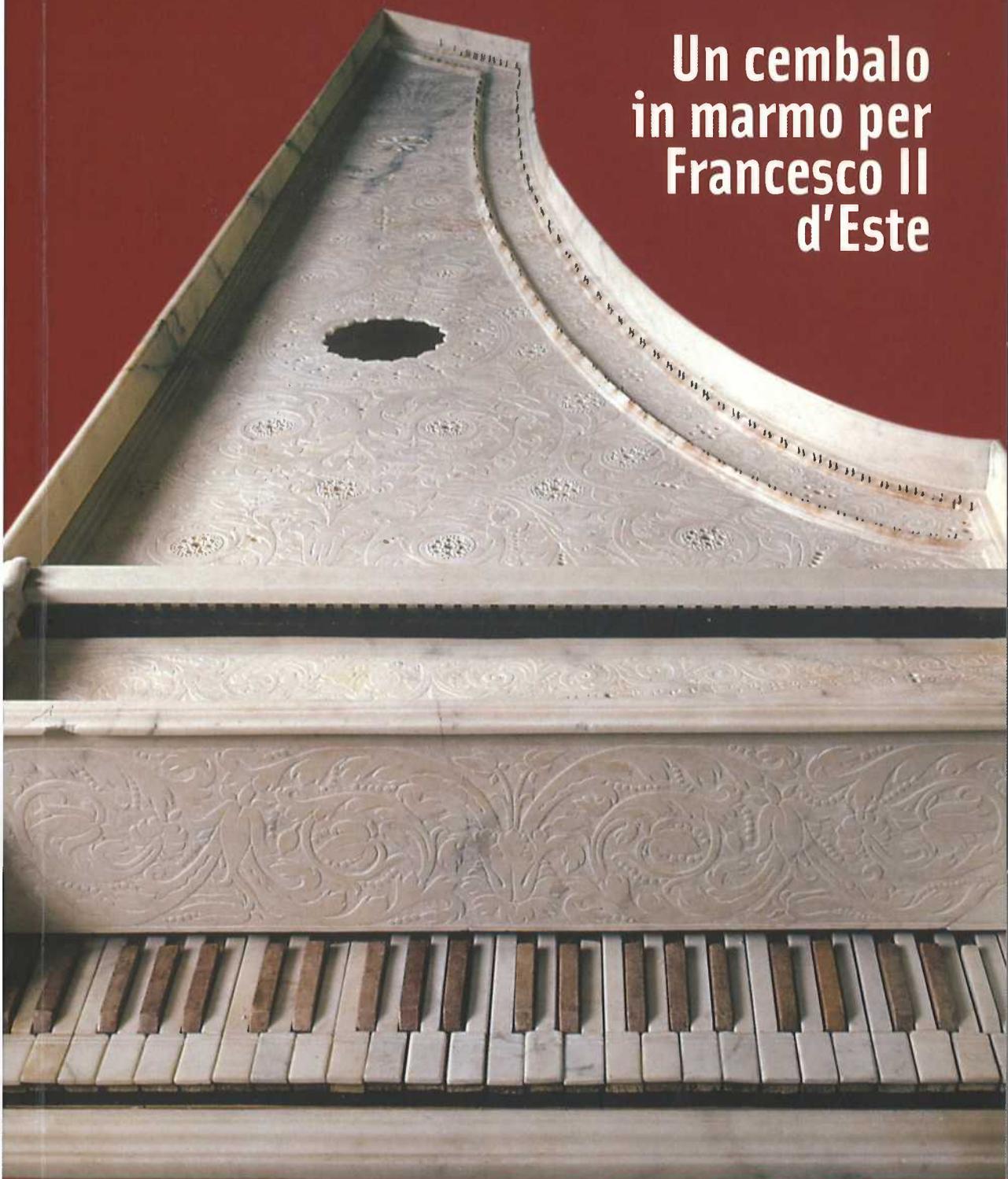


Un cembalo in marmo per Francesco II d'Este



FONDAZIONE
Cassa di Risparmio di Modena



SOPRINTENDENZA PER IL
PATRIMONIO STORICO ARTISTICO
E ETNOANTROPOLOGICO DI
MODENA E REGGIO EMILIA

Fondazione Cassa di Risparmio di Modena

Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico
e Etnoantropologico di Modena e Reggio Emilia

