

II
(XLVII)

A·M·I·S
ANTIQVAE
MVSICAE
ITALICAE
STVDIOSI

**A.M.I.S – Periodico dell'Associazione
Antiquae Musicae Italicae Studiosi**

COMITATO DIRETTIVO

Oscar Tajetti
Mario Longatti
Gabriele Del Miglio

REDAZIONE

Mario Longatti
Umberto Timossi
Stefano Gorla

DIRETTORE RESPONSABILE

Oscar Tajetti

REDAZIONE E DIREZIONE

Via Odescalchi, 30 – 22100 COMO

REALIZZAZIONE TECNICA

Stefano Gorla

Autorizzazione del Tribunale di Como del 14 marzo 1985, n. 8/85
del Registro di Stampa.

A.M.I.S.

ANTIQUAE MUSICAE ITALICAE STUDIOSI

Bollettino dell'Associazione

Anno XVII – Settembre 2019 – N. II (XLVII)

*A Faenza, sabato 20 gennaio 2018,
nella chiesa conventuale di San Francesco*

L'ULTIMO SALUTO A PADRE ALBINO VAROTTI

Si sono svolti sabato scorso nella chiesa faentina di San Francesco i funerali di padre Albino Varotti, Presidente onorario dell'A.M.I.S. Nel tempio del convento che fu la sua casa e il suo studio, una funzione commossa e partecipe di tanti che lo avevano apprezzato per le qualità di uomo, oltre che di artista e di maestro, è stata accompagnata dal canto corale e gioioso della sua musica.

Morto il 18 gennaio, da dieci anni risiedeva nella Casa protetta "Camerini" di Castel Bolognese, dove ha ricevuto attenta assistenza e dove ha continuato fin quasi all'ultimo ad attendere alle sue molteplici attività. Era nato il 13 maggio 1925 a Volano di Codigoro da famiglia bolognese e, compiuti a Faenza gli studi classici nel 1943, qui proferì i voti solenni e venne consacrato sacerdote nel 1949 dal vescovo Giuseppe Battaglia, al quale l'anno successivo avrebbe dedicato il suo "Ecce Sacerdos Magnus". Nel conservatorio di Bologna compì gli studi di composizione con Lino Liviabella, e nel 1950 divenne istruttore del coro della Cappella Musicale Patriarcale di San Francesco in Assisi, di cui fu anche maestro di cappella dal 1966 al 1967. Dal 1954 ricoprì l'incarico di segretario della Commissione Generalizia di Musica Francescana su designazione di padre Domenico Stella.

Docente di armonia e contrappunto per molti anni nel Conservatorio "Luigi Cherubini" di Firenze, era considerato una delle massime autorità nel campo della musica sacra, in particolare gregoriana. Importanti, come musicologo, i suoi studi sulle laude fiorentine del monaco del Cinquecento Serafino Razzi, e l'opera di riordino degli archivi francescani di Assisi e Bologna. Proprio

con Bologna e con l'Accademia Filarmonica padre Albino mantenne sempre un rapporto di profonda affezione.

Lo ricordiamo, nei suoi modi sempre gioviali e pronti all'ascolto, frequentare con regolarità la biblioteca e l'archivio dell'antica e prestigiosa istituzione musicale di cui fu anche consigliere artistico. Con il professor Vecchi, che dell'accademia fu per tanti anni l'archivista, padre Albino rappresentò un punto di riferimento sicuro, sempre disponibile a un consiglio a quanti, studenti e studiosi di antichi manoscritti frequentarono le stanze dell'antico palazzo di via Guerrazzi per condurvi le loro ricerche.

Con Padre Albino Varotti se ne va una parte importante della storia musicale del nostro tempo. A lui va il rispettoso e affettuoso ricordo di tutta l'Associazione.

Andrea Parisini

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

Una cortina scarsamente penetrabile rende ardua la ricostruzione della biografia e della formazione di **fra' Giovanni**, nato a Verona intorno al 1457 e qui sicuramente morto nel 1525. Giovanni da Verona è, per la durata di tre decenni, la voce più potente della tarsia rinascimentale italiana (Thornton 1973; Ferretti 1982; Rohark 2007); tarsia della cui declinazione più propriamente “olivetana” egli rappresenta, oltre che il miglior talento, anche il padre fondatore e il caposcuola (Brizzi 1994). La competenza musicale che fra' Giovanni mostra intagliando ed intarsiando strumenti musicali e pagine di musica è scritta nelle componenti fondamentali della sua formazione, ovvero l'estrazione veronese, la scelta religiosa, l'iniziazione ai segreti della lavorazione del legno.

