GIANCARLO FATIGATI

Il coro dei padri di Padula.
Avvio alla conoscenza del manufatto, per la sua analisi tecnica e conservativa*

I certosini attribuiscono al canto corale, nella forma della preghiera cantata, una eccezionale funzione liturgica; i padri riservano ad essa circa cinque ore al giorno. Il tempo dedicato al canto è uno dei momenti della vita certosina in cui si concretizza il modello comunitario e cenobitico dei monaci. Il corrispettivo ideale di vita anacoretico, svolto in solitudine, all'interno della cella, con la pratica giornaliera della meditazione, la preghiera, la lettura, il lavoro manuale, completa il loro disegno dottrinale.

Il canto, visto da un'angolazione diversa, rappresenta per i certosini un vero e proprio esercizio fisico, collegato alle tecniche di respirazione, alle contrazioni del diaframma, all'espansione toracica, alla postura [1]. Il luogo deputato al canto nelle certose è il coro in legno, posizionato all'interno della chiesa (fig. 1). La funzione per cui il manufatto è stato ideato, progettato e realizzato investe ogni suo aspetto, dalla struttura con le sue partizioni, ai volumi intagliati, alle superfici intarsiate. Ogni elemento del coro costituisce un segno, un rimando a significati di non facile decifrazione per chi non sia "iniziato" [2].

* Le figg. 3, 4, 7, 11, 12, 26 e 28 sono riportate a colori alla fine del volume.

[1] San Bruno, fondatore nel 1084 dell'ordine certosino, morì nel 1101 senza lasciare una regola scritta, redatta solo nel 1127 da Guigo I, priore di Grenoble; nel 1133 le *Consuetudines Guigonis* furono approvate e nel 1163 furono diffuse a tutte le case certosine; M. De Cunzio, V. De Martini, *La certosa di Padula*, Firenze 1985, p. 10. Per il tema del canto e l'organizzazione quotidiana della vita dei certosini si veda F. e P. Pollice, *Aspetti del canto nelle comunità certosine*, in *La certosa sotterranea*, a cura di V. De Martini, Napoli 1992, pp. 113-123.

[2] Le difficoltà di lettura, di interpretazione e in ultima analisi di comprensione degli impianti iconografici dei cori sono una inevitabile costante delle pubblicazioni sull'argomento; la complessità dei programmi ha determinato un naturale approccio iconografico di alcuni contributi moderni, che in area meridionale hanno raccolto un



Fig. 1 - Il coro dei padri, ripresa fotografica stereometrica.



Fig. 2 - Uno degli intagli alla base degli stalli.

Un esempio può valere più di molte spiegazioni: nel coro dei padri della Certosa di Padula gli appoggi degli stalli sulla pedana raffigurano uno zoccolo di animale erbivoro ungulato, con l'unghia bipartita (fig. 2); la loro presenza è probabilmente un riferimento alle prescrizioni alimentari dettate da Dio al popolo di Israele nel Deuteronomio, 14, 3-21 «Questi sono gli animali che potrete mangiare: il bue, la pecora e la capra, il cervo, la gazzella, il daino, lo stambecco, l'antilo-

lungimirante consiglio di Raffaello Causa del 1961; R. Causa, *Giovan Francesco d'Arezzo e Prospero i maestri di commesso e prospettiva, in* "Napoli Nobilissima", III s. I, 1961, p. 132. Per il coro dei padri di Padula si veda L. Gaeta, *L'iconografia e lo stile dei cori lignei di S. Lorenzo*, in *La certosa sotterranea*, a cura di V. De Martini, Napoli 1992, pp. 95-108; C. Restaino, *Alle radici dell'identità certosina: le storie eremitiche nelle tarsie del coro dei padri di San Lorenzo*, in *Storia del Vallo di Diano*, IV. *La cultura artistica*, a cura di Francesco Abbate, Nocera Inferiore 2004, pp. 89-154. Per un orientamento di tipo metodologico per lo studio dei cori intarsiati e per una bibliografia sulla funzione del manufatto si confronti M. Ferretti, *I maestri della prospettiva*, in *Storia dell'arte italiana*, XI, *Forme e modelli*, Torino 1982, pp. 484-486.



pe, il bufalo e il camoscio. Potrete mangiare di ogni quadrupede che ha l'unghia bipartita, divisa in due da una fessura, e che rumina.»[3]. Un particolare a prima vista insignificante per un occhio "profano", inserito al limite in una corrente di gusto diffusa nell'arredamento antico, rappresenta invece un probabile richiamo visivo alle prescrizioni alimentari bibliche, di rimando a quelle certosine prescritte nella Regola e attentamente osservate dai monaci nella pratica di vita quotidiana[4].

Il coro intarsiato in legno, in cui la comunità religiosa si riunisce in preghiera, canto e meditazione, è stato giustamente messo in relazione, a partire dalle prime manifestazioni della tarsia rinascimentale prospettica, con lo studiolo umanista, luogo deputato al raccoglimento interiore, alla lettura, alla concentrazione. Non a caso la scelta di molti temi rappresentati sui pannelli è comune ai due manufatti: oggetti inanimati, libri, figure geometriche, prospettive urbane. Il carattere meditativo, raccolto, circoscritto, identitario, del coro intarsiato è stato ben sintetizzato da Ferretti, che ne ha dato una felice definizione: «il legno che rappresenta il legno...», per indicare la tarsia che finge gli sportelli intarsiati o i reali oggetti in legno, «la tautologia del legno». La stessa compenetrazione concettuale degli oggetti raffigurati, la specularità della finzione, può

[3] Il testo è tratto da *La Bibbia di Gerusalemme*, a cura di un gruppo di biblisti sotto la direzione di F. Vattioni, Bologna 1996, p. 355.

[4] M. A. Giusti, *La mensa degli Angeli*, in *La certosa sotterranea*, a cura di V. De Martini, pp. 59-71.

rappresentare una delle "chiavi" di ingresso per i meccanismi mentali propri di un atteggiamento meditativo [5].

Il coro intarsiato certosino in virtù della sua organizzazione spaziale, delle sue ripartizioni modulari, della distribuzione dei temi e delle sequenze narrative e/o iconiche rappresentate nei pannelli, – nell'interazione con quanto viene squadernato negli intagli – poteva probabilmente essere utilizzato come una complessa macchina mnemonica al servizio dei frati che vi si riunivano per cantare, pregare e meditare. Come per altrettanti *loci*, entità proprie delle tecniche mnemoniche, le immagini potevano rappresentare solo "l'esca" per il richiamo alla memoria di concetti, parole, testi riemersi attraverso l'emanazione dei significati dai segni. La stratificazione e l'organizzazione della memoria in strutture e architetture complesse, in qualche modo poteva riflettere o trarre lievito dalla stessa organizzazione e partizione dell'architettura reale che le "conteneva". Nel caso dei certosini il canto, prescritto dalla Regola, è lode al Signore ed è vera e propria preghiera, secondo la massima attribuita a Sant'Agostino: *Qui bene cantat bis orat*. In quanto preghiera e lode nella contemplazione di Dio, il canto si evolve secondo un modello fatto di stadi successivi, distribuiti lungo il percorso ascendente della "*Scala del Paradiso*"; attraverso la *lectio divina*, il primo dei quattro gradini, si ascende alla *meditatio*, all'*oratio* e infine alla *contemplatio*.

La lettura dei messaggi, il percorso che si dipana nell'organizzazione spaziale del coro, sono intellegibili a coloro che hanno i meccanismi mnemonici "attivati"; l'arte della memoria coltivata dai monaci condivideva alcuni tratti con l'arte della retorica classica, ma si poneva obiettivi diversi concretizzandosi in pratiche diverse [6].

[5] M. Ferretti, *I maestri...*, cit., pp. 484, 494-495. A tutt'altro genere di ragioni appartiene la scelta del materiale per questi manufatti, dettata dalla necessità di riscaldare gli ambienti coprendo le fredde pareti in muratura; si veda a questo riguardo il passo sulle funzioni delle sagrestie rinascimentali in M. Haines, *La Sagrestia delle Messe del Duomo di Firenze*, Firenze 1983, pp. 28-31.

[6] Sull'argomento si veda A. Montefusco, *Sui cori e la sacra scrittura*, in *La certosa sotterranea*, a cura di V. de Martini, Napoli 1992, pp. 109-111, con un interessante excursus sui motti incisi nell'architrave dei dossali del coro dei padri, le loro relazioni con le sacre scritture, con le *Consuetudines* e con le *Meditationes* di Guigo I. Si veda inoltre l'interessante studio di Mary Carruthers, *Machina memorialis: Meditazione, retorica e costruzione delle immagini* (400-1220), Pisa 2006, pp. 14-54, 128-130, in cui, sebbene su una cronologia precedente, sono analizzati ed esposti contenuti del tutto

I cori intarsiati rinascimentali presenti nel meridione d'Italia e realizzati nel periodo aureo della tecnica, prima che questa si spegnesse in improbabili tentativi di resa mimetica e pittorica della raffigurazione, sono rappresentati da un numero esiguo di opere; sulle quali tra l'altro, gli studi non hanno fatto grandi progressi fino ad ora.

In Campania la serie delle opere conservate potrebbe iniziare dai banconi della sagrestia di Sant'Angelo a Nilo a Napoli, continuare con il coro di San Pietro a Maiella, per passare all'esempio più noto e meglio studiato dell'oratorio di Monteoliveto, e a quello successivo nell'abside della stessa chiesa, il coro dei conversi della Certosa di San Martino, i due cori presenti nella chiesa della certosa di Padula, il coro dell'Annunziata a Capua, e infine i resti di un coro nella chiesa di Santa Maria di Piedigrotta a Napoli [7].

applicabili alle funzioni di un coro intarsiato rinascimentale. A titolo generale possono essere consultati F. Yates, *L'arte della memoria*, Torino 1966; L. Bolzoni, *La stanza della memoria. Modelli letterali e iconografici nell'età della stampa,* Torino 1995.

[7] Alcuni pannelli delle disastrate spalliere di Sant'Angelo a Nilo sono stati a più riprese - ma solo in margine ad alcune note – accostati alla pittura di Francesco Pagano; M. Ferretti, cit, p. 537 n. 6; P. Leone De Castris, *Napoli capitale mediterranea. La pittura al tempo di Alfonso e Ferrante d'Aragona,* in *Quattrocento aragonese. La pittura a Napoli al tempo di Alfonso e Ferrante d'Aragona,* catalogo della mostra, a cura di P. Leone de Castris, Napoli 1997, p. 44 n. 62; G. Porzio, *A proposito delle tarsie del coro dei Conversi nella certosa di San Martino a Napoli,* in "Studi di Storia dell'arte", XVII, Todi 2006, pp. 37, 57 n. 2, in cui viene ripreso e sembra avallato l'accostamento a Francesco Pagano; il contributo di Porzio è utile anche per una rassegna bibliografica sull'argomento, oltre che per altre interessanti aperture d'orizzonte su cui torneremo più avanti nel testo.

Quanto Ferretti scriveva a proposito della tecnica di realizzazione delle tarsie di Sant'Angelo a Nilo, parlando di «equivalenza al trasferimento grafico di un cartone secondo criteri paragonabili alla tecnica incisoria», corrisponde ad una esecuzione tecnica a "commesso di silio", con una decisiva partecipazione dell'incisione su legno. Questo tipo di tecnica è comune alla maggior parte dei cori intarsiati campani; si ritrova a San Pietro a Maiella, nel coro absidale di Monteoliveto, in molte parti del coro dei padri di Padula, nei pannelli del coro di Santa Maria a Piedigrotta. Gli esiti disegnativi e chiaroscurali ottenuti e i procedimenti esecutivi sono del tutto analoghi alla tecnica xilografica.

Non esistono analisi sufficienti per verificare se il supporto incisorio delle tarsie campane sia effettivamente in legno di silio; un legno chiaro e omogeneo ricavato da un arbusto della famiglia delle Celastraceae, *Evonymus europaeus* L., che raggiunge anche i cinque metri di altezza, noto più comunemente come fusaggine (dal suo legno si ricavavano i fusi), o evonimo. Il silio e citato già da Vasari nel XXXI capitolo della sua introduzione alle "Vitae", G. Vasari, *Le vite,* ed cons. a cura di P. della Pergola, L. Grassi, G. Previtali, Novara 1967, I, p. 150 –. L'unico riscontro diagnostico per ora

Le pubblicazioni dedicate all'argomento sono davvero esigue e rimandano fatalmente ai soliti due o tre contributi, ad opera di Causa nel 1961 e di Ferretti nel 1982. Letizia Gaeta e Concetta Restaino in anni più recenti hanno offerto un ulteriore contributo alla comprensione dei cori di Padula; un articolo sul coro dei conversi di San Martino è da poco stato dato alle stampe per mano di Giuseppe Porzio [8]. Questi i contributi più significativi, ma l'argomento

disponibile concerne il coro di absidale di Monteoliveto, in cui effettivamente è stato riscontrato l'inserimento "a buio" di questa essenza lignea; R. De Angelis, A. Iaccarino, C. Sinding Larsen, *La tarsia lignea. Problematiche e restauro. Napoli, il coro di sant'Anna dei Lombardi. Proposta di intervento*, tesi di diploma, I.C.R., Roma XLIV corso di restauro, settore dipinti, a.a. 1992-1993. La deteriorabilità del silio ha determinato in molti casi la sua sostituzione, di solito in fase di restauro, con altre essenze chiare come l'acero e il cipresso; la sostituzione del silio con legno di cipresso è stata considerevolmente praticata anche nel coro dei padri di Padula a giudicare dalla quantità di cipresso presente nelle tarsie dell'ordine superiore. Il restauro tentava di avvicinarsi alle tonalità più scure provocate sulle tessere di silio dallle ossidazioni e dal naturale invecchiamento. Entrambe le essenze sono documentate anche nelle forniture originali dei legni per la realizzazione delle tarsie. Per la tecnica del commesso di silio si veda M. Haines, *La Sagrestia...*, op. cit., pp. 71, 85-87, 91, 101-102 n. 4.

[8] Quasi in contemporanea con l'ultimo contributo citato è stato pubblicato un intervento di Stefano Chiarenza, *Architettura e spazio nelle città intarsiate*, Napoli 2006; la consultazione del libro non è stata possibile per la mancata distribuzione del testo; né i tentativi presso la casa editrice, la Giannini di Napoli, hanno sortito l'effetto desiderato. Sulla rimanente bibliografia si veda *infra* nelle note e nel testo. Il coro di San Pietro a Maiella è stato dalle fonti ottocentesche abitualmente attribuito all'architetto romano G.B. Cavagna; R. D'Ambra, A. De Lauzieres, *Descrizione della città di Napoli e delle sue vicinanze divisa in XXX giornate*, Napoli 1855, p. 226; G.A. Galante, *Napoli Sacra*, Napoli 1872, p. 105; C.T. D'Albono, *Nuova guida di Napoli e dintorni*, Napoli 1875, p. 39. Gaetano Filangieri, dedica al coro una lunga descrizione, citando gli spostamenti causati dalle nuove disposizioni dettate dal Concilio di Trento e attribuendone infine la realizzazione nella seconda metà del XVI secolo ad opera di «artisti locali operanti nel mezzo del XVI secolo, una parte dei quali è rintracciabile nei documenti di D'Addosio: Leonardo Turbolo, Felice d'Arbaro, Nunzio Ferraro, Cola Porcariello, Martino Megliore, Gio. Vegliante»; G. Filangieri, *Documenti per la storia delle arti e delle industrie nelle provincie napoletane*, Napoli 1883-189, II p. 152, 310 e sgg.

Un fugace giudizio di Raffaello Causa avvicina le tarsie del coro di San Pietro a Maiella a quelle della omonima chiesa di Capua, una parte delle quali è ora all'Annunziata di Capua, riferendone una datazione nel secondo decennio del XVI secolo; R. Causa, *Giovan Francesco d'Arezzo e Prospero i maestri di commesso e prospettiva*, in "Napoli Nobilissima", III s. I, 1961, p. 132 nota 1. Il riferimento del pannello di San Pietro a Maiella con la *Circoncisione,* a Riccardo Quartararo, proposto da M. Ferretti, op. cit, p. 536-537, nota 7, non ha trovato accoglienza da parte di G. Porzio, op. cit, p. 57 nota 2, a favore invece di una lettura orientata maggiormente su modelli umbro-laziali, in par-

è talmente vasto e di articolata definizione che ancora moltissimo rimane da fare.

A questo proposito, in una prospettiva generale sul tipo di produzione artistica, non vanno taciute le pesanti zone d'ombra che ancora avvolgono le figure degli autori di molte delle opere da poco citate: Giovanni Gallo a Padula come Giovan Francesco d'Arezzo e i suoi aiuti a Napoli [9]; e gli stessi nessi stabiliti tra il coro dei conversi di San Martino a Napoli e il coro absidale di Monteoliveto, non sembrano reggere in molti dei loro snodi ad una lettura appena più approfondita, di carattere tecnico ma anche stilistico. Potrebbe farsi strada l'ipotesi di un rapporto stretto tra i cori certosini di Napoli e Padula, ipotesi da verificare nel dettaglio ma già densa di elementi materici, a cominciare dal'utilizzo degli stessi toppi per finire ad alcune tarsie pressoché sovrapponibili, derivate da uno stesso cartone.

I toppi potevano essere confezionati nella stessa bottega che si occupava degli altri tipi di tarsia [10]; ma la serialità tecnica della loro produzione, attestata dalla diffusione e dalla fortuna di alcuni loro disegni, due dei quali sono stati attribuiti addirittura a Leonardo, favorirono probabilmente un processo di graduale specializzazione di alcune botteghe, che ottimizzando la qualità e i tempi di realizzazione del lavoro, fornivano la materia prima semilavorata ad altri intarsiatori. Un documento del 1436, relativo alla Sagrestia delle Messe del Duomo di Firenze, riferisce di una fornitura di ventiquattro «chalzuoli di tarsie» per i banconi. Nel corso dei restauri diretti

ticolare su alcune composizioni della predella della *Pala Oddi* di Raffaello i cui echi trovarono maggiore diffusione a Napoli all'inizio del secondo decennio del XVI secolo.