Un cembalo in marmo per Francesco II d'Este

A cura di
Maria Grazia Bernardini



FONDAZIONE
Cassa di Risparmio di Modena

Il volume viene pubblicato in occasione della presentazione dell'opera di Michele Antonio Grandi, un cembalo in marmo, datato 1686-87, acquisito dalla Galleria Estense, grazie al mecenatismo della Fondazione Cassa di Risparmio di Modena, che lo ha acquistato e concesso in comodato gratuito.

Si ringraziano tutte le persone che hanno permesso, a vario titolo, il successo dell'avvenimento:

Gianfranco Baldini, Alberto Di Castro, Gianfranco Levoni, Renato Meucci, Maria Concetta Pezzuoli, Claudio Strinati.

L'opera è stata restaurata da Maria Grazia Chilosi della Cooperativa CBC di Roma e da Ugo Casiglia. La documentazione grafica è stata realizzata da Isabella Diotallei dell'Associazione Professionale Architetti di Roma.

Si ringraziano inoltre Franca Falletti, Gaetano Ghiraldi, Gabriele Rossi-Rognoni, Vincenzo Vandelli.

Referenze fotografiche

Soprintendenza PSAE Modena e Reggio Emilia, Archivio Fotografico
Modena, Biblioteca Estense
Ariccia, Palazzo Chigi
Soprintendenza Polo Museale Romano, Archivio Fotografico

Indice

Un cembalo in marmo per Francesco II d'Este	08
Maria Grazia Bernardini	
Meraviglie sonore nelle collezioni italiane del Seicento	18
Renato Meucci	
'Conveniente maniera e dolcezza di suoni'	32
Patrizia Radicchi	
Il restauro della struttura marmorea	50
Maria Grazia Chilosi	
Il restauro della meccanica lignea	66
Ugo Casiglia	

Dal 2 dicembre 2005 nella Galleria Estense sarà esposto, per la prima volta in assoluto, il cembalo in marmo realizzato per volontà di Francesco II d'Este da Michele Antonio Grandi, uno scultore poco noto ma di grande abilità tecnica e di estrosa fantasia. Il cembalo, esemplare unico al mondo, torna a far parte della prestigiosa collezione di casa d'Este restituendo un tassello a quella che è stata una delle raccolte più ricche e fastose del nostro passato. Soprattutto, dona risalto ad un museo ingiustamente trascurato dal grande pubblico, ma che, come tante realtà simili in Italia, merita di essere conosciuto di più.

Non è secondario il fatto che l'acquisizione di quest'opera sia frutto della collaborazione tra la Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico e Etnoantropologico di Modena e Reggio Emilia e la Fondazione della Cassa di Risparmio di Modena, cioè tra lo Stato e le realtà culturali ed economiche del territorio. È questo un significativo esempio dei risultati positivi che nascono dalla partecipazione e dal coinvolgimento di più soggetti alla conservazione e alla valorizzazione del nostro patrimonio, lungo la strada che porta a un modello misto in cui l'intervento pubblico sia la leva per far scattare interesse e investimenti dei privati. Ma il cembalo, straordinaria testimonianza della creatività italiana, ci ricorda in primo luogo che i beni culturali hanno la specifica funzione di alimentare la memoria storica: chi si interroga sulla propria identità si rivolge alla storia e i beni culturali sono i documenti della storia che ci informano sulle generazioni che ci hanno preceduto. Pensate a come il cembalo, con la sua originalità, spalanchi gli occhi e la mente su un mondo raffinato e colto qual era la Corte Estense, con una intensità che solo un'opera d'arte o di geniali artigiani può fare. Anche per questo ringrazio particolarmente il Soprintendente Maria Grazia Bernardini per la sua passione e Andrea Landi per la sensibilità della Fondazione che presiede.