La Verona di secondo Quattrocento in cui fra' Giovanni nasce e cresce è infatti centro fiorente di creatività e prassi musicale (Paganuzzi 1976) e, tra i suoi artigiani, annovera anche alcuni liutai (Meucci 2002)¹. A San Giorgio di Ferrara, inoltre, un *magister novitiorum* introduce il *legnaiolo* in formazione a lettura, scrittura, e canto della notazione musicale mentre, dopo la professione monastica, la liturgia delle Ore obbliga quotidianamente fra' Giovanni a salmodiare più volte al giorno (McKinnon 2001). I significati che fra' Giovanni sembra prestare alle sue immagini musicali sono sostanzialmente tre: quello di emblemi della realtà come *Harmonia Mundi*,

¹ ELENA BUGINI, *Musica tarsciata: catalogo dei soggetti musicalmente rilevanti del magister perspectivae Giovanni da Verona*, “Imago musicae”, XXIV, LIM, (2011), p. 61

quello di simboli di *vanitas*, e quello di tramiti dell'*Ascensus animae*². L'esecuzione – tra il 1494 ed il 1499 – della doppia fila di stalli corali di Santa Maria in Organo a Verona, completata - tra il 1500 ed il 1501 – della messa in opera del leggio, rientra nelle opere di riqualificazione rinascimentale del complesso benedettino di fondazione tardo-antica³ Tra le tarsie degli scranni superstiti in Santa Maria in Organo, quelle musicalmente davvero rilevanti sono la nona sinistra e la decima destra. Nella prima, distribuiti tra due ripiani di una scansia priva di ante, si dispongono, dall'alto in basso, una ribeca (con archetto), un liuto, un foglio di musica, una cetera, un triangolo con batocchio [fig. 1]. Entro il vano unitario della seconda campeggiano invece una lira da braccio (con relativo archetto) e una coppia di tamburelli a sonagli [fig. 2]. Il ribechino piriforme intarsiato monta tre corde che, sollevate da un minutissimo ponticello sulla parte bassa della tavola armonica (adorna di rosetta a preziosa girandola), sono messe in tensione dagli altrettanti piroli, infissi da lato nel cavigliere a falchetto⁴ Le ribeche di Fra' Giovanni obbediscono sempre al medesimo tipo assai condizionato dal modello arabo di partenza (*rebab o rabab*), di elegante foggia allungata con cavigliere a falchetto, rosetta fittamente e affinatamente traforata, e 3 corde (Mellini 2000: 44)⁵ Altro strumento presente in questa tarsia è il liuto. Il liuto occidentale deve la sua esistenza e il suo nome al liuto arabo.⁶ Il liuto poggiate sulla tavola è del tipo con guscio tondeggiante, prediletto dal maestro; dal numero dei piroli nel cavigliere retroflesso (nove) si evince l'adozione del modello a quattro cori doppi e un cantino isolato le cui nove corde, come spesso accade nei lavori di Fra' Giovanni, non vengono rappresentate. Si tratta certo di un'omissione voluta, la cui interpretazione più immediata rimane forse la più veridica: un cordofono senza corde non suona: privarlo di voce equivale a

² ELENA BUGINI, Op. cit., p. 61-62

³ ELENA BUGINI, *Annotazioni sull'iconografia musicale di fra' Giovanni da Verona*, "Arte Veneta", 67 Milano, Electa, (2011), p. 7

⁴ ELENA BUGINI, *La musica di Fra Giovanni da Verona*, Paris, Garnier, 2014, p. 124-125