Per la bibliografia sui restanti cori si veda ancora G. Porzio, op. cit, pp. 37-41 e relative note, in cui è contenuta una esauriente critica delle fonti e della letteratura sull'argomento.

[9] Giuseppe Porzio nella nota 11 del suo testo pone qualche dubbio sulla identificazione con la città toscana del toponimo 'Rezzo', che compare nel testo di Summonte, 1524, ripreso da Nicolini; «Lo coro di questa ecclesia [Monteoliveto n.d.r.], lavorato di commesso con qualche cosetta di prospectiva, è di mane di maestro Ioan Francisco e di maestro Prospero, frate e discepolo di dicto Ioan Franci da Rezzo» F. Nicolini, *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, Napoli 1925, pp. 157-176. A sostegno di Porzio, ma con la cautela del caso, può essere riportata l'esistenza di un piccolo centro in provincia di Imperia, di fondazione duecentesca, che ha gravitato nei secoli successivi nell'orbita politica e culturale di Genova. Con lo stesso toponimo è indicata peraltro una intera valle.

[10] Per la cui tecnica di realizzazione si vedano i relativi prospetti più avanti nel testo.

da Otello Caprara, nei primi anni Settanta del secolo scorso, e nelle pubblicazioni ad esso seguite, i "chalzuoli" sono stati identificati con quelli che oggi definiamo i toppi. Per la stessa sagrestia, nel 1458 e al principio del decennio successivo veniva acquistata addirittura tarsia già confezionata da collocare sulle facce dei pilastri in legno, indice di una evoluzione in corso all'interno delle numerose botteghe attive a Firenze in quel periodo; nel 1472 in città si contavano ben ottantaquattro botteghe di «lignaiolo di tarsia» [11].

I toppi che entrambe i cori di Padula condividono con il coro dei conversi di Napoli, e con il coro absidale di Monteoliveto, cingono il perimetro dei braccioli, simulando un nastro policromo (fig. 3); sono formati da una matrice seriale di 21 listelli differenti disposta in successione continua. Non è stata ancora realizzata una catalogazione dei toppi presenti nei cori campani, ma le serie comuni, la cui ricerca andrebbe estesa all'intero territorio nazionale, potrebbero tracciare degli interessanti percorsi di scambio, consentendo inoltre una verifica concreta sulla permeabilità e sulla tenuta dei vari ambiti culturali e tecnici di tipo conventuale, olivetano, certosino, domenicano, etc. [12]

Un caso significativo può tuttavia essere rappresentato dalla

[11] La notizia è tratta da Benedetto Dei, in A. Chastel, *Marqueterie et perspective au XVe siècle*, in "La Revue des Arts" 1953, p. 149 nota 16; sui temi trattati si veda anche M. Ferretti, op. cit, pp. 472-473 nota 11, con il riferimento ai disegni di toppi riferiti dubitativamente a Leonardo, in J. Byam Shaw, *Drawings by Old Masters at Christ Church*, Oxford 1977, note 21-22; M. Haines, cit, pp. 56-57 nota 33, 136. Quando il presente intervento era già in fase di bozze un convegno tenutosi a Pisa, organizzato dal prof. Ferretti, di cui si attende la pubblicazione degli atti, ha rappresentato un momento fondamentale di confronto tra i cultori italiani della tarsia lignea. In quel contesto una comunicazione orale con il prof. Roberto Paolo Novello, ha rivelato alcune novità sui "chalzuoli"; confermando quanto fin'ora è stato esposto nel testo e aggiungendo importanti notizie circa la loro identificazione lessicale su base grafica.

[12] La clausura dei monaci certosini limitava indubbiamente i loro movimenti, ma la relativa libertà di cui godevano i fratelli conversi, e soprattutto le continue quanto intense relazioni tra le varie certose doveva estendersi non solo alle cariche più alte delle varie comunità; C. Restaino, *Alle radici dell'identità certosina: le storie eremitiche nelle tarsie del coro dei padri di San Lorenzo*, in *Storia del Vallo di Diano. IV, La cultura artistica*, a cura di Francesco Abbate, Nocera Inferiore, 2004, p. 91; i rapporti, la mobilità, le commissioni artistiche certosine sul caso di Padula sono riportate frequentemente in numerose pubblicazioni sull'argomento, si veda al caso M. De Cunzo, V. De Martini, *La certosa di padula*, in Firenze 1985, pp. 10-12. Sulla geografia culturale degli intarsiatori e gli spostamenti di maestranze si veda M. Ferretti, op. cit., pp. 487-488. Per l'intarsio a toppo si veda anche la scheda di carattere tecnico *infra* nel testo.

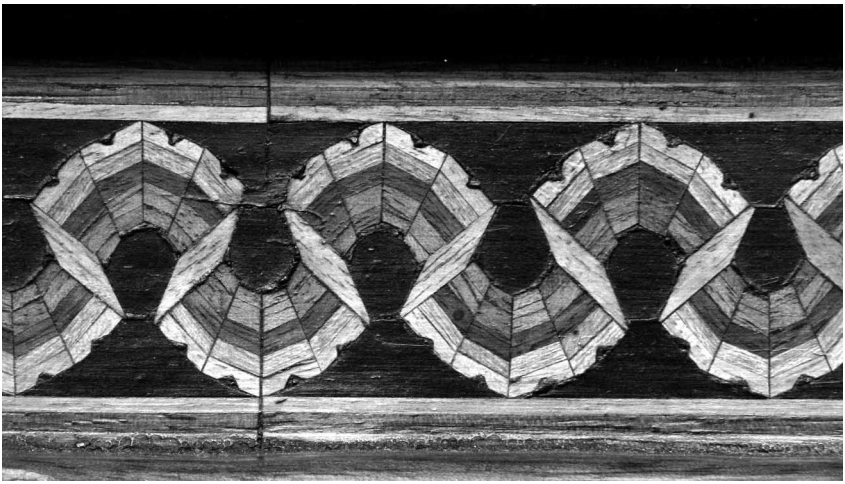


Fig. 3 - Il toppo sul perimetro dei braccioli.

circolazione dei cartoni preparatori; è stato già suggerita la provenienza da uno stesso cartone delle due tarsie relative ai due teschi presenti nel coro dei padri di Padula e nel coro dei conversi di Napoli (fig. 4); l'affermazione, che si basa su un'acuta osservazione dei caratteri formali da parte di Giuseppe Porzio [13], non è suffragata tuttavia da prove ed analisi di tipo tecnico che possono in questo caso risultare definitorie.

Oltre al già ravvisato disegno generale, pur se in uno stato di conservazione e interventi di restauro subìti molto diversi tra loro, le due figure sono ottenute dalla stessa disposizione e numero di tasselli lignei. Le linee di giunzione che delimitano i contorni rivelano anche la medesima forma per ogni singolo tassello. I tre tasselli più grandi scandiscono la profondità dei piani, il primo circoscrive la sezione frontale e facciale del teschio, gli altri due disegnano la sezione temporale e latero-occipitale. Il numero e la disposizione dei denti, il disegno e la composizione della fossa nasale – formata da due tasselli di legni differenti –, le linee che incidono i due zigomi sinistri, denunciano una medesima composizione delle tarsie. La prova ultima che esse derivino da uno stesso cartone è costituita infine dalle misure dei tasselli e dell'intera composizione,

[13] G. Porzio, *op. cit.*, p. 45.

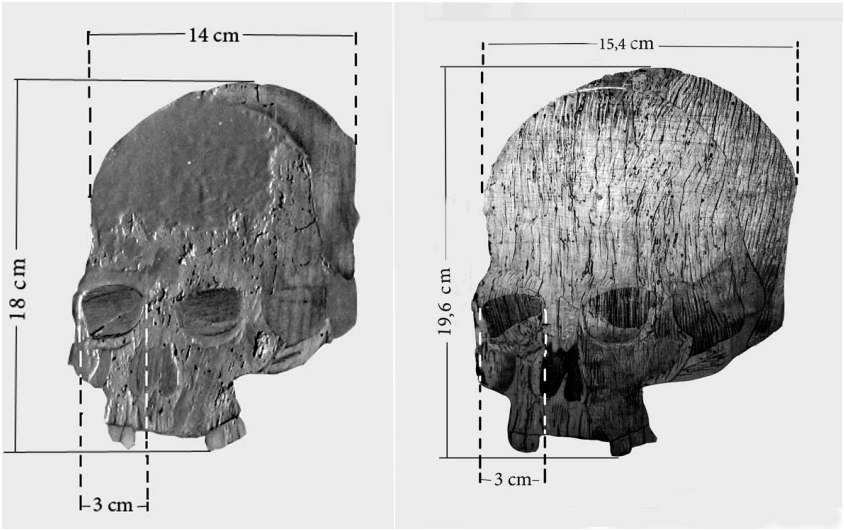


Fig. 4 - Confronto tra il teschio della Certosa di San Martino, a destra, e della Certosa di Padula, a sinistra.

che coincidono quasi esattamente, con uno scarto di poco superiore al centimetro, dovuto all'inserimento, per Padula, di tasselli di restauro e di estese stuccature. Le differenze tra le due tarsie riguardano solo caratteri esterni alla tecnica di riporto del cartone: i materiali utilizzati, la quantità e il tipo di incisioni superficiali per la definizione del chiaroscuro, le sorti conservative e di restauro. Il cartone utilizzato a Padula entro il 1503 – data intarsiata nel setto a chiusura del coro dal lato absidale *in cornu epistolae* – venne adoperato anche a Napoli dopo circa quindici anni. Da un punto di vista tecnico il riutilizzo del cartone poteva seguire procedimenti diversi: il cartone, – che poteva in alcuni casi, soprattutto per le figure, essere preparato da un pittore – al momento del suo trasporto sul legno, veniva refilato lungo i bordi di ciascuna partizione, corrispondente ai diversi tasselli lignei. Ferretti attribuisce a questa ragione la mancata conservazione dei cartoni fino ai nostri giorni. Ma il cartone poteva anche non essere refilato; emblematico è il caso di Lorenzo Lotto che viene chiamato nel 1524, ad intarsiatore già assoldato, per i disegni delle tarsie del coro di Santa Maria Maggiore a Bergamo. L'intarsiatore era Giovan Francesco Capoferri . Il pittore, nelle lettere inviate da Venezia ai frati bergamaschi, chiede con insistenza di riservare un'attenzione partico-

lare ai suoi cartoni, lasciandoli il meno possibile in mano agli intarsiatori, «acciò non si stropiccino», e consentirne dunque la restituzione e il riutilizzo; in quel caso il trasporto dei contorni poteva avvenire per mezzo di carte lucide, trasparenti, appoggiate sul cartone. Il termine adoperato da Lotto per questo passaggio dei contorni su carta lucida è «profilare i disegni»[14]. Passato il disegno sulla carta lucida, il cartone veniva utilizzato soltanto per i riferimenti chiaroscurali e cromatici. Il disegno veniva tradotto sul legno, scomposto nei vari tasselli, attraverso la carta.

L'utilizzo e le tecniche per realizzare diversi tipi di carta lucida è attestato già da Cennini nei capitoli XXIII-XXVI del suo trattato. Una interessante tarsia di Antonio Barili, realizzata nel 1502 per la Cappella di San Giovanni del Duomo di Siena, raffigurava l'autoritratto dell'artista al lavoro, circondato dagli strumenti del mestiere; strumenti, di misura, di disegno, di taglio. Appoggiata sul piano su cui l'artista incide la propria firma compare anche una carta che viene sollevata dal lavoro terminato; è la raffigurazione eloquente dell'utilizzo della carta lucida (fig. 5)[15]. Il trasporto del disegno dal cartone al legno tramite la foratura continua dei contorni, come per la tecnica dello spolvero nelle pitture murali, non sembrerebbe attestato dalle fonti; probabilmente non avrebbe consentito il necessario grado di precisione per la rifilatura e il taglio dei contorni delle tessere lignee.

La costruzione di una struttura complessa qual'è un coro ligneo rinascimentale richiedeva un impegno notevole sia in fase progettuale che in fase esecutiva. La scelta di inserire negli specchi degli stalli una serie continua di tarsie, rispondendo ad esigenze legate alla funzione del manufatto, aumentava notevolmente la sua complessità organizzativa e operativa.

Il coro certosino, luogo eletto per la recitazione comunitaria della preghiera cantata, ospitava un numero definito di padri o di conversi[16], legato nelle certose sempre al numero degli apostoli, dunque ad un multiplo di 12 – che in posizione eretta declamavano le loro

[14] M. Ferretti, *op. cit*, pp. 473-474, 480-482, note 13-14.

[15] La tarsia, proveniente da Siena, era conservata a Vienna nell'Österreichisches Museum für Angewandte Kunst; è andata distrutta nel corso del secondo conflitto mondiale. 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, pp. 35-42; M. Ferretti, *op. cit.*, pp. 530-533.

[16] La norma è prescritta nelle *Consuetinis Guigonis;* G. Porzio, *op. cit.*, p. 46 n. 60.

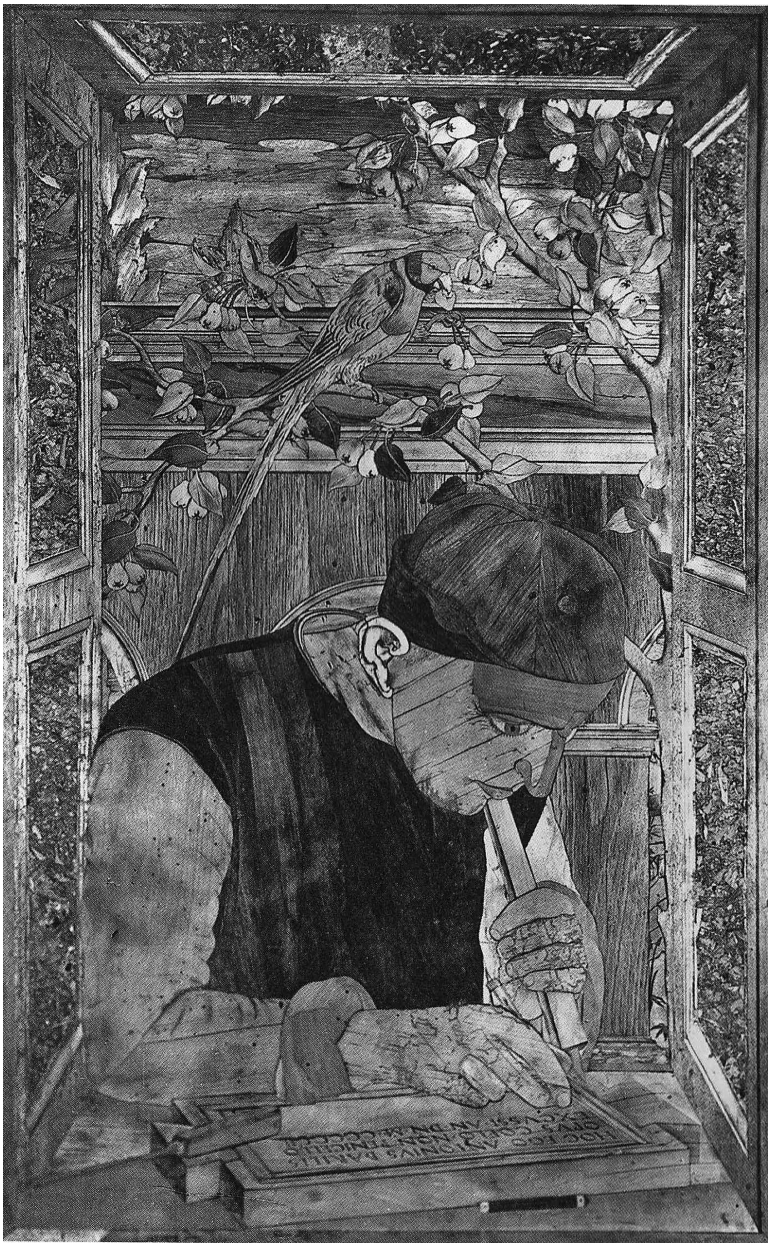


Fig. 5 - Antonio Barili, Autoritratto, tarsia, 1502, Già Vienna, Österreichisches Museum für Angewandte Kunst. Proveniente dal Duomo di Siena, l'opera fu distrutta durante la seconda guerra mondiale.

preghiere. L'esigenza di tale postura era condizionata dalle tecniche del canto, che richiedendo continue distensioni e contrazioni del diaframma, determinava in ultima istanza la costruzione di un tipo di seduta reclinabile, con una mensola sulla faccia inferiore, per consentire l'appoggio del fondo schiena dei frati durante le lunghe ore della loro attività (fig. 6) [17]. La complessa articolazione di tutte le fasi progettuali si rifletteva nella complessità dell'organizzazione del cantiere per l'effettiva realizzazione dell'opera. Dal distico lasciato sull'architrave del coro dei conversi di Padula, e dalla comprovata presenza all'interno dei conventi certosini di maestri intagliatori e intarsiatori – accentuata a tal punto da aver condizionato la definizione di una particolare tecnica di intarsio, denominata per l'appunto "alla certosina" – si sarebbe portati ad annoverare Giovanni Gallo tra i conversi della certosa di Padula; l'ipotesi è già stata avanzata da qualche studioso, a sostegno del quale potrebbe essere annoverato il campo semantico del termine adoperato, "opifex", piuttosto che "artifex", colui che realizza l'opus e non chi la concepisce. A detrimento di questa congettura va tuttavia considerato, nell'ottica certosina, il peccato di superbia riflesso dal "miro decore" contenuto nell'iscrizione [18].