Ministro per i Beni e le Attività Culturali

On. Prof. Rocco Buttiglione



Con l'acquisto di un'opera straordinaria come il cembalo in marmo di Michele Antonio Grandi, cui è stato riservato un accurato restauro finanziato dalla Fondazione, l'ente modenese non solo concretizza in un prezioso oggetto d'arte la sua attività di mecenatismo culturale, ma restituisce alla città, sua sede primaria, un tassello mancante di una collezione originariamente ricchissima, tra le più importanti in Italia, dispersa negli anni a causa di innumerevoli traversie. Nell'ammirare il cembalo di Grandi i visitatori della Galleria Estense potranno riconoscere il simbolo del raffinato e colto gusto degli Estensi, che amavano i grandi capolavori della pittura così come gli oggetti più curiosi: sculture in bronzo, avorio, ambra, corallo, ceramiche, medaglie, gemme e strumenti musicali. La Fondazione ha concesso il cembalo in comodato gratuito alla Galleria Estense affinché esso possa essere esposto al pubblico e restituito alla comunità in qualità di bene collettivo.

Presidente Fondazione Cassa di Risparmio di Modena
Prof. Andrea Landi



Un cembalo in marmo per Francesco II d'Este

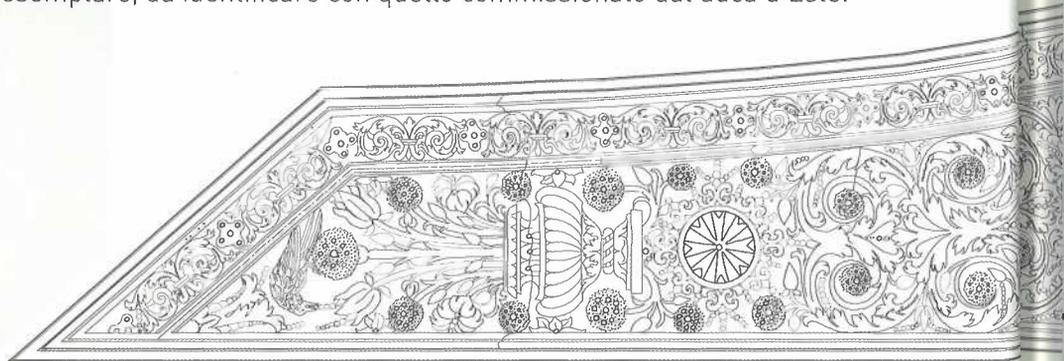
Maria Grazia Bernardini



Fig.5 - Cembalo, particolare dell'iscrizione

Come riferisce Girolamo Tiraboschi nelle sue *Notizie de' pittori e scultori*¹, era tornato da Massa Carrara a Modena nel 1686 Pietro Bertacchini, chitarrista e tiorbista originario di Carpi, prima al servizio dei duchi d'Este come secondo soprano della cappella ducale di Modena, e in quegli anni, 1685-86, al servizio della famiglia Cybo². Il Bertacchini presentò al duca "una chitarra di marmo, e volse l'Altezza Sua ch'io gliela sonassi in camera, che molto le piacque una tanta maraviglia fabbricata dal Sig. Michele Grandi, qual'era di persona venuto di compagnia da Carrara a Modena; e n'ebbe in suo regalo venticinque doppie, e la commissione di fabbricare un Cembalo pure di marmo, che in sei mesi lo portò all'Altezza Sua con quattro flauti ed una cornetta, tutto di marmo, cose bellissime" (figg.1-3).

