tarsie ed urbanistica*, in «Critica d'arte», n. s., XI, 1964, n. 67-68, p. 36. Se le notizie su questo più antico coro ferrarese dei Lendinara sono solo quelle date da L. N. CITTADELLA, *Notizie amministrative, storiche, artistiche relative a Ferrara*, Ferrara 1868, pp. 57-60, non mi pare che l'esistenza di quest'opera dei Canozzi possa darsi per scontata. In ogni caso non si tratta di date che lascino immaginare coerenti soluzioni prospettiche. Nel coro di San Giorgio a Ferrara, ci sono invece due pannelli prospettici che meriterebbero un'indagine più ravvicinata. Il coro, per tipologia e gusto degli intagli, appartiene ad una fase arcaica: potrebbe trattarsi di un momento ancora precoce e diretto della cultura dei Lendinara; come può darsi che si tratti di due pannelli riutilizzati in un contesto non originario (ma è problema di restauro; e si veda più oltre, p. 354). Ne accenna FIOCCO, *Lorenzo e Cristoforo* cit., p. 284.

¹²⁶ Per notizie documentarie e bibliografiche sul coro di Modena, mi limito a richiamare: PUERARI, *Le tarsie* cit., pp. 147-48, n. 235; A. MEZZETTI, *Il coro del duomo di Modena restaurato* (con una relazione tecnica di O. Caprara), Modena 1972; B. CIATI, *Cultura e società nel secondo Quattrocento attraverso l'opera ad intarsio di Lorenzo e Cristoforo da Lendinara*, in *La prospettiva rinascimentale* cit., pp. 201-14. Ricordo che la notizia del restauro del 1540, compiuto dal vecchio allievo Angelo da Piacenza, può essere letta direttamente in T. DE BIANCHI detto de' Lancellotti, *Cronaca modenese*, in «Monumenti di Storia Patria per le provincie modenesi. Serie delle cronache», VI, Parma 1868, p. 397, che è pagina abbastanza interessante per la fortuna critica e la storia della conservazione delle tarsie.

¹²⁷ R. LONGHI, *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana* (1914), in *Scritti giovanili*, Firenze 1961, p. 79.

¹²⁸ L. B. ALBERTI, *De pictura*, a cura di C. Grayson, Roma-Bari 1975, p. 54; P. DELLA FRANCESCA, *De prospectiva pingendi*, a cura di G. Nicco Fasola, Firenze 1942, p. 63.

¹²⁹ L'opinione fu espressa nel 1934 da LONGHI, *Officina* cit., p. 22, venne quindi argomentata e ripresa da ARCANGELI, *Tarsie* cit., pp. 14-15, ed è passata in maniera prevalentemente positiva negli studi successivi: cfr., ad esempio, K. CLARK, *Piero della Francesca* (1951, 1966), Venezia 1970, pp. 28-29; A. M. CHIODI, *Bartolomeo degli Erri e i politici domenicani*, in «Commentari», II, 1951, n. 1, pp. 22-23; PUERARI, *Le tarsie* cit., pp. 117-19; MEZZETTI, *Il coro* cit., pp. 8-9; ROMANO, *Il coro di San Lorenzo* cit., p. 15. Vengono invece riportati a Cristoforo, ad esempio, da A. C. QUINTAVALLE, *Cristoforo da Lendinara*, Parma 1959, pp. 61-63; G. FIOCCO, *Le tarsie di Pietro Antonio degli Abati* cit.,

pp. 240-41; ID., *Lorenzo Canozio e la sua scuola*, in «Il Santo», I, 1961, n. 2, p. 14. La matrice pierfrancescana dei Lendinara, che prima del vecchio e fondamentale studio di FIOCCO, *Lorenzo e Cristoforo* cit., veniva indicata con decisione solo da Adolfo Venturi, è cosa invece più scontata. Non per il monografista di Cristoforo, che in una successiva occasione giunge a dire che «solo sulla base di una cultura diversa da quella pierfrancescana si potranno capire le tarsie lendinaresi» (A. C. QUINTAVALLE, *Prospettiva e ideologia*, Parma 1967, p. 174).

¹³⁰ Se non si dà peso eccessivo alla *Madonna* della Galleria Estense (opportunamente ROMANO, *Il coro di San Lorenzo* cit., p. 17, ha consigliato di lasciarla «ad un allievo solo fortunato: ebbe infatti la ventura di lavorare su un cartone di Cristoforo e di vedersi poi certificare con una firma a piene lettere il suo elaborato, neppure troppo corretto»; ma non credo che si tratti dello stesso autore del *Sant'Antonio* de Bal e di altre opere pugliesi, sulle quali cfr. M. S. CALÒ, *La pittura del Cinquecento e del primo Seicento in terra di Puglia*, Bari 1969, pp. 138-39), il punto di partenza per individuare l'attività pittorica di Cristoforo è dato dalle tarsie firmate. Ed è punto delicato. Sulla complessa vicenda attributiva dell'altare del Giudizio del Duomo di Modena, che almeno in parte va riferito a Cristoforo per la piena coincidenza con le tarsie del 1477, cfr. A. GHIDIGLIA QUINTAVALLE, in *Arte in Emilia*, III, Modena-Milano 1967, pp. 45-49 (che riporta un'opinione di Longhi favorevole a Bartolomeo degli Erri), integrato da: E. RUHMER, *Bartolomeo Bonascia. Ein Nachfolger des Piero della Francesca*, in «Müncher Jahrbuch der Bildenden Kunst», VI, 1954, pp. 96-99 (quindi nella voce del *Dizionario biografico degli italiani*, XI, Roma 1969, pp. 589-90); C. VOLPE, *Tre vetrate ferraresi e il Rinascimento a Bologna*, in «Arte antica e moderna», I, 1958, n. 1, p. 35, nota 11 (Bonascia nella lunetta; B. Erri nell'Annunciazione); ROMANO, *Il coro di San Lorenzo* cit., pp. 29-30, nota 23 (Bonascia, ma con una significativa differenziazione dall'immagine dell'artista data dal Ruhmer); C. VOLPE, *Un'opera ritrovata di Cristoforo da Lendinara*, in «Banca popolare di Modena. Notiziario trimestrale», VI, 1979, n. 20, p. 23 (Erri nell'Annunciazione, ma prevalentemente Cristoforo).

I due santi vescovi del Palazzo Ducale di Mantova furono riferiti a Bartolomeo Erri da LONGHI, *Officina*, pp. 170-85 (cfr. inoltre M. SALMI, *Nota su Bonifacio Bembo*, in «Commentari», IV, 1953, p. 11; PUERARI, *Le tarsie* cit., p. 24, che le vede «nel solco lombardo dei Bembo», ma risentendo del Foppa; C. PERINA, in *Mantova. Le arti*, II, Mantova 1961, pp. 334-35, come anonimo). Richiamano invece il *San Martino* di Lucca intarsiato da Cristoforo nel 1487. Anche per la cronologia appaiono cose mature, non lontane dall'altare acquistato dalla Banca popolare di Modena, reso noto ultimamente da C. Volpe. Questi ingombranti appunti bibliografici possono almeno suggerire

due fatti: 1) che Cristoforo, in parte corrisponde, all'immagine longhiana di B. Erri; 2) e che la sua ricostruzione non può essere ancora sganciata da quella del grandissimo Bonascia, suo evidente derivato. È impossibile ora intervenire su alcune opere che Ruhmer e Romano hanno richiamato in rapporto a Bonascia. Prima di affrettarsi a sforbiciare le diverse personalità, sarebbe comunque opportuno cercar di dare maggiore consistenza al nucleo del pierfrancescanesimo modenese. Non mi risulta, ad esempio, che sia mai stata presa in considerazione una *Deposizione* che fu della Collezione Cernuschi di Parigi, e che mi è stata fatta conoscere da Gianni Romano attraverso due fotografie del Gabinetto Fotografico Nazionale (E 35123 ed E 35124). Un accostamento all'affresco di Nonantola, o a quelle parti dell'altare del Giudizio che non corrispondono al diretto confronto con Cristoforo da Lendinara, ne consente una probabile ambientazione a Modena. Vi compaiono però elementi pierfrancescani così espliciti, per tipologia e situazione narrativa, da far sospettare che essa echeggi qualche tratto sconosciuto dell'attività estense del pittore toscano. Su questo nodo di problemi intendo tornare più diffusamente quanto prima.

Avverto intanto che, in ordine di tempi, nell'area estense, il primo esempio di questo modo particolare d'intendere Piero mi pare rappresentato dalla *Deposizione* della Pinacoteca di Ferrara, per la quale Longhi tentò un riferimento al Pelosio, ma senza effettive possibilità (cfr. F. ZERI, *Diari di lavoro*, 2, Torino 1976, p. 57). Fra il '50 e il '60, essa potrebbe indicare un probabile avvio di Cristoforo da Lendinara.

Non credo infine che si possa fare molto assegnamento sulle proposte di ricostruzione di un'attività di Cristoforo come miniatore (il punto sulla questione in G. MARIANI CANOVA, *La miniatura veneta*, Venezia 1969, pp. 113-116).

¹³¹ Cfr. M. VERGA BANDIRALI, *Una famiglia cremasca di maestri del legno: i de Marchi da Crema*, in «Arte Lombarda», X, 1965, n. 2, pp. 53-66 (ma in particolare 53-60). Per i cartoni del Cossa (il pagamento del 27 settembre 1473 si riferisce al solo *San Petronio*), cfr. la scheda di E. RUHMER, *Francesco del Cossa*, München 1959, pp. 88-89, e le considerazioni specifiche sul rapporto tecnica-figurazione fatte da PUERARI, *Le tarsie* cit., p. 25. Si veda anche la valutazione di ROMANO, *Il coro di San Lorenzo* cit., p. 20. Al raggio di Agostino, e non a quello di Cristoforo (come suggerisce invece A. C. QUINTAVALLE, *Due testi della bottega lendinarese*, in «Critica d'arte», XII, 1965, n. 73, pp. 54-55), va ricondotto il mobile da sacrestia dell'abazia di Monteveglio.

¹³² Riassumono notizie e dati relativi alle cinque tarsie di Lucca: L. BERTOLINI CAMPETTI, in *Museo di Villa Guinigi*, Lucca 1968, pp. 132-34; BARACCHINI e CALECA, *Il Duomo di Lucca* cit., p. 152. C'è da chiedersi se, per caso, l'arrivo a Lucca di Cristoforo (risulta avervi dipinto anche due altari) non sia da collegare all'itinerario di Niccolao

Sandonnini, vescovo di Modena che nel 1479 fu trasferito nella città natale.

¹³³ Per le notizie su Lendinara a Pisa, cfr. L. TANFANI CENTOFANTI, *Notizie d'artisti tratte da documenti pisani*, Pisa 1898, pp. 131, 334, oltre a I. B. SUPINO, *I Maestri d'intaglio e di tarsia in legno nella primaziale pisana*, in «Archivio storico dell'arte», VI, 1893, p. 160; FIOCCO, *Lorenzo e Cristoforo* cit., pp. 324-25, ma le tarsie qui riprodotte non risultano ancora riferite a Cristoforo o alla sua scuola. L'intera situazione documentaria delle tarsie pisane viene ora accuratamente riconsiderata da Roberto Novello, che sta preparando una tesi sull'argomento all'università di Pisa (relatore L. Tongiorgi Tomasi).

¹³⁴ QUINTAVALLE, *Cristoforo* cit., pp. 66-68, 89-90, ebbe il merito di riproporre l'importanza della sacrestia di Parma. In occasione dell'ultimo restauro è stato pubblicato dalla Soprintendenza di Parma un pieghevole che comprende anche una relazione tecnica di O. Caprara. Cfr. inoltre CIATI, *Cultura e società* cit., pp. 206-11. Sul problema critico dell'equivocata autografia di queste tarsie, cfr. *infra*, nota 137.

¹³⁵ ARCANGELI, *Tarsie* cit., p. 20, che le riproduce dubitativamente come Guido Seravallino (nome sotto cui sono state studiate da J. WHITE, *Nascita e rinascita dello spazio pittorico* [1957], Milano 1971, pp. 249-52). Come opera di altri intarsiatori che risultano attivi a Pisa, Michele e Giovanni Spagnolo, uno di questi pannelli è riprodotto da E. GOMBRICH, *The Heritage of Apelle. Studies in the Art of the Renaissance*, London 1976, p. 28. Il giusto riferimento a Cristoforo è comunicazione orale di Otello Caprara. MARCHINI, *Giuliano da Maiano* cit., p. 28, ne tentò un azzardoso riferimento al fiorentino Francione.

¹³⁶ Sui due tronetti, dopo il restauro, la scheda di L. FORNARI SCHIANCHI, nell'opuscolo *Restauri della Soprintendenza ai beni artistici e storici di Parma e Piacenza*, Parma s. d. [1981].

¹³⁷ La figura di questo intarsiatore, così come è stata proposta da A. C. QUINTAVALLE, *Luchino Bianchino*, in «Critica d'arte», 1962, n. 50, pp. 36-53, verrà discussa successivamente. Il ruolo del Bianchino nella sacrestia fu esagerato in passato, non essendosi afferrato il senso della scritta Luchinus Bianchinus Parm. | gratus Crist. Lend. cultor | forulum hunc prothopeperis | perfecit MCDLXLI. Da cui risulta chiaro, perlomeno, che egli si limitò a terminare (perfecit) un armadio (forulum). Cosa che si è resa meglio comprensibile in seguito all'ultimo restauro. Smontando le tarsie in corrispondenza della scritta si è potuto riconoscere che tre pannelli formarono appunto un armadio (che si è poi voluto ricostruire). Ciò non esclude che il Bianchino non abbia potuto prendere parte ai lavori dell'intero complesso e, più in particolare, alle paraste intarsiate. Ma la responsabilità operativa rimane indubbiamente a Cristoforo, così fervidamente omaggiato nella scritta dal Bianchino.

¹³⁸ Sul coro di Ferrara, QUINTAVALLE, *Tarsie e urbanistica* cit., con i

riferimenti ulteriori e con la necessaria correzione dell'opinione precedentemente espressa per cui il coro attuale non sarebbe che proseguimento di quello del 1456 (ma cfr. nota 125). Aggiungo in bozze F. FRISONI, *Il coro ligneo della cattedrale di Ferrara*, in *La Cattedrale di Ferrara* (atti del convegno, 11-13 maggio 1979), Ferrara 1982, pp. 539-58.

¹³⁹ Cfr. A. VENTURI, *L'arte dell'intaglio e della tarsia a Ferrara nella fine del Quattrocento*, in «L'Arte», XIX, 1916, n. 2, p. 56.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 55. Forse in questo intarsiatore, più che in Bartolomeo della Polla, può essere identificato il Bartolomeo che aiutò Lorenzo da Lendinara nei lavori del coro padovano (cfr. SARTORI, *I cori antichi cit.*, p. 55). Un Bartolomeo da Ferrara partecipò anche alle prime fasi del coro modenese (FIOCCO, *Lorenzo e Cristoforo cit.*, p. 338). Potrebbe essere una stessa persona con quel Bartolomeo da Lendinara che nel '74 intagliava un banco ed un tavolo per il Palazzo del capitano di Reggio (F. MALAGUZZI VALERI, *Lavori d'intaglio e tarsia nei secoli XV e XVI a Reggio Emilia*, in «Archivio storico dell'arte», V, 1892, pp. 320-21). L'indicazione (come in altri casi) non corrisponde ad un rapporto di parentela o di origine, ma di bottega. In rapporto all'eventuale presenza lendinaresca dello Spadari, potrebbero essere considerati episodi come il coro di Sant'Antonio di Polesine (su cui QUINTAVALLE, *Due testi cit.*).

¹⁴¹ Sul coro di Sant'Andrea [R. VARESE], in *Donazioni e restauri*, catalogo della mostra, Ferrara 1979, pp. 24-25: la notizia settecentesca dello Scalabrini che sia «opera di certo Pietro dalle Lanze» è sacrificata all'indicazione, giusta ma più generica, di «scuola dei Lendinara».