Fig. 6 - Le sculture nel piano inferiore delle sedute reclinabili.

Un cantiere complesso e lungo com'era quello che portava alla realizzazione di un coro intarsiato investiva il lavoro di intere botteghe; ogni bottega garantiva un tipo di lavoro specializzato, ed era organizzata a sua volta in una ripartizione gerarchica dei compiti, con uno stuolo di garzoni e lavoranti sotto la direzione di un maestro. Si può avere un'idea della complessità dei compiti ripercor-

[17] La presenza di intagli di carattere grottesco al disotto delle mensole, in una disposizione rivolta verso il basso, di difficile visione peraltro, potrebbe essere fatta risalire alla particolare tipologia anatomica a cui questi elementi erano destinati.

[18] Per l'interpretazione letterale del distico si veda più avanti nel testo.

rendo le pubblicazioni relative al coro di San Severino e Sossio a Napoli o il completamento degli armadi per la sagrestia della chiesa dell'Annunziata della stessa città [19]. In queste "imprese" furono impegnati per un lungo arco di tempo – dieci anni circa nel primo caso – numerose botteghe, specializzate in campi diversi e capitanate ognuna da un maestro: a San Severino e Sossio furono attive le botteghe di Benvenuto Tortelli, di Bartolomeo Chiarini, di Leonardo Turbolo e di Nicola Porcarelli; alle prime due spettò la parte relativa agli intagli e alle sculture, a Turbolo e Porcarelli la "squadratura" dell'opera. All'Annunziata furono impegnate invece le botteghe di due scultori in marmo, Gerolamo D'Auria e Salvatore Caccavello, con la partecipazione fondamentale delle botteghe di Nunzio Ferraro per la parte relativa agli intagli e alle sculture, di Leonardo Turbolo, di Felice D'Arvano e di Gennaro D'Arvano per la parte relativa ai lavori di "squadratura", di maestro Paladino di Fenitia per le dorature [20]. La grandezza e l'organizzazione di una bottega poteva includere anche tipi di lavorazione estranei all'arte, i lavori di muratura ad esempio potevano essere svolti da personale interno alla bottega o affidati all'esterno, e così per diverse e numerose altre operazioni collaterali [21].

[19] G. B. D'Addosio, *Origini, vicende storiche e progressi della Real Casa dell'Annunziata di Napoli,* ivi 1883, pp. 177-180; G. Toscano, *La bottega di Benvenuto Tortelli e l'arte del legno a Napoli nella seconda metà del Cinquecento*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Napoli», ivi 1983-1984, pp. 219, 137, n. 34; T. Fittipaldi, *I contratti dei cori delle chiese benedettine dei SS. Severino e Sossio di Napoli e dell'abbazia di S. Martino alle Scale a Palermo,* in «Atti dell'Accademia Pontaniana», n.s. XXVII, Napoli 1978, pp. 111-142*;* L. Gaeta, *Le sculture della sagrestia dell'Annunziata di Napoli*, Potenza 2000; Id., *Ancora su Benvenuto Tortelli e gli altri tra concorrenza, collaborazione e prezzi*, in «Kronos», Galatina, 7, 2004, pp. 57-69.

[20] Contrariamente alla letteratura sull'argomento è parere dello scrivente che, per la natura dei materiali e l'organizzazione corporativistica del lavoro, – a meno che in futuro non spunti qualche documento che attesti l'iscrizione dei due maestri scultori in marmo anche a qualche arte del legno – D'Auria e Caccavello potrebbero aver avuto un ruolo direttivo ed ideativo, non implicato nella realizzazione effettiva dei manufatti se non per l'elaborazione di disegni, modelli etc.. I 300 ducati percepiti da Nunzio Ferraro per gli armadi della sagrestia corrispondono esattamente all'apprezzamento, eseguito nel giugno 1579 da Turbolo e d'Arvano, per 12 riquadri a 25 ducati l'uno. I 360 ducati percepiti da Geronimo D'Auria e Salvatore Caccavello sembrerebbero includere anche l'esecuzione delle sculture in marmo. G. B. D'Addosio, *Origini...*op. cit., pp. 177-180. Una meticolosa lettura dei documenti potrebbe certamente risolvere molti interrogativi ancora aperti. L. Gaeta, *Le sculture...* cit., pp. 83-96

[21] Sull'organizzazione del lavoro a Napoli nel campo delle arti lignee si veda G.

Nel caso di un coro intarsiato, l'articolazione del lavoro si complicava ulteriormente per l'aggiunta del lavoro riguardante le tarsie e il tipo di organizzazione della bottega; e in relazione poi con il tipo di tarsia, per l'approvvigionamento di materia prima e semilavorata. È lecito pensare a maestri intarsiatori specializzati nella tarsia pittorica piuttosto che nella tarsia a buio e nel commesso di silio, nella produzione dei toppi o nelle lavorazioni che, come i tanti esempi napoletani, prevedevano un largo ricorso alle tecniche incisorie.

Le tarsie inserite nel coro dei padri di Padula sono contraddistinte da tecniche di realizzazione differenti, che consentono la loro suddivisione in tre diverse serie.

– La prima serie, che comprende i dossali superiori con le storie del Nuovo Testamento e i pannelli del bancone/leggio con storie di martirï (fig. 7), è realizzata con tarsia prospettica o pittorica.

– La seconda serie è realizzata con un largo concorso della tecnica incisoria su legno, con pochi tasselli di legno più chiaro inseriti in una matrice di noce; la serie comprende tutti i pannelli dell'ordine centrale, a livello degli schienali, con le storie eremitiche tratte dalle *Vitae Patrum* (fig. 8). All'interno della serie le prime otto tarsie si distinguono per una minore partecipazione delle tecniche di incisione, che potrebbe anche essere frutto di una diversa storia conservativa e di restauro.

– Nella terza serie vanno inclusi tutti i toppi e tutta la serie delle città turrite posizionate sotto le sedute reclinabili degli stalli (fig. 9).

Nell'ultima serie, la *civitas munita* è un'abile reiterazione di due schemi compositivi accostati, il palazzo merlato e la torre. Le misure dei tasselli che compongono le tarsie sono identiche in tutta la serie e farebbero pensare all'utilizzo di un unico grande toppo. A questa terza serie potrebbero essere accostate, ancora per via tecnica, anche tutte le paraste che contornano i riquadri intarsiati dei dossali superiori, che tuttavia, da un punto di vista formale trovano consonanze con altri aspetti del coro su cui si dirà in seguito.

Le tre serie di tarsie enumerate per via tecnica potrebbero, questa volta per via stilistica e compositiva, subire almeno un'altra

Fatigati, *Le opere, i documenti e le fonti: per un approccio all'organizzazione del lavoro delle arti del legno a Napoli tra la fine del XV e la metà del XVII secolo*, in via di pubblicazione su «Napoli Nobilissima».



Fig. 7 - Tarsia dei dossali superiori: *L'Annunciazione*.



Fig. 8 - Tarsia degli schienali: Pietro Alessandrino.

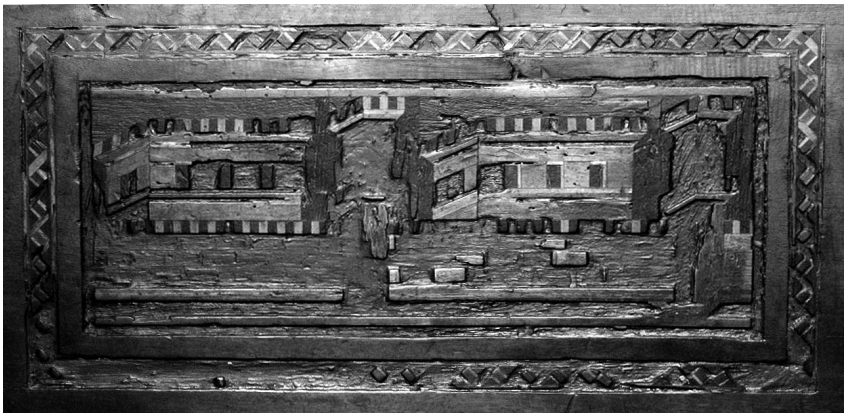


Fig. 9 - Tarsia sotto le sedute reclinabili: *civitas munita*.

scomposizione, viste le differenze esistenti tra i pannelli a tarsia pittorica del bancone e quelli dei dossali.

A questo frazionamento del coro vanno sicuramente aggiunte tutte le parti intagliate che, a parte la tecnica, rivelano un dato di cultura diverso da quello che emerge dalle tarsie.

Le differenziazioni tecniche delle parti componenti il coro dei padri, differenziazioni che riguardano le serie intarsiate e si allargano al lavoro di intaglio, avvalorano e alimentano l'idea della complessità organizzativa che presiedeva alla realizzazione di un simile manufatto. C'è inoltre da chiamare in causa ancora una volta il ruolo dei committenti e della loro partecipazione attiva nei processi, a livello progettuale ma anche oltre. Non si vuole portare il discorso sulla complessa organizzazione del lavoro, che richiederebbe luoghi e spazi confacenti, ma l'assoluta padronanza che i certosini avevano sul tipo di lavoro e sul tipo di manufatto poteva generare una regìa attenta da parte loro, operando direttamente attraverso botteghe interne e commissionando lavori separati a diverse botteghe esterne al convento. Il coordinamento e la direzione del lavoro avrebbero necessitato in quel caso di un professionista, a cui poteva anche essere affidato il compito di eseguire alcune parti del manufatto e di assemblare materialmente le varie sezioni.

Lo stesso coro di Santa Maria Maggiore a Bergamo, intarsiato da Giovan Francesco Capoferri, con cartoni forniti da Lotto, può valere ancora come esempio, benché di ambito non strettamente certosino. I confratelli della fabbriceria della Misericordia nel 1522

avevano assoldato l'intarsiatore e un pittore, tal Nicolino Cabrini; solo alla morte di quest'ultimo, due anni dopo, chiamarono Lotto, badando, i frati, a far costantemente da raccordo tra i due artisti: Lotto scriveva a loro le sue lettere da Venezia, e non direttamente al Capoferri [22].

In ambito certosino è sintomatico quanto accadde a Pavia dopo il 1487, a seguito della stipula del contratto con il modenese Bartolomeo de Poli per le tarsie del coro della Certosa. Le operazioni entrarono presto in una fase di stallo per l'insoddisfazione dei certosini per il lavoro in corso di esecuzione; la situazione fu a quanto pare sciolta dallo stesso Ludovico il Moro, che nel 1491 informava Isabella d'Este Gonzaga di aver fatto "ruinare" il coro perché non all'altezza della "decentia del resto de lo edificio" [23]. Il priore dei certosini chiamò dunque fra Giovanni da Verona per una "consulenza" a cui sarebbe probabilmente seguita la commissione per la continuazione dei lavori; ma il frate olivetano declinò l'invito. In sostituzione del frate veronese fu dunque chiamato Pantaleone de Marchi, a cui fu successivamente affidata la prosecuzione del coro. Nell'ottobre 1492 il contratto prevedeva la commissione delle figure «ponende in spalerei chori ecclesie novi [...] secundum modum et designationem figurarum eidem dandarum per Agentes nomine dicti Monasterii» [24]. Da questi fatti si desume che i monaci avevano esercitato un ferreo controllo qualitativo sul lavoro, tanto da cambiar maestro; al De Marchi commissionarono le sole tarsie, secondo "modi e designazioni" strettamente controllate da loro "Agenti".

Per tornare al coro dei padri di Padula, la spartizione del coro in vari elementi distinti, riuniti sotto la regia (e la parziale esecuzione?) di un maestro "direttore dei lavori" può spiegare la differenziazione tecnica e stilistica delle varie sezioni, oltre che fornire una plausibile chiave di lettura al distico che compare sul coro dei conversi; nonchè allineare al suo interno le due date che compaiono sui cori: il 1503 intarsiato nel pannello terminale *in cornu*

[22] M. Ferretti, *op.cit.* p. 480 nota 10.

[23] P. L. Bagatin, *Preghiere di legno, tarsie e intagli di fra Giovanni da Verona*, Lendinara 2000, pp. 40-41.

[24] R. Villa, *Nota storica*, in V. Sgarbi, *La certosa di Pavia. Le tarsie lignee*, Pavia 1990, pp. 105-108.

epistolae del coro dei padri, e il 1507 alla fine della "firma" sul coro dei conversi [25].

«Si cupis opificem miro decore Joannes
Condidit en Gallus intus et extra coros 1507»

Va innanzitutto rilevato l'utilizzo, come già accennato, del termine 'opificem', non 'artificem'; l'artigiano, non l'artefice, colui che realizza l'opus', non chi la concepisce; che risuona come una altissima nota di umiltà, appropriata certamente all'ambiente certosino e forse all'affiliazione dello stesso maestro, ma certamente anche al tipo di lavoro effettivamente svolto. A questo punto il senso del verbo 'condo' – benché il suo significato letterale sia "costruire dal nulla" – non può non essere inteso se non come già indicato da Porzio, riunire, assemblare, mettere insieme [26]. Il termine 'coros' inteso al plurale non dovrebbe lasciare dubbi in un ambiente certosino, così caratterizzato dal concetti di 'dentro' e 'fuori', riferiti alla 'casa alta' e alla 'casa bassa'. Il mondo di 'dentro', chiuso, isolato, prerogativa dei padri, in una prefigurazione terrena della città celeste; quasi contrapposto al 'fuori', ma sostanzialmente altro, verso cui i fratelli conversi mantenevano una maggiore apertura rispetto ai padri. In questa caratterizzazione così propria ai certosini non può esservi dubbio che "intus et extra coros" si riferisca ai due diversi cori, vicini fisicamente ma idealmente "contrapposti" [27].

[25] Fin'ora le letture proposte sulla scritta del coro dei conversi sono a cura di L. Gaeta, *L'iconografia ...*, op. cit, pp. 96, e di G. Porzio, op. cit, p. 65 n. 48; entrambe non rilevavano la natura ritmica del verso. Non poteva essere altrimenti su un manufatto e in un luogo destinati al canto. Letizia Gaeta proponeva per le due date un inizio e una fine dei lavori, traducendo il verso in:« se desideri un artista di mirabile decoro ecco Giovanni Gallo che costruì i cori dentro e fuori», alludendo inoltre per il cognome dell'artista alla "ventata nordica" che spirava dal coro, cogliendo assonanze negli intagli con l'arte degli Alamanno e, in taluni punti, con Tommaso Malvito. Porzio propone una traduzione di cui si mettono in risalto tre aspetti: il plurale 'coros' potrebbe non riferirsi ai due cori ma alle due "schiere in cui è disposto il coro dei conversi"; nel dubbio di tale lettura considerare che il verbo 'condo' ha più letteralmente il senso di riunire, raccordare che di costruire; escludere che la data 1503 del coro dei padri indichi l'inizio dei lavori ma soltanto, com'è più logico, la fine di quel coro. La lettura di Porzio, in alcuni passaggi, sembra più convincente.

[26] G. Porzio, op. cit., p. 65 n. 48.

[27] La 'casa alta' era il luogo del silenzio e della meditazione individuale, riservato esclusivamente ai padri; la 'casa bassa' era invece riservata ai conversi, più permeabile al mondo esterno. La navata della chiesa, separata da una parete che delimitava il coro dei conversi da quello dei padri, era il luogo spirituale e fisico del confine. La

L'ablativo "miro decore" è riferito all'opera e non all'autore: se riferito alla persona segnerebbe un accento di orgoglio poco consono al luogo e alla severità della vita certosina. Riferito invece all'opera potrebbe denotare un apparente sminuimento delle importanti funzioni a cui era destinata; ma liberato il lemma dalla stratificazione dei campi semantici e restituito al concetto di 'bellezza', 'grazia', per il quale era già stato adoperato, sembrerebbe che la traduzione scorra piana.

Nei meandri di questa proposta di traduzione, la data 1503 del coro dei padri potrebbe configurarsi come la fine dei lavori di quel coro, di realizzazione cioè di tutte le serie differenti, e probabilmente anche del loro assemblamento: la data è inserita nella tarsia posta a chiusura del coro dal alto dell'altare *in cornu epistolae*, tarsia in cui non a caso compare la figura di san Bruno, fondatore dell'ordine, in accorata preghiera ai piedi del crocifisso (fig. 10) [28].

Nel distico sul cornicione del coro dei conversi di Padula l'esametro termina con "Joannes" e il pentametro successivo inizia con «condidit en Gallus...». La separazione dei due versi accentua il distacco tra il nome proprio e il cognome, intramezzati inoltre dal verbo e dalla particella 'en'; questo lemma, dettato da esigenze metriche costituisce comunque una interiezione. C'è una forte ac-

forte caratterizzazione della certosa come "utopia" terrena della città celeste è il motivo della raffigurazione intarsiata della *civitas munita*.

[28] Brunone fu canonizzato santo nel 1514 da papa Leone X. A Padula è raffigurato in abito certosino, con mitra e pastorale ai suoi piedi; gli attributi appartengono all'iconografia tradizionale del santo, che rinunciò alla carica di arcivescovo di Reggio Calabria per realizzare compiutamente la sua vocazione contemplativa e sfuggire agli onori mondani. Sul capo del monaco è rappresentata inoltre una stella, che dopo la canonizzazione diventerà un'aureola formata da sette stelle. Le sette stelle sono il segno della visione premonitrice di sant'Ugo, – il vescovo di Grenoble che donò a Bruno ai suoi compagni il "desert de Chartreuse", dove sorse la prima comunità certosina –. Sant'Ugo il giorno prima di incontrare san Bruno sognò sette stelle d'oro che si posavano ai suoi piedi per rialzarsi successivamente e toccare terra sul monte Chartreuse dove gli angeli costruivano un edificio.