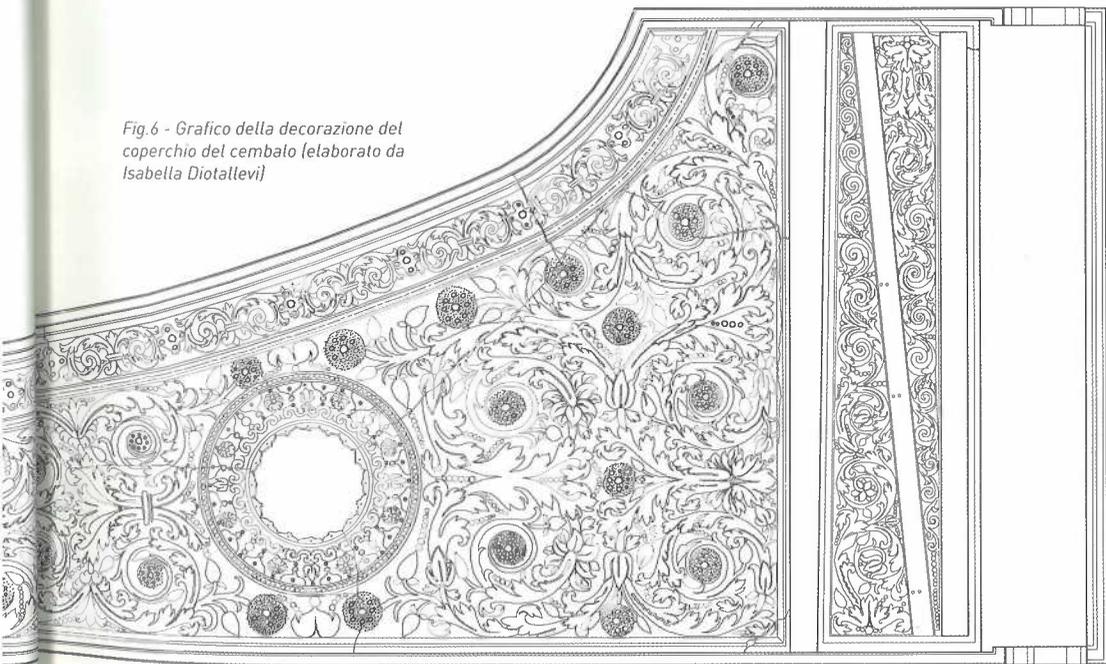
Fu dunque il duca Francesco (fig.4) a suggerire all'estroso scultore la realizzazione di un cembalo in marmo, per il quale lo ricompensò con 80 doble³. In realtà, non possiamo saper se sia stata un'idea originale del duca o un suggerimento dell'artista che incuriosì Francesco II; Targioni Tozzetti⁴, parlando di Antonio Michele Grandi, ricorda che "si è reso cospicuo in far risonare nelle Gallerie di diversi Principi li Marmi di Carrara, trasformati nel suo talento in Violini, in Gravicembali, ed altri Musicali Stromenti...", quindi è probabile che il Grandi avesse realizzato più versioni di cembali in marmo. Oggi conosciamo questo unico esemplare, da identificare con quello commissionato dal duca d'Este.



Lo strumento, oltre ad essere visto nella "Ducal Galleria" dal Tiraboschi nel 1786, è menzionato nell'inventario del 1771⁵, dove viene indicato solo come "rotto", e in una nota d'archivio del 21 dicembre 1781 pubblicata da Orianna Baracchi⁶: "Zerbini" confessa d'aver ricevuto per la Galleria 'un cembalo o cassa di cembalo di bardiglio rabescato di scagliola di color rossiccio, rotta e mancante in parte. Il coperchio della medesima è di marmo bianco statuario pure rabescato come il resto ma che per essere come infranto si riconosce senz'uso... In un bel pezzo di marmo di questo cembalo leggi per disteso la seguente iscrizione *Michael Antonius de Grandis carrariensis fecit hoc opus 1681*'. Accanto a questa nota si legge una postilla scritta da altra mano 'Inviato nel 1872 all'arciduca Francesco V d'Austria d'Este'⁷. La stessa notizia viene riportata anche dal Venturi⁸, che afferma che nella Galleria Ducale si conservava fino a qualche anno prima un "gravicembalo di marmo", inviato nel 1872 a Francesco, e che doveva essere stato realizzato intorno al 1686-87, perché a quegli anni risalgono pagamenti fatti a Michele Antonio Grandi. La Baracchi però precisa che nell'elenco effettivo degli oggetti inviati in Austria non appare il clavicembalo. È probabile che proprio in quella occasione se ne siano perse le tracce, fino a qualche anno fa, quando una nobile famiglia romana l'ha posto sul mercato antiquario.

Il cembalo si trovava presso Antichità Di Castro a piazza di Spagna a Roma e Renato Meucci lo segnalò alla Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico di Modena e Reggio Emilia, fornendo precisi riferimenti documentari, arricchiti da una ricerca storico artistica di Daniela di Castro.