⁵ ELENA BUGINI, *Musica tarsciata*: op cit., p. 80

⁶ DAVIDE REBUFFA, *Il liuto*, Sito Internet di Altevista

trasformarlo da oggetto concreto a simbolo di quel silenzio, quello assoluto della morte, che la voce dell'oggetto concreto non può più combattere e riempire⁷. Le rosette sono sistematicamente sostituite da un semplice foro. Unica eccezione rispetto a questo paradigma tipico sembra essere lo strumento rappresentato in uno dei pannelli della porta della Stanza della Segnatura in Vaticano [fig.3]: esso ha infatti la foggia allungata tipica dei liuti di scuola bolognese, una rosetta in forma di corolla di fiore ed un superiore – e più aggiornato – numero di corde (sei cori, di cui probabilmente sei doppi e uno scempio). L'adozione di questo modello alternativo si spiega forse con il desiderio di onorare un incarico particolarmente prestigioso (una commessa pontificia) mediante l'adozione di una forma per lui ricercata in quanto inconsueta; o, forse più credibilmente, con il fatto che gli venisse imposto un cartone non suo, magari del Sanzio⁸. Fra Giovanni intarsia inoltre nello stesso dossale una lira da braccio. L'archetto, come quello della ribeca, è del tipo rinascimentale con asta diritta (non ancora piegata a fuoco come negli archi contemporanei); nel cavigliere lanceolato sono infissi (da sopra) i sette pirola per le cinque corde melodiche e le due di bordone messe in tensione dalla cordiera. I fori armonici sono a *ci* affrontate e, tra di essi, si colloca il ponticello che rialza le corde⁹. A questo punto è d'uopo chiedersi come mai Fra' Giovanni intarsiasse questi strumenti, in particolare la lira. Una prima risposta è che erano propedeutici alla preghiera che i monaci cantavano durante le *Ore* dell'Ufficio quotidiano. Un'ulteriore risposta è legata alle concezioni che riguardano il rapporto tra musica e dimensione celeste a cui era connessa la preghiera. Il filosofo **Pitagora** nel VI secolo a. C. calcola gli intervalli di ottava (2/1) e di quinta (3/2) e costruisce un sistema cosmologico fondato sulla corrispondenza con gli intervalli musicali; la teoria dell'armonia delle sfere celesti consiste dunque nel far coincidere la distanza fra le orbite dei pianeti con gli intervalli della scala stessa. Il motivo dell'armonia universale caratterizzerà tutta la storia dell'astronomia

⁷ ELENA BUGINI, *La musica di Fra Giovanni*, op cit , p. 125

⁸ ELENA BUGINI, *Musica tarsciata*: op. cit. p. 79-80

⁹ ELENA BUGINI, *La musica di Fra Giovanni*, op. cit , p. 125-126

occidentale dall'antichità greca fino ai trattati di **Giovanni Keplero** come il *De harmonia mundi* del 1629 e *L'armonie universelle* del teologo e filosofo francese **Marin Mersenne**¹⁰. Formulazioni rinascimentali fanno della lira da braccio un simbolo cosmologico-armonico: il cielo è una lira cosmica dato che, al suo interno, i corpi luminosi di sole e luna ed i cinque pianeti visibili a occhio nudo (Giove, Marte, Venere, Saturno e Mercurio) si armonizzano reciprocamente, proprio come le sette corde della forma canonica della lira; del pari, l'uomo che sia dotato di *pulsus cardiaco* regolare e di rigorosa disciplina interiore è paragonabile a una lira perché in grado di spargere attorno a sé, mediante la parola, virtù sinfoniche estreme. Numero dei giorni della creazione, sin dal Liber Genesis il sette è numero molto amato dall'aritmetologia biblica: emblema dell'essenza armonica del Creatore stesso, la lira eptacorde significa spesso anche l'umana creatura. All'uomo perfetto pertiene difatti il giusto equilibrio tra la dimensione fisica (quattro è simbolo della materia) e la sua dimensione spirituale (tre è simbolo dello spirito); e il pensiero cattolico ritiene che l'uomo che ha conseguito questo tipo di perfezione la esprima sotto forma delle sette virtù maggiori (tre teologali: Fede, Speranza, Carità; quattro cardinali: Prudenza, Giustizia, Fortezza, Temperanza). Nelle sette corde intarsiate da un benedettino si sentono risuonare i lemmi della Regula: *septenarius sacratus numerus* stabilisce Benedetto nel Capitolo Sedicesimo, scandendo in sette ore diurne la Liturgia horarum¹¹. È da notare come, in Santa Maria in Organo, lo strumento venga associato ad una coppia di tamburelli baschi. La funzione melodica dei cordofoni poteva essere realmente ed utilmente integrata da quella ritmica dei membranofoni.¹² I confronti, per questo tipo di lira, sono possibili in un caso soltanto, dal momento che unica è la sopravvivenza nota dell'artigianato musicale del Rinascimento di Verona: si tratta della lira da braccio C94 [fig. 4] del Kunsthistorisches Museum di Vienna firmata e datata da Giovanni