¹⁴² FIOCCO, *Lorenzo Canozio cit.*, p. 18, ricorda gli inconsistenti tentativi di ricostruire l'attività pittorica di Lorenzo da Lendinara (ad essi va aggiunto quello di M. SALMI, *Pittura e miniatura a Ferrara nel primo Rinascimento*, Milano 1961, p. 31, relativo all'architettura dipinta sulla parete meridionale della sala di Schifanoia). In questa occasione Fiocco non ricordò una propria opinione orale, con la quale aveva indirizzato verso Lorenzo la *Madonna adorante il Bambino* del Museo Correr (cfr. in G. MARIACHER, *Il Museo Correr di Venezia. Dipinti dal XIV al XVI secolo*, Venezia 1957, pp. 177-79). Quest'opera fu studiata in particolare da R. LONGHI, *Calepino veneziano* (1947), ora in *Ricerche sulla pittura veneta*, Firenze 1978, pp. 70-73, che per un attimo suggerì il nome dei Lendinara, ma preferendo poi ripiegare nel «limbo degli anonimi» (occorre tener di conto che Longhi aveva in mente una diversa spiegazione di Lorenzo pittore). L. PUPPI, *Bartolomeo Montagna*, Venezia 1962, p. 33, nota 7, ha invece incoraggiato il riferimento a Lorenzo. La *Madonna Correr* fu riedita quattro volte a partire dallo stesso cartone e da mani non identiche: una pratica corrente nelle botteghe di tarsia. Ma tutto quanto il problema, che da Venezia sposta in zona veronese, andrebbe riconsiderato, integrando ad esso opere problema-

tiche, ma di chiara referenza lendinaresca, come il *San Lorenzo* e il *Santo Stefano* di Verona (P. BRUGNOLI, *Codici miniati della biblioteca capitolare e dipinti del museo canonico di Verona*, catalogo della mostra, Verona 1977, nn. 1-2).

¹⁴³ Sull'attività di Lorenzo da Lendinara rimane fondamentale la raccolta di documenti di SARTORI, *I cori antichi* cit. (o ID., *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, a cura di C. Fillarini, Vicenza 1976, pp. 65-68).

¹⁴⁴ G. SCHIZZEROTTO, *Le incisioni quattrocentesche della Classense*, Ravenna 1971, pp. 114-20. Cfr. inoltre, per l'attività tipografica di Lorenzo, R. RIDOLFI, *Nuovi contributi alla storia della stampa nel secolo XV*, I, *Lo «Stampatore del Messia» e l'introduzione della stampa a Firenze*, in «La Bibliofilia», LVI, 1954, n. 1, pp. 1-20.

¹⁴⁵ La scritta con le firme e la data del coro di Santa Giustina è tornata leggibile a seguito di una recente pulitura: A. M. SPIAZZI, in *I Benedettini a Padova e nel territorio padovano attraverso i secoli*, catalogo della mostra, Padova 1980, pp. 311-13. Una descrizione dettagliata del coro dette M. TONZING, *La basilica romanico-gotica di Santa Giustina in Padova*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», 1929, pp. 231-53. I rapporti con il coro del Santo osservati da N. IVANOFF, in AA.VV., *La basilica di Santa Giustina. Arte e storia*, Castelfranco Veneto 1970, p. 172, si alternano ad affermazioni incredibili come quella che mette in connessione le nature morte padovane con lo studiolo di Urbino. Di Domenico da Piacenza esiste un leggio ed un coro firmato e datato (1488) a Bobbio (M. TOSI, *Bobbio*, Bobbio 1978, pp. 46-47).

¹⁴⁶ Sull'attività di Marco Cozzi a Venezia, C. ALBERICI, *Il Mobile Veneto*, Milano 1980, pp. 10-13. Cfr. inoltre G. MARIACHER, *I cori lignei di S. Maria gloriosa dei Frari e del Duomo di Spilimbergo*, in «Ateneo Veneto», CXXX, 1939, n. 1-2, pp. 69-70; A. RIZZI, *Profilo di storia dell'arte in Friuli*, II, Udine 1979, pp. 33-34 (ma non si capisce su che cosa fondi l'opinione che le sue tarsie siano «desunte da cartoni di Lorenzo Canozzi»).

¹⁴⁷ A. MARTINI, *La Galleria dell'Accademia di Ravenna*, Venezia 1959, pp. 62-65.

¹⁴⁸ *Notizia d'opere di disegno*, a cura di J. Morelli e G. Frizzoni, Bologna 1884, p. 3. A Padova è documentato per la prima volta nel 1468 (SARTORI, *I cori antichi* cit., p. 58). Su di lui, in generale, E. RIGONI, *Pietro Antonio degli Abati da Modena e Lorenzo, ingegneri architetti del XV secolo* (1933-34), ora in ID., *L'arte rinascimentale in Padova*, Padova 1970, p. 161; FIOCCO, *Le tarsie di Pietro Antonio* cit.; A. GHIDIGLIA QUINTAVALLE, *Abati, Pietro Antonio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, I, Roma 1960, pp. 26-27; SARTORI, *I cori antichi* cit., pp. 57-63 (ID., *Documenti* cit., pp. 82-87). E. MENEGAZZO, *Per la datazione della morte di Pierantonio degli Abati*, in «Atti e memorie dell'Accademia

Patavina di scienze, lettere ed arti», LXXVII, 1964-65, pp. 508-9, ne ha spostato la data di morte alla fine del 1504.

¹⁴⁹ Sui frammenti del coro di Monte Berico, riassume ogni informazione A. DANI, *Tarsie lignee di Pier Antonio dell' Abate da Modena per la chiesa di S. Maria di Monte Berico*, Vicenza 1965. Al contrario di quanto intese G. ZORZI, *Contributo alla storia dell' arte vicentina nei secoli XV e XVI*, Venezia 1916, pp. 165-66, Bartolomeo Montagna non fornì i disegni per il coro, ma indicò alcune modifiche sul disegno cui si fece riferimento per la stesura del contratto.

¹⁵⁰ È indicato genericamente come «arte italiana del secolo xv» da C. GAMBA, *Il museo Horne a Firenze*, Firenze 1961, p. 42, nota 33, e da F. ROSSI, *Il museo Horne a Firenze*, Milano 1967, p. 160. Le misure corrispondono nella larghezza, mentre le tarsie vicentine sono state tagliate nell'altezza.

¹⁵¹ Sul coro di Santa Corona, E. ARSLAN, *Catalogo delle cose d' arte e di antichità d' Italia: Vicenza*, I, *Le chiese*, Roma 1956, pp. 69-70, che richiama le vecchie testimonianze in favore dell' Abati e un impegno del 1482 per la costruzione del coro. G. LORENZONI, *Lorenzo da Bologna*, Venezia 1963, p. 36, non ritiene invece accettabile l'attribuzione.

¹⁵² Per questo coro, offuscato dall'addensamento rossastro degli olii e percorso da fenditure, ARSLAN, *Catalogo cit.*, pp. 184-85; F. BARBIERI, R. CEVESE e L. MAGAGNATO, *Guida di Vicenza*, Vicenza 1956², p. 378, che ne riconoscono l'alta qualità ma lo mantengono nell'anonimato.

¹⁵³ È stato SARTORI, *I cori antichi cit.*, pp. 61-62, a identificare nella decorazione degli armadi commessi all' Abati nell'aprile del 1489 questi grandi pannelli che avevano avuto una recente fortuna critica sotto il nome di Lorenzo. Cfr. inoltre M. LUCCO, in *Sant' Antonio 1231-1981. Il suo tempo, il suo culto e la sua città*, catalogo della mostra, Padova 1981, pp. 28-32. Queste tarsie hanno subito raschiature e rifacimenti. Ancora più grave è la condizione dei due pannelli (*Madonna col Bambino* e *sant' Antonio da Padova*) che il Sartori ritiene provenienti dallo stesso mobile ed opera dell' Abati. A parte le diverse dimensioni e la mancata corrispondenza con il programma iconografico concordato (che prevedeva un' *Annunciata* e non una *Madonna col Bambino*), e lasciando anche gli scarti dallo stile lignario dell' Abati, come i tagli spaziali troppo serrati, si fa fatica a riportare sul 1490 figure che ancora conservano evidenti tracce dello Squarcione.

M. LUCCO, *Riflessi lombardi nel Veneto (un abbozzo di ricerca sui precedenti culturali del Lotto)*, in *Lorenzo Lotto a Treviso. Ricerche e restauri*, a cura di G. Dillon, Treviso 1980, pp. 36-38, ha già provveduto a respingere il riferimento all' Abati degli affreschi dell'ex biblioteca di San Giovanni in Verdara a Padova, che fu avanzato da FIOCCO, *Le tarsie di Pietro Antonio cit.*, incontrando poi consensi (anche, in un primo momento, dello stesso Lucco: in «Paragone», XXVIII, 1977, n. 323, p.

121). Ma mi pare che nella valutazione del caso, che personalmente ridurrei ai suoi giusti limiti qualitativi, vada tenuto di conto che quell'esibizione prospettica ha una necessità strutturale connessa al luogo (la biblioteca) e alle specifiche convenzioni d'immagine: quelle, appunto, che possono dare la suggestione di tarsia in pittura. È comunque difficile credere che un «magister perspectivae» si adattasse a costruire lo spazio in maniera tanto empirica, conducendo ogni linea fino al punto di fuga e prescindendo da ogni intuizione della distanza, cosicché, ad esempio, il banco di studio sprofonda dal primo piano all'infinito.

¹⁵⁴ Il coro dei Santi Marino e Bartolomeo a Rimini, rivelato dal recente restauro di Otello Caprara, è sostanzialmente privo di letteratura (tanto più sorprende l'attenzione del settecentesco erudito bolognese Oretti: cfr. in appendice a C. F. MARCHESELLI, *Pitture di Rimini*, a cura di P. G. Pasini, Bologna 1972, p. 249). Il restauro ha consentito di leggere, sul retro di un pannello, le date 1494 e 1496, scritte a carboncino.

¹⁵⁵ Sul Platina e l'ambiente figurativo a Cremona, l'impegnatissima indagine di PUERARI, *Le tarsie* cit. Importanti considerazioni fa ROMANO, *Il coro di San Lorenzo* cit., pp. 18, 30-31. Una sintetica ma attenta collocazione dell'intarsiatore in M. L. FERRARI, *L'arte a Cremona*, in *id.*, *Studi di storia dell'arte*, Firenze 1979, p. 337.

¹⁵⁶ Giampiero Sforzosi, vicario del Duomo di Cremona, scrivendo nel maggio del 1489, quando il coro stava per essere terminato, affermò che, fra quanti avevano già veduto l'opera, «tutti hano giudicato che el nostro non sarà simile né eguale al choro del Sancto de Padua facto per lo vero Maestro dell'arte Maestro Cristoforo da Lendinara Maestro che fu del nostro Maestro Joanne Maria» (in PUERARI, *Le tarsie* cit., p. 146, nota 206). I rapporti con Cristoforo sono confermati dal fatto che, per il san Girolamo dell'armadio cremonese, il Platina riadattò il sant'Illario che compare nel coro lendinaresco di Parma. Tuttavia credo che i modi lignari e le partiture prospettiche dell'armadio del Platina si spieghino meglio in rapporto a quel poco che sappiamo delle tarsie padovane di Lorenzo e con gli echi che esse trovarono nel coro di Santa Giustina. Del resto la testimonianza insiste su Padova. La presenza di un modello di Cristoforo in mano al Platina, qualora si preferisca farne un derivato padovano di Lorenzo, non sorprende: al tempo del coro di Parma, l'Abate aveva fatto spola fra la bottega emiliana e quella di Padova.

¹⁵⁷ L'unico vero limite della monografia di PUERARI, *Le tarsie* cit., consiste nei tentativi d'identificare gli autori dei cartoni: tentativi gracili in sé, quanto improbabili sul piano dell'organizzazione del lavoro. Su questo punto si è soffermato Romano, individuando le referenze culturali delle tarsie di figura in direzione ferrarese-bolognese. Perso-

nalmente preferirei integrare la seconda fase del Platina con una piú diretta attenzione verso Venezia. Non va dimenticato che lo Sforzosi elogiava il Platina «per le sue infinite virtudi et incredibili *disegni*». L'estrazione lendinaresca rimanda a botteghe di intarsiatori-pittori. Pertanto è assai piú probabile che l'autore dei cartoni cremonesi sia il Platina stesso.

¹⁵⁸ Vedremo in seguito quale fu la portata e il raggio di diffusione delle tarsie del Platina. Ricordo ora, come caso piú prossimo geograficamente, quello di Filippo da Soresina e dei suoi dossali del 1511 nella sacrestia di San Francesco di Brescia (cfr. A. MORASSI, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia. Brescia*, Roma 1939, pp. 265-66; G. PANAZZA, in *Storia di Brescia*, III, Brescia 1964, pp. 694-95). Nello stesso ambiente si conservano armadi intarsiati del 1483, che costituiscono un interessante caso di convivenza fra opera alla certosina, con innesti di madreperla, e forme decorative non estranee alla diffusione lendinaresca.

¹⁵⁹ Il contratto per il coro di San Francesco venne sottoscritto nel 1484 da Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio Donati, intagliatori milanesi. Gli specchi sono intagliati e figurati con vasi, grandi piante dilatate, animali e scene morali: il coro risulta ancora prossimo a quello milanese di Sant'Ambrogio, realizzato a partire dal 1469 da Lorenzo di Odrisio, Giacorno de' Tori e Giacomo del Mayno, e che, appunto per la particolare combinazione arcaica di scelte esecutive ed iconografiche, poté essere scambiato per cosa assai piú antica. Una bibliografia aggiornata sul coro di San Francesco a Pavia e sui problemi ad esso connessi dà D. VICINI, in *Pavia, Pinacoteca Malaspina*, Pavia 1981, pp. 183-84.

¹⁶⁰ Sul coro della Certosa di Pavia non esiste uno studio adeguato. Ciò non sorprende se, soltanto dei quarantadue stalli maggiori, manca una campagna fotografica completa. Si comprende quindi, in parte, come le varie notizie di archivio non riescano ancora del tutto coerenti, e come non esista neppure uno specchio bibliografico esauriente. Tale non risulta neppure il piú recente intervento di F. R. PESENTI, *La pittura*, in AA.VV., *La Certosa di Pavia*, Milano 1968, pp. 90-91, che raccoglie comunque il miglior materiale illustrativo. E tale non potrà ovviamente riuscire questa nota.

Si ricorda, schematicamente, che le responsabilità di Bartolomeo de' Polli, modenese ma poi trapiantato a Mantova e documentato in rapporto al coro fin dal 1486, debbono essersi limitate alle parti d'intaglio e di tarsia non figurata. Egli non doveva essere uscito dalla bottega lendinaresca, come spesso si è ripetuto, ma da quella del padre, eccellente intagliatore (note 123 e 140). Nei documenti pavesi Bartolomeo risulta costantemente solo come «magister a lignamine».

Come «magister tarsiarum et perspectivae» fu invece ricordato il

cremasco Pantaleone de' Marchi (R. MAJOCCHI, *Codice diplomatico artistico di Pavia*, Pavia 1949, doc. n. 1611), che dunque, verosimilmente, fu il responsabile delle specchiature intarsiate e figurate. Sembrano darne conferma, per quanto eseguiti su altri modelli grafici e più affrettatamente, gli stalli del Coro dei Conversi della stessa Certosa (cfr. nota 163).

Si indica talvolta Pietro da Vailate come il responsabile di questi pannelli o come un collaboratore emergente nella bottega di Pantaleone de' Marchi (rispettivamente, ad esempio, da parte di A. MORASSI, *La Certosa di Pavia*, Roma 1950, p. 16, e di L. BELTRAMI, *La Certosa di Pavia*, Milano 1907, p. 93). Ma negli atti pavesi egli è sempre indicato come pittore. E come pittore di vetrate è ancora documentato attorno al 1520, quando lavorò per il Duomo di Milano. Quest'ultima circostanza non giustifica un'attività lignaria; mentre è noto che le vetrate milanesi furono affidate a pittori veri e propri, per quanto tendenzialmente specializzati.