Fig.6 - Grafico della decorazione del coperchio del cembalo (elaborato da Isabella Diotallevi)



Considerata la preziosità e la rarità dell'opera e i riferimenti alle collezioni estensi, si è ritenuto importantissimo riportare il cembalo nella Galleria Estense per ricucire un piccolo tassello di quella che è stata una delle collezioni italiane più importanti, disgregata e in parte dispersa per le tormentate vicende storiche. Il cembalo è il simbolo del raffinato e colto gusto degli Estensi, che amavano i grandi capolavori così come le cose più strane e curiose, gli oggetti tipici delle "camere delle meraviglie". La collezione degli Estensi non era e non è una pinacoteca, ma un museo variegato, ricco di oggetti, microcosmo enciclopedico dell'attività dell'uomo.

La Soprintendenza ha di conseguenza interessato la Fondazione Cassa di Risparmio di Modena, che con la sua sensibilità per l'arte, ha capito l'importanza dell'opera, ha deliberato l'acquisto e la cessione in comodato gratuito alla Galleria Estense, ne ha finanziato il restauro. E ora il cembalo fa bella mostra di sé nella Galleria.

La nota del 1781 è di grande importanza perché ci fornisce la descrizione di come doveva essere l'aspetto originale del cembalo, "bardiglio rabescato di scagliola di color rossiccio". Ad un primo esame, la nota ha fatto pensare che si riferisse ad un altro esemplare di cembalo, tanto appare diverso lo strumento così come viene rappresentato da quello pervenuto a noi: è differente il colore del marmo, è privo di ogni elemento cromatico, riporta una iscrizione diversa, MICHAEL ANTONIUS DE GRANDIS CARRARIENSIS FECIT ET IN VENTOR FUIT / M A d G / 1371, invece di *Michael Antonius de Grandis carrariensis fecit hoc opus 1681*. In realtà, un esame più attento e un confronto con l'altro strumento del Grandi presente nella Galleria Estense, la chitarra (fig.7), hanno convinto che si tratti dello stesso strumento, sfortunatamente rimaneggiato nel corso dei secoli. Se le divergenze nella descrizione potevano essere superate, come dimostra Maria Grazia Chilosi, al cui saggio si rimanda, la data



Fig.7 - Michele Antonio Grandi, Chitarra, Modena, Galleria Estense



Fig.8 - Cembalo, particolare della rosetta

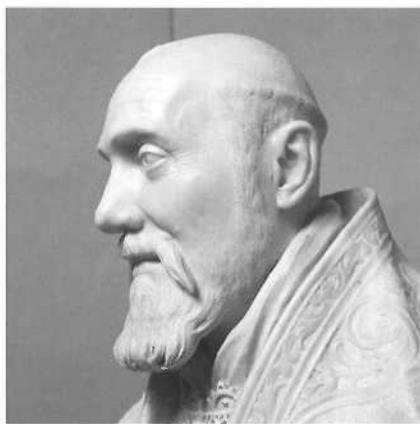


Fig.9 - Giovan Lorenzo Bernini, Busto di Urbano VIII, Roma, Chiesa di San Lorenzo in Fonte



Fig.10 - Cembalo, particolare di un decoro

1681 e la presenza della scagliola rossiccia avevano sollevato varie perplessità. La data è stata rilavorata e trasformata nella firma; si leggono ancora chiaramente i primi tre numeri, 168, è invece indecifrabile l'ultimo numero. Poiché dai documenti risulta che il cembalo fu eseguito nel 1687, è possibile che il 7 sia stato letto come 1. La presenza di una pasta rossa che copriva il fondo sembrava improbabile, per l'assenza di un seppur minimo residuo di colore. Inoltre, la cura con cui è stato lavorato il fondo, lo stupendo contrasto tra fondo opaco e rilievo lucido, rimanda al linguaggio di Bernini e ricorda le stole decorate dei busti di cardinali realizzati nel corso del Seicento, o dei piviali, di cui esempio sublime è il ritratto di Urbano VIII di Giovan Lorenzo Bernini, conservato nella chiesa di San Lorenzo in Fonte a Roma (fig.9). Questo particolare decorativo esemplifica la concezione artistica berniniana, che mirava ad ottenere dalla materia incolore del marmo bianco effetti coloristici grazie ad un diverso trattamento della superficie. Dato che il Grandi lavorò nella bottega di Bernini⁹, sembrava conseguenziale che l'artista carrarese affidasse alla diversa lavorazione del marmo l'effetto cromatico della superficie.