¹⁰ MATILDE BATTISTINI, LUCIA IMPELLUSO, STEFANO ZUFFI, *La natura morta: la storia, gli sviluppi internazionali, i capolavori*, Milano, Mondadori, 1999, p. 276

¹¹ ELENA BUGINI, *La musica di Fra Giovanni*, op. cit., p. 127

¹² ELENA BUGINI, *La musica di Fra Giovanni*, op. cit., p. 127

d'Andrea Veronese nel 1512. Lo strumento non presenta nessuna affinità con le due lire da braccio intarsiate da Fra' Giovanni (una a Verona, l'altra in Monte Oliveto Maggiore).

Il parallelismo mancato conferma l'estrosità dei liutai di epoca rinascimentale, ancora estranei alle tipizzazioni formali caratteristiche del contemporaneo: hanno sovente conferito fogge anche sensibilmente diverse allo stesso tipo di strumento¹³. La cetere raffigurata nella nona tarsia di sinistra rientra nella tipologia delle sue cetere intarsiate in Santa Maria in Organo e in Monte Oliveto Maggiore, con tallone a gancio puntuto, tastiera a gradoni e *alucce* molto pronunciate in corrispondenza dell'innesto del manico nella cassa (Winternitz 1982: 150-62). Le cetere degli intarsi senesi di primo Cinquecento si differenziano da quella proposta dalla tarsia quattrocentesca veronese per la sola rosetta: quella di Santa Maria in Organo in forma di elementare posizionamento in circolo di minute forature della tavola armonica, più sofisticate quelle dei due strumenti in Monte Oliveto Maggiore, basate su calligrafico modulo floreale¹⁴. È d'uopo chiedersi in base a quali criteri Fra' Giovanni scegliesse gli strumenti da lui raffigurati nelle sue opere. Nel probabile intento di correttamente riflettere il consistente impiego che nei suoi anni veniva fatto degli strumenti a fiato il numero dei suoi aerofoni è superiore a quello non solo degli idiofoni e dei membranofoni, ma anche dei cordofoni, raggruppamento già anticamente considerato più nobile rispetto a quello dei fiati (Winternitz 1982: 122-41)¹⁵. Fra' Giovanni intarsia partiture che possiamo ritrovare anche nel coro di Verona le quali ci riportano ad una lettura globale delle varie figurazioni secondo un programma unico legato anche alla presenza della pala del Mantegna La Madonna in trono in una gloria di cherubini e santi adesso al Museo del Castello Sforzesco di Milano [fig. 5]. Nelle pagine gregoriane sui due lati del leggio si individuano le antifone mariane “Alma Redemptoris Mater” e

¹³ ELENA BUGINI, *La musica di Fra Giovanni*, op. cit., p. 48

¹⁴ ELENA BUGINI, *Musica tarsciata*: op. cit., p. 78-79

¹⁵ ELENA BUGINI, *ib.* p. 77

“Regina Coeli” [figg. 6a e 6b] (fogli I e II)¹⁶. Nel “Regina Coeli” intarsiato da Fra' Giovanni parole e musica fedelmente e interamente riportate vengono integrate con quelle di una delle Litanie della Beata Vergine. Questo, per la precisione, il testo integrativo: *Ora pro nobis Sancta Dei Genitrix, alleluia: Ut digni efficiamur promissionibus Christi*. L'interruzione sull'*efficia-* della seconda frase della versione intarsiata della litania, conferma come Fra' Giovanni abbia tratto ispirazione da un codice realmente esistente: nei libri di coro veri e propri è del tutto normale che una frase musical- verbale venga così spezzata per continuare alla pagina seguente¹⁷.

La pagina polifonica che fa capolino fra i dossali del coro [fig. 7], invece, è di quelle che nel corso dei secoli sono state più frequentemente e pesantemente ritoccate subendo addirittura la sostituzione di molti pezzi mancanti contestualmente al risanamento di Francesco Ferrario (tra 1943 e 1946). Il foglio su cui è intarsiata la melodia è costituito da un unico pezzo di legno chiaro: è probabile che si tratti di carpino, essenza lignea non in uso ai tempi di Fra' Giovanni. La grafia della notazione musicale più che cosa quattrocentesca sembrerebbe – per la spaziatura inconsueta e la mancanza di “*ligaturae*” - imitazione moderna di semiografia antica.