La canonizzazione di san Bruno potrebbe essere un importante *ante quem non* per la datazione del coro dei conversi della Certosa di Napoli; G. Porzio, op. cit., p. 47. Non è condivisibile tuttavia l'opinione dello studioso nel ritenere marginale a Padula la posizione della raffigurazione del fondatore dell'ordine. Per l'iconografia di san Bruno si veda F. A. Lefevre, *Saint Bruno et l'ordre des Chartreuse,* Paris 1883, pp. 61 e sg.; S. Saccone, *Le metope del "Claustrum Magnum" di Padula, simbologia di un itinerario iconografico,* in *La certosa sotterranea*, a cura di V. De Martini, Napoli 1992, pp. 84-85.

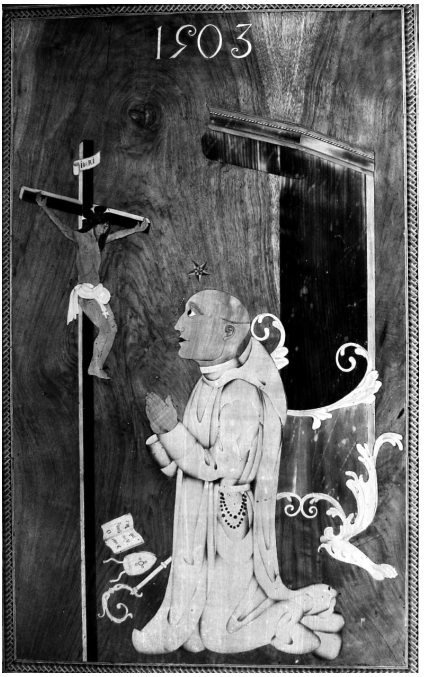


Fig. 10 - Tarsia nel pannello di chiusura del coro *in cornu epistolae*.

centuazione sul nome: Joannes! Giovanni, ha costruito, «en Gallus...» ecco il gallo, una sorta di esclamazione in risposta al "si cupis", che potrebbe sottolineare e dichiarare la provenienza "dell'opificis": Giovanni il Francese. La proposta potrebbe essere ragionevolmente relegata al rango di suggestione; non è tuttavia possibile, allo stato degli studi, presentare sufficienti prove contrarie e, almeno al momento, è un ulteriore possibile conferma a favore della "ventata nordica" che spira dagli intagli del coro dei padri [29].

Un appoggio ulteriore, e solido, a questa lettura in chiave "nordica" è senz'altro l'accennata provenienza veneziana dei modelli iconografici e disegnativi della serie di tarsie con le storie eremitiche.

Ma veniamo agli intagli: nei pannelli divisori che chiudono il coro alle quattro estremità, una decorazione a giorno fatta di turgidi fogliami, pampini e corolle, con teste di certosini intramezzate, è popolata di animali fantastici o della tradizione evangelica. Ma è nei braccioli traforati e nei capitelli che la metamorfosi, la commistione vegetale ed animale – che non risparmia l'umano – assume caratteri inquietanti di sapore romanico. Il peccato è uno sbaglio di natura! È un bestiario fantastico ancora medievale quello che si

[29] Devo al prof. Edo D'Angelo il riconoscimento metrico del distico, oltre alla pazienza e al supporto sulla interpretazione del testo. Nell'onomastica meridionale "Gallo" è un cognome comune, e ai principi del XVI secolo l'onomastica a nome e cognome è già diffusa. Dunque non è da escludere che il "Gallus" del distico possa indicare il cognome dell'artista. Tuttavia, alla luce di quanto esposto, considerando la discesa di Carlo VIII in Italia proprio negli anni di realizzazione del coro, nonché la radice francese dell'ordine certosino, l'ipotesi toponomastica sembrerebbe la più accreditata.

ritrova nei braccioli e nei capitelli, ma che viene compiutamente squadernato nei setti inferiori: una selva di animali alati frutto di eccezionali commistioni: chimere, grifoni, sfingi, draghi, basilischi, arpie (fig. 11). Una irrefrenabile fantasia combinatoria abbina forme animali d'acqua di terra e di cielo, attingendo al vasto repertorio zoologico del mondo antico, moralizzato e letto dalla religione cristiana con gli strumenti della simbologia e dell'allegoria [30].

I temi degli intagli, – dei quali nulla sappiamo circa la loro "ricezione" certosina – non consentono di trarre conclusioni sulla cultura figurativa dell'intagliatore; possono suggerire tuttalpiù una forte componente direttiva da parte dei committenti nella scelta e nella distribuzione dei contenuti, nonché nella esibizione di motivi decorativi leggermente attardati per gli inizi del XVI secolo; trafori *flamboyantes*, pampini, racemi "abitati", volute floreali. Il naturalismo accentuato che poggia su basi fantastiche di queste sezioni è tuttavia in connessione diretta con il naturalismo con cui sono espresse le figure umane e gli animali; sostenute da una maestria tecnica di altissimo livello. Le piccole sculture dei braccioli e dei setti conoscono tutte le leggi della proporzione, della giusta gravità dei corpi, dell'equilibrio dei volumi, della consistenza dei tessuti e delle pieghe, dei capelli e delle barbe, delle fisionomie e dei gesti, delle espressioni. È uno scultore del legno che esprime in alcuni passaggi un acerbo classicismo e che non sembra avere uguali nel contesto napoletano contemporaneo (fig. 12, 26) [31]. Qualche indica-

[30] In questo contesto sembrerebbe che non tutta la "commistione zoologica" avesse a che fare con il peccato; l'ippogrifo, la sirena, il delfino (sic), che compaiono nei setti di chiusura e nei braccioli, sembrano appartenere a una diversa e più pacata natura, inserita forse in percorsi spirituali interni all'esegesi cristiana. Della vasta bibliografia sull'argomento si veda in italiano: L. Cogliati Arano, *Dal "Fisiologo" al "Bestiario" di Leonardo*", in «Rivista di storia della miniatura», I, 1996-97, pp. 239-248; Id., *Approccio metodologico al Bestiario medioevale*, Roma 1980; scevro da scopi scientifici ma di alto valore letterario si veda J. L. Borges, *Manuale di zoologia fantastica*, Torino 1979. Che l'armamentario della zoologia fantastica fosse ben presente nell'immaginario certosino è confermato in un passo riportato da B. Tromby, *Storia critico-cronologica diplomatica del patriarca S. Brunone e del suo ordine certosino*, Napoli 1773-1779, X, p. 198. Il testo si riferisce ad un monaco della Certosa di Porta Coeli presso Valenza, nel 1492: «...Ne uscì di cella, in dove erasi rinserrato, [...] se delle Sirene, diceva, il canto; de' Dragoni l'alito; de' Basilischi fuggir si debba la vista, quanto maggiormente sa d'uopo tenersi lontano da chi può uccidere con un solo pensiero.». Il passo, legato ad altri contesti d'analisi, è riportato anche in L. Gaeta, op. cit., pp. 101-102.

[31] Di "classicismo formale impressionante" ha parlato L. Gaeta, *L'Iconografia...*,



Fig. 11 - Sculture dei setti inferiori degli stalli: bestiario fantastico.

zione sulla sua cultura, italiana, potrebbe essere colta invece nella maniera di trattare le superfici lignee; un coro intagliato rientra nella tipologia dei manufatti di arredamento e può erroneamente sfuggire alla categoria e alle coordinate che possono orientare la scultura lignea. Questa categoria tuttavia è contraddistinta da alcuni caratteri che potrebbero aiutare a tracciare una pista possibile di indagine. Chi si occupa di scultura in legno sa quanto il controverso rapporto scultura-policromia, nella storia della scultura in legno si inquadri in una insopprimibile presenza della materia legno, con tutte le sue irregolarità strutturali e superficiali, gli anelli annuali, le fibratura, le venature, che non hanno consentito una espressione autonoma nella rappresentazione illusionistica dei valori di superficie. Un marmo può simulare, se ben trattato, la pelle umana o un morbido velluto; il legno ha sempre avuto la necessità

op. cit., p. 105, riferendosi ad un bracciolo del coro che raffigura un angelo che cavalca un delfino; la studiosa, nel giudizio globale sugli intagli, ha optato tuttavia per una non condivisibile vicinanza ai modi degli Alamanno.



Fig. 12 - Scultura su un bracciolo: un angelo che cavalca un delfino.

di una copertura policroma per riuscire a raggiungere degli esiti accettabili di mimetismo. La policromia è stata al tempo stesso la sua occasione di rivalutazione e la gabbia che non ne ha consentito uno sviluppo autonomo, condizionando parallelamente il forte legame scultura lignea-liturgia. L'emancipazione della scultura in legno dalla policromia ha dovuto attendere l'arte contemporanea per realizzarsi, sotto un diverso cielo estetico.

Tuttavia nelle regioni a nord delle Alpi furono realizzate per la prima volta, negli ultimi decenni del XV secolo, delle sculture in legno non ricoperte da policromia. L'elevatissima capacità tecnica degli intagliatori tedeschi vòlse in qualità ciò che altrove era considerato un difetto della materia: le linee e le vibrazioni delle fibrature e delle venature, i cerchi degli anelli di accrescimento, la direzione dei tagli e in genere tutta l'anatomia del legno divennero occasioni da sfruttare per esprimere valori di superficie e piani volumetrici, mettendo in opera una lavorazione minuta o larga a seconda delle esigenze espressive. Le motivazioni di carattere sociale ed economico, legate ad un nuovo rapporto con il testo sacro,

sicuramente meno mediato dalla chiesa di Roma e tradotto in un comportamento e una liturgia che rifuggivano l'opulenza della chiesa ufficiale, costituirono indubbiamente altrettante cause che influirono sullo sviluppo di una scultura lignea priva di colori accesi e di pigmenti preziosi [32].

Nelle turgide foglie dei pannelli citati nel coro dei padri il trattamento della superficie è a piccoli e diffusi colpi di sgorbia, con l'intento di movimentare e spezzare i piani di riflessione della luce per conferirgli un aspetto carnoso e ruvido del tutto simile alla realtà del vegetale rappresentato. Con la stessa logica sono state lavorate altre superfici degli intagli: le vesti, rifinite nella conduzione superficiale, ma lasciate in un grado di politura intermedio per trasmettere più efficacemente, attraverso i valori luministici il "grezzo" delle superfici. I bordi dei mantelli sono inoltre evidenziati da minute lavorazioni, che simulano i bordi dei vestiti reali impreziositi da bande e strisce colorate. Gli incarnati infine, sono al contrario estremamente politi per risplendere alla luce (fig. 13). In una ulteriore "tautologia del legno" viene trasmessa la rigidità legnosa degli steli vegetali in virtù della sola tecnica di trattamento delle superfici. Sebbene i numerosi restauri abbiano sicuramente attutito e in parte cancellato la differenziazione luministica delle diverse superfici, – che compensava e sostituiva quanto nella scultura lignea veniva ottenuto con i mezzi del colore – l'esistenza a Padula di un simile procedimento tecnico è tuttavia ancora ben evidente. I maestri della scultura in legno nella Germania del sud sul finire del XV secolo e gli inizi del secolo successivo mettevano in campo lo stesso tipo di trattamenti superficiali. Sembra di cogliere su queste superfici una eco delle superfici lignee di Reimenschneider o di Veit Stoss.

L'aspetto tecnico che potrebbe condurre verso le regioni tedesche è tuttavia arricchito da un forte innesto di cultura plastica di tipo italiano, collocando questo ipotetico artista nell'alveo di una cultura che si arricchì del vasto movimento di artisti delle arti del legno giunti in Italia dall'Europa del nord tra la seconda metà del XV e i primi decenni del secolo successivo. Per Napoli potrebbero essere citati gli Alamanno, ma non per particolari affinità con gli intagli di Padula. Opere ed artisti germanici furono tuttavia pre-

[32] Sui temi appena trattati si veda G. Giubbini, *La scultura in legno*, in *Le tecniche artistiche*, a cura di C. Maltese, Milano 1973, pp. 11-18; M. Baxandall, *Scultori in legno del Rinascimento tedesco*, Torino 1989.



Fig. 13 - Pannello traforato di chiusura del coro: profilo di un padre certosino inserito in un girale di acanto.

senti in tutte le piazze artistiche italiane, anche lo splendido *San Rocco* nell'Annunziata di Firenze, scolpito da Veit Stoss – il "miracolo di legno" per Giorgio Vasari –, proviene da quella temperie. Venezia in particolare divenne una importante testa di ponte in territorio italiano per numerosi tipografi e xilografi [33].

A questo proposito e concludendo con la parte riservata agli intagli, non è raro incontrare nella decorazione libraria di fine Quattrocento e dei primi decenni del Cinquecento, un tipo di decorazione vegetale "abitata" simile agli intagli del coro dei padri di Padula.

Le tarsie dei dossali superiori sono molto rimaneggiate dai restauri, "ridotte all'osso" dei valori grafici e disegnativi per l'assottigliamento dei tasselli, causato dalle ripetute rasature; ma a ben

[33] R. Middione, *Presenze di scultori nordici a Napoli in età aragonese,* in *Scritti in onore di Raffaello Causa*, Napoli 1988, pp. 91-96; G. Vasari, *Le vite*, ed cons. a cura di P. della Pergola, L. Grassi, G. Previtali, Novara 1967, I, p. 113; S.H. Steinberg, *Cinque secoli di stampa*, Torino 1982, pp. 47-58, 116-120.

guardare le loro composizioni, il carattere di alcuni loro elementi, la concezione dello spazio espressa, potrebbero spuntare altre qualità in antagonismo o in accordo con quanto detto fin'ora.

Volendo essere fedeli ad un tipo di lettura del manufatto che parta da considerazioni tecniche, bisogna annotare un particolare tipo di lavorazione che interessa i doppi montanti delle cornici addossati alle paraste che inquadrano i pannelli (fig. 14). I tralci intarsiati di queste cornici sembrerebbero ottenuti con un tipo di tarsia denominata a "foro e contro foro", per la cui tecnica si rimanda all'apposito prospetto. Nel caso di Padula occorrerebbe smontare i pannelli per essere assolutamente sicuri che si tratti di questo tipo di tecnica, e non di tecnica a buio. La particolarità non priva di rilievo è rappresentata dal fatto che questo tipo di tecnica venne messa a punto in Italia solo al principio del XVII[34] secolo, per essere poi perfezionata e diffusa soprattutto in Francia da parte di Andrè Charles Boulle (1642-1732). La sua presenza su un coro terminato nel primo lustro del XVI secolo pone non pochi dubbi, tanto da aver fatto pensare in un primo momento ad un inserimento posteriore ad opera di intarsiatori sorrentini[35]. L'estensione del supposto intervento di ripristino e la conseguente assenza di montanti originali ha tuttavia fatto sorgere qualche perplessità sulla soluzione prospettata. Il confronto con i resti di un altro coro conservato a Bologna, ha effettivamente suggerito di cercare anche in altre direzioni la possibile risposta al quesito; il suggerimento ha preso lentamente corpo man mano che il confronto si faceva più convincente, anche in virtù dell'estensione di questo paragone ad alcune parti delle stesse tarsie dei dossali.

Lo stesso tipo di decorazione a racemi, tagliata a metà lungo la sua linea d'asse verticale, con molte "protuberanze" che a Padula non sono sempre di chiara lettura, si palesa e si ritrova pressoché identica, ma questa volta in rilievo, sui analoghi elementi di cornice ai lati dei pannelli intarsiati del coro di San Michele in Bosco a Bologna, i cui resti sono conservati a San Petronio (fig. 15). La composizione ascendente a forma di candelabra di San Petronio, sezionata lungo la sua linea d'asse, è in molti tratti quasi sovrapponibile alla composizione in piano di Padula; inoltre le tante incongruenze, poco comprensibili in

[34] P. Ramond, *Trattato di tarsia*, Varese 1986, p. 138.

[35] Sul tema dei restauri e la traccia di restauri sorrentini si veda più avanti.

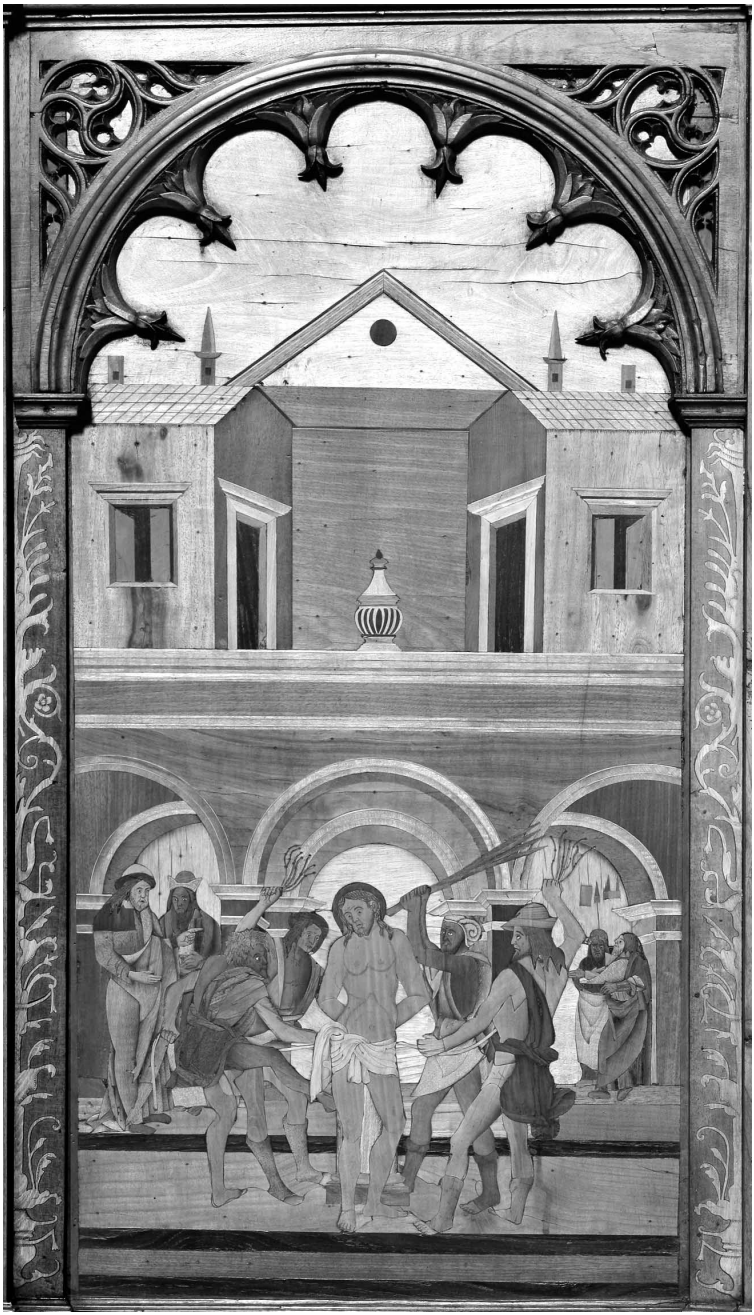


Fig. 14 - Tarsia dei dossali superiori: *La flagellazione.*



Fig. 15 - Fra Raffaele da Brescia, sezioni del coro già in San Michele in Bosco, 1521, San Petronio.