Se sto cercando di ovattare d'incertezza il riferimento dei cartoni pavesi a Pietro da Vailate, non è in ordine alle proposte d'identificazione fatte per le più tarde e sostanzialmente inconfondibili vetrate milanesi da C. GILLI PERINA, *The Sixteenth-Century Windows in the rear Choir of the Duomo in Milan and Dürer's Engraving*, in «The Burlington Magazine», CXIV, luglio 1972, pp. 452-58, ma perché il loro modello pittorico, per ragioni di stile, sembra risalire prevalentemente a Bernardo Zenale. Le corrispondenze fra le tarsie pavesi e le parti zenaliane del trittico di Treviglio, o i pannelli Contini Bonacossi non possono essere trascurate con troppa leggerezza. Già ARCANGELI, *Tarsie* cit., p. 20, rifiutò di convenire con la moderna tradizione critica che vuole Bergognone responsabile dei cartoni pavesi; e ROMANO, *Il coro di San Lorenzo* cit., p. 17, per primo ha preferito a tale indicazione quella dello Zenale. Non discute queste opinioni il Pesenti, che s'impegna invece a suddividere in gruppi le tarsie e a riportarne i modelli in parte al Bergognone e in parte al fratello Bernardino. Personalmente non vedo alternative fra un prevalente riferimento allo Zenale o la possibilità di fondare su queste tarsie la ricostruzione di un maestro di stretta osservanza zenaliana, Pietro da Vailate.

L'accostamento della *Madonna* Borrromeo del Bergognone, con il suo trono intarsiato, ad uno dei pannelli nel parapetto del coro di Pavia non vuole dunque indicare nel pittore il responsabile di un tema decorativo che rimaneva, comunque, di sostanziale spettanza dei maestri di legname. Indica piuttosto una precisa concatenazione di gusto e di tempi: infatti difficilmente l'assetto della parte inferiore del coro potrà precedere il 1491 (quando Ludovico il Moro fece «ruinare» il lavoro di Bartolomeo de' Polli, «designando come aveva a stare»: C. MAGENTA, *La Certosa di Pavia*, Milano 1897, p. 384); mentre la tavola di Ber-

gognone fece parte di un polittico della Certosa, dipinto negli anni 1492-94 (secondo la ricostruzione fatta da F. MAZZINI, in *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, catalogo della mostra, Milano 1958, p. 124, e tav. CXLII).

¹⁶¹ LONGHI, *Aspetti cit.*, in *Lavori in Valpadana cit.*, p. 246.

¹⁶² Su questo complesso in particolare, A. GONZÁLEZ-PALACIOS, *Il mobile lombardo. I*, in «Arte illustrata», II, 1969, n. 17-19, pp. 17-19 e 38-39. Più in generale, su questo ed altri complessi dell'area milanese, L. BELTRAMI e V. FORCELLA, *La tarsia nelle sedie corali e negli armadi di alcune chiese di Milano e della Lombardia*, Milano 1906; F. MALAGUZZI VALERI, *La corte di Ludovico il Moro*, III, Milano 1917, pp. 228-67.

¹⁶³ La serie di pannelli subì un riadattamento antiquario. Sul nucleo berlinese, che è firmato «Hoc est de Marchis Pantaleonis opus», W. BODE, *Das Chorgestühl des Pantaleone de Marchi*, Berlin 1884; F. SCHOTTMÜLLER, *Das Chorgestühle des Pantaleone de Marchi in Kaiser Friedrich Museum in Berlin*, in «Jahrbuch der K. Preussischen Kunstsammlungen», 1915, p. 175; ID., *Il mobilio nell'abitazione del rinascimento in Italia*, Milano 1921, figg. 154-55; P. TORRITI, *Tarsie del coro del duomo di Savona*, in «Commentari», III, 1952, n. 3, pp. 184-93, in particolare p. 189. Anche nel caso del Coro dei Conversi la documentazione risulta abbastanza complessa (ne dà la sintesi BELTRAMI, *La Certosa cit.*, pp. 93-95).

¹⁶⁴ P. SCHUBRING, *Cassoni*, Leipzig 1927, n. 900 (Italia del Nord, fine Quattrocento; si trovava presso Boehler di Monaco).

¹⁶⁵ Il coro di Savona è stato studiato da TORRITI, *Tarsie del coro cit.*, che ha notato il collegamento con i due pannelli del disperso Coro dei Conversi a Pavia. Lo stesso studioso ne pubblicò il contratto del 1500 (*I «maestri» del coro del Duomo di Savona*, in «Bollettino ligustico», III, 1951, n. 4, pp. 108-9).

Altre notizie sull'attività del Fornari a Savona sono state rese note da C. VARALDO, *Ricerche per un'opera inedita a Minorca: il polittico di Ludovico Brea ed Anselmo de Fornari*, in «Rivista ingauna e intemelia», 1973-75, pp. 46-52.

¹⁶⁶ Sulla collocazione del coro nella Cattedrale vecchia, G. FUSCONI, *Il coro dell'antica cattedrale di Savona come replica del coro della Certosa*, in *Studi di storia dell'arte* (Università di Genova), Genova 1977, pp. 91-92. Per la presenza a Savona di Marco d'Oggiono fra il 1501 e il 1504, C. VARALDO, *Un'opera leonardesca nella Liguria di Ponente. Il polittico di Marco d'Oggiono per S. Giovanni d'Andora*, in «Rivista ingauna e intemelia», n. s., XXXI-XXXIII, 1976-78, n. 1-4, pp. 164-71. Per oggettivi limiti di documentazione fotografica, non mi azzardo a ricavare dai miei appunti l'indicazione puntuale delle tarsie i cui cartoni possono spettare a Marco d'Oggiono. Ma una conferma della sua

presenza nel coro savonese mi è stata accennata da Mauro Natale. La divisione di mani proposta da Torriti punta invece sullo stile lignario e su una più diretta e completa responsabilità figurativa dei maestri di tarsia. Per le tarsie del leggio della Cattedrale di Savona, cfr. *infra*, nota 244.

¹⁶⁷ FABRICZY, *Giuliano da Maiano* cit., p. 163.

¹⁶⁸ Per il Rucellai, nota 106; per il Dei, in CHASTEL, *Marqueterie et perspective* cit., p. 149, nota 16.

¹⁶⁹ Sui mobili fiorentini del Quattrocento rimangono ancora necessari A. SCHIAPARELLI, *La casa fiorentina e i suoi arredi*, Firenze 1908; TINTI, *Il mobilio fiorentino* cit. Rientrano nei casi di rapporto fra figurazione prospettica ed arredo i contributi recenti di J. SHEARMAN, *The Collections of the Younger Branch of the Medici*, in «The Burlington Magazine», CXVII, gennaio 1975, pp. 12-27, e M. TRIONFI HONORATI, *A proposito del «lettuccio»*, in «Antichità viva», XX, 1981, n. 3, pp. 39-47 (con ricapitolazione bibliografica).

¹⁷⁰ TANFANI CENTOFANTI, *Notizie di artisti* cit., p. 65.

¹⁷¹ La lettera, che è del 1501, è stata pubblicata da A. CONTI, *Tre documenti per le arti minori*, in *Itinerari*, II, Firenze 1980, pp. 41-43. La presenza del pittore-legnaiolo fiorentino in Europa orientale, non lontano dall'Ungheria, non sorprende. Verso l'Ungheria non conduce soltanto il precoce ricordo del Grasso della novella, o l'abiura tecnica compiuta in faccia a Mattia Corvino da Benedetto da Maiano, secondo il racconto di Vasari. Di una presenza di opere di tarsia o d'intagliatori italiani in Ungheria danno conferma i documenti riferiti da VENTURI, *L'arte dell'intaglio e della tarsia a Ferrara* cit., p. 57, e da G. MILANESI, *Nuovi documenti per la storia dell'arte toscana dal XII al XV secolo*, Firenze 1901, pp. 127-28. Le opere sono invece discusse e riprodotte da P. VOIT, *Una bottega in via dei Servi*, in «Acta Historiae Artium», VI, 1901, n. 3-4, pp. 187-228 (articolo zeppo d'inesattezze); M. ZLINSZKY-STERNEGG, *Marqueterie Renaissance dans l'ancienne Hongrie*, Budapest 1966; J. BIAŁOSTOCKY, *The Art of the Renaissance in Eastern Europe*, London 1976, pp. 61-62, figg. 221-25. Si stenta a credere, tuttavia, all'esistenza di un intarsiatore di origine italiana che avrebbe posto la propria firma (F. Marone) sul taglio di un libro raffigurato in uno dei pannelli di Nyírbátor. Pasticciata in qualche maniera, la scritta starà piuttosto ad indicare un testo di Virgilio.

¹⁷² È la celebre espressione della cosiddetta patente a Luciano Laurana (1468), ultimamente ripubblicata, nella trascrizione di D. De Robertis, in *Scritti rinascimentali di architettura* cit., p. 20. Sul senso di tale affermazione, la nota introduttiva di Bruschi, p. 17.

¹⁷³ Le tarsie della Sagrestia di San Giovanni a Loreto sono state indicate come prodotto della bottega dei da Maiano da HAINES, *Documenti* cit., p. 265; il carattere fiorentino dei due banchi dei conti Oliva nella

chiesa di Montefiorentino è stato sottolineato in senso maianesco da R. PAPINI, *Francesco di Giorgio architetto*, Firenze 1946, p. 247, nota 232; gli stalli di Luca da Firenze nella chiesa di Santa Maria a Piè la Piaggia, Camerino, sono riprodotti e discussi da L. SERRA, *L'arte nelle Marche. Il periodo del Rinascimento*, Roma 1934, p. 469.

¹⁷⁴ La data 1476 termina l'iscrizione intagliata nel soffitto dello studiolo. Essa dovrebbe coincidere con la fase di messa in opera della *boiserie*, del soffitto stesso, delle immagini degli uomini illustri dipinte da Pedro Berruguete e da Giusto di Gand, o anticiparla di pochissimo. Gli esami radiografici di cui dà conto J. LAVALLEYE, *Le palais ducal d'Urbino* («Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas Méridionaux au Quinzième siècle», n. 7), Bruxelles 1964, p. 69, hanno invece rivelato che i dipinti della fascia superiore dello studiolo erano già stati avviati prima dell'agosto del 1474. Il progetto potrà dunque risalire ad un paio di anni avanti circa. La data 1476 venne invece considerata come riferimento di avvio da L. VENTURI, *Studi sul palazzo ducale di Urbino*, in «L'Arte», XVII, 1914, p. 455; seguito poi, fra gli altri, da SERRA, *L'arte nelle Marche* cit., p. 472.

Una bibliografia accurata sullo studiolo fu data da C. GNUDI, in *Mostra di Melozzo e del Quattrocento romagnolo*, Forlì 1938, pp. 25-29. Successivamente vanno ricordati almeno gli interventi di P. ROTONDI, *Il palazzo ducale di Urbino*, Urbino 1950, I, pp. 332-56; ID., *Ancora sullo studiolo di Federico da Montefeltro nel palazzo ducale di Urbino*, in *Restauro nelle Marche. Testimonianze, acquisti, recuperi*, catalogo della mostra, Urbino 1973, pp. 561-602 (seguito alle pp. 603-4 dalla relazione sul restauro di O. Caprara), ripubblicato in *Studi bramanteschi* (atti del congresso, 1970), Roma 1974, pp. 555-65. Ad inquadrare il problema ricordo, sia per il rilievo critico che per la strumentazione bibliografica, i più recenti interventi di A. CHASTEL, *Arte e umanesimo a Firenze* (1959), Torino 1964, pp. 367-80; L. H. HEYDENREICH, *Federico da Montefeltro as Building Patron. Some Remarks on the Ducal Palace of Urbino*, in *Studies in Renaissance and Baroque Art presented to Anthony Blunt*, London - New York 1967, pp. 1-6; A. BRUSCHI, *Bramante architetto*, Bari 1969, pp. 75-99; A. PARRONCHI, *Prima traccia dell'attività del Pollaiuolo per Urbino*, in «Studi Urbinati», XLV, 1971, n. 1-2, pp. 1186-87 in particolare (aldilà dell'impostazione del problema dei cartoni); A. CONTI, *Le prospettive urbinatate: tentativo di un bilancio ed abbozzo di una bibliografia*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa» (classe di lettere e filosofia), serie III, VI, 1976, n. 4, pp. 1193-1234; LIEBENWEIN, *Studiolo* cit., pp. 83-96. Si veda inoltre M. CALVESI, *Vita e morte nello studiolo di Federico da Montefeltro*, in «Corriere della Sera», 8 luglio 1973. Notevole per il contesto, il richiamo fatto da W. P. D. WIGHTMAN, *Science in a Renaissance Society*, London 1972, p. 48.

¹⁷⁵ LAVALLEYE, *Le palais ducal* cit., p. 70 («réalisé sans doute par Baccio Pontelli»). Il collegamento fra la presenza ad Urbino del Pontelli negli anni 1479-82 e le varie opere di tarsia del palazzo, già accennato da Milanese, in VASARI, *Opere* cit., II, p. 661, venne poi precisato nella direzione specifica dello studiolo (Budinich, Schmarsow, L. Venturi), poi correntemente ripetuto (ad es., da Longhi, Arcangeli, Chastel). Opportunamente è stato notato da M. TRIONFI HONORATI, *Il mobile marchigiano*, Milano 1971, p. 7, che «la critica si è limitata finora a ripetere il nome di Baccio Pontelli». Ma cfr. *infra*, nota 182.

¹⁷⁶ L'indicazione di LONGHI, *Piero della Francesca* cit., p. 70 fu argomentata e definita da ARCANGELI, *Tarsie* cit., pp. 7-10. Sulla fortuna critica del riferimento, cfr. M. SALMI, *Piero della Francesca e il palazzo ducale d'Urbino*, Firenze 1945, pp. 114-15; R. SALVINI, *Botticelli*, Milano 1958, I, pp. 71-72; G. MANDEL, *Botticelli*, Milano 1967, pp. 116-17; R. LIGHTBOWN, *Botticelli*, II, London 1978, pp. 213-14 (ma, incredibilmente, le scheda nel settore delle «Works wrongly attributed to Botticelli» e preferisce pensare a Francesco di Giorgio). C. H. CLOUGH, *Piero della Francesca. Some Problems of his Art and Chronology*, in «Apollo», XCI, aprile 1970, pp. 284-85, vincola impropriamente la possibilità che i cartoni siano stati forniti da Botticelli ad una sua presenza ad Urbino. Articolazioni di responsabilità sono invece indicate da Rotondi e Conti (citati alla nota 174). PARRONCHI, *Prima traccia* cit., vede invece una più generale responsabilità di Antonio del Pollaiuolo nella progettazione pittorica dello studiolo come di altre tarsie di Urbino.

¹⁷⁷ In particolare ROTONDI, *Ancora sullo studiolo* cit.

¹⁷⁸ Per il riferimento dei cartoni dello studiolo a Francesco di Giorgio, VENTURI, *Studi* cit., pp. 452-53; SERRA, *L'arte nelle Marche* cit., p. 472. Non furono d'accordo A. S. WELLER, *Francesco di Giorgio Martini, 1439-1501*, Chicago 1943 (che riconobbe l'artista senese in altre tarsie del palazzo), e PAPINI, *Francesco di Giorgio* cit., pp. 136-37 (che lo indicò invece nella porta maggiore, con Apollo e Minerva). Francesco di Giorgio non rimane del tutto tagliato fuori dallo studiolo nell'impostazione che del problema ha dato il ROTONDI, *Francesco di Giorgio nel Palazzo Ducale di Urbino*, Novilara 1970, pp. 36 e 105. Dopo che in precedenza si era espresso sostanzialmente a favore del Botticelli, SALMI, *Piero della Francesca* cit., p. 196, nota 9, torna ad accennare a Francesco di Giorgio a proposito dello studiolo.

¹⁷⁹ Nelle porte di Urbino, il nome di Federico compare accompagnato talvolta dal titolo di conte, in altri casi da quello di duca: ciò significa che furono eseguite a cavallo del 1474, nello stesso periodo dello studiolo. Un tentativo di rendiconto bibliografico sulle porte risulterebbe ancora più intricato di quello che può risultare, in queste annotazioni schematiche, per lo studiolo. Esso potrà essere ripercorso attraverso gli stessi strumenti bibliografici (Serra, Rotondi, Salmi)

già indicati sopra. I termini del dibattito, per quanto variamente combinati, rimangono nella sostanza i medesimi, legandosi ai nomi di Botticelli, Francesco di Giorgio, Baccio Pontelli, Giuliano da Maiano, Pollaiolo.