L'ipotesi più credibile è che un qualche restauratore (molto probabilmente il Ferrario) si trovasse fra le mani una pagina intarsiata tanto guasta da imporre la sostituzione e che reinventasse quello che non riusciva più a leggere distintamente. Quanto proponeva l'originale olivetano doveva comunque essere un brano profano a tre voci in ritmo ternario di danza.¹⁸ L'uso del volgare e la semplice struttura accordale rimanderebbero a un'ambientazione laudistica; quella che vada qui ravvisata la traccia di una canzone sacra dialettale che, nella Verona del Quattrocento si era soliti intonare per le

¹⁶ ELENA BUGINI, *La musica di Fra Giovanni*. op. cit. p. 132

¹⁷ ib. p. 134

¹⁸ ELENA BUGINI, *Musica tarsciata*: op. cit. p. 84

festività agostane dell'Assunta è ipotesi da vagliare¹⁹. Completano il quadro delle suggestioni sonore due presenze della quinta tarsia sinistra e dell'ottava tarsia destra, rispettivamente un cardellino in gabbia [fig. 8] e uno svegliarino monastico [fig. 9]. Mentre la dolcezza del canto del primo ne ha fatto simbolo ricorrente di “musica naturalis”, il secondo, impiegato almeno a partire dal XIII secolo, per ritmare la quotidianità monastica annunciando le ore dell'*Opus Dei* con un flebilissimo scampanello, finisce con il costituire, nell'arte della tarsia, uno dei simboli tipici della vita religiosa *in claustrum*²⁰. Sappiamo che Mantegna aveva dipinto una pala con la Madonna, angeli musicanti e santi, la Madonna Trivulzio, ora al Museo del Castello Sforzesco di Milano. Trattandosi di antifone mariane, le quattro pagine di musica intarsiate sui due piani di lettura inclinati – Alma Redemptoris Mater da una parte e Regina Coeli dall'altra – si inseriscono perfettamente nella sinfonia ligneo-pittorica che qui si sta considerando. Sinfonia il cui tema di fondo potrebbe riassumersi nei termini di apparizione della Vergine a quattro santi cari alla devozione benedettina e veronese.

Ponendosi nel solco della più accreditata tradizione interpretativa della Madonna Trivulzio ed accettando l'usuale identificazione dei santi in seconda fila con San Gregorio Magno sulla sinistra e San Benedetto sulla destra, si può in effetti formulare una credibile ipotesi di lettura del quadro di Mantegna in relazione al coro di Fra' Giovanni: il Battista indica ai quattro santi intarsiati degli schienali maggiori [fig. 10] la Madonna col Bambino. Due dei santi ai quali il Battista si appella – non per nulla quelli di maggior rilievo nella storia dell'ordine – ricompaiono dipinti nella Madonna Trivulzio: sono San Gregorio Magno e San Benedetto [figg. 10 e 11], come se la *fruitio Virginis* a cui li sollecita il Battista sortisse in loro l'effetto immediato di un maggiore avvicinamento alle altitudini del Divino. Studiattissimo, nel dipinto, il gioco degli sguardi.

¹⁹ ELENA BUGINI, *La musica di Fra Giovanni*, op. cit., p. 132

²⁰ ELENA BUGINI, ib. p. 134-135

San Gregorio (con il libro chiuso della regola benedettina o scritturale stretto nella mano destra) guarda il fondatore dell'ordine benedettino da lui abbracciato prima di diventare Pontefice; San Benedetto, a sua volta, guarda San Gerolamo che, come lui, è stato monaco asceta e studioso delle Sacre Scritture e quindi modello da imitare; Gerolamo, infine, torna a guardare i santi degli stalli principali – e, con loro, la comunità dei monaci seduta in coro – mostrando con fierezza il modellino di Santa Maria in Organo.