In realtà, il confronto con la chitarra e una prova grafica elaborata dalla restauratrice del cembalo come descritto nella nota del 1781 rende molto plausibile che il Grandi avesse colorato anche il cembalo come sostenuto da Renato Meucci (vedi saggio in questo catalogo): una volta riempito il fondo con una pasta colorata (fig.48), gli elementi ornamentali, i motivi vegetali, il disegno a spirale, le bacche, che partono dalle foglie di acanto e che completano il decoro intorno alla rosetta centrale (fig.8), cioè i motivi "rabescati" che decorano tutta la superficie del cembalo (fig.6), diventano assolutamente uguali a quelli della chitarra di marmo della Galleria Estense, avvalorando così l'ipotesi che il cembalo sia da identificare con quello commissionato dal duca d'Este. Il colore rossiccio si armonizza inoltre con il colore dei tasti diatonici.

Michele Antonio Grandi, certamente lusingato, aveva risposto alla richiesta di



Fig. 11 - Cembalo, particolare con vaso di fiori



Fig. 12 - Ambito berniniano, Matrice per parato in cuoio, Ariccia, Palazzo Chigi



Fig. 13 - Ambito berniniano, Tappezzeria in cuoio, Ariccia, Palazzo Chigi

Francesco II con celerità (esegui l'opera in soli sei mesi) e con un'opera di straordinaria bellezza, raffinatezza e di grande abilità tecnica. Come viene più ampiamente descritto dalla restauratrice nel suo saggio, le lastre di marmo sono sottilissime, particolare già sottolineato da Targioni Tozzetti nel descrivere gli strumenti che il Grandi realizzava in marmo. La sottigliezza è tale da permettere effetti di trasparenza. La raffinatezza dell'oggetto, evidenziata dal sottile gioco cromatico tra parti opache e parti lisce, conferisce una sobrietà, un'eleganza, un fascino davvero eccezionali, e nello stesso tempo la ricchezza degli ornati rendono il cembalo esuberante e imponente. I motivi, foglie di acanto, rosette, fiori, e lo stesso modulo del disegno, fanno parte di un repertorio figurativo diffusosi nel corso del Seicento che ha in Bernini e nella sua scuola la fucina. Esuberanti motivi a fogliame si rincorrono su mobili, cornici, specchiere, carrozze, tessuti. Il disegno del cembalo ricorda, come evidenziato da Daniela di Castro¹⁰, alcune stoffe conservate nel Victoria and Albert Museum di Londra, ma rivela un più stringente rapporto con decori di parati in cuoio: il vaso con i fiori del coperchio (fig.11) ripete la stessa tipologia che si ritrova in uno stampo per cuoi conservato nel Palazzo Chigi di Ariccia (fig.12), il modulo della foglia legata alla base si ritrova in un altro cuoio sempre conservato ad Ariccia (fig.13), che faceva parte della decorazione della "Camera Rossa", una preziosa testimonianza del gusto dell'epoca e della diffusione di quei tipi di decoro di ambito berniniano¹¹.

Il motivo impresso nel cuoio richiama infatti i disegni dei damaschi della Basilica Vaticana del Bernini e la decorazione del fregio della carrozza per il re di Spagna, anch'essa ideata dal Bernini. Nel Gabinetto Nazionale dei Disegni e Stampe di Roma è conservato un disegno che riproduce un motivo di decoro per tessuto con gli emblemi dei Cybo, degli Odescalchi e degli Estensi, basato sul movimento ondulatorio del fogliame¹².

Una commissione così curiosa e stravagante rivela i gusti davvero particolari del duca Francesco II.