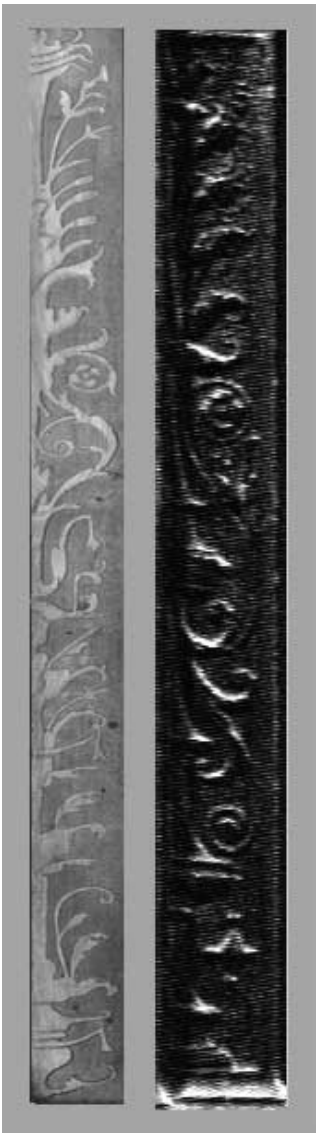


Fig. 16 - Confronto tra la decorazione a candelabra di Padula, a sinistra, e di San Michele in Bosco, a destra.

molte parti nel coro campano, si rivelano e vengono scandite con maggior nitidezza nei rilievi bolognesi. Una lunga candelabra come asse di simmetria da cui si dipartono girali è divisa in circa quattro moduli ascendenti. Dalla parte alta si liberano bulbi carnosi e pampini attaccati agli steli, con volute di tralci che includono una rosetta nei moduli inferiori. Altri elementi vegetali sporgono dalla sezione basamentale. I due moduli decorativi, realizzati a Padula con una tarsia prossima al commesso di silio, e nel coro di San Michele in Bosco a rilievo intagliato, provengono da una stessa matrice disegnativa (fig. 16) [36].

La tipologia delle tarsie di Padula si snoda in una varietà di soluzioni e di mani, alcune delle quali certamente più felici di altre, più nitide nel disegno, realizzate apparentemente a commesso di silio, altre all'opposto molto confuse nell'esecuzione e nel disegno. Tra i diversi modi sono presenti alcune parti eseguite nel corso di uno dei tanti restauri del coro, a cui va attribuita certamente anche la generale politezza delle superfici.

[36] Nel convegno di Pisa già citato alla nota 11, di cui si attende la pubblicazione degli atti, la relazione del dott. Gabriele Donati, incentrata sulle grottesche a intarsio e intaglio, ha rivelato un'adozione del tema decorativo nel commesso di silio prima ancora del suo passaggio alle opere di intaglio. Sebbene all'interno di una cronologia già avanzata, i casi di Padula e di Bologna potrebbero costituirne un esempio eloquente.

Il coro di Bologna fu concluso nel 1521 dal frate, converso olivetano, Raffaele da Brescia, al secolo Raffaele Maroni. L'intarsiatore fu uno dei migliori allievi di fra Giovanni da Verona; affiancò il maestro dal 1494 al 1507-1508, nei lavori di San Pietro in Organo a Verona, a Monteoliveto Maggiore presso Siena e a Napoli [37]. La decorazione intagliata ai lati delle tarsie di Santa Maria in Organo a Verona, sembrerebbe potere essere assunta quale prototipo delle candelabre di San Michele in Bosco a Bologna. Gli intagli di Verona furono probabilmente realizzati dal "braccio destro" di fra Giovanni, Antonio da Venezia, detto "il Prevosto", che, grazie alle sue eccelse qualità nell'arte dell'intaglio, affiancò il maestro in numerosi cantieri, Napoli compreso. In verità la bottega di fra Giovanni da Verona contemplava numerose maestranze, sia laiche che olivetane, tra le quali era anche il fratello, o cognato, di fra Raffaele, Giovanni Antonio da Brescia. I figli di Giovanni Antonio, Luca e Nicola, – al fianco di fra Giovanni anche a Monteoliveto Maggiore – nel 1515 risultano garzoni dello zio Raffaele nei lavori per il coro di Bologna [38].

Tra il 1500 e il 1501 l'attività di fra Giovanni da Verona, con il Prevosto e tre lavoranti laici, tra i quali Giovanni Antonio da Brescia, si spostò dalla città d'origine a Siena, per i lavori al coro della casa madre. Nel 1502 giunse anche fra Raffaele. Nell'estate del 1505, in tempi eccezionalmente rapidi, sembra che le tarsie fossero in dirittura d'arrivo. È certo che le *Familiarum Tabulae* registrano a Napoli nelle annate 1505-1506, 1506-1507, il frate veronese e i suoi due migliori allievi, Antonio Veneziano, il Prevosto, e Raffaele da Brescia; dall'anno successivo i due allievi lasciarono il maestro per far ritorno alla casa madre. Fra Giovanni, per completare le due opere rimase a Napoli fino al 1510, aiutato da due intagliatori, un

[37] Su Raffaele da Brescia, morto a Roma nel 1539, si veda P.L. Bagatin, op. cit., pp. 57, 83, 88-89, 107; F. Lollini, *Le tarsie del coro ligneo di Raffaele da Brescia da San Michele in Bosco a san Petronio*, in *L'Istituto Rizzoli in San Michele in Bosco*, Bologna 1996, pp. 159-165; L. Rognini, *Tarsie e intagli di fra Giovanni a Santa Maria in Organo di Verona*, Verona 1985, p. 38; M. Ferretti, op. cit., pp. 460 n. 5, 473, 479 e n., 538-539, 568, L. Thornton, *Three unrecorded panels by Fra Raffaele da Brescia*, in «The conneisseur», aprile 1978, pp. 238-254; G. Brizzi, *Fra Raffaello da Brescia intarsiatore (1479-1539)*, Tesi di laurea, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1970-1971; una parziale bibliografia sull'artista è stata riunita da G. Panazza, in "Storia di Brescia", III, 1964, pp. 696-699.

[38] Si tratta della prima opera autonoma dell'intarsiatore, che era giunto in città nel 1513.

toscano e un napoletano, maestro Geminiano e maestro Imperiale [39]. Il Prevosto dal 1510 andò a Venezia, ma collaborò in seguito ancora col maestro; fra Raffaele non lavorerà più con il maestro veronese, dirigendosi verso l'area bresciana.

I pochi richiami menzionati tra il coro dei padri di Padula e la prima opera indipendente di fra Raffaele non sono assolutamente sufficienti per avanzare una ipotesi orientata verso la bottega di fra Giovanni da Verona, tanto più che nel 1503, al termine dei lavori del coro dei padri di Padula, la bottega di fra Giovanni era impegnata a Monteoliveto Maggiore, e la qualità delle tarsie di Padula non regge un confronto così altisonante. Tuttavia vanno fatte alcune considerazioni di ordine organizzativo della bottega, o meglio, delle botteghe di fra Giovanni; non vanno inoltre taciute alcune corrispondenze di ordine generale che è possibile avanzare in merito ad alcune parti del coro di Padula.

La formazione di un nucleo di intarsiatori olivetani nell'ambito delle attività di fra Giovanni passò per una forte caratterizzazione interna all'ordine, ma la diffusione e i modi di quel linguaggio furono trasmessi anche dai tanti elementi, laici e religiosi, che partecipavano in vario modo alla realizzazione dei cori, dai garzoni, ai lavoranti, ai maestri che, una volta finita l'opera si staccavano dal maestro e proseguivano, sul luogo o altrove, per la propria strada. Il caso locale, napoletano, dei due intagliatori che soppiantano gli allievi di fra Giovanni è solo uno dei tanti esempi che possono essere portati a favore dell'osservazione [40].

La partecipazione paritaria tra intagli e tarsie fu una cifra peculiare di fra Giovanni da Verona; un risultato ottenuto anche grazie all'abbondanza delle maestranze a disposizione. Sulla stessa lunghezza d'onda da un punto di vista della distribuzione delle parti, si piazza anche il coro dei padri di Padula.

Ma le analogie proponibili tra il coro di Bologna e il coro di Padula possono essere estese anche ad alcune tarsie dei dossali. In

[39] Le due serie di tarsie, costruite per la sagrestia vecchia di Monteoliveto e per la Cappella Tolosa, furono riunite nel corso del XVII in una sola opera, ora conservata nella sagrestia nuova di Monteoliveto, poi oratorio di San Carlo Borromeo della confraternita di Sant'Anna dei Lombardi. F. Nicolini, op. cit. pp. 155-167; P.L. Bagatin, op. cit, pp. 105- 112.

[40] P.L. Bagatin, op. cit, pp. 55-59.

linea generale l'impostazione spaziale riscontrabile nei pannelli dei dossali superiori del coro dei padri di Padula è insolitamente rispondente alla descrizione che Ferretti fornisce sulla prospettiva delle prime opere di Giovanni da Verona: «...il carattere poco illusionistico delle scene, l'edilizia gracile e un po' immaginosa, sprofondata a cannocchiale e materiata 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. [...] Il discorso va esteso, più 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...»[41]. L'immagine di un pannello dei dossali superiori del coro dei padri potrebbe rappresentare una possibile illustrazione della descrizione appena riportata; ci sarebbe solo da notare un'accentuazione dei caratteri meno felici della "strumentazione spaziale" di fra Giovanni. L'apertura a cannocchiale dei paesaggi di Padula è schiacciata dalla poca perizia tecnica, che rilancia sui primi piani i caseggiati di fondo, benché sia rispettata la canonica riduzione di scala. A questo effetto concorre anche l'eccessiva definizione delle linee di giunzione tra i tasselli, dovuta solo in parte alla perizia tecnica e molto più alle rasature e alle sostituzioni subite dalle tarsie.

Le scene raffigurate nelle tarsie di Padula in questione sono strutturate secondo tre schemi principali:

– Un primo piano architettonico a quinta, alto, su due livelli, con un'affollarsi di piccole figure sul primo livello. Nei casi meglio riusciti il primo piano è distribuito in due o più archi. La prospettiva è generalmente sbilenca (fig. 17).

– Paesaggi ampi, con un succedersi di piani scandito da ampi tasselli. Sullo sfondo una città di alti palazzi e cupole, un ampio

[41] M. Ferretti, op. cit. pp. 535-536.



Fig. 17 - Tarsia dei dossali superiori: *La strage degli innocenti.*

spazio di cielo; figure distribuite in grandezza nei primi piani, disposte secondo schemi geometrici – a cerchio, triangolo, su due quinte – (fig. 18).

– Costruzione architettonica imponente sul primo piano, non prospettica, con in basso un gruppo più o meno fitto di figure (fig. 19).

L'adozione dello stesso tipo di composizioni rivela una certa povertà di mezzi espressivi, arricchita solo parzialmente in alcune scene dal rimescolamento dei tre schemi principali; d'altra parte il procedimento combinatorio della tecnica si presta sin dalle sue origini alla ripetizione e rielaborazione schematica di alcune soluzioni [42].

Altro aspetto che orienta ancora sul versante olivetano la serie di pannelli in questione è l'utilizzo diffuso delle coloriture; nonostante i rimaneggiamenti e le rasature sono ancora presenti numerosi tasselli colorati, di cui molti con un mordente verde [43].

Volendo tuttavia circostanziare il confronto tra i pannelli intarsiati dei dossali del coro dei padri di Padula e alcune soluzioni della bottega di fra Giovanni da Verona bisogna di nuovo considerare il coro di San Michele in Bosco a Bologna, terminato nel 1521 da fra Raffaele da Brescia. Vi sono in questi cori alcuni intarsi lignei dall'impostazione molto simile: in una tarsia prospettica di Bologna e in due scene di Padula (fig. 15, 19, 20), *Gesù tra i dottori* e *La cacciata dal tempio*, vi è raffigurata una facciata di chiesa, con alta navata centrale e due basse navate laterali, distribuita simmetricamente, con tre porte, due oculi sulle navate e un rosone centrale; un pavimento a riquadri scalato in prospettiva recupera il primo piano. In entrambe i casi la chiesa è ottenuta con un legno scuro, – probabilmente noce – ed è sormontata centralmente da

[42] Con questa procedura, disponendo specularmente le stesse porzioni di tarsia, sono state ottenuti a Padula alcuni decori a fiorami stilizzati, molto in uso nella tarsia fiorentina del primo Quattrocento (*Lavanda dei piedi, Nozze di Cana*).

[43] Anche la serie di tarsie relativa al bancone condivide questa caratteristica. Una riconosciuta prerogativa di Giovanni da Verona rispetto ai suoi contemporanei è l'utilizzo delle tinture dei legni; Vasari fece addirittura risalire al frate olivetano l'invenzione delle tecniche di coloritura. La letteratura più recente riscontra tuttavia la presenza di tasselli tinti già nelle tarsie del secondo Quattrocento veneto ad opera dei fratelli Lorenzo e Cristoforo Lendinara. Edi Baccheschi, *L'intarsio ligneo*, in *Le tecniche artistiche*, a cura di Corrado Maltese, Milano 1973, pp. 384-385. Alcuni tasselli tinti di verde sono anche nelle tarsie della sagrestia delle Messe del Duomo di Firenze realizzate da Giuliano da Maiano e Giovanni di Gaiole degli anni Sessanta del XV secolo; M. Haines, op. cit., pp. 138-143, tav. XIX.



Fig. 18 - Tarsia dei dossali superiori: *Il battesimo di Gesù.*



Fig. 19 - Tarsia dei dossali superiori: *Gesù tra i dottori*.

una bandiera o una croce. Sulla chiesa, che chiude in entrambe i casi l'orizzonte, un luminoso e ampio cielo è realizzato con l'applicazione di un grande tassello di legno chiaro; a Bologna è scandito in profondità da una successione di nuvolette di grandezza scalare. L'idea di rappresentazione spaziale tra le due tarsie è la stessa, e sfrutta una stessa tipologia architettonica.

I riscontri fin'ora esposti sembrerebbero condurre la serie di tarsie in questione in una direzione culturale di stampo nord-italiano, generata forse nella scia lasciata dalle "botteghe" di fra Giovanni da Verona, ma sviluppatasi in diversi centri della pianura Padana, in area veneta, emiliana e in parte lombarda. In quest'area, un certo gusto dell'intaglio simile a Padula è possibile forse cogliere nel coro di San Petronio a Bologna, realizzato da Agostino de Marchi tra il 1467 e il 1477; i due cori sembrano condividere il turgore e la sovrabbondanza dei temi vegetali che si attorcigliano all'interno dei pannelli traforati che separano le sedute sopra i braccioli. Il nome di Agostino de Marchi rientra tuttavia con maggior concretezza in un discorso sul giro certosino di intarsiatori, di cui fecero sicuramente parte due suoi figli, Pantaleone, già ricordato per il coro della Certosa di Pavia, e Biagio che alcuni decenni dopo lavorò alle tarsie della Certosa di Bologna [44].

Mentre a Pavia i monaci certosini erano impegnati, tramite il loro priore, nel risolvere la questione del coro, che portò alla sostituzione del modenese Bartolomeo de Poli con Pantaleone de Marchi, – dopo che lo stesso priore aveva cercato di ottenere fra Giovanni da Verona – a Padula era priore un professo di Pavia, Martino d'Allodio, priore nel 1491 e nel 1492 [45]. Anche durante il doppio priorato di Pietro Paolo Lumbolo da Gaeta (1486-1491 e 1493-1507), sotto cui furono terminati materialmente entrambe i cori di Padula, i rapporti con Pavia furono certamente garantiti da Ugo Cacheranis, già priore a Pavia. Alcuni priori di Padula inoltre, nel periodo in questione furono anche padri visitatori delle "province certosine" di Lombardia e Toscana. Il capitolo generale, a cui partecipano tutti i priori, si riuniva annualmente, ma le comunicazioni tra le certose, e nel particolare tra Pavia e Padula, non si limitavano a quell'e-

[44] M. Ferretti, op. cit., p. 559 n. 10.

[45] C. Restaino, op. cit., p. 91 ha ipotizzato una possibile progettazione del coro negli anni del priorato di Martino d'Allodio. A. Sacco, *La Certosa di Padula disegnata, descritta e narrata su documenti inediti*, II, Roma 1914, pp. 47-48.