L'Alma Redemptoris Mater e la Regina Coeli intarsiate sul leggio celebrano la Vergine come Madre del Salvatore e Regina celeste: sono le stesse attribuzioni che Mantegna riferisce alla figura virginale della Madonna Trivulzio, sovrana celeste perché in maestà, sopraelevata da terra ed in mandorla, e madre di Dio, per il piccolo Cristo benedicente tenuto in braccio. Nell'economia della sacra conversazione che qui si ipotizza, le due antifone ben funzionavano da tramite dell'elevazione spirituale dei quattro religiosi alla perfezione del divino.²¹

Ipotesi credibile è che l'insieme volesse costituire una metafora dell'armonia cosmica all'interno della quale si colloca il dialogo fra l'umano e il divino reso possibile dal tramite della musica.

Strumenti *bas* sono soltanto ribeca e liuto intarsiato a sinistra, lira da braccio intarsiata a destra, infilata di canne (un flauto di pan o forse un portativo) della parasta intagliata alla destra del pannello centrale sul fondo; per il resto, abbiamo tipici strumenti *hauts* (le molte trombe intagliate sulle paraste di delimitazione del pannello centrale sul fondo) da danza (cetera) e ritmici (triangolo e tamburelli). In questi strumenti andrebbe visto un riferimento simbolico all'armonia universale.²²

Diamo ora uno sguardo agli altri lavori di Fra' Giovanni.

²¹ ELENA BUGINI, *Annotazioni sull'iconografia musicale*. op. cit., p. 16-19

²² ELENA BUGINI, *ib.* p. 24

Lavori per Monte Oliveto Maggiore (maggio 1503-luglio 1505)

Quanto rimane è oggi diviso tra coro del Duomo di Siena e coro della chiesa abbaziale di Monte Oliveto Maggiore²³.

Compaiono liuto e cetera [fig. 12], lira da braccio e relativo archetto [fig. 13], flauto dolce, tre bombarde, liuto [fig. 14], e, nel Duomo di Siena, cardellino (o usignolo) [fig. 15], corale aperto con rielaborazione a tre voci del responsorio breve dei Vespri di Pasqua *Surrexit Dominus* [fig. 16], flauti dolci, ribeca con archetto, liuto, coppia di tamburelli a cornice [fig. 17].

Lavori per il Monte Oliveto di Napoli (oggi Sant'Anna dei Lombardi)

Fra' Giovanni tra il 1505 e il 1506 realizza l'arredo per la Sagrestia Vecchia, tra il 1506 e il 1510 mette invece in opera il coro per la Cappella Tolosa.²⁴

I soggetti sono: usignolo (o cardellino) [fig. 18], liuto, ribeca con archetto, coppia di flauti [fig. 19], svegliarino monastico [fig. 20], libro di musica con parte di basso del salmo vespertino *Dixit Dominus*, liuto, coppia di flauti, cornetto [fig. 21].

Lavori per la Stanza della Segnatura, Città del Vaticano

Porta verso la Stanza di Eliodoro: arpa e tre flauti dolci [fig. 22], spinettino [fig. 23]²⁵

Le tarsie di Lodi

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

²³ ELENA BUGINI, *Musica tarsciata*: op. cit., p. 68

²⁴ ib. p. 70

²⁵ ib. p. 72

stalli giungessero sino a noi, attualmente visibili nel coro ligneo della Cattedrale di Lodi.²⁶ Anche qui i soggetti sono molto vari. La presenza di una composizione musicale ha fatto molto riflettere i musicologi. Alcuni elementi hanno fatto rilevare evidenti affinità con alcune versioni *mensuratae* elaborate sopra l'originale *cantus firmus* dell'inno latino *A solis ortus cardine* tratto dalle lodi del proprio del giorno di Natale.²⁷

Carmela Puntillo



Fig. 1 Verona, Chiesa di Santa Maria in Organo. Fra' Giovanni da Verona - Tarsia con ribeca con archetto, liuto, cetera e triangolo con batacchio



Fig. 2: Verona, Chiesa di Santa Maria in organo. Fra' Giovanni da Verona – 10^a tarsia di destra del coro: Lira da braccio con archetti e cembali

²⁶ MARIO GIUSEPPE GENESI, *Un breve saggio di polifonia rinascimentale: il “canone” a due voci del coro ligneo di Giovanni da Verona nel Duomo di Lodi*, “Archivio storico lodigiano”, CVI (1987), p. 73

²⁷ *ib.*, p. 79



Fig. 3: Città del Vaticano, Stanza della Segnatura. Fra' Giovanni da Verona - Tarsia con liuto