Il giudizio degli storici¹³ sulla sua figura non è lusinghiera: divenuto duca nel 1674 quando era ancora giovanissimo, a quattordici anni, Francesco II fu succube negli affari di governo del cugino Cesare Ignazio; né ebbe tempo di maturare e trovare una propria autonomia poichè morì a soli 34 anni nel 1694. Il Muratori¹⁴ lo descrive come giovane di bell'aspetto "con vago accoppiamento d'aria dolce, e insieme di maestà; leggiadriissimo armeggiatore nei tornei; e dilettante di bei destrieri, de' quali tiene sempre una fiorentissima scuderia", incline per indole più ai divertimenti e all'arte che alla politica. Francesco II diede subito una sterzata alla vita di corte, aprendo "la porta all'allegria". Non amava la vita austera e i costumi sobri della madre, Laura Martinozzi, e si dedicò ai divertimenti, alle feste, all'arte. La vita di corte si fece di nuovo brillante, frequenti le rappresentazioni teatrali, i concerti, ma anche i giochi, le corse dei cavalli, le quintane, le cacce, le feste da ballo, i grandi ricevimenti, le mascherate di carnevale. Fastose furono le cerimonie per il suo matrimonio con Margherita Farnese, figlia di Ranuccio II, duca di Parma, avvenute nel 1692; frequenti i soggiorni nel Palazzo Ducale di Sassuolo dedicati allo svago.

Accanto a questo aspetto più frivolo della vita di corte, i recenti studi¹⁵ hanno messo in luce l'intensa attività culturale di Francesco II. Il duca fece riordinare la Biblioteca Estense, già ricca di volumi e manoscritti, e che arricchì ulteriormente con manoscritti, stampe, carte geografiche, disegni. Ad essa destinò un'ala del Palazzo Ducale e nominò Giacomo Cantelli direttore. Nel 1682 rinnovò l'Università, da tempo chiusa, e fondò l'Accademia detta "dei Dissonanti", una delle più importanti dell'epoca e che ancora oggi esiste quale Accademia delle Scienze e delle Arti. Ma è nel campo musicale che Francesco II si distinse particolarmente e acquistò grandi meriti: come ricorda Baraldi¹⁶, era "intelligentissimo di musica", ne promosse l'attività, lo studio, i concerti, mantenne con stipendio a corte maestri di musica di altissimo livello come Alessandro Stradella e Alessandro Scarlatti.

Diverso fu l'atteggiamento di Francesco II verso la grande pittura e le collezioni estensi, cruccio di Cesare d'Este e di Francesco I, che avevano profuso massimo impegno durante il loro governo nel ricostituire la collezione, dopo il trasferimento della corte a Modena da Ferrara con il conseguente vasto depauperamento. Al contrario, Francesco II la disgregò, inviando numerosi dipinti verso i palazzi di campagna, Sassuolo, Scandiano, Rivalta, Pentetorri¹⁷, né è possibile far risalire al suo mecenatismo opere di grande valore. Ciò non toglie che erano al suo servizio e stipendiati dalla corte pittori, scultori, indoratori, gioiellieri, ricamatori e così via. Ma erano artisti di personalità minori; i dipinti ricercati dal duca erano opere destinate piuttosto all'arredo, quali nature morte, fiori, paesaggi, ritratti.

L'interesse di Francesco II verso le arti era rivolto, oltre che alla musica, agli



Fig. 14 - Sec. XVII, Stipo in ambra, Modena, Galleria Estense



Fig. 15 - Dipinto con serpente, rospo, lumaca, farfalla, Modena, Galleria Estense

oggetti curiosi e bizzarri e di alto artigianato. In questo campo effettivamente il duca d'Este raccolse opere di straordinario valore: gli stessi strumenti musicali, come il cembalo di Michele Antonio Grandi, il violoncello e il violino di Domenico Galli, che dedica al duca un manoscritto dalle raffinate iniziali sono opere d'arte prima che strumenti musicali. Tale la passione del duca per gli *artificialia*, che fondò nel 1680 un laboratorio per la lavorazione del marmo a commesso¹⁸, fino ad allora di pertinenza dei Medici che avevano nell'Opificio delle Pietre Dure la bottega più importante in questo campo. Il laboratorio non conosceva soste, tante erano le opere a commesso che venivano ordinate per la corte, tavoli, stipi