Accenno soltanto al problema della porta di maggior rilievo figurativo, quella con Apollo e Minerva. Non mi convince il riferimento alla bottega di Giuliano da Maiano (Papini) né a Pontelli (Puerari, ad esempio), se per essa si vuole indicare quella stessa che lavorò lo studiolo. Per quanto sostanzialmente sia fiorentina, questa porta ha caratteri inusuali: mi riferisco in particolare all'abbreviata soluzione lignaria del viso di Minerva. Anche per il cartone non riesco a sottoscrivere il riferimento ormai prevalente (dopo Arcangeli) a Botticelli. Non certo per riprendere riferimenti martiniani; e neppure per aderire alla proposta di Parronchi a favore di Antonio Pollaiolo. Incuriosisce semmai la prima idea di Arcangeli, a favore di Piero del Pollaiolo, che è il nome che piú si accosta alla mia impressione personale: a me quelle pieghe cannellate e frantumate della Minerva fanno venire a mente Bartolomeo della Gatta. Come è ovvio in questi casi, non può essere che un riferimento orientativo. Tanto piú che tocca una congiuntura che andrebbe precisata a partire da documenti figurativi meno aleatori di questo. Ma questa suggestione può almeno spiegare perché stento a sottoscrivere i riferimenti precedentemente espressi.

¹⁸⁰ Sul Pontelli architetto non aiuta molto DE FIORE, *Baccio Pontelli* cit.; piú sinteticamente, cfr. la voce di O. ROSSI, in *Dizionario di Architettura e Urbanistica*, IV, Roma 1967, pp. 493-94; M. G. AURIGEMMA, *La rocca è un labirinto*, in S. DANESI SQUARZINA e G. BORGHINI, *Il borgo di Ostia da Sisto IV a Giulio II*, Roma 1980, pp. 73-74. R. SALVINI, *The Sistine Chapel. Ideology and Architecture*, in «Art History», III, 1980, n. 2, p. 155, ha piú recentemente difeso l'attribuzione vasariana al Pontelli della Cappella Sistina.

¹⁸¹ TANFANI CENTOFANTI, *Notizie di artisti* cit., pp. 65-67; SUPINO, *I maestri d'intaglio* cit., pp. 163-65.

¹⁸² PAPINI, *Francesco di Giorgio* cit., pp. 135-36, argomenta con molta vivacità che lo studiolo non può essere uscito che dalla bottega dei fratelli da Maiano e che non c'è necessità di ricorrere al Pontelli, giunto piú tardi ad Urbino. Non si comprende bene come certe vecchie opinioni siano sopravvissute a quelle pagine. L'esecuzione dello studiolo è riferita alla bottega dei da Maiano da MARCHINI, *Giuliano da Maiano* cit., p. 44, e da PARRONCHI, *Prima traccia* cit., p. 1188. Un riferimento abbastanza esplicito ad essa fa BRUSCHI, introduzione a *Scritti rinascimentali di architettura* cit., p. LV. Il restauratore dello studiolo, Caprara, ne ha sostenuto la piena coincidenza con la tecnica lignaria della bottega dei da Maiano in occasione di varie conferenze.

¹⁸³ TANFANI CENTOFANTI, *Notizie di artisti* cit., p. 65; «v'è su tre

figure di prospettiva, cioè fede, speranza, charità». Su queste tarsie, che fino ad una cinquantina di anni fa si trovavano montate in una panca cruciforme, attorno ad un pilastro del Duomo, SUPINO, *I maestri d'intaglio* cit., p. 174; VENTURI, *Studi* cit., p. 45; R. PAPINI, *Pisa* («Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia»), I, Roma 1912, pp. 163-65.

¹⁸⁴ Della sedia, che fu ricordata anche da Vasari, sopravvivono le tre figure di profeti, scontornate ed inserite nella panca addossata alla fiancata sud del Duomo. Cfr. SUPINO, *I maestri d'intaglio* cit., pp. 154, 173-74; PAPINI, *Pisa* cit., pp. 159-61; L. CENDALI, *Giuliano e Benedetto da Maiano*, Sancasciano s. d., pp. 40-41. Anche a MARCHINI, *Giuliano da Maiano* cit., p. 34, «il disegno, di elevata qualità, sembra che debba risalire a Sandro Botticelli».

¹⁸⁵ Il *San Lorenzo* venne invece riferito al Pontelli da SUPINO, *I maestri d'intaglio* cit., p. 176. Cfr. inoltre PAPINI, *Pisa* cit., p. 162.

¹⁸⁶ La deduzione del Supino (*ibid.*, p. 175) che la serie delle arti liberali dovesse provenire dalla sedia dei Priori non sembra fondata. Se, per contratto, questa sedia «de' esser lavorata per qual modo parrà a ditto m.^o Francesco [il Francione] lavorata bene quanto sarà possibile», più facilmente vorrà dire che non erano previste decorazioni complesse e programmi iconografici.

¹⁸⁷ La porta fu di fatto eseguita solo nel 1480. Dai documenti pubblicati da G. POGGI, *Le sculture di Benedetto da Maiano per la porta dell'Udienza in Palazzo Vecchio*, in «Rivista d'Arte», VI, 1909, pp. 158-59, risulta che nell'aprile di quell'anno gli intarsiatori vennero minacciati della remissione dell'incarico se non avessero consegnato la porta entro quattro giorni avanti la festa di san Giovanni. In quell'anno conclusero il lavoro: vennero infatti retribuiti nel dicembre successivo, entrambi assieme ai «socii legnaiuoli». La cronologia rimane comunque abbastanza serrata per poter pensare ad un cartone di Filippino (ad un'altezza di stile che si troverebbe a precedere immediatamente la tavola lucchese). ARCANGELI, *Tarsie* cit., pp. 12-13, dice di essere stato persuaso da Longhi a riferire a Botticelli tale cartone, dopo una sua iniziale sensazione a favore del Ghirlandaio.

¹⁸⁸ L'osservazione risale a FIOCCO, *Lorenzo e Cristoforo* cit., p. 275. Non ne ricordo traccia nelle monografie sul pittore di K. B. Neilson e A. Scharf. VASARI, *Opere* cit., III, p. 350 richiama i santi come «bellissimi», senza ulteriori riferimenti. Su Bartolomeo (Baccio) d'Agnolo Baglioni, la voce di L. BERTI, in *Dizionario biografico degli italiani*, V, Roma 1963, pp. 202-5.

¹⁸⁹ PARRONCHI, *Prima traccia* cit., p. 1187.

¹⁹⁰ Il senso della scelta illusionistica fiorentina, in alternativa alle tarsie lendinaresche, è stata efficacemente sottolineata da CONTI, *Le prospettive urbinati* cit., p. 1212.

¹⁹¹ P. REMINGTON, *The Private Study of Federico da Montefeltro*, in «Bulletin of the Metropolitan Museum of Art», XXXVI, 1941, n. 1 (sezione seconda), pp. 3-13 (non rintracciato); E. WINTERNITZ, *Quattrocento Science in the Gubbio Study*, ivi, n. s., I, 1942-43, pp. 104-16; PAPINI, *Francesco di Giorgio* cit., pp. 137-39 (che opportunamente rifiuta il riferimento a Francesco di Giorgio). La bibliografia successiva ha seguito percorsi paralleli a quella sullo studiolo urbinato. Nel confronto fra i due, CHASTEL, *Arte e umanesimo*, p. 378, ha ritenuto più raffinata la tecnica dello studiolo di Gubbio; un'opinione inversa dichiara, ad esempio, TRIONFI HONORATI, *Il mobile marchigiano* cit., p. 7; M. DAVIES, *Early Netherlandish School* («National Gallery Catalogues»), London 1955, p. 56, ha proposto di riconnettere all'originale assetto dello studiolo di Gubbio il noto complesso delle *Arti liberali* diviso fra Londra e Berlino (già). Su questa ipotesi procede C. H. CLOUGH, *Federico da Montefeltro's Private Study in his ducal palace of Gubbio*, in «Apollo», LXXXVI, ottobre 1967, pp. 278-87, che poi in *Piero della Francesca* cit. azzarda riferimenti pierfrancescani per il progetto grafico dello studiolo. Cfr. inoltre, LIEBENWEIN, *Studiolo* cit., pp. 96-99.

¹⁹² U. ROSSI, *Catalogo del R. Museo Nazionale di Firenze*, Firenze 1898, p. 345.

¹⁹³ Su Domenico e sugli altri membri della famiglia Tasso, si vedano le voci di U. MIDDELDORF nel *Thieme Becker*, XXXII, pp. 45-46.

¹⁹⁴ N. DACOS, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, London-Leiden 1969, p. 62, con l'accostamento ad una pagina del *Codex Escorialensis*.

¹⁹⁵ Per le numerose presenze toscane, la silloge documentaria di A. ROSSI, *Maestri e lavori di legname in Perugia nei secoli XV e XVI*, pubblicata in varie puntate, da febbraio a dicembre, nel «Giornale di erudizione artistica», I, 1872; e CANTELLI, *Il mobile umbro* cit. Questo libro, con i suoi riferimenti bibliografici e le sue illustrazioni, servirà ad abbreviare le mie annotazioni. È utile accompagnarne la lettura con le recensioni di M. TRIONFI HONORATI, in «Antichità viva», XIII, 1974, n. 3, pp. 74-76, e di F. SANTI, in «Bollettino della deputazione di Storia Patria per l'Umbria», LXXI, n. 2, pp. 127-28.

¹⁹⁶ ROSSI, *Maestri e lavori* cit., p. 155. Per le valutazioni che vengono successivamente avanzate, può essere utile ricordare che «le 34 sedie messe ad ornamenti» furono stimate «fiorini 36 l'una, e fiorini 60 l'una le tre a figure».

¹⁹⁷ Fu affidato nel 1502 a Baccio d'Agnolo di Lorenzo, da Firenze. Il ROSSI, *ibid.*, p. 121-23, ne esclude l'identità con il Baccio d'Agnolo vasariano. In polemica con Cantelli, la distinzione è stata ripresa dal Santi (recensione cit. a nota 195). Il coro venne concluso nel 1532.

¹⁹⁸ ROSSI, *ibid.*, pp. 159-61.

¹⁹⁹ Su Antonio (e Sebastiano) Bencivenni, la voce di S. NESSI, in

Dizionario biografico degli italiani, VIII, Roma 1966, pp. 216-18. Le radici urbinate dell'intarsiatore vennero richiamate da SALMI, *Piero della Francesca e il palazzo di Urbino* cit., p. 115. Sul bancone di Città di Castello, ID., *Commento al coro* cit., p. 364.

²⁰⁰ Sul coro di Todi, illustrato da E. CECCHI, *Tarsie della Cattedrale di Todi*, in «Civiltà», II, 1941, n. 5, pp. 71-79 (ripreso in ID., *Piaceri della pittura*, Venezia 1960, pp. 243-46), e giudicato da Arcangeli «costola di Giovanni da Verona», M. RIGHETTI, *Le tarsie di Todi* cit. Ma, per questa breve monografia, vanno considerate le osservazioni di M. TRIONFI HONORATI, in «Antichità viva», XVII, 1979, n. 6, pp. 65-66 (che opportunamente mette in risalto il significato strutturale del coro).

²⁰¹ G. URBINI, *Le opere d'arte di Spello*, «Archivio storico dell'arte», III, 1897, n. 1, p. 28; CANTELLI, *Il mobile* cit., p. 11 (con riproduzione). «Andrea Campani ecc.^{te} M.^{ro} d'intagli» è fra i maestri di legname noti a Modena fino alla metà del Cinquecento (A. VENTURI, *Fonte dimenticata di storia artistica. Il catalogo di Tommasino Lancillotto*, in «L'Arte», XXVI, 1922, p. 32). La data 1534, indicata in uno degli specchi del giro inferiore degli stalli, andrà riferita al momento conclusivo dei lavori.

²⁰² Indicazioni bibliografiche sul coro di Assisi si ricavano da E. ZOCCA, *Assisi* («Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia»), Roma 1936, pp. 84-86; CANTELLI, *Il mobile* cit., p. 23, nota 27. Con Domenico Antonio Indivini collaborarono il fratello Nicola, Pietro Antonio e Francesco Acciaccaferri, Giovanni di Pier Jacopo, tutti quanti di San Severino. Sui due Acciaccaferri, cfr. le voci di G. FABIANI, in *Dizionario biografico degli italiani*, I, Roma 1960, p. 74. Per gli altri lavori marchigiani dell'Indivini, in particolare, SERRA, *L'arte nelle Marche* cit., pp. 475-83. Per il coro di San Severino, O. ROSSI PINELLI, vol. VIII, p. 189 di questa *Storia dell'arte*. Meglio che nel coro di Assisi, si chiarisce qui quanto l'Indivini debba alla diffusione della tarsia fiorentina in zona marchigiana, soprattutto attraverso Urbino.

²⁰³ E. CARLI, *Le tarsie di San Quirico d'Orcia*, in «Critica d'arte», VIII, 1950, n. 33, pp. 473-76 (ripreso in ID., *Scultura lignea senese* cit., pp. 93-99); M. LENZINI MORIONDO, voce, in *Dizionario biografico degli italiani*, VI, Roma 1964, pp. 367-69; J. THORNTON, *Antonio di Neri Barili and the chapel of St. John Baptist in Siena Cathedral*, in «Apollo», XCIX, aprile 1974, pp. 232-39; M. TRIONFI HONORATI, *Antonio e Andrea Barili a Fano*, in «Antichità Viva», XIV, 1975, n. 6, pp. 35-42; SISI, *Le tarsie* cit., pp. 33-42; E. CARLI, *Il duomo di Siena*, Genova 1979, p. 97; F. ZERI, *Lo Spettacolo Intarsiato*, in «FMR», settembre 1982, pp. 37-52.

²⁰⁴ Il patto d'allogazione (pubblicato da G. MILANESI, *Documenti per l'arte senese*, II, Siena 1854, pp. 387-89) non accenna a specchiature intarsiate. La trasformazione del progetto può spiegare il prolungamento dei lavori. Non è possibile sospettare che Barili si sia limitato

ad eseguire la struttura lignea e gli intarsi del coro. Il suo nome compare sotto il pannello già a Vienna, con il ritratto dell'esecutore dell'opera e con la scritta che, nel richiamo della pittura, evidenzia proprio l'opera di tarsia.

²⁰⁵ LONGHI, *Officina* cit., p. 21 (ma si veda anche *Genio degli anonimi: Giovanni di Piamonte* [1940], in *Fatti di Masolino e di Masaccio' e altri studi sul Quattrocento*, Firenze 1975, pp. 136-37, nota 3).

²⁰⁶ SISI, *Le tarsie* cit. I confronti signorelliani si riferiscono prevalentemente alla Cappella di San Brizio ad Orvieto.

²⁰⁷ Cfr. gli interventi della Trionfi Honorati e di Sisi citati alla nota 203.

²⁰⁸ È questa l'impressione di THORNTON, *Antonio di Neri* cit., p. 238.

²⁰⁹ L'accostamento del coro di Pesaro al Barili fu spinto addirittura all'attribuzione da R. SABBATINI, *L'arte nella chiesa di S. Agostino in Pesaro*, Bologna 1954, pp. 10-33, che ne dette la prima meritevole illustrazione. Più di recente è stato oggetto di una monografia, L. MICHELINI TOCCI, *Pesaro sforzesca nelle tarsie del Coro di S. Agostino*, Pesaro 1971 (con ottimo apparato d'illustrazioni). Ma si veda anche la recensione di M. TRIONFI HONORATI, in «Antichità Viva», XI, 1972, n. 2, pp. 61-62. Il coro non è unitario. Il termine utile per situare le tarsie è il 1487; esse non oltrepassano il 1499, comunque.

²¹⁰ Il coro di Sansepolcro è stato studiato da SALMI, *Commento* cit., che ha anche segnalato i rapporti con quello di Pesaro.

²¹¹ CANTELLI, *Il mobile* cit., p. 10, e ill. 32.