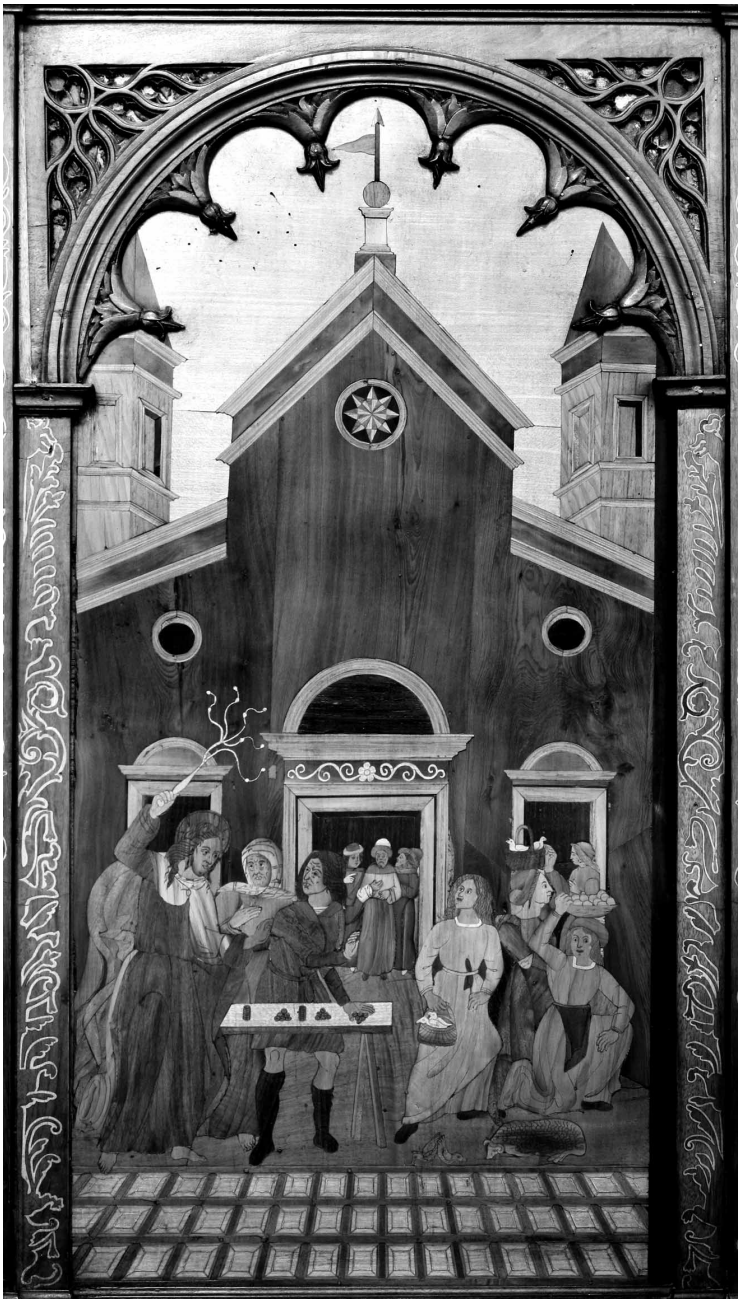


Fig. 20 - Tarsia dei dossali superiori: *La cacciata dei marcanti dal tempio.*

vento. Molti conversi che dimostravano apprezzabili capacità artigianali venivano inviati in altre certose per espletarvi incarichi lavorativi [46]. L'impegno e le energie che portavano alla progettazione e alla realizzazione di un coro intarsiato non era argomento di poco conto, probabilmente discusso e approvato anche dal capitolo generale. Sembrerebbe più che plausibile dunque immaginare una serie di scambi e di consigli tra Pavia e Padula nella realizzazione del coro campano, le due certose si trovarono ad affrontare il gravoso impegno in un periodo contingente di anni.

A partire almeno da Lenormant nel 1883 gli studiosi hanno spesso ravvisato, ad una lettura generale delle tarsie di Padula, un'impronta umbra. Antonia D'Aniello citava il filone umbro-romano presente in Campania e già avvezzo a Perugino e Pinturicchio. Porzio infine scrive di «grafismi di ascendenza umbra, e precisamente di inflessione pinturicchiesca» optando giustamente per una differenziazioni di mani tra il coro dei conversi e quello dei padri della stessa Certosa [47].

La replicata grafia umbra potrebbe rimontare allo stesso Perugino, all'altezza delle discusse tavolette per l'Oratorio di San Bernardino, terminate nel 1473. In questi dipinti l'esuberanza delle decorazioni sui partiti architettonici che sovrastano lo spazio, con piccole figure disposte in gruppi simmetrici o geometrici, appartiene ad un lessico ancora goticheggiante, inserito però nel nuovo linguaggio che spirava da Piero delle Francesca. A Padula, pur in un forte richiamo alla lezione di Pinturicchio all'altezza della Libreria Piccolomini (iniziata nel 1503), – per le grottesche che dalle lesene inquadrano le scene, i paesaggi ampi con figure, i cieli attraversati talvolta da qualche uccello, le decorazioni, la presenza costante di architetture, il rapporto tra le architetture e le figure, i

[46] M. De Cunzo, V. De Martini, op. cit., pp. 16-17; B. Tromby, op. cit., X, p. 198.

[47] F. Lenormant, *A travers l'Apulie et la Lucanie, notes de voyage*, Paris 1883, pp. 142-143; lo studioso leggeva un ascendente umbro sulle tarsie di Padula e citava espressamente i «fratelli Donzelli». Sulla controversa e per molti versi oscura questione riguardante Pietro del Donzello, giunto da Firenze a Napoli nel 1488 per affrescare i perduti affreschi di Poggioreale, si veda D. Salvatore, *Toscani a Napoli sul finire del Quattrocento. Un dipinto su tavola di Pietro del Donzello*, in «Dialoghi di Storia dell'arte», 8/9, 1999, pp. 102-111.

Per i brevi suggerimenti sulla presunta influenza umbra per le tarsie di Padula si veda ancora A. D'Aniello, in *La certosa di Padula*, a cura di M. De Cunzo, V. De Martini, Firenze 1985, p. 58. G. Porzio, op. cit., p. 45.

prelievi antiquari, il legame decorazione con scena – c'è nel coro certosino un tipo di decorazione all'interno delle tarsie che non è mai sovrabbondante come nel pittore umbro. I prelievi antiquari, sono ben presenti ma non sono mai esuberanti; le grottesche, i girali, i clipei, sono subordinati al gusto decorativo, utilizzati con ponderazione. Tutti questi elementi sono più falcati e pausati, inseriti in un discorso di organizzazione spaziale che si avvicina piuttosto alla vivacità narrativa della prima pittura di Vittore Carpaccio. In questi dipinti del pittore veneto l'architettura, pur dettando alcune regole spaziali ma assolutamente non ferree, svolge un ruolo quasi scenografico; è inserita in vasti paesaggi popolati da architetture fantastiche, con alti cieli. In altri casi l'architettura è inserita in primo piano per scandire semplicemente le partizioni, aprendosi a volte su lontananze popolate da altre costruzioni. Il gusto prospettico dei dossali superiori del coro dei padri di Padula si ritrova nella pittura di Carpaccio negli anni della Scuola di Sant'Orsola (1498-1499) e fino al *Sant'Agostino nello studio* (1502-1507); vi si ritrova la medesima disposizione seriale di corpi elementari e identici, torri, merlature, gradini, con alternanze e sequenze geometriche di spigoli, piani, diedri, il senso prospettico in funzione delle qualità cromatiche. È inoltre spesso dispiegato nelle tarsie di Padula un medesimo gusto antiquario, innestato su architetture fantastiche, cupole, clipei con profili di imperatori, bandiere e banderuole al vento su cupole, campanili, chiese, fregi bianchi, alti cieli in orizzonte, sovrapporte con girali bianchi e volute, prelievi archeologici, spaziali e puntuali, animatezza delle scene. C'è, a questo proposito, un tipo di prelievo dal reale che si addice alle esigenze dei padri certosini; la vita realmente contemplativa ed eremitica che i monaci conducevano richiedeva una rappresentazione viva del reale più che di *exempla* su cui riflettere, un tipo di rappresentazione con caratteri vicini alla "cronaca" dei teleri di Carpaccio [48].

Sotto questa luce la ventata nordica che spira sul coro di Padula sembrerebbe assumere una piega padano-veneta, allineandosi sulla stessa direttiva delle xilografie da cui trae origine la serie delle tarsie degli schienali, stampate nel 1491 a Venezia. A ben vedere quelle

[48] Questo ultimo aspetto è stato ben evidenziato da Concetta Restaino, mettendo a confronto la ripresa delle *Vitae Patrum* nella prospettiva domenicana, espressa nel Camposanto di Pisa e, quasi due secoli dopo, nella serie degli schienali intarsiati del coro dei padri di Padula. C. Restaino, op. cit., p. 101-106.

stampe, va considerata forse anche tutta la decorazione perimetrale, con gli emblemi, i girali, i pilastri, le candelabre, i clipei, i capitelli, l'architrave, il timpano ad arco e lo stesso gusto bizzarro per una zoologia fantastica e ambigua che si riflette all'interno delle tarsie e soprattutto dell'iconografia degli intagli di Padula (fig. 21a). A questo riguardo una certa risonanza si può avvertire anche nelle decorazioni delle xilografie delle *Vitae Patrum* incluse nella edizione Ottino de Luna del 1501, stampata sempre a Venezia [49] (fig. 21b).

La cultura squarcionesca, lombarda e centroitaliana del pittore veronese Cristoforo Scacco sembrerebbe in via teorica collimare con gli spunti culturali proposti nella lettura delle tarsie dei dossali superiori di Padula. L'attribuzione a Scacco degli affreschi sulle pareti della cappella Tolosa nella chiesa napoletana di Monteoliveto, in connessione visiva diretta con le tarsie realizzate da fra Giovanni da Verona, potrebbe in qualche modo aggiungere una ulteriore freccia all'arco. Nei fatti però, i dipinti su tavola di Scacco non sembrano condividere nessun carattere con le tarsie di Padula; una certa affinità invece potrebbe essere letta tra la cultura spaziale bramantesca degli "affreschi Tolosa" e alcune scene di Padula, *La Natività*, *L'Annunciazione*, *Cristo davanti a Pilato*. Anche in questo caso ci si scontra però in una numerosa serie di incertezze nei pannelli intarsiati e nei non pochi dubbi circa la paternità degli affreschi di Monteoliveto. Alla fine di questo tentato confronto resta comunque un sedimento, nella connessione, per quanto flebile, tra le migliori prove di Padula (fig. 7), e le espressioni spaziali di un Bergognone nella Certosa di Pavia; connessioni che passano ovviamente per il tramite degli affreschi della cappella Tolosa di Monteoliveto, per la quale già questo nesso è stato sufficientemente riconosciuto dalla critica. Non va tuttavia perso di vista, ancora una volta, il collegamento tra i certosini e gli olivetani, accertato dai documenti a Pavia e probabilmente riprodotto in Campania [50].

[49] C. Restaino, op. cit., fig. 81, 83, 86.

[50] Sugli argomenti trattati si veda F. Bologna, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Napoli 1977, pp. 204-207, 215-216; R. Naldi, *Riconsiderando Cristoforo Scacco*, in «Prospettiva» 45, 1986, pp. 35-55. La connessione tra olivetani e certosini per Napoli è già testimoniata da Summonte nella nota lettera pubblicata da F. Nicolini, op. cit., p. 157-176, che riferisce a Giovan Francesco "da Rezzo" il coro della Certosa di San Martino. Sulla identificazione poi di questo coro sulla base di quanto viene dedotto da Raffaello Causa si veda la bibliografia già citata nelle note precedenti e in particolare G. Porzio, op. cit., pp. 45-46.



Fig. 21a - *Vitae Patrum*, xilografia, Venezia, Giovanni Ragazzo, 1491.


INCOMENCIA IL prio libro de le uite de ſcti padri cõpilato da ſancto hieronymo e pria di ſãcto paulo prio heremita come laſſo il mõdo. Come fu temptato da una meretrice e per non ſentire li incẽdii dela libidine coli denti ſe talio la lingua egito in faza aquella. Cap. .I.

El Tempo di Decio e di Valeriano imperatori perſecutori de fideli chriſtiãi: Nel quale tẽpo Cornelio a Roma: e Cipriano a carthagine furon martyrizati: fuo grande perſecutione & occiſione di Chriſtiãi i Thebayda & i egypto e uedẽdo il tyrãno che ſignoregiaua in q̃lle contrate li Chriſtiãi con grã-

Fig. 21b - *Vitae Patrum*, xilografia, Venezia, Ottino de Luna, 1501.

La serie di tarsie con le storie eremitiche è eseguita in una tecnica che si discosta dalle restanti serie, ricavate attraverso tasselli intagliati e accostati su una base a formare il disegno prestabilito. La stessa tecnica con cui sono realizzate le storie eremitiche si ritrova adoperata su pannelli del coro absidale di Monteoliveto a Napoli, sulle specchiature del coro della chiesa di Santa Maria a Piedigrotta, sugli armadi di Sant'Angelo a Nilo, nonché sui pannelli del coro di San Pietro a Maiella. E'stato anche scritto che si tratta, nel caso di Padula, di una tecnica pirografica e che alcune tarsie di questa serie sembrano "ritagliate da stampe" [51]; in verità i pannelli originali di questa serie sono stati realizzati con un utilizzo diffuso dell'incisione su legno, adoperando come supporto quasi esclusivamente un solo tipo di essenza lignea; una tecnica molto vicina a quella adoperata per le xilografie dei testi a stampa.

Le matrici per le xilografie erano realizzate su un legno a fibratura regolare e rettilinea ricavato di solito da una latifoglia chiara e sufficientemente dura: acero, ciliegio, pero, bosso. Il disegno veniva praticato sulla superficie della tavola e poi ripassato ad inchiostro, successivamente venivano incavate le parti laterali ai profili, le campiture che sulla stampa dovevano risultare bianche. Si stendeva l'inchiostro tipografico sulla superficie risparmiata, utilizzando un rullo o un tampone per evitare di macchiare le zone incavate; il disegno impresso sul foglio di carta risultava dai rilievi. La tecnica è difatti anche detta "incisione a rilievo".

La maggiore diffusione di questa tecnica si registrò in concomitanza con l'invenzione della stampa a caratteri mobili, nelle ragioni a nord delle Alpi, che già vantavano una lunga tradizione nell'intaglio ligneo, con Durer la tecnica divenne vero e proprio mezzo espressivo; in Italia il maggior centro di diffusione fu Venezia, che a fine XV secolo contava circa 150 stamperie. Padova, a poca distanza dalla città lagunare, ospitava la sede dell'Università dello Stato di Venezia, e costituiva dunque un altro importante centro di diffusione libraria.

I limiti tecnologici del legno portarono ben presto a sperimentare nuove soluzioni, a utilizzare un nuovo tipo di matrice, più duratura, che consentisse di tracciare linee più sottili o addirittura incrociate: la lastra di rame. In quel caso l'inchiostro che andava

[51] L. Gaeta, *L'iconografia*...op. cit., p. 105-106; C. Restaino, op. cit., p. 109.

a tracciare poi il disegno sulla carta veniva fatto entrare nei solchi, a cui corrispondono sulla stampa i neri – si parla dunque di incisione in cavo. A questo procedimento ci si arrivò gradualmente, passando per articolate variazioni già sulla matrice di legno; adoperando più matrici, stampando più volte lo stesso foglio di carta, e anche provando l'incisione in cavo con matrici lignee. Benchè il primo libro illustrato con incisioni in rame sia stato pubblicato a Firenze nel 1477 da Nicolaus Laurentii, uno stampatore tedesco, questo procedimento non si affermò prima della metà del XVI secolo.

In precedenza invece quasi tutti gli stampatori usarono senza molte discriminazioni le xilografie che avevano in magazzino, servendosene e mettendole a disposizione unicamente in funzione commerciale [52].

I pannelli con le storie eremitiche della certosa di Padula, desunti iconograficamente dalle xilografie delle *Vitae Patrum* stampate a Venezia presso Giovanni Ragazzo nel 1491, incise da un anonimo intagliatore, sono realizzati su una matrice in legno del tutto simile a quelle adoperate per le xilografie, e il disegno è ottenuto da una incisione in cavo, realizzata con la stessa tecnica e gli stessi strumenti delle incisioni in rilievo – un semplice coltellino da intarsiatore che incide obliquamente prima il contorno della figura e poi con un secondo taglio obliquo asporta il truciolo –. I solchi sono ora riempiti da una cera dura e nera, in cui è probabilmente annegata della polvere di carbone [53].

[52] E.P. Armani, *La xilografia e la linografia*, in *Le tecniche artistiche*, a cura di C. Maltese, Milano 1973, pp. 263-272; S.H. Steinberg, *Cinque secoli di stampa*, Torino 1982, pp. 47-58, 116-120.

[53] Se non fosse che per le dimensioni si potrebbe avanzare l'ipotesi che i pannelli siano le matrici di altrettante xilografie, ma allo stato degli studi, privi di un supporto documentario o di precedenti casi accertati, è opportuno procedere con molta cautela. In verità le dimensioni dei libri adoperati dai certosini non erano di poco conto, i vari salteri, antifonari e innari in uso misuravano mediamente 50 centimetri di altezza per 30-35 centimetri di larghezza; F. e P. Pollice, *Aspetti...*, op. cit., p. 117. Andrebbe forse maggiormente chiarito, e molto probabilmente escluso, il rapporto tra il Giovanni da Verona che nel 1472 stampò uno dei primi libri illustrati in Italia e l'omonimo intarsiatore nato tra il 1456 e il 1457 e che a 19 anni circa, nel 1476 entrò come novizio nel monastero di San Giorgio a Ferrara; della sua formazione non sono note le coordinate, solo nel 1489-90 appare tra i conventuali di Sant'Elena a Venezia come «scultor e presbiter». P.L. Bagatin, op. cit., pp. 11-15, 23-28; S.H. Steinberg, *Cinque secoli di stampa*, Torino 1982, p. 119. Solo in fase di stampa si è appreso di un recente contributo di Bagatin sulla prima attività di fra' Giovanni.