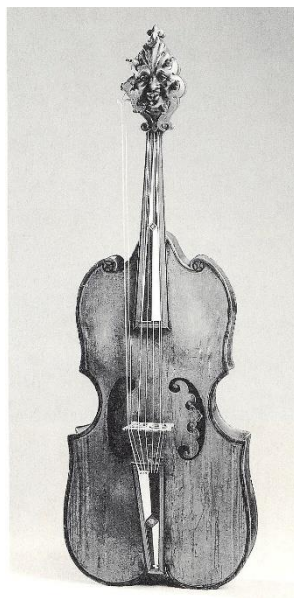


Fig. 4: Vienna, Kunsthistorisches Museum. Giovanni d'Andrea Veronese - Lira da braccio (1512)



Fig. 5: Milano, Museo del Castello Sforzesco. Andrea Mantegna - Pala Trivulzio



Fig. 6a: Verona, Chiesa di Santa Maria in organo. Fra' Giovanni da Verona - Leggio intarsiato del coro (Regina Coeli)



Fig. 6b: Verona, Chiesa di Santa Maria in organo. Fra' Giovanni da Verona - Leggio intarsiato del coro (Alma Redemptoris Mater)



Fig. 7: Verona, Chiesa di Santa Maria in organo. Fra' Giovanni da Verona - Tarsia 9^a di sinistra, Pagina di musica polifonica



Fig. 8: Verona, Chiesa di Santa Maria in organo. Fra' Giovanni da Verona – Tarsia 5^a di sinistra, Canarino in gabbia



*Fig. 9: Verona, Chiesa di Santa Maria in organo. Fra' Giovanni da Verona - Tarsia
8ª di destra, Svegliarino monastico*



*Fig. 10: Verona, Chiesa di Santa Maria in organo. Fra' Giovanni da Verona - Tarsia
del coro, San Gregorio Magno*

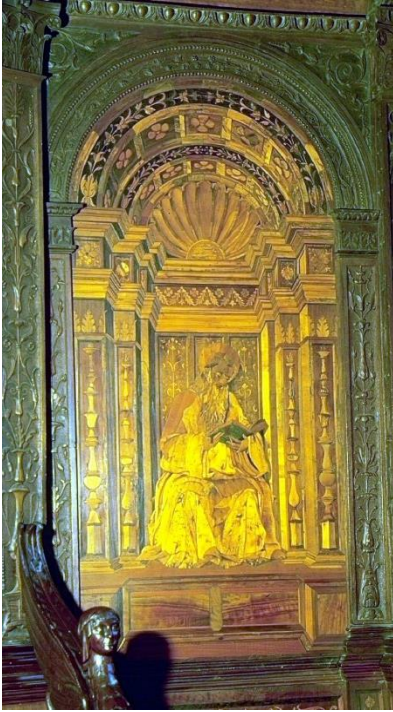


Fig. 11: Verona, Chiesa di Santa Maria in organo. Fra' Giovanni da Verona - Tarsia del coro, San Benedetto



Fig. 12: Monte Oliveto Maggiore, Chiesa abbaziale di S. Maria Nascente, coro. Fra' Giovanni da Verona, Tarsia 18^a di sinistra, Liuto e Cetera



Fig. 13: Monte Oliveto Maggiore, Chiesa abbaziale di S. Maria Nascente, coro. Fra' Giovanni da Verona, Tarsia 16^a di destra, Lira da braccio e archetto



Fig. 14: Monte Oliveto Maggiore, Chiesa abbaziale di S. Maria Nascente, coro. Fra' Giovanni da Verona, Tarsia 20^a di destra, Flauto dolce, tre bombarde e liuto



Fig. 15: Siena, Duomo, coro. Fra' Giovanni da Verona, Tarsia 5ª di sinistra, Cardellino entro gabbia sferica



Fig. 16: Siena, Duomo, coro. Fra' Giovanni da Verona, Tarsia 13ª di destra, Corale aperto



Fig. 17: Siena, Duomo, coro. Fra' Giovanni da Verona, Tarsia 17^a di destra, Due flauti dolci, ribeca con archetto, liuto, coppia di tamburelli a cornice



Fig. 18: Napoli, Sant'Anna dei Lombardi, Sacrestia Vecchia. Fra' Giovanni da Verona, Tarsia 5^a, Usignolo (o cardellino) in gabbia