²¹² Le notizie su Giovanni da Verona sono raccolte nel fondamentale lavoro di LUGANO, *Di fra Giovanni da Verona* cit. Ricordo alcuni più recenti interventi, relativi alle singole opere. Per il coro di Verona (e per la più tarda sacrestia): L. ROGNINI, *Le tarsie di S. Maria in Organo*, Verona 1978 (che contiene una bibliografia aggiornata), recensito da M. TRIONFI HONORATI, in «Antichità Viva», XVII, 1976, n. 6, pp. 63-65. Per il coro di Siena: CARLI, *Il duomo* cit., pp. 96-97. Per quello di Monte Oliveto: E. CARLI, *L'abbazia di Monteoliveto*, Milano 1961, pp. 47-52; A. BOSCHETTO, *Monte Oliveto e le tarsie del coro*, in *Arte e civiltà del monachesimo italiano* («L'illustrazione italiana», I, 1974, n. 4), pp. 49-66. Sulle tarsie napoletane: oltre agli accenni di R. CAUSA, *Giovanni Francesco di Arezzo e Prospero maestri di commesso e prospettiva. Le tarsie del coro dei conversi nella certosa di S. Martino*, in «Napoli Nobilissima», n. s., I, 1961, n. 4, pp. 123-34, R. PANE, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, I, Milano 1975, pp. 89-90. Sulle tarsie di Lodi (eseguite nel 1523-25 per il convento di Villanova Sillaro e ultimamente finite, dopo vari passaggi, nell'orrenda sistemazione del Duomo di Lodi): A. CARETTA, A. DEGANI e A. NOVASCONI, *La cattedrale di Lodi*, Lodi 1966, pp. 154-57. Cfr. inoltre, BRIZZI, *Un armadio intarsiato* cit. (questo armadio, entrato al Metropolitan Museum nel 1963 è il medesimo

che comparve nel 1961 alla mostra-mercato dell'antiquariato di Palazzo Strozzi, nello *stand* della Galleria Bellini di Firenze; le sette tarsie replicano cartoni di fra Giovanni: conoscendole solo indirettamente, non so giudicare della loro antichità). Per la valutazione critica di fra Giovanni, rimangono fondamentali le osservazioni di ARCANGELI, *Tarsie* cit., p. 22. Nel testo si farà riferimento anche a CHASTEL, *I centri* cit., p. 246.

²¹³ I documenti in ROSSI, *Maestri e lavori* cit., pp. 69-70. LUGANO, *Di fra Giovanni* cit., pp. 14-15, sciolse le incertezze sull'identificazione.

²¹⁴ Il coro di Sant'Elena a Venezia, una delle opere di tarsia più celebrate in antico, eseguito da Sebastiano da Rovigno attorno al 1480, venne svenduto nel 1807, a seguito della demanializzazione dei beni della chiesa (R. GALLO, *La chiesa di S. Elena*, in «Rivista mensile della città di Venezia», v, 1926, nn. 10-11, pp. 423-520, ma in particolare pp. 481, 518). La notizia data da monografista ottocentesco dell'intarsiatore (P. TEDESCHI, *Fra Sebastiano Schiavone da Rovigno*, in «Archivio storico per Trieste, l'Istria e il Trentino», III, 1883, pp. 32-43), per cui le tarsie di Sant'Elena sarebbero state trasferite nella sacrestia di San Marco, nacque evidentemente da una lettura fraintesa della guida del Moschini ed è contraddetta dal fatto che tali tarsie sono opera dei fratelli Mola. La notizia fu però ripresa da LUGANO, *Di fra Giovanni* cit., pp. 27-31, ed è quindi rimbalzata negli studi successivi, perfino in circostanze di larga ed autorevole efficacia informativa.

²¹⁵ Se ne veda la riproduzione in PUERARI, *Le tarsie* cit., tav. XXXII.

²¹⁶ Citato e inquadrato da BRUSCHI, in *Scritti rinascimentali* cit., p. 41.

²¹⁷ Risulta che in seguito alle soppressioni di età napoleonica, trentanove specchi del coro di Monte Oliveto furono trasferiti nella più antica struttura di quello nel Duomo di Siena, mentre nove rimasero nel complesso originario: dove poi furono ricollocate le tarsie provenienti da San Benedetto fuori porta Tifi. Partendo dall'impossibilità di distinguere i due diversi nuclei delle tarsie ora a Monte Oliveto, BOSCHETTO, *Monte Oliveto* cit., p. 54, si è dimostrato perplesso sulla veridicità della notizia. A favore di essa, tuttavia, gioca il carattere più inoltrato e l'iconografia ricca di ricordi romani delle tarsie provenienti da San Benedetto (certamente eseguite dopo i soggiorni a Napoli e Roma).

²¹⁸ Come segnala il Summonte (riedito in PANE, *Il Rinascimento* cit., I, p. 69), a Napoli Giovanni da Verona fu assistito «da uno maestro Geminiano toscano di Colle seu fiorentino e da un maestro Imperiale di Napoli». Notizia che sembra quasi suggerire una circostanza d'importazione tecnologica, dal momento che «li quali doi, ancorché abbino lavorato ed adiutato in quest'opera piana, ipsi per proprio esercizio son maestri di rilievo» (ossia intagliatori, anche se l'espressione è stata assurdamente scambiata per un apprezzamento di merito). In

effetti il panorama della tarsia meridionale non sembra troppo ampio (e stanno andando in segatura anche cose come il coro di Sant'Anna dei Lombardi).

Prima dell'arrivo di fra Giovanni a Napoli possono essere richiamati solo alcuni episodi sporadici e di difficile valutazione materiale. Alcune tarsie, più antiche, del coro di San Pietro a Maiella e quelle dei banconi di sacrestia di Sant'Angelo a Nilo equivalgono al trasferimento grafico di un cartone secondo criteri paragonabili alla tecnica incisoria. In San Pietro a Maiella, alcune scene, come la *Circoncisione* possono ricordare il Riccardo Quartararo dei tempi di Napoli (trattico di Gaeta), mentre altre, come la *Santa Caterina*, sembrano toccate da un classicismo acerbo. Le tarsie di Sant'Angelo a Nilo possono invece essere orientate stilisticamente da alcune opere che Ferdinando Bologna ha raccolto sotto il nome di Francesco Pagano. Dipendono invece dalla presenza a Napoli di Giovanni da Verona le tarsie eseguite a Napoli da Giovan Francesco d'Arezzo: nel coro di Sant'Anna dei Lombardi (dove lavorò assieme a maestro Prospero) i grandi tralci decorativi racchiudono qualche memoria toscana; in quello della Certosa di San Martino le prospettive tradiscono qualche altro ricordo centro-italiano (CAUSA, *Giovanni Francesco* cit.; ID., *Tarsie cinquecentesche* cit.). Il coro della Certosa di Padula riflette una più complessa situazione di persistenze tecniche e d'incroci figurativi. Fra le tarsie meridionali (non molte: a Teano, ma anche a Malta) ricordo il coro della Cattedrale di Siracusa, opera di Nardo Mirteto, con una scritta che lo riferisce al 1489 (F. CAMPAGNA CICALA, *Per la scultura lignea del Quattrocento in Sicilia*, in *Le arti decorative del Quattrocento in Sicilia*, a cura di G. Cantelli, catalogo della mostra [Messina], Roma 1981, p. 101).

²¹⁹ SHEARMAN, *The Vatican Stanze* cit., pp. 15, 21, 48 nota 95; 54 nota 127, contraddice l'indicazione vasariana per cui fra Giovanni avrebbe lavorato le spalliere al tempo stesso degli affreschi, durante il pontificato di Giulio II. La porta fra le Stanze della Segnatura e di Eliodoro mostra le insegne di Leone X. Considerando che al tempo di questo pontefice l'intarsiatore non risulta a Roma, LUGANO, *Di Fra Giovanni* cit., ritenne invece che essa fosse opera dell'intagliatore senese Giovanni Barili (seguito in questa opinione da DACOS, *La découverte* cit., p. 112 nota 4, e da CONTI, *Le prospettive urbinati* cit., p. 1217, nota 23, entrambi con illustrazioni). Riprendendo un documento già edito dal Mercati, da cui risulta che nel giugno del 1513 Giovanni da Verona veniva pagato per le tarsie che stava eseguendo in Vaticano, Shearman ha riproposto il nome di Giovanni da Verona. Rimane il fatto che la porta è mal giudicabile per i rifacimenti. D'altra parte questi restauri costituiscono un interessante episodio della storia critica della tarsia, risalendo all'iniziativa del Maratta (le cui attenzioni per la vecchia espressione prospettica sono state ricordate in questo volume a p. 460,

nota 3). Questa porta ha richiamato l'interesse di E. WINTERNITZ, *The Importance of «Quattrocento» Intarsias for the History of Musical Instruments*, in *Bericht über den siebenten internationalen musikwissenschaftlichen Kongress* (Köln 1958), Kassel 1958, poi in ID., *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art*, New Haven - London 1979², p. 119.

²²⁰ In BRIZZI, *Un armadio* cit., pp. 296-97, nota 24.

²²¹ Su Vincenzo dalle Vacche, v. CALLEGARI, *Le tarsie di un artista veronese al museo del Louvre*, in «Bollettino della Società letteraria di Verona», VII, 1932, n. 2, pp. 57-59; J. BALTRUŠAITIS, *Anamorphoses*, Paris 1969, pp. 95-96 (ed. it. Milano 1978, pp. 103-4).

²²² La bibliografia su Raffaele da Brescia è stata ricapitolata da PANAZZA, in *Storia di Brescia* cit., pp. 696-99. Sul coro di San Michele in Bosco, cfr. i precedenti riferimenti alla nota 45 e alla nota 5.

²²³ Sono state rese note da THORNTON, *Three unrecorded* cit., assieme ad un terzo pannello con liuto e frutta, tutti ritenuti provenire dal coro di San Michele in Bosco. Si pone allo stesso punto di stile e di combinazioni tematiche un'altra dispersa tarsia di fra Raffaele: vi figura un'anatra campeggiante in un paesaggio, che si apre oltre quattro scalini di «proscenio». La conosco soltanto da una fotografia conservata all'Istituto Germanico di Firenze, con riferimento ad artista umbrotoscano del primo Cinquecento (ubicazione ignota). È meno larga dei pannelli pubblicati dalla Thornton, ma i consistenti frammenti del coro bolognese che sono finiti nella Cappella Malvezzi, a San Petronio, confermano questa varietà di proporzioni.

²²⁴ THORNTON, *ibid.*, p. 243, riferisce il leggio di Brescia al 1509-13, seguendo l'indicazione ottocentesca di M. CAFFI, *Raffaello da Brescia*, in «Archivio storico lombardo», IX, 1882, p. 7 (dell'estratto), che è smentita dall'evidente cronologia del cartone romaniano. La datazione tarda risulta invece da G. PANAZZA, *Mostra di Girolamo Romanino*, catalogo, Brescia 1965, p. 96, fig. 99; M. L. FERRARI, *Il Romanino*, Milano 1961, scheda a tav. 73; PANAZZA, in *Storia di Brescia* cit., p. 699.

²²⁵ Le rime vennero pubblicate da V. ROSSI, *Il canzoniere inedito di Andrea Michieli detto lo Strarzòla o Strazzòla*, in «Giornale storico della Letteratura italiana», XXVI, 1895, pp. 1-91 (ma in particolare pp. 48-53). Il Rossi, a proposito della condanna di Gentile Bellini, escludeva ogni motivazione propriamente estetica. Le rime relative a Carpaccio sono state riedite più recentemente da M. MURARO, *Carpaccio*, Firenze 1966, pp. 71-72.

Il Rossi raccolse anche le interessantissime notizie poetiche sull'Ombrone, pittore itinerante, giunto a Venezia dalla corte di Ludovico il Moro, e dunque tramite verosimile in quella circolazione dalla Lombardia alla laguna che è stata fatta oggetto, di recente, di più fitte attenzioni. In senso bramantinesco sembra di poter leggere il sonetto

che gli dedicò lo Strazzola (pubblicato dal Rossi, a pp. 53-54), e che sarà bene trascrivere, essendo la seconda quartina un passo memorabile nella storia del dibattito sulla prospettiva, e chiudendosi con una nuova, partecipata individuazione dell'umanesimo cristiano di Giovanni Bellini: «Io son un Cristo che rinea Idio, | avendo forma d'omo indiavolato; | Ombrone ignoranton qui m'ha pittato | in modo che non posso esser piú pio. || La prospettiva il volto mi fa rio, | essendo male inteso in ogni lato, | il punto falsamente ha misurato, | talché non trovo membro che sia mio. || Che chi mi guarda ride e non mi adora | sprezzando la mia effigie mal formata | che fa perder il vulgo ogni fervore. || Per strazio che di me fa la brigata, | farò costui che l'arte vera ignora, "Miserere, dirà, di me, Signore || ch'io persi il tempo e l'ore | in dir e non in far"; don che il Bellino | mi farà assai piú umano e piú divino».

²²⁶ Intorno a queste tarsie (che si trovano in condizioni mediocri anche per diversi restauri di rifacimento o che sono tenute assieme con nastro adesivo) si coagulò un'informazione critica incerta, complessa e fitta di nomi fin dai tempi della *Venezia città nobilissima* del Sansovino e dalla ristampa che ne fece lo Stringa nel 1604. Su di essa è cresciuto l'ulteriore equivoco di cui si è parlato alla nota 214. Ha cercato efficacemente di mettere ordine a questa confusione di notizie Umberto Daniele nella sua tesi di laurea su *Antonio e Paolo Mola intarsiatori* (Università di Bologna, 1980-81, relatore M. Ferretti), che è una compiuta monografia sui due artisti. Così come oggi si presenta, la decorazione lignea della sacrestia non rivela fratture di stile e corrisponde dunque alla firma di Antonio e Paolo Mola che vi compare inscritta (in altro pannello risulta una data 1500). In precedenza erano state connesse al Carpaccio le piú tarde tarsie mantovane dei Mola da parte di A. LUZIO, *Isabella d'Este e Giulio II*, in «Rivista d'Italia», XII, dicembre 1909, p. 865.

²²⁷ Il riferimento si deve a M. MURARO, *Guida di Venezia e delle sue isole*, Firenze 1953, p. 74. Con l'eccezione di un troppo brusco rifiuto da parte di G. FIOCCO, *Carpaccio*, Novara 1958, p. 12, ha trovato attenzioni favorevoli (J. LAUTS, *Carpaccio*, London 1962, p. 256; MURARO, *Carpaccio* cit., pp. 21-22; ID., *I disegni di Vittore Carpaccio*, Firenze 1977, p. 14; M. DALY DAVIS, *Carpaccio and the perspective of regular bodies*, in *La prospettiva* cit., p. 198, nota 38, anche per ulteriori riferimenti). Lo studio piú dettagliato di M. MURARO, *Carpaccio*, lezioni per il corso A.351 dello Smith College di Northampton, Venezia 1963, pp. 12-14, 98-118, riesce però generico per quanto riguarda la specificità della tarsia e i Mola in particolare.

²²⁸ MAJOCCHI, *Codice diplomatico* cit., nn. 1423, 1431, 1433, 1437, 1446. La notizia è ripresa da PESENTI, in *La Certosa* cit., p. 91, senza però identificare con il Mola quel «Magister Antonius de Mantoa f.q.

Magistri Vincentii» che è impegnato nella vertenza «suo nomine et nomine Pauli de Mantova eius fratri»: fatto, quest'ultimo, da cui si ricava che Paolo era ancora in «pupillari aetate». L'indicazione del patronimico non collima invece con quel maestro Paolo di Pietro da Venezia, presente a Reggio nel 1484, che MALAGUZZI VALERI, *Lavori d'Intaglio* cit., pp. 326-27, sospettò identico a Paolo Mola.

²²⁹ E. MENEGAZZO, *Per la biografia di Francesco Colonna* cit., pp. 246-47.

²³⁰ La prospettiva di Carpaccio è stata analizzata da L. MAGAGNATO, *A proposito delle architetture di Carpaccio*, in «Comunità», XVIII, 1963, n. 111, pp. 70-81; e, più direttamente, da DALY DAVIS, *Carpaccio* cit., dove l'esperienza delle tarsie viene ad occupare un ruolo estremamente significativo. I riferimenti della studiosa, orientati a definire le mediazioni che snodano il percorso da Piero a Carpaccio, sono molto larghi, e non insistono particolarmente sul caso della sacrestia marciana.