TARSIA PITTORICA O PROSPETTICA (figg. 7, 14, 17-20, 25)

L'intarsio minuto a motivi geometrici fu molto praticato dai frati certosini in età gotica e per tutto il Quattrocento, essi svilupparono e diffusero a tal punto la tecnica dell'intarsio ligneo, importata probabilmente dal vicino Oriente nel corso del Medioevo, che la tecnica stessa assunse il loro nome: intarsio alla certosina. Questo tipo di intarsio era realizzato con tasselli di legno minuti e poligonali, a cui si aggiungevano tasselli di osso, avorio, madreperla.

La realizzazione di una tarsia richiedeva una maestria tecnica e una conoscenza approfondita delle caratteristiche anatomiche dei legni; venivano adoperate diverse essenze, tagliate in piccoli e sottili tasselli che, unitamente a materiali eterogenei come madreperla, osso, avorio, venivano accostati lungo il loro profilo in disegni geometrici – sempre più complessi nel corso dell'evoluzione della tecnica – inseriti su un supporto solitamente di noce e incollati con caseina o colle animali.

La scelta delle essenze lignee era funzionale all'effetto cromatico perseguito, la considerevole variabilità delle specie veniva ulteriormente incrementata attraverso direzioni di taglio differenti, fibrature di diversa natura, orientamento dei tasselli; a questa gamma di superfici già di per sé ampia e composita, i maestri intarsiatori aggiungevano lavorazioni tese ad alterare il colore originale dei legni. Le tinture erano ottenute attraverso l'immersione dei legni in soluzioni colorate bollenti le cui ricette erano spesso gelosamente custodite dalle diverse botteghe; i coloranti venivano ricavati dal mondo vegetale animale e minerale, tra i più comuni si annoverava il verderame, lo zafferano, la curcuma, la biacca. Talvolta erano gli stessi estrattivi contenuti all'interno del legno ad essere sfruttati per le loro caratteristiche cromatiche. Le ombreggiature venivano realizzate mediante l'utilizzo di sabbia rovente in cui veniva immerso il tassello, o più sbrigativamente attraverso il contatto del legno con la superficie piatta di una spatola rovente.

Terminato l'assemblamento e l'incollaggio dei tasselli la superficie veniva regolarizzata con l'utilizzo di una lama di acciaio flessibile, molto ben affilata: la rasiera.

Una stuccatura con polvere di carbone colla animale e segatura molto sottile chiudeva le eventuali connessioni non perfettamente combacianti, seguita da una stesura in più mani di colla animale, la cui funzione tendeva essenzialmente a rassodare le tessere lignee.

Una stesura finale, generalmente a base di cera d'api con una successiva lucidatura a panno, chiudeva la complessa vicenda operativa.

Il disegno della tarsia prospettica, soprattutto per la parte riguardante le figure, era spesso affidato a pittori che fornivano i cartoni, tradotti successivamente nel legno dai maestri intarsiatori.

TARSIA A FORO E CONTROFORO (fig. 22)

La tecnica di intarsio denominata "foro e controforo" o “parte e controparte” è stata messa a punto non prima degli inizi del XVII secolo da parte di intarsiatori italiani stabiliti nei paesi d’oltralpe. La sua realizzazione prevede la sovrapposizione di due sottili lamine lignee di uguale spessore ma di essenze e colori differenti; i due fogli, tenuti ben saldi con morsetti, vengono intagliati all’unisono lungo il profilo di un disegno prestabilito. Dalla loro separazione si ottengono quattro sagome, accoppiate per colore e per forma; due di esse avranno il profilo del disegno in positivo e due in negativo. La composizione alternata delle sagome, eseguita inserendo il profilo positivo di un colore nell’incavo della lastra di colore diverso, produrrà due nuove lastre speculari nel disegno.

La tecnica fu perfezionata e diffusa soprattutto in Francia da parte di Andrè Charles Boulle (1642-1732), nonché arricchita con l’introduzione di nuovi e più preziosi materiali; il corallo, l’ottone, la madreperla. Il bois de rose del Brasile, il palissandro dell’India e l’amaranto della Guyana furono adoperati per decorare i raffinatissimi arredamenti prodotti dalla Manifacture Royafe di Luigi XIV.

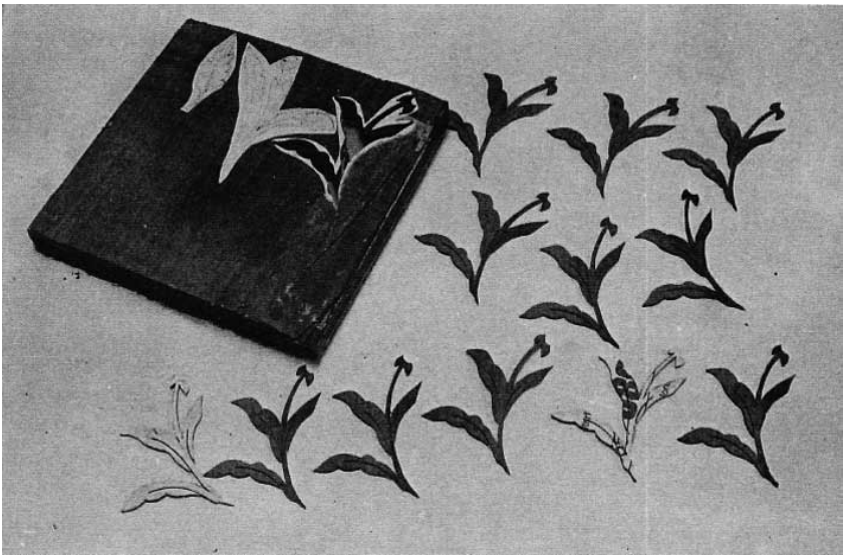


Fig. 22 - Tarsia a foro e controforo; da uno stesso pacchetto sono state ricavate dodici sagome “in positivo” e altrettante “in negativo”.

TARSIA A TOPPO (fig. 23)

Decorazioni a motivi geometrici realizzate con intarsi di legno e avorio si ritrovavano già su alcuni cofanetti ritrovati in tombe egizie del Medio Regno (2040-1688 a. C.). Il termine italiano "tarsia" – col significato di decorazione preziosa – deriva dall'arabo tarsï, e indica sia le opere di commesso ligneo che di pietre policrome. La derivazione araba, assunta nel volgare italiano nel corso del XIII secolo, trae origine probabilmente dalla suggestione degli intarsi marmorei musulmani, a loro volta derivati da quelli bizantini.

La grande e articolata diffusione dei motivi decorativi a schemi geometrici, tradotti in tutte le tecniche artistiche in epoche e latitudini molteplici, trovò in Toscana nel corso del XV secolo una significativa declinazione nelle tecniche di lavorazione del legno con l'invenzione della tarsia a toppo.

Bacchette di legno di colore e natura diversi, tagliate in sezioni geometriche erano accostate una all'altra e incollate lungo la loro sezione trasversale. Il toppo veniva poi segato trasversalmente in sottili "fette" che riproducevano serialmente sempre lo stesso disegno. Queste sottili sezioni lignee erano poi accostate in una serie continua, incollata su un supporto. Le diverse serie venivano a loro volta messe in sequenza e introdotte in uno scasso praticato nello spessore della cornice da decorare.

Partendo da schemi disegnativi molto semplici le botteghe rinascimentali svilupparono una eccezionale capacità combinatoria giungendo a realizzare motivi decorativi molto complessi, in cui l'apparente svantaggio tecnico dei tagli lineari imposto dalla materia viene capovolto in peculiarità espressiva per veicolare financo suggestioni esotiche attraverso costruzioni labirintiche e volumi assoluti.

È presumibile che i motivi di più ampia diffusione, modulati su schemi a forma di stella, semplici greche, rosoni – che si ritrovano pressoché identici su manufatti distanti tra loro – fossero prodotti in serie dalle botteghe e godessero di una diffusione legata ai diversi ambiti monastici o laici. In area toscana i "chalzuoli" erano identificati con diversi nomi a seconda della tipologia [54].

È probabile che la tarsia a toppo, così come ipotizzato da alcuni studiosi, sia all'origine della tarsia prospettica rinascimentale.

[54] Su questo argomento si veda anche la nota 11.

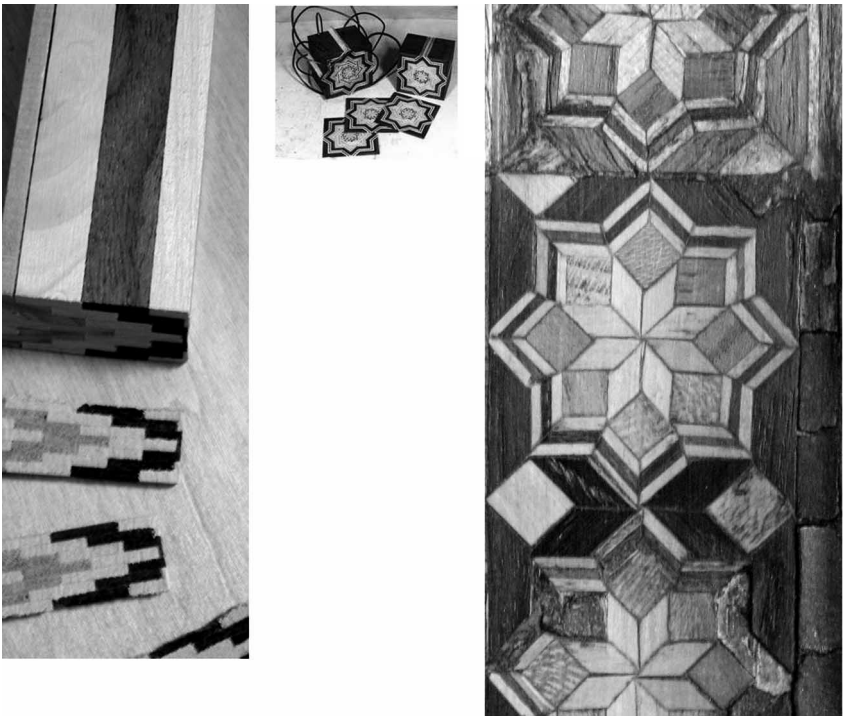


Fig. 23 - Tarsia a toppo.

TARSIA A BUIO (fig. 24)

Si tratta della stessa tecnica con cui viene eseguito il commesso di silio. Partendo da un disegno preparatorio incollato sul legno, il tassello viene accuratamente preparato e refilato lungo i bordi. L'elemento ottenuto è inserito in un alveolo scavato nella matrice di legno, anch'esso accuratamente preparato secondo il profilo del tassello da inserirvi. Dall'abilità e dalla precisione dei tagli dipende la qualità del risultato finale. La relativa semplicità del disegno è complicata dalla presenza di profilature interne e lungo i bordi delle tessere, ottenute direttamente dalla matrice che con termine francese, mutuato dalla tecnica dello smalto, viene definita *à champlevè*.



Fig. 24 - Antonio Manetti e collaboratori, Ghirlanda, Tarsia a buio, Sagrestia delle Messe del Duomo di Firenze, parete nord, 1436-1440; a destra un pannello di tarsia a buio con gli alveoli scavati nella matrice in noce da cui sono caduti tutti i tasselli di silio.

Il coro dei Padri

Descrizione dell'opera

La struttura del coro è realizzata con montanti di castagno addossati alla parete e ad essa vincolati da staffe metalliche; la sezione pavimentale appoggia su assi disposti orizzontalmente inseriti nella parete.

La base è contornata da una cornice in noce sormontata da una fascia con un intarsio a toppo e da una gola rovescia sulla cui superficie sono evidenti i segni di un'azione meccanica di piallatura che ne denunciano una produzione moderna.

Il pavimento della sala è inclinato, rialzandosi vistosamente dal lato dell'altare; l'inclinazione è interamente assorbita dalla fascia perimetrale di base appena descritta, modulando l'altezza attraverso le misure della fascia intarsiata (h. o ≈ 9 cm) e della prima cornice a contatto col pavimento (h. o ≈ 4 cm).

Il piano di calpestio sulla cui parte anteriore è impostato il bancone con gli inginocchiatoi è realizzato con tavole di castagno di larghezza variabile (28 ≈ 46 cm) tutte di uguale spessore (3 cm).

I 36 stalli addossati alla parete poggiano su setti in noce, intagliati nella loro sezione di appoggio con uno zoccolo zoomorfo bipartito in due unghie.

I braccioli del setto superiore sono intagliati con figure di animali fantastici alati in uno spessore e una profondità del legno uguale a quello del setto inferiore.

Sul divisorio si appoggia il bracciolo, formato da un piano orizzontale che riprende in pianta la struttura di una chiesa a croce latina con tre absidi. Lungo il suo spessore corre una fascia intarsiata a toppo.

L'elemento verticale del bracciolo ha profilo esterno curvilineo, le facce laterali sono lavorate a traforo con un motivo vegetale che termina in un fiorone; la parte centrale chiude un elemento vegetale scolpito su entrambe le facce, un volto di profilo o di fronte.

I braccioli sono addossati ad una parasta che simula una colonna scanalata terminante in un capitello medievaleggiante per il forte rimando simbolico dei suoi elementi plastici e l'accentuata libertà rispetto agli schemi classici. Il capitello è composto da un solo ordine di foglie d'acanto o di quercia, due voluminose volute, un viluppo caulinare centrale o un cherubino, uno stelo che termina sull'abaco con la figura di un certosino, un volto mostruoso o un turgido calice.

Ai lati della parasta due incorniciature intarsiate a motivi floreali simmetrici si alternano all'interno di uno stesso pannello.

Ogni stallo presenta tre specchiature:
Ordine superiore - *Storie di Gesù*
I pannelli (90 x 44 cm) sono stati realizzati ad intarsio prospet-

tico, con tasselli di legno di essenze differenti incollati con colla animale o di caseina su un supporto di noce e stuccati a cera nei bordi.

Molti tasselli non sono originali; nel corso dei restauri precedenti – di cui nel XX secolo sono emersi, fin'ora solo per via documentaria, cinque interventi successivi – le tarsie di questa serie sono state profondamente manomesse (fig. 25). Le operazioni eseguite sui pannelli, osservabili macroscopicamente dai segni lasciati, hanno compromesso definitivamente la lettura delle tarsie: sostituzione di tasselli, pezzi originali ritagliati di nuovo lungo i bordi e adoperati per tasselli tutt'affatto nuovi, una o più rasature generali realizzate con lame metalliche che hanno asportato la superficie originale del legno. Della redazione originale rimane, di ogni pannello, probabilmente solo il disegno generale e l'impianto iconografico. Il riconoscimento di quanto di originale rimanga in questa serie, passa necessariamente dalla differenziazione tra tessere originali o meno, per la cui determinazione è necessaria la messa in campo di un'analisi complessa della materia e delle lavorazioni.

I riquadri intarsiati sono sormontati da una finta monofora ad arcatelli, con un traforo interno in stile gotico-catalano. In alcune losanghe del traforo sono stati ritrovati frammenti di materiale cartaceo dipinto che sottoposto ad analisi ha rivelato la sua natura cellulosica. Lo spettro FTIR è risultato dubbiosamente vicino ad un campione di riferimento in carta di tipo moderno.

La rappresentazione della monofora gotico-catalana, dello stesso genere di quella intagliata a rilievo, compare anche in qualche tarsia dei dossali; il disegno di questo tipo di decorazioni è molto diffuso a Napoli a metà del XV secolo soprattutto nelle balaustre in pietra degli ambienti del Castello aragonese attribuibili allo scultore Pere Johan [55].

In cima ad ogni specchio compare una fascia con un motto latino, caratteristico per ogni stallo, legato, come ogni particolare

[55] Lo stile di questi disegni riprende motivi decorativi tratti dal gotico francese, filtrati dalla grazia araba in Castiglia ed Aragona. A Napoli è possibile osservarli anche su alcune aureole del *San Francesco che dà la regola*, di Colantonio, conservato al Museo Nazionale di Capodimonte. Su questo argomento si veda G. Fatigati, *Osservazioni in margine alla cona di San Lorenzo Maggiore a Napoli di Colantonio*, tesi di specializzazione in storia dell'arte, a.a. 1996, Università degli Studi Federico II, Facoltà di Lettere, pp. 23-26 e relative note bibliografiche.



Fig. 25 - Tarsia dei dossali superiori: *La lavanda dei piedi.*

figurativo del coro, alla funzione mnemonica e contemplativa della preghiera e del canto che in quel luogo i frati certosini assiduamente praticavano.

Ordine intermedio - *Storie eremitiche*

I pannelli (33 x 44 cm) sono realizzati ad intarsio, con un numero molto esiguo di tasselli e un considerevole ricorso all'incisione, una sorta di commesso di silio, realizzato, essenzialmente, su una matrice in noce, con un unico legno più chiaro inserito nella matrice, inciso a bulino e poi ripassato con una cera dura e nera. Le numerose lacune sono state integrate nel corso di un restauro degli anni Ottanta del secolo scorso [56].

Un cartiglio inciso caratterizza ogni scena, e ai lati della specchiatura un motivo a toppo incornicia la tarsia.

Le sedute ribaltabili (denominate anche prospere) presentano anch'esse un motivo a toppo nello spessore delle tavole, con disegni differenti. Sul verso delle sedute altri quattro differenti disegni di toppo incorniciano una piccola mensola intagliata con figure o volti deformi, probabilmente adoperata per l'appoggio dei padri durante le orazioni e i canti che richiedevano una postura in piedi.