Fig. 19: Napoli, Sant'Anna dei Lombardi, Sacrestia Vecchia. Fra' Giovanni da Verona, Tarsia 10^a, Liuto, ribeca con archetto, coppia di flauti



Fig. 20: Napoli, Sant'Anna dei Lombardi, Sacrestia Vecchia. Fra' Giovanni da Verona, Tarsia 7^a, Svegliarino monastico

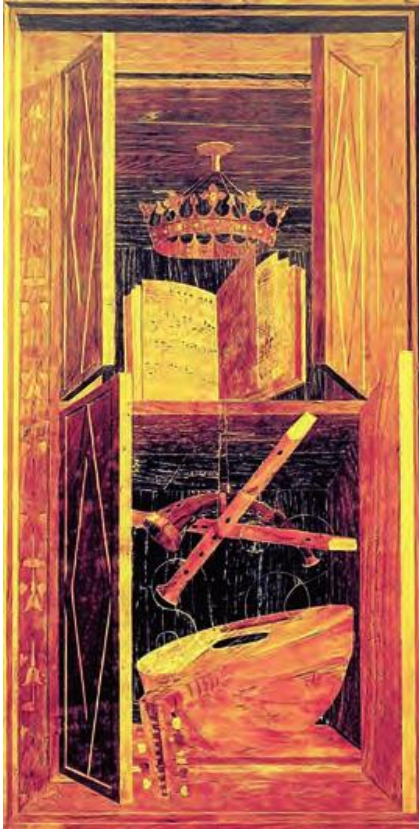


Fig. 21: Napoli, Sant'Anna dei Lombardi, Sacrestia Vecchia. Fra' Giovanni da Verona, Tarsia 13^a, Libro di musica, liuto, coppia di flauti, cornetto



Fig. 22: Città del Vaticano, Stanza della Segnatura. Fra' Giovanni da Verona, Tarsia con arpa



*Fig. 23: Città del Vaticano, Stanza della
Segnatura. Fra' Giovanni da Verona, Tarsia
con spinettino*

Ant.
V

A L- ma * Re-demptó-ris Ma-ter, quæ pérv- a cæ-li Por-
 ta ma-nes, et stel-la ma-ris, succúrre ca-dénti, Súrge-re qui
 cu-rat, pó-pu-lo: Tu quæ gé-nu-i-sti, Na-tú-ra mi-ránte, tu-um-
 sanctum Ge-ni-tó-rem, Vir-go pri-us ac posté-ri-us, Gabri-é-
 lis ab o-re Sumens il-lud Ave, pec-ca-tó-rum mi-se-ré-re-

Al-

ma Red- emp- to- ris Ma- ter
 quæ per- vi- a coe- li por- ta ma- nes, et stel- la ma- ris,
 suc- cur- re ca- den- ti, sur- ge- re qui cu- rat, po- pu- lo:
 tu quæ ge- nu- i- sti, na- tu- ra mi- ran- te,
 tu- um sanc- tum Ge- ni- to- rem, Vir- go pri- us ac po- ste- ri- us,
 Ga- bri- e- lis ab o- re su- mens il- lud A- ve,
 pec- ca- to- rum mi- se- re- re.

VI




R E-gína cæ-li * lætá-re, alle-lú-ia: Qui- a quem me-




ru- ísti portá-re, alle-lú-ia: Re-surré-xit, sic-ut di-xit,




alle-lú-ia: O-ra pro no-bis De- um, alle-lú- ia.



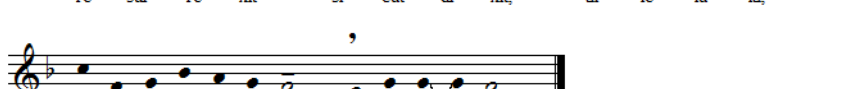
Re - gi - na cae - li, læ - tá - re, al - le - hú - ia,



qui - a quem me - ru - i - sti por - tá - re, al - le - hú - ia,



re - sur - ré - xit si - cut di - xit, al - le - hú - ia,



O - ra pro no - bis De - um, al - le - hú - ia.

Foglio II: Regina Coeli (spartito e trascrizione)

SOMMARIO

L'ultimo saluto a Padre Albino Varotti di <i>Andrea Parisini</i>	pag. 3
La musica di Fra' Giovanni da Verona: tra preghiere e canti alla Madonna di <i>Carmela Puntillo</i>	pag. 5