²³¹ Oltre ad A. BERTOLOTTI, *Le arti minori alla corte di Mantova nei secoli XV, XVI e XVII*, Milano 1889, p. 171, per l'attività dei Mola a Mantova, almeno i dati richiamati da PERINA, *Mantova, Le arti* cit., II, Mantova 1961, p. 580; G. PACCAGNINI, *Il palazzo ducale di Mantova*, Torino 1969, *passim* (ad indice); S. BEGUIN, *Lo studiolo d'Isabella d'Este*, catalogo della mostra, Paris 1975, pp. 27-29; G. ROMANO, *Verso la maniera moderna: da Mantegna a Raffaello*, nel volume V di questa *Storia dell'arte Einaudi*.

²³² Sul Luchino Bonati, o Bianchino, QUINTAVALLE, *Luchino Bianchino* cit.; la voce anonima nel *Dizionario biografico degli italiani*, XI, Roma 1969, pp. 597-98; BANDERA, *Il mobile emiliano* cit., p. 8. La questione della data non è pacifica (QUINTAVALLE, *Luchino Bianchino* cit., pp. 47-48). Ma contro tutte le incertezze, vale la notizia della cronaca di Leone Smagliati, che al 25 gennaio 1510 dà il coro per compiuto. Per ulteriori notizie sulle vicende di conservazione, E. BEZZI, *La confraternita della SS. Trinità e la sua chiesa «Oratorio de' Rossi»*, in «Parma per l'Arte», X, 1978, n. 1, pp. 105-18. Il leggio, invece, come si dirà più oltre, è cosa diversa.

²³³ A. RONCHINI, *Intorno alla scoltura in legno* cit., p. 314.

²³⁴ Il documento reso noto da E. NASALLI ROCCA, *Gli autori del coro di S. Sisto*, in «Ars Nova», III, 1924, giugno, p. 260, tagliò corto con una discussione attributiva fra le più sventate. Riassume le notizie e fornisce qualche riproduzione, più di recente, R. ARISI, *La chiesa e il monastero di San Sisto a Piacenza*, Piacenza 1977, pp. 98-102. Sullo Spinnelli a Parma, annoverato fra gli intarsiatori della città, nel 1537, RONCHINI, *Intorno alla scoltura* cit., p. 319.

²³⁵ Documenti e notizie sul coro di San Giovanni sono stati recentemente ripresi ed illustrati da L. FORNARI SCHIANCHI, in AA.VV., *L'ab-*

bazia benedettina di san Giovanni Evangelista a Parma, Milano 1979, pp. 162-71. L'unico elemento non omogeneo al coro è il pannello centrale, chiaramente corrispondente alla fase tardo-cinquecentesca di ricollocazione dell'abside. È qui adattata, con qualche sacrificio nella scritta, la tavoletta con la data 1538 (ed una figura che par suggerita dall'Anselmi), che doveva trovarsi in origine sopra l'apertura d'ingresso.

²³⁶ Sul coro di Modena, cfr. A. GHIDIGLIA QUINTAVALLE, *San Pietro in Modena*, Modena 1966² pp. 13, 56, 71. I suoi pannelli figurati corrispondono in tutto e per tutto ad analoghe tarsie del coro della Cattedrale di Ferrara, opera di Bernardino da Lendinara e soci. La cosa è registrata anche dalla GHIDIGLIA QUINTAVALLE, *ibid.*, che ritiene però che il Testa dovesse avere avuto a disposizione i cartoni di Bernardino. Per quanto il numero non corrisponda con esattezza (i pannelli intarsiati sono nove), sarà bene ricordare che nelle pattuizioni contrattuali si chiese al Testa di lasciar vuoti otto riquadri superiori (G. CAMPORI, *Artisti italiani e stranieri negli stati estensi*, Modena 1855, p. 458): evidentemente, in un secondo momento, si decise d'inserire anche il pannello di «natura morta». Che esistesse in San Pietro un precedente coro, è confermato dalle parole del cronista LANCILLOTTI, *Cronaca Modenese* cit., VI, pp. 7, 419, quando annota per due volte che il coro viene fatto «de novo».

²³⁷ Si tratta del leggio dell'Oratorio dei Rossi (da San Paolo), della spalliera nella Sacrestia dei Canonici e del mobile ora scomposto nella fabbrica del Duomo: gli ultimi due furono già collegati al Bianchino da RONCHINI, *Intorno alla scoltura in legno* cit.; fra le guide che divulgano il riferimento, cfr. N. PELICELLI, *Guida storico artistica e monumentale della città di Parma*, Parma 1906, p. 5; cfr. inoltre [A. SANTANGELO], *Provincia di Parma* («Inventario degli oggetti d'arte d'Italia»), p. 28. Lo studioso che ha più esplicitamente sostenuto questa ricostruzione sotto il nome di Luchino Bianchino è QUINTAVALLE, *Luchino Bianchino* cit. Essa è stata confermata da BANDERA, *Il mobile emiliano* cit., p. 8; FORNARI SCHIANCHI, in *L'abbazia* cit. Fra l'altro, ricordo che nel coro di San Giovanni ricompare l'inequivocabile combinazione di aspersorio, secchiello, oggetto conchigliforme che si trova in una tarsia dell'armadio della fabbrica.

²³⁸ In generale, sul Sacca, c. BONETTI, *Intarsiatori cremonesi: Paolo del Sacha (1468-1573)*, Cremona 1919; L. BANDERA, *Paolo e Giuseppe Sacca*, in «Kalòs», I, 1970, n. 2, pp. 13-20, II, 1971, n. 3, pp. 17-24.

²³⁹ Sulla situazione piemontese, ROMANO, *Il coro di San Lorenzo* cit., p. 32, nota 35. Per il coro di Staffarda, L. MALLÈ, *Le sculture del museo d'arte antica. Museo Civico di Torino*, Torino 1965, pp. 183-92.

²⁴⁰ Sul coro di Vercelli (solo in parte conservato, con riadattamenti nella struttura ed estesi restauri nelle tarsie), R. PASTÉ e F. ARBORIO MELLA, *L'Abbazia di S. Andrea di Vercelli*, Vercelli 1907, pp. 245-46,

507; A. M. BRIZIO, *Vercelli* («Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia»), Roma 1935, pp. 24-26; G. CHIERICI, *L'Abbazia di S. Andrea in Vercelli*, Vercelli 1968, p. 21. L'identificazione dei cartoni comuni al coro di Vercelli e a quello di Alba è a p. 33, nota 36 della monografia dedicata al secondo da ROMANO, *Il coro di San Lorenzo* cit.

²⁴¹ M. R. FABBRI, *Il coro intarsiato di San Giovanni in Monte*, in «Il Carrobbio», II, 1977, pp. 145-56; e la tesi di laurea di M. Tamassia (Università di Bologna, 1976-77, relatore G. Romano).

²⁴² BONETTI, *Intarsiatori* cit., p. 117.

²⁴³ MONDUCCI, *Il coro ligneo* cit., p. 258. Il coro reggiano è stato malamente presentato e riprodotto da A. SPAGGIARI, *Le tarsie lignee della basilica di San Prospero in Reggio Emilia*, Reggio Emilia 1960. Un cartone almeno (quello con la facciata di una chiesa) risale a Paolo Sacca. A Cristoforo de' Venetiis fu affidato anche il riadattamento cinquecentesco del coro del Platina a Cremona (PUERARI, *Le tarsie* cit., p. 82).

²⁴⁴ Albertino Piazza si trovava a Savona proprio in quello stesso anno 1517. Il punto stilistico del cartone utilizzato da Gian Michele Pantaleoni corrisponde bene alla distinzione fra Albertino e il fratello recentemente chiarita da F. ZERI, *Una scheda per Albertino e Martino Piazza*, in «Antologia di belle arti», III, 1979, n. 9-12, pp. 58-61. L'indicazione mi par che faccia gravitare completamente su Albertino il gonfalone dell'*Incoronazione della Vergine* all'Incoronata di Lodi (1519), nonostante la documentazione relativa ad entrambi i fratelli resa nota da A. M. ROMANINI, *Note sui fratelli Albertino e Martino Piazza da Lodi*, in «Bollettino d'arte», 1950, pp. 123-30, che ha portato alla troppo equa spartizione fatta da A. NOVASCONI, *I Piazza*, Lodi 1971, p. 62. Infine questo riferimento savonese, alla data 1517, conferma l'esclusione dell'ipotesi che Albertino possa aver dipinto l'affascinante tavola della Cattedrale di Savona (come propose P. ROTONDI, *Contributo ad Albertino Piazza*, in «Arte Lombarda», v, 1960, pp. 68-74). Ma sulla questione si veda B. BARBERO, *Albertino Piazza e alcuni aspetti del proto-classicismo a Savona*, ivi, n. s., 1977, n. 47-48, p. 194. Il cartone del leggio ha spinto invece TORRITI, *Tarsie del coro* cit., p. 192, a pensare a fatti liguri tra Mazzone, Baudo, Fasolo; mentre BARBERO, *Albertino Piazza* cit., pp. 86-87, nota 20, parla di fra Girolamo da Brescia. Per E. PARMA ARMANI, *A proposito delle tarsie del Duomo di Savona e della Cattedrale di San Lorenzo a Genova*, ivi, XVI, 1971, p. 239, l'*Adorazione dei Magi* rivela la conoscenza di opere raffaellesche.

²⁴⁵ S. VARNI, *Tarsi ed intagli del coro e presbiterio di S. Lorenzo in Genova*, Genova 1878; P. TORRITI, *Le tarsie del coro di san Lorenzo in Genova*, in «Bollettino ligustico», VII, 1955, n. 1-4, pp. 70-103; PARMA ARMANI, *A proposito* cit.

²⁴⁶ B. BERENSON, *Lotto*, Milano 1955, p. 89 (London 1901², p. 162).

²⁴⁷ [M. MICHIEL], *Notizia d'opere* cit., p. 129. Le fonti dirette per lo

studio del coro sono state ricordate nella nota 70. Riassume le informazioni documentarie G. MARIANI CANOVA, *Lotto* («Classici dell'arte Rizzoli», n. 79), Milano 1975, pp. 101-7. Altri riferimenti critici nelle opere ricordate nelle note seguenti.

²⁴⁸ G. ROMANO, *La Bibbia di Lotto*, in «Paragone», xxvii, 1976, n. 317-19, pp. 82-91. L'articolo ha riaperto la discussione sugli orientamenti riformati della religiosità dell'artista. Ma un primo utilizzo in tal senso delle sue lettere è nelle obiezioni fatte al Chiodi da parte di R. LONGHI, *Lettere inedite di Lorenzo Lotto su le tarsie di Santa Maria Maggiore in Bergamo*, ivi, xv, 1964, n. 173, p. 59 («l'insistenza con cui il Lotto afferma la sua stretta osservanza religiosa potrebbe sospettarsi di "excusatio non petita"»). Sull'argomento si è aperta una discussione che sarebbe eufemistico definire vivace. Gli interventi di M. CALÍ, *La «religione» di Lorenzo Lotto*, e di R. FONTANA, «Solo, senza fidel governo et molto inquieto de la mente», in ZAMPETTI e SGARBI, *Lorenzo Lotto* cit., pp. 243-78 e 279-98, a me pare che abbiano largamente chiarito e confermato le gravitazioni «riformiste» del pittore. Mentre F. CORTESI BOSCO, *A proposito del frontespizio di Lorenzo Lotto per la Bibbia di Antonio Brucioli*, in «Bergomum», 1976, nn. 1-2, pp. 27-42, capovolge il discorso di Romano sulla religiosità di Lotto ma dà conferma dell'attribuzione che lo aveva originato, P. ZAMPETTI, *Un pittore «inquieto de mente»*, in «Notizie da Palazzo Albani», ix, 1980, n. 1-2, p. 65, esplicitamente respinge il riferimento.

²⁴⁹ S. SETTIS, *La «Tempesta» interpretata*, Torino 1978 (pp. 117 sgg., e le considerazioni sui *Tre Filosofi*, che, in questo senso, non mi pare che lascino margini di dubbio).

²⁵⁰ LOTTO, *Libro* cit., p. 286 (CHIODI, *Lettere inedite* cit., pp. 56-57).

²⁵¹ Sull'argomento si veda le pagine, molto belle, di A. M. BRIZIO, *Il Sacro Monte di Varallo: Gaudenzio e Lotto*, in «Bollettino della società piemontese di archeologia e di belle arti», n. s., xix, 1965, pp. 35-42, e il paragrafo dedicato a *Lorenzo Lotto e il teatro in pittura* dell'intervento di M. MURARO in ZAMPETTI e SGARBI, *Lorenzo Lotto* cit., pp. 304-8. Mentre mi sembra che F. CORTESI BOSCO, *Gli affreschi dell'Oratorio Suardi. Lorenzo Lotto nella crisi della Riforma*, Bergamo 1980, pp. 85-89, tenda a sovrapporre equivocamente il senso liturgico del teatro medievale con la visualità prospettica della scena moderna.

²⁵² LONGHI, *Lettere inedite* cit., p. 61.

²⁵³ LOTTO, *Libro* cit., p. 286 (CHIODI, *Lettere inedite* cit., p. 57).

²⁵⁴ In CHIODI, *Quattro lettere* cit., p. 31.

²⁵⁵ Sull'interpretazione dei «coperti», che è cosa sorprendentemente recente, VAN DEN BERG-NOË, *Lorenzo Lotto* cit.; D. GALIS, *Concealed Wisdom: Renaissance Hieroglyphic and Lorenzo Lotto's Bergamo Intarsie*, in «Art Bulletin», lxii, 1980, n. 3, pp. 363-75 (della stessa studiosa una tesi di dottorato, nel 1977, al Bryn Mawr College); CORTESI BOSCO,

Gli affreschi dell'Oratorio cit., pp. 135-41; ID., *Riforma religiosità arte alchimia negli affreschi di Lorenzo Lotto dell'Oratorio Suardi di Trescore*, in «Notizie da Palazzo Albani», IX, 1980, n. 1-2, p. 38; C. ALBANI LIBERALI, *Lorenzo Lotto e il «Nosce te ipsum» nelle tarsie di Bergamo: ipotesi di ricerca*, in ZAMPETTI e SGARBI, *Lorenzo Lotto* cit., pp. 425-32; I. REHO, *La cultura vetero-testamentaria di Lorenzo Lotto: da Trescore alle tarsie di Bergamo*, *ibid.*, pp. 433-42; C. ALBANI LIBERALI, *Una tarsia del coro di S. Maria Maggiore a Bergamo: il tema della fortuna e Lorenzo Lotto*, in «Artibus et historiae», 1981, n. 3, pp. 77-83. Per una distinzione terminologica all'interno del vasto campo della figurazione simbolica del Cinquecento, ricordo le pagine lucidissime di G. POZZI, *Il «Polifilo» nella storia del libro illustrato veneziano*, in *Giorgione e l'umanesimo veneziano*, a cura di R. Pallucchini, Firenze 1981, pp. 91-99.

²⁵⁶ Uso i termini di E. H. GOMBRICH, *Immagini simboliche. Studi sull'arte del Rinascimento* (1972), Torino 1978, e, più in particolare, mi riferisco alle pp. 223-28, 242-46.

²⁵⁷ Il patto, del 4 marzo 1521, è stato reso noto da ALCE, *Il coro di San Domenico* cit., p. 59.

²⁵⁸ [MICHIEL], *Notizia* cit., p. 133. Bernardo da Trevi[glio] è lo Zenale. Trozo da Monza è noto come architetto, ma senza opere. I pannelli di Santo Stefano e Domenico vennero trasferiti fin dal Cinquecento in San Bartolomeo, subendo alterazioni e perdite. L'opera complessiva sull'intarsiatore, ALCE, *Il coro di San Domenico* cit., non esclude il ricorso ai diversi contributi dello stesso studioso. Successivamente a tale pubblicazione (recensita da L. Spezzaferro, in «Storia dell'arte», II, 1970, n. 7-8, pp. 359-60), dopo l'articolo di RAGGIO, *Vignole, Fra Damiano* cit., v. ALCE, *L'intervento del Comune di Bologna per il coro di San Domenico*, in «Il Carrobbio», III, 1977, pp. 3-7. Cfr. inoltre la nota 59.