Ordine inferiore - *Civitas munita*

Sotto le prospere un pannello (24,5 x 51 cm) centra un intarsio con le città turrite, una raffigurazione simbolica della certosa stessa.

I pannelli sono uguali per tutti i 36 stalli (due palazzi merlati e due torri), e uguali alla stessa sequenza posta sulla porta di ingresso al coro. La verifica delle misure dei tasselli ha rivelato l'utilizzo di una stessa matrice per tutti i pannelli.

Ai lati della *civitas munita* è presente una ulteriore cornice a toppo.

A chiusura della teoria di stalli, posti alle quattro estremità del coro, sono stati scolpiti quattro pannelli, traforati nella parte alta con carnose foglie di acanto e motivi vegetali abitati da animali fantastici

[56] Dalla relazione di restauro compilata da Iacopella Rughini, autrice dell'intervento, l'integrazione è stata effettuata con una pasta da stucco a base di cera vergine d'api e colofonia, caricata e pigmentata con terre ventilate. Della restauratrice si veda inoltre la succinta scheda di restauro per il coro dei conversi in *Dopo la polvere, rilevazione degli intereventi di recupero (1985-1989) del patrimonio artistico-monumentale danneggiato dal terremoto del 1980-1981*, a cura del Ministero per i Beni Culturale e Ambientali, Roma 1994, IV, pp. 568-571.

o della tradizione evangelica, busti di certosini e figure varie (fig. 26). I pannelli sono decorati da intarsi lignei nella parte inferiore.

PANNELLI DI CHIUSURA			
Versante absidale		Versante di ingresso	
Lato destro	Lato sinistro	Lato destro	Lato sinistro
Sant'Ugo nei trafori superiori. San Bruno inginocchiato ai piedi di un crocifisso nell'intarsio inferiore, in cui figura anche la data 1503.	San Giovanni Battista nei trafori superiori. Un leggio con un libro e la scritta COGITA AD QUID VENISTI	San Pietro nella parte alta. Un teschio entro un ciborio nella sezione intarsiata	San Paolo nella parte alta. Un leggio nella sezione intarsiata

Bancone anteriore

La parte anteriore del coro è occupata da un ampio bancone con il piano superiore inclinato verso gli stalli perimetrali, munito inoltre di sette leggii mobili; nel suo spessore (40 cm) sono inseriti due cassetti in corrispondenza di ogni stallo, disposti uno sull'altro, che si aprono a ribalta lungo la parete interna dell'inginocchiatoio/leggio; entrambi i cassetti sono incorniciati da toppi a motivi stellati, presenti tra l'altro anche sul piano inclinato.

Sulla parte anteriore, entro paraste, sono collocati altri pannelli intarsiati con scene di martirio e della Passione di Cristo. Le tarsie sono realizzate con la stessa tecnica dei pannelli dei dossali superiori.



Fig. 26 - Pannello traforato di chiusura del coro: *San Paolo.*

Una trabeazione continua ed aggettante, formata da architrave, fregio e cornice, sorretta da

mensoloni, chiude in alto il coro. I mensoloni, intagliati a volute floreali, in linea con le paraste ai lati degli stalli, delimitano i cieli a conchiglia delle nicchie a copertura degli stalli. Sul fregio continuo sono intagliati ad altorilievo serafini e racemi dorati su fondo blu oltremare. La cornice, distribuita in quattro fasce, è intagliata a dentelli, ovoli e foglie stilizzate rivolte verso l'alto.

Sulla porta d'ingresso, in alto, la teoria di città turrite già citata.

Nel 2006 il Laboratorio di Restauro delle Opere e dei Manufatti in Legno del Suor Orsola Benincasa ha iniziato una campagna di ricognizione sui cori intarsiati napoletani, prendendo le mosse da una indagine svolta per conto della Soprintendenza di Salerno incentrata sul coro dei padri di Padula. Con una conoscenza più puntuale dei manufatti conservati, l'obiettivo sotteso e perseguito mira a sensibilizzare l'attenzione degli studiosi e incentivare un'azione di tutela più incisiva di quanto non sia stato fatto fin'ora. Le conseguenze sono sotto gli occhi di tutti i più sensibili osservatori: stato di conservazione fatiscente di molte opere; furti che hanno decimato e mutilato numerosi cori su tutto il territorio meridionale; cori lignei intagliati, e a volte anche intarsiati, completamente sconosciuti agli studi e magari anche ai cataloghi delle soprintendenze [57].

La campagna conoscitiva promossa ha intanto acquisito e predisposto una metodologia operativa che ha dato i primi frutti, esposti già a Padula nel 2006, annoverando tra l'altro l'imminente discussione di una tesi di laurea triennale in Diagnostica e Restauro che, oltre alle indagini d'archivio e alcune documentazioni di restauro ha sviluppato un preliminare e imprescindibile lavoro grafico di rilievo metrico.

La molteplicità della ricerca si scontra e confronta con una serie innumerevole di problemi di ordine conservativo e con l'altrettanto numerosa serie di restauri, rifacimenti, aggiunte, ripristini, ricostru-

[57] Tra i tanti esempi va innanzitutto rilevato il pessimo stato di conservazione in cui versa il coro absidale di Monteoliveto a Napoli. I casi meno noti agli studi sono in ben più drammatiche e irreversibili condizioni; come nel caso di un coro cinquecentesco nella collegiata di Angri, i cui pannelli intarsiati sono stati tutti trafugati. Non sono passati molti anni da quando in un buio ambiente della chiesa dei Santi Apostoli a Napoli molte parti di un coro, probabilmente seicentesco, giacevano totalmente abbandonate e accatastate in pasto a insetti e umidità. Non risulta che esistano studi significativi neanche sul coro, anch'esso del XVI secolo, di Santa Maria la Nova a Napoli.

zioni, a cui i due cori di Padula in particolare, ma i cori lignei intarsiati in generale, su tutto il territorio nazionale – hanno subìto. Il risultato è di avere di fronte un testo figurativo del tutto simile ad un palinsesto. Rispetto ad un testo raschiato e riscritto la difficoltà nell'interpretazione dei dati si articola, nel caso di una tarsia rimaneggiata, in un ulteriore grado di complessità: soprattutto sulle tarsie certosine, molti restauri, di fronte a problemi di consunzione dei tasselli, procedevano con l'aggiunta di nuovi tasselli – come le nuove parole in un testo – ma la necessità di avere a disposizione legno stagionato, e quanto più simile all'originale nei toni cromatici e nei valori di superficie, faceva sì che venissero variamente riutilizzate le parti meno compromesse dei tasselli originali, reintagliandole spesso secondo una nuova sagoma, e inserendole in nuove sezioni di uno stesso pannello o su un pannello differente (fig. 27). È come se in un palinsesto venissero adoperate singole lettere originali nella composizione di nuove parole.



Fig. 27 - *Deposizione dalla croce*, particolare. Sulla scala, in basso, è evidente il riutilizzo di un tassello proveniente da un altro contesto.

La ricomposizione dei tasselli, con l'aggiunta, la sostituzione e il riuso di nuove tessere, presuppone un disegno o un rilievo eseguito prima dello smontaggio dei pannelli. Una interessante serie di tavole, disegnate in scala, sono state rintracciate presso l'Istituto di Storia e Cultura del Genio Militare a Roma, realizzate dal Genio Militare per l'intervento effettuato sul coro nel corso del primo conflitto mondiale [58].

[58] Per avere un'idea dell'invasività di alcuni restauri antichi ben documentati M. Haines, op. cit, p. 81-85.

L'aggiunta di nuovi tasselli determina la regolarizzazione della superficie delle parti integrate, si utilizza a questo scopo una rasiera che agisce soltanto sulle parti aggiunte per riportarle allo stesso livello della restante superficie. Per diversi motivi di ordine pratico, che interessano la permeabilità del legno, il suo tono cromatico, la rettifica di eventuali imperfezioni nella rifilatura dei bordi, la permeabilità del legno, il tono cromatico, etc. nei vecchi restauri la rasatura veniva estesa a tutta la superficie della tarsia, investendo anche i tasselli originali. Eseguita con una lama di acciaio che asportava tutti gli strati superficiali dei tasselli, nuovi e vecchi, serviva anche a rendere omogenea la superficie per le lavorazioni di finitura successiva e portare alla luce il legno sottostante, più nitido di colore e meglio conservato.

Un paradosso da un punto di vista conservativo che ricorda per suggestione quanto Van Gogh consigliava al fratello Thèo per rivitalizzare i colori di alcuni suoi dipinti, utilizzando un rasoio che asportasse la parte superficiale del colore per farne venire alla luce gli strati più interni e più luminosi [59].

Le operazioni di ripristino descritte, condotte sulle tarsie del registro superiore del coro dei padri di Padula, non permettono un agevole riconoscimento delle parti originali, e una conseguente scansione nel tempo dei vari elementi aggiunti; solo una osservazione minuziosa di ogni singolo tassello, tesa a riconoscerne l'essenza utilizzata, il suo stato di conservazione, la sezione di taglio da cui è stato ricavato, la direzione della fibratura, la presenza di difetti, le particolarità anatomiche nel legno, la tecnica di coloritura e le sostanze con cui è stata realizzata, la tecnica di brunitura a cui è stato eventualmente sottoposto, le incisioni che sono state praticate sulla superficie, eventuali tracce degli strumenti utilizzati, – ed altri particolari che man mano emergono nel corso dell'analisi – possono rappresentare il terreno del confronto su cui articolare un discorso conoscitivo e conservativo (fig. 28).

Il tipo di metodologia messa in campo ricalca virtualmente le procedure di un restauro vero e proprio, con la ricerca dei particolari tecnici, conservativi e costruttivi che emergerebbero nel corso di un parziale smontaggio delle tarsie e la loro raccolta sistematica

[59] A. Conti, *Manuale di restauro*, Torino 1996, p. 27.

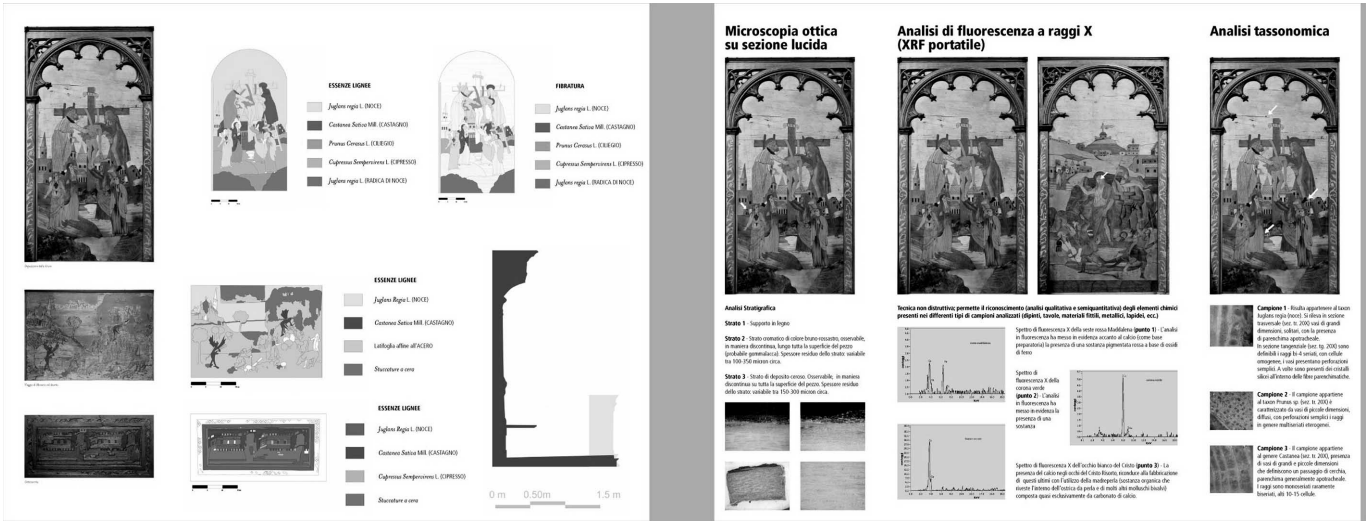


Fig. 28 - Analisi di una tarsia dei dossali: *Deposizione dalla croce.* Con il supporto di analisi tassonomiche, chimiche e ottiche, sulla destra, sono state rilevate le diverse essenze lignee, la direzione della fibratura, l'inserimento di madreperla.

in un *data base*. Il vantaggio di questo tipo di ricerca risiede nella sua assoluta non invasività.

Raccolta questa serie cospicua di dati, tassello per tassello, su tutti i pannelli, il confronto e l'incrocio delle informazioni, coadiuvate da analisi scientifiche di tipo fisico e chimico, con puntuali osservazioni al miscoscopio ottico ed elettronico, dovrebbe portare ad individuare le lavorazioni e i legni adoperati in origine, distinguendo da essi le serie aggiunte e le serie stesse tra di loro.

Ovviamente a tutto questo va affiancata la ricerca dei documenti d'archivio.

È stato già fatto cenno ai restauri per ora emersi solo per via documentaria. Si tratta di cinque interventi succedutisi nel corso del secolo scorso, per i quali soltanto in due casi è possibile consultare una vera documentazione. Dei restanti tre interventi rimane solo una flebile traccia, scovata quasi tra le righe di alcune pubblicazioni. Il primo restauro del secolo è possibile rintracciarlo nei volumi di Antonio Sacco, dati alle stampe nel 1914. In un passo del primo volume si ritrova un fugace riferimento agli «ultimi restauri», da cui è possibile trarre le uniche conclusioni possibili solo da un punto di vista vagamente cronologico [60]. Qualche perplessità sul loro esito può essere espressa considerando la loro vicinanza con l'intervento di restauro successivo a cui è stato già fatto cenno, che interessò l'intera Certosa. Benchè nella relazione del Genio Militare, risalente al 1918 a cura del restauratore Michele Petraroli, si faccia riferimento solo ad una pulitura del coro, le tracce dei restauri sulle tarsie sono talmente evidenti e numerose da lasciare qualche dubbio e rinviare il giudizio solo a seguito di un'accurata analisi.

Nel 1935 la Real Soprintendenza all'Arte Medievale e Moderna della Campania incaricò la "Reale Scuola d'Arte per la tarsia e l'ebanisteria di Sorrento", di restaurare le tarsie di un non ben precisato coro di Padula; l'intervento degli intarsiatori sorrentini è documentato solo da una scarna notizia contenuta in un testo a cura di Roberto Pane, nel quale vengono brevemente enumerate le attività della scuola di intarsio locale diretta dallo studioso tarantino [61].

I due successivi interventi si inseriscono nella campagna di

[60] A. Sacco, *La Certosa...*, op. cit., I, Roma 1914, p. 23.

[61] R. Pane, *La R. Scuola d'Arte per la tarsia e l'ebanisteria di Sorrento*, Firenze 1941, p. 26. A quanto pare gli archivi della scuola non conservano nessun tipo di documentazione sul restauro.

restauri dovuta al terremoto del 1980. Di uno di essi rimane soltanto una traccia orale, a cui non è stato possibile per il momento aggiungere una conferma oggettiva. Del secondo e ultimo restauro si è già in parte anticipata qualche notizia; fu eseguito dalla restauratrice Iacopella Rughini tra il luglio del 1986 e il maggio del 1988. Il coro non presentava particolari danni dovuti al terremoto; nella relazione di restauro viene registrato uno stato di conservazione contraddistinto da: una infestazione di insetti xilofagi, poche parti mancanti limitate alle cornici, vernici ossidate ed annerite, sollevamenti dei tasselli dal supporto in parte decoeso. Non sono evidenziate mancanze o cadute di tasselli. La restauratrice rileva tuttavia una presunta sostituzione dei pannelli dei dossali superiori con le relative conchiglie, eseguita ad inizio secolo da parte del Genio Militare; aggiungendovi anche la sostituzione di numerose tarsie del bancone. Non vengono tuttavia fornite prove o documentazione concrete a supporto dell'affermazione.

L'intervento di restauro documentato ha seguito una procedura standard: la disinfestazione, la pulitura, eseguita con mezzi meccanici e chimici, la riadesione dei tasselli staccati tramite una resina acrilica, il consolidamento attraverso iniezioni di Paraloid B72, la reintegrazione delle porzioni di cornici mancanti, la stuccatura delle lacune di cui si è già detto. La verniciatura finale è stata eseguita a gommalacca stesa a pennello rifinita a cera d'api successivamente lucidata [62].

[62] Gli archivi della Soprintendenza di Salerno sotto la cui tutela ricadeva la gestione e la tutela della Certosa non sembrano conservare copia della documentazione elaborata dalla Rughini. La sua consultazione è stata resa possibile dalla cortesia della restauratrice e dall'impegno della laureanda Angela Masturzo, a cui è stata affidata una delle tesi di cui si parla nel testo. Una documentazione meno particolareggiata sullo stesso restauro è reperibile anche in *Dopo la polvere, rilevazione degli intereventi di recupero (1985-1989) del patrimonio artistico-monumentale danneggiato dal terremoto del 1980-1981*, a cura del Ministero per i Beni Culturale e Ambientali, Roma 1994, IV, pp. 568-571.

In qualche occasione compare nella bibliografia citata sul coro un fugace quanto non documentato riferimento a presunti restauri del XVIII secolo, ai quali vengono attribuite le profonde alterazioni delle tarsie. In mancanza di qualsiasi tipo di documentazione è probabile che i presunti restauri settecenteschi siano frutto di un collegamento mentale, non palesemente espresso, con i lavori di riammodernamento che in quel secolo investirono l'intera Certosa; V De Martini, M. De Cunzo, op. cit., pp. 18-20.