²⁵⁹ Per il riferimento a Bramantino e per il riutilizzo da parte del Cesariano del cartone dell'*Età dell'Oro*, w. SUIDA, *Bramante pittore e il Bramantino*, Milano 1953, pp. 82-83. L'intervento di M. L. FERRARI (*Ritorno a Zenale*, in «Paragone», XIV, 1963, n. 157, pp. 14-29), si legge ora in *Studi* cit., pp. 88-92. Altre indicazioni bibliografiche in ALCE, *Il Coro di San Domenico* cit., pp. 335-36, e G. MULAZZANI, *Bramantino e Bramante pittore* («Classici dell'arte Rizzoli», n. 95), Milano 1978, pp. 95-96.

²⁶⁰ Per il Vignola, nota 60, e BANDERA, *Il mobile* cit., figg. 37-38. La presenza del Vignola nelle tarsie di fra Damiano è stata poi troppo congetturalmente argomentata da M. WALCHER CASOTTI, *Il Vignola*, Trieste 1960, I, pp. 8-19. RAGGIO, *Vignole* cit., p. 41 sostiene che intervenisse a distanza di una ventina di anni per adattare un cartone da lui stesso preparato ai tempi del dossale. Le ascrizioni al Serlio sono state fatte a più riprese da v. ALCE (per ultimo in *Il coro di San Domenico* cit., pp. 129-30, 134).

²⁶¹ Dopo la morte dello Zucchi, fu chiamato a giudicare sul valore dei lavori da lui compiuti per il coro di San Giovanni Evangelista (RONCHINI, *Intorno alla scoltura* cit., p. 316; ALCE, *Il coro di San Domenico* cit., p. 132). Si è già detto in precedenza sulla difficoltà di stabilire a che punto fossero arrivate a quella data le tarsie di Parma; ma si ricordi anche che esse fanno comunque parte di una serie stilistica certamente già avviata al momento in cui fu chiamato fra Damiano.

²⁶² Il pannello Davia Bargellini corrisponde, a sua volta, alla *Crocefissione* del coro di San Domenico, che porta una data 1542. Un altro pannello del coro bolognese fu replicato nella bottega di fra Damiano per servire come quadro di legname: è l'*Adorazione nell'orto* che nella Pinacoteca di Forlì si conserva ancora sotto il nome (ricco di suggestioni ai tempi del movimento artistico-industriale) del senese Antonio Barili (E. CALZINI e G. MAZZATINTI, *Guida di Forlì*, Forlì 1893, p. 75). Di altri due quadri di tarsia di fra Damiano siamo informati attraverso un documento che ne restituisce bene le condizioni percettive (M. GUALANDI, *Memorie originali riguardanti le belle arti*, serie quinta, Bologna 1844, pp. 42-45).

²⁶³ *Ricordi* cit., cc. 51-55 (ricordo CIX), ma cito da *Scritti d'arte* cit., III, pp. 2924-26. La nota al testo della Barocchi, a p. 3553-54, integra la bibliografia fornita da J. SCHLOSSER, *La letteratura artistica*, Firenze 1964, p. 223. Ad essa si è aggiunto poi LIEBENWEIN, *Studiolo* cit., pp. 141-42; ma può essere utile ricordare G. ZAMA, I «Ricordi» di Sabba Castiglione (note per un'edizione critica), in «Studi romagnoli», VI, 1955, pp. 359-71. Il Castiglione aveva adornato il suo studiolo «con un quadretto di tavola e con due quadri di due teste, una di Santo Paolo e l'altra di Santo Giovanni Battista, di mano del mio reverendissimo padre frate Damiano da Bergamo, opere tutte tre eccellentissime; ma pure a me pare che nella testa di Santo Giovanni il buon padre, avanzando se medesimo, mostrasse lo estremo e ultimo di quanto egli sapeva» (p. 2930). Delle due teste si perde notizia a fine Settecento (G. M. VALGIMIGLI, *Frate Sabba da Castiglione*, Faenza 1870, p. 17).

²⁶⁴ Sono espliciti, in questo senso, i richiami al Castiglione fatti da F. LANZONI, *La controriforma nella città e nella diocesi di Faenza*, Faenza 1925 (pp. 11-14, con ulteriore bibliografia).

²⁶⁵ RAGGIO, *Vignole* cit., dà in proposito un'informazione molto puntuale.

²⁶⁶ Nel 1513, lo stesso anno in cui l'ACHILLINI, *Viridario*, p. 189, dedica alcuni versi ai figli di Agostino Marchi («Altri ci son c'han spirito pellegrino | in legno cose fanno da stupire | Giacomo e i suoi fratei, que' d'Augustino | figure e prospettiva io non so dire | che vivo et vero eccedon»), nel coro della Cattedrale di Faenza due intarsiatori bolognesi, Biagio e Taddeo, firmano due tarsie con le teste dei santi Pie-

tro e Paolo: si tratta di un significativo caso d'intesa col pittore che aveva dato i cartoni (anche nell'esteso ricorso pirografico). Non è immediato controllare se questo Biagio sia lo stesso Biagio de' Marchi che tre decenni dopo lavorò alle tarsie della Certosa di Bologna. Nella loro esecuzione, assieme ad elementi organizzativi derivati dal coro bolognese del Sacca, entrano ormai veri e propri interventi pittorici. Un repertorio decorativo che ricorda ancora i temi «pompeiani» che l'Aspertini aveva diffuso nelle *Ore Albani*, caratterizza invece la parte intarsiata da Battista Bolognese nel leggio di San Pietro a Perugia, nel 1535-37 (riprodotto da CANTELLI, *Il mobile* cit., fig. 52).

²⁶⁷ ALCE, *Il coro di San Domenico* cit., p. 141 (ma già in un precedente intervento) preferisce riferire direttamente a fra Damiano il pannello; opinione a cui sostanzialmente si accosta TORRITI, *I «maestri»* cit., pp. 89-91. A parte la più scadente condotta esecutiva, viene da pensare che a quella data, nel 1540, fra Damiano avrebbe preferito impiegare il cartone vignolesco usato per il «quadro» Guicciardini e successivamente, nel 1536, nella porta di San Pietro a Perugia.

²⁶⁸ L'*Annunciazione* del coro di San Domenico è riprodotta da ALCE, *Il Coro di San Domenico* cit., p. 255. Per la porta di fra Antonio da Lunigiana ora al Museo di Villa Guinigi si veda *Il museo nazionale* cit., fig. 85 (alle pp. 182-83 e 193, le schede di S. Meloni Trkulja). Non mi è stato possibile rintracciare R. DE ARIMATIS, *Frate Antonio da Lunigiana «faber lignarius»*, Parma 1937.

²⁶⁹ MORASSI, *Brescia* cit., pp. 257-60; ID., *Storia di Brescia* cit., pp. 699-700.

²⁷⁰ G. ROSA, *Le arti minori dalla metà del sec. XV al 1630*, in *Storia di Milano*, X, Milano 1957, pp. 830-32; Galeazzo Alessi, catalogo della mostra, Genova 1974, pp. 42-43.

²⁷¹ *Cristoforo* cit., *passim*; ma rispetto ad affermazioni calibrate come quella a p. 68, l'impostazione del problema è stata estremizzata in due successivi interventi: *Luchino Bianchino* cit., e *Tarsie e urbanistica* cit.

²⁷² QUINTAVALLE, *Tarsie e urbanistica* cit., pp. 40-46. Nella prima citazione ho aggiunto il corsivo.

²⁷³ SUPINO, *I maestri d'intaglio* cit., p. 157. Alcune tarsie di Guido da Seravallino sono state richiamate in un contesto di storia urbana nella seconda edizione di E. TOLAINI, *Forma Pisarum*, Pisa 1979, p. 198, nota 122.

²⁷⁴ Ripreso in SARTORI, *I cori antichi* cit., pp. 42-43.

²⁷⁵ M. CAFFI, *Dei lavori d'intaglio in legname e di tarsia pittorica nel coro della Cattedrale di Ferrara (lettera a Giuseppe Campori)*, in «Indicatore modenese», 1851, n. 11-12, pp. 4-5 (dell'estratto).

²⁷⁶ *Arte e illusione* (1960), Torino 1965, pp. 289 e 314, rimandando comunque a tutta l'impostazione gombrichiana del problema dell'illusione.

²⁷⁷ A. MARTINI, *Notizia su Pietro Antoniani, milanese a Napoli*, in «Paragone», XVI, 1965, n. 181, p. 81.

²⁷⁸ PUERARI, *Le tarsie* cit., p. 59.

²⁷⁹ «Una delle piú alte lezioni dell'Umanesimo brunelleschiano», come osserva Tafuri (*Teorie e storie dell'architettura*, Bari 1968, p. 25), è la «nuova considerazione della città preesistente come struttura labile e disponibile [...] pronta a mutare il suo significato globale una volta alterato l'equilibrio della «narrazione continua» romanico-gotica con l'introduzione di compatti *oggetti* architettonici». Sulla città ideale come razionalizzazione della città concreta, come nuovo modello perfettibile, si è ovviamente avuto presente il saggio di E. GARIN, in *Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano*, Bari 1972², pp. 33-56.

²⁸⁰ A. TENENTI, *L'utopia nel Rinascimento (1450-1550)*, in «Studi Storici», VII, 1966, n. 4, pp. 689-707, poi in ID., *Credenze, ideologie, libertinismi tra Medioevo ed Età moderna*, Bologna 1978, pp. 239-60 (in particolare le affermazioni alle pp. 244 e 252-53). Su questa linea, si vedano anche le opportune e piú dirette distinzioni che fa G. ARBORE, *I teorici dell'architettura del Quattrocento e il problema della città*, in «Revue romaine d'histoire de l'art», XV, 1978, pp. 53-76; ma anche G. SIMONCINI, *Città e società nel Rinascimento*, Torino 1974, I, p. 243.

²⁸¹ A proposito del «compiacimento formalistico sul tema della città che viene visualizzata in immagini di assoluta astrazione calligrafica» e sullo spostamento del mito della «città ideale», si vedano le pagine finali dell'intervento di L. Puppi, in *Dalla città preindustriale alla città del capitalismo*, a cura di A. Caracciolo, Bologna 1975, pp. 67-79.

²⁸² GARIN, *Scienza e vita civile* cit., pp. 49-50.

²⁸³ H. BARON, *La crisi del primo Rinascimento italiano* (1966³), Firenze 1970, p. 226.

²⁸⁴ CASTIGLIONE, *Il libro del cortegiano* cit., pp. 492-93 (il paragone citato in precedenza è a p. 475).

²⁸⁵ Citato in F. W. KENT, «Piú superba de quella de Lorenzo»: *Courtly and Family Interest in the Building of Filippo Strozzi's Palace*, in «Renaissance Quarterly», XXX, 1977, n. 3, p. 317, nota 26. A p. 318, nota 27, sono raccolte alcune indicazioni bibliografiche sul problema del dilettantismo architettonico dei principi. Ma sullo sfondo rimane il problema della committenza, così come era avvertito fra Quattro e Cinquecento (e per cui è indicativo M. BAXANDALL, *Rudolph Agricola on patrons efficient and patrons final: a Renaissance discrimination*, in «The Burlington Magazine», luglio 1982, pp. 424-25).

²⁸⁶ C. M. ROSEMBERG, *L'addizione erculea di Ferrara*, in *La strenna della Ferrariae Decus*, 1980-1981, pp. 161-74. Per un caso molto esemplificativo del rapporto fra iniziativa signorile e riconoscimento cortigiano, in ordine alla città, c. BARONI, *L'architettura lombarda da Bramante al Richini*, Milano 1941, pp. 90-95.

²⁸⁷ P. FRANCASTEL, *Imagination et réalité dans l'architecture civile du Quattrocento*, in *Eventail de l'histoire vivante (Hommage a Lucien Febvre)*, Paris 1953, II, p. 198 (il saggio è stato poi ripubblicato nel secondo volume delle opere di FRANCASTEL, *La réalité figurative*, Paris 1965, pp. 269-81).

²⁸⁸ Adatto le parole che Bruschi impiega in riferimento ad un processo storico di più lungo periodo, ma che ha accelerazione dopo l'Alberti e la massima intensità nel momento cronologico detto (*Scritti rinascimentali* cit., p. xxvii). Sul tema della figurazione pittorica dell'architettura, si veda almeno le osservazioni di R. LONGHI (1916), ora in *Scritti giovanili*, Firenze 1961, pp. 296-97, e di WITTKOWER, *Brunelleschi and Proportion* cit., pp. 289-91; più direttamente, in rapporto alle tarsie, gli interventi di Chastel richiamati nel paragrafo seguente, e ROMANO, *Il coro di San Lorenzo* cit., pp. 21-22.

²⁸⁹ Sul caso di Piacenza e Parma, nel quadro particolare delle rappresentazioni di architettura, ha insistito anche J. GANZ, *Architekturdarstellungen aus Intarsien der Renaissance südlich und nördlich des Alpes*, in «Österreiches Grenzmarker», II, 1969, pp. 156-62.

²⁹⁰ Per Muzio Oddi, cito dal suo «parere» sulla cattedrale di Lucca (che è testo notevole nella storia del restauro architettonico), pubblicato da RIDOLFI, *L'arte a Lucca* cit., p. 372. Per l'altra citazione, il testo del 1645 ripreso da BARONI, *L'architettura lombarda* cit., p. 18.

²⁹¹ Per il tema dell'arco trionfale, G. R. KERNODLE, *From Art to Theatre*, Chicago-London (1944) 1970, *passim* (e ad indice) e pp. 226-38 (per le entrate); L. ZORZI, *Il teatro e la città*, Torino 1977, pp. 90, 190-91 (nota bibliografica); M. FAGIOLO, *L'Effimero di Stato. Strutture e archetipi di una città d'illusione*, in *La città effimera e l'universo artificiale del giardino*, a cura di M. Fagiolo, Roma 1980, pp. 15-19; A. M. PETRIOLI TOFANI, in *Il potere e lo spazio. La scena del principe*, catalogo della mostra (sezione di Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento), Firenze 1980, pp. 343 sgg. Sul tema delle entrate, si veda inoltre E. KONIGSON, *L'espace théâtral médiéval*, Paris 1975, pp. 247-64; B. MITCHELL, *Italian civic pageantry in the high Renaissance. A descriptive bibliography of triumphal entries and selected other festivals for the State occasions*, Firenze 1979.

²⁹² Mi limito a ricordare ZORZI, *Il teatro* cit., e F. CRUCIANI, *Il teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513*, Milano 1969; *Vision et organisation de l'espace dans les fêtes romaines*, in J. JACQUOT e E. KONIGSON, *Les Fêtes de la Renaissance*, Paris 1975, III, pp. 219-29 (in versione italiana in «Biblioteca teatrale», 1972, n. 5, pp. 1-16); *Prospettive della scena: «Le Bacchidi» del 1513*, ivi, 1976, n. 15-16, pp. 57-66.

²⁹³ Cfr. V. MARIANI, *Storia della scenografia italiana*, Firenze 1930, p. 32; le più esplicite attenzioni di L. MAGAGNATO, *Teatri italiani del Cinquecento*, Venezia 1954, p. 38; e L. ZORZI, in un saggio del 1964, ripre-

so in appendice a *Il teatro* cit., pp. 309-10 (ma si veda anche a p. 77); E. POVOLEDO, *Origini ed aspetti della scenografia in Italia. Dalla fine del Quattrocento agli intermezzi fiorentini del 1589*, in N. PIRROTTA, *Li due Orfei* (1969), Torino 1975, p. 399, nota 21.

²⁹⁴ A. CHASTEL, *La grande officina* (1965), Milano 1966, pp. 9-23; ID., *Les «vues urbaines» peintes et le théâtre*, in «Bollettino del centro internazionale di studi di architettura «Andrea Palladio»», XVI, 1974, pp. 141-42, poi in ID., *Formes* cit., pp. 497-503; *Les apories de la perspective* cit., pp. 59-60. L'articolo di R. KRAUTHEIMER, *The Tragic and Comic Scene of the Renaissance: the Baltimore and Urbino Panels*, in «Gazette des Beaux-Arts», XXXIII, 1948, pp. 327-48, è ristampato in ID., *Studies in early Christian, Medieval, and Renaissance Art*, London - New York 1969, pp. 345-59 (con un breve postscritto di risposta alle confutazioni, ma anche di presa di distanza dalle radicalizzazioni della sua proposta). Per gli sviluppi della discussione si veda la bibliografia ragionata di Conti, *Le prospettive* cit. e l'apposita nota di ZORZI, *Il teatro* cit., pp. 168-71. In favore della proposta di Krautheimer si è ancora di recente espresso M. Tafuri, in BRUSCHI, *Scritti rinascimentali* cit., p. 379, nota 1. Sull'argomento, si veda anche A. CORBOZ, *Marqueterie, théâtre et urbanisme dans l'Italie du XV^e siècle*, in «Architectures, Formes, Fonctions», XI, 1964-65, pp. 93-98.

²⁹⁵ E. POVOLEDO, *La sala teatrale a Ferrara: da Pellegrino Prisciani a Ludovico Ariosto*, in «Bollettino del centro internazionale di studi di architettura «Andrea Palladio»», XVI, 1974, p. 121, che è opinione già precedentemente sostenuta dalla stessa autrice in più di un'occasione. Essa è stata messa in discussione da K. NEIENDAM, *Le théâtre de la Renaissance à Rome*, in «Analecta Romana Instituti Danici», V, 1969, p. 140; CONTI, *Le prospettive* cit., pp. 1206-7, nota 14; M. BARATTO, *La fondazione di un genere (per un'analisi drammaturgica della commedia del Cinquecento)*, in *Il teatro italiano del Rinascimento*, a cura di M. de Panizza Lorch, Milano 1980, pp. 8-9; più esplicitamente è stata respinta da ZORZI, *Il teatro* cit., p. 27, e da CRUCIANI, *Prospettive della scena* cit., p. 60, nota 10.

Zorzi ha giustamente messo in dubbio che il termine prospettiva usato da Bernardino Prospero per descrivere l'apparato ferrarese del 1508 «si riferisca ad un impianto realizzato effettivamente secondo i canoni della regola prospettica» e si è chiesto se non serva piuttosto ad indicare la «scena di teatro», secondo il lessico divulgato dalle traduzioni di Vitruvio. Personalmente preferirei dare al termine un senso più piano, adatto all'occasione non teorica della testimonianza: quello di rappresentazione «pittorica» di architetture (si veda *infra*: «quadri cum li casamenti seu prospettive»). Sul pittore responsabile della scena, e per un'ulteriore informazione sull'argomento, A. TEMPESTINI, *Martino da Udine detto Pellegrino da San Daniele*, Udine 1979, pp. 38-40 e 131-32.

²⁹⁶ VASARI, *Opere cit.*, IV, p. 596, ma l'uso è del tutto corrente.

²⁹⁷ Su questo punto, che è toccato da un po' tutta la letteratura sullo spettacolo rinascimentale, ricordo E. BATTISTI, *La visualizzazione della scena classica nella commedia Umanistica*, in ID., *Rinascimento e Barocco*, Torino 1960, pp. 98 e 105; C. MOLINARI, *Il teatro nella tradizione vitruviana: da Leon Battista Alberti a Daniele Barbaro*, in «Biblioteca teatrale», 1971, n. 1, pp. 32 e 46; A. PINELLI, *I teatri*, Firenze 1973, p. 6.

²⁹⁸ KERNODLE, *From Art cit.*, p. 176 («Since the perspective street scene of rows of houses going into a deep center had already been developed in fifteenth century painting, it is surprising that apparently non perspective scenery was built until the first decade of the sixteenth century» [facendo dunque riferimento alla rappresentazione ferrarese del 1508]).

²⁹⁹ BARATTO, *La fondazione cit.*, p. 9.

³⁰⁰ Cito dall'antologia di MAROTTI, *Lo spettacolo cit.*, p. 196.

³⁰¹ Su questo punto mi sembrano molto esplicite le osservazioni di CRUCIANI, *Vision et organisation cit.*, p. 229, e di G. FERRONI, *Il testo e la scena. Saggi sul teatro del Cinquecento*, Roma 1980, p. 9.

³⁰² MAROTTI, *Lo spettacolo cit.*, p. 196.

³⁰³ C. MOLINARI, *Les rapports entre la scène et les spectateurs dans le théâtre italien du XVI^e siècle*, in *Le lieu théâtral à la Renaissance*, a cura di J. Jacquot, Paris 1964, pp. 67-68; A. CHASTEL, *Cortile et théâtre, ibid.*, p. 44; ID., *Palladio et l'escalier à double mouvement inversé*, in «Bollettino del centro internazionale di studi di architettura «Andrea Palladio»», VII, 1965, pp. 18-22, ora raccolto, assieme agli altri interventi di storia del teatro, in ID., *Formes cit.*

³⁰⁴ R. KLEIN e H. ZERNER, *Vitruve et le théâtre de la Renaissance*, in *Le Lieu cit.*, ora in KLEIN, *La forma cit.*, pp. 333-35 (da p. 334 la citazione); KERNODLE, *From Art cit.*, pp. 188-200 (e ad indice). Per un accenno esplicito in rapporto alla tarsia, ZORZI, *Il teatro cit.*, p. 309 (fra Giovanni da Verona non va però confuso con fra Giovanni Giocondo, il traduttore di Vitruvio).

³⁰⁵ SARTORI, *I cori antichi cit.*, p. 42.

³⁰⁶ PUERARI, *Le tarsie cit.*, p. 118.

³⁰⁷ STERLING, *La nature morte cit.*, pp. 30-35; M. ROSCI, *Baschenis Betera cit.*, pp. 32-36.

³⁰⁸ Uso un'espressione di E. RAIMONDI, *Il romanzo senza idillio*, Torino 1974, p. 25, ma volendo riferirmi al senso complessivo della sua analisi.

³⁰⁹ Sul ruolo dell'antico ha insistito particolarmente Sterling (ne ha chiesto invece una zona di deroga per la tarsia lendinaresca PUERARI, *Le tarsie cit.*, p. 67). L'impostazione qui seguita deriva, ovviamente, da Gombrich, in maniera più particolare dalla recensione al libro di Sterling, in *A cavallo di un manico di scopa* (1963), Torino 1971, p. 157. Un richiamo simile fa WHITE, *Nascita e rinascita cit.*, p. 254. Non mi

pare aver considerato queste motivazioni contestuali J. BAUDRILLARD, *Il «trompe-l'œil»*, in «Rivista d'estetica», 1979, n. 3, pp. 1-7, quando richiama la qualità banale degli oggetti che caratterizzano questo tipo di figurazione (assolutizzata al punto da includere *de plano* lo studiolo di Urbino).

³¹⁰ G. GRUYER, *L'Art ferrarais à l'époque des princes d'Este*, Paris 1897, II, p. 35. A proposito dei fiori e dei frutti che occupano le bellissime paraste della Sacrestia dei Consorziali, Gianni Romano mi ricorda la fama di Antonio Lionelli da Crevalcore nel dipingere frutti (si veda A. VENTURI, *Quadri di Lorenzo di Credi, di Antonio da Crevalcore e di un discepolo del Francia*, in «Archivio storico dell'arte», I, 1888, p. 278, e GOMBRICH, *A cavallo* cit., p. 156).

³¹¹ AL DEL BRAVO, *La dolcezza* cit., p. 780, «non sembra», invece, «che in genere i cori intarsiati permettano letture iconogiche. Vi compaiono infatti oggetti la cui presenza è ammissibile in un luogo sacro solo per una forte astrazione dai contenuti, come per esempio le scacchiere».

³¹² Tuttavia, per lo studiolo di Gubbio, si veda il saggio di WINTERNITZ, «*Quattrocento*». *Science* cit., riedito in ID., *Musical Instruments* cit., pp. 116-19.

³¹³ In *Scritti d'arte* cit., p. 2931. E subito dopo, a proposito delle armi, fa una considerazione che sembra da ricondurre ad una mutata ideologia nobiliare: «ma ben vorrei che fossero conservate limpide, forbite, lustri e nette come devono essere le armi d'un gentil cavaliere, e non rugginose come quelle d'un sbirro».

³¹⁴ In *Scritti scelti*, a cura di A. M. Brizio, Torino 1966², p. 364.

³¹⁵ *De re aedificatoria* cit., p. 766.

³¹⁶ In *Scritti d'arte* cit., p. 2932.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 2919.

³¹⁸ L. SPITZER, *L'armonia del mondo* (1963), Bologna 1967, pp. 67, 73-76.

³¹⁹ WINTERNITZ, *The Importance* cit. Ma si veda anche il saggio introduttivo della raccolta in cui è ripubblicato: *Musical Instruments* cit., pp. 31 e 39.

³²⁰ F. YATES, *Giordano Bruno e la tradizione ermetica* (1964), Bari-Roma 1981², pp. 334-52, e fig. 13d.

³²¹ P. O. KRISTELLER, *La tradizione classica nel pensiero del Rinascimento* (1955), Firenze 1965, p. 82.

³²² Sono esplicite, in questo senso, le considerazioni di A. G. DEBUS, *L'uomo e la natura nel Rinascimento* (1978), Milano 1982, pp. 88-89. Più specificamente (fra i tanti suoi interventi sui rapporti fra musica e cultura della prima età moderna), D. P. WALKER, *Kleper's Celestian Music*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», xxx, 1977, pp. 228-50.

³²³ G. REESE, *Musical Compositions in Renaissance Intarsia*, in *Medieval and Renaissance Studies*, a cura di J. L. Lievsay, II, Durham 1966, pp. 74-97; B. DISERTORI, *Prime versioni a tre voci della canzone «J'ay prius amours»* [studiolo di Urbino], «Rivista studi trentini di scienze storiche», 1958, poi in ID., *La musica nei quadri antichi*, Calliano (Trento) 1978, p. 44; J. VAN BENTHEM, *Einige Musikintarsien des Frühen 16. Jahrhunderts in Piacenza und Josquins Proportionskanon «Agnus Dei»*, in «Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandses Muziekgeschiedenis», XXIV, 1974, pp. 97-98.

³²⁴ È significativa, nel suo contesto, la citazione di un pannello del coro di Monte Oliveto fatta da A. TENENTI, *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento*, Torino 1957, p. 462.

³²⁵ Le scritte cancellate nel 1571 «apparebant sculpta, sive in ligno incisa super tribus vasculis in ligno incisus infrascripta verba videlicet. In primo ex dictis vasculis. De Umbra Asini Domini Nostri. In secundo. De pedibus ascensionis Beatae Virginis. In tertio de reliquiis Sanctissimae Trinitatis» (ROSSI, *Maestri e lavori* cit., pp. 356-57). La ragione di queste scritte andrà sicuramente motivata meglio, e più da vicino. Ma, certo, non saranno dovute all'iniziativa personale di Sebastiano Bencivenni («spirito bizzarro e burlesco», vorrebbe dedurne NESSI, *Bencivenni* cit., p. 218).

³²⁶ PACIOLI, *Summa* cit., cc. 2r e 2v.

³²⁷ G. PRETI, *Retorica e logica*, Torino 1968, p. 146.

³²⁸ «Spirito nuovo» è espressione usata da GILLE, *Leonardo* cit., p. 120, in una pagina dove si osserva anche che «le macchine italiane [...] sembrano nell'insieme meglio concepite, forse sono soltanto meglio disegnate, in un'epoca e in un paese in cui le questioni di prospettiva acquistano una singolare importanza».

³²⁹ VASARI, *Opere* cit., II, p. 652. Sulla sua attività danubiana, J. BALOGH, *Mattia Corvino e il primo Rinascimento ungherese*, in *Evolution générale* cit., pp. 615, 619.

³³⁰ VASARI, *Opere* cit., IV, p. 20. Il riferimento agli storici dell'arte «impreparati» davanti all'opera di Leonardo è tolto da ROMANO, *Studi* cit., p. 49.

³³¹ Per Leonardo, s. A. BEDINI e L. RETI, *Leonardo e l'orologeria*, in *Leonardo*, a cura di L. Reti, Milano 1974, pp. 240-63. Per Brunelleschi, MANETTI, *Vita* cit., p. 66: seguendo il testo stabilito da De Robertis, si legge «mole»; ma si tenga presente che la lettura alternativa – «molle» – provoca tutt'altra valutazione per quanto riguarda la storia della tecnologia (F. D. PRAGER, *Brunelleschi's Clock?*, in «Phisis», x, 1968, pp. 203-16; BEDINI e RETI, *Leonardo* cit., p. 252).

³³² Sul rapporto fra «macchinismo» medievale e ambito monastico, J. LE GOFF, in *Tempo della Chiesa e tempo del mercante*, Torino 1977, p. 84 (sullo sfondo M. BLOCH, *Lavoro e tecnica nel Medioevo*, Roma-Bari

1969², pp. 73-110). Per i contributi tecnologici degli ordini monastici, si veda, ad esempio, J. GIMPEL, *La révolution industrielle du Moyen Âge*, Paris 1975, pp. 42, 66, 220. Sui mulini in particolare, si veda, fra gli altri, L. MUMFORD, *Tecnica e cultura* (1934), Milano 1961, pp. 134 e 158; A. C. CROMBIE, *Da Sant'Agostino a Galileo* (1952), Milano 1970, pp. 171-72; F. BRAUDEL, *Capitalismo e civiltà materiale (secoli XV-XVIII)*, pp. 266-69. Di un mulino parla Vitruvio (libro X): ciò comportò, nelle edizioni cinquecentesche, interessanti incontri fra visualizzazione moderna e meccanica classica (L. WHITE jr, *Tecnica e società nel Medioevo* (1962), Milano 1967, p. 147: «Il mulino di Vitruvio è la prima grande conquista nella progettazione di un meccanismo ad alimentazione continua»).

³³³ Su questa difficoltà terminologica, H. ALAN LLOYD, *Antichi orologi* (1964), Firenze 1969, p. 24. Del medesimo autore si veda il capitolo *Misuratori meccanici del tempo*, in C. SINGER, E. J. HOLMYARD, A. R. HALL e T. I. WILLIAMS, *Storia della tecnologia*, III, Torino 1963, pp. 655-82. Sullo sfondo della vita economica, l'avvento tecnologico dell'orologio è stato studiato da C. M. CIPOLLA, *Le macchine del tempo* (1967), Bologna 1981. Cfr. inoltre A. SIMONI, *Orologi italiani*, Milano 1956.

³³⁴ Per Jean de Berry, J. VON SCHLOSSER, *Tesori d'arte e di meraviglie* (1908), Firenze 1974, p. 47 (ma si veda anche a p. 68, per Ferdinando del Tirolo). Per Lorenzo de' Medici, E. MÜNTZ, *Les collections des Médicis au XV^e siècle*, Paris-London 1888, p. 75. Per l'ambiente milanese, F. MALAGUZZI VALERI, *Arte gaia*, Bologna 1926, pp. 70-71. Sugli orologi privati («fiunt etiam ex aere parvula sed privata», ricorda Grapaldo), CIPOLLA, *Le macchine* cit., pp. 30-35.

³³⁵ GRAPALDO, *De partibus aedium* cit., c. 100r.

³³⁶ Su questo fatto sono molto esplicite le pagine di MUMFORD, *Tecnica* cit., pp. 95-98, 138-40, e di BRAUDEL, *Capitalismo* cit., pp. 273-75.

³³⁷ M. BRUSATIN, *La macchina come soggetto d'arte*, in *Storia d'Italia Einaudi. Annali* 3, Torino 1980, pp. 31-77.

³³⁸ Si veda, ad esempio, l'elenco degli attrezzi che nel 1496, a Perugia, furono acquistati da Bernardino di Lazzero (ROSSI, *Maestri e lavori* cit., pp. 103-4).

³³⁹ A. R. HALL e M. BOAS HALL, *Storia della scienza* (1964), Bologna 1979, p. 103 («Nel XV secolo l'Europa era tecnologicamente superiore a tutte le altre regioni del globo, salvo che in certe arti, come quella della porcellana»); in termini simili, si esprime WHITE, *Tecnica* cit., p. 187.

³⁴⁰ GILLE, *Leonardo* cit., p. 147. La crisi del rapporto arte-scienza nella coscienza cinquecentesca è uno dei temi che percorrono il libro di M. TAFURI, *L'architettura del Manierismo nel Cinquecento europeo*, Roma 1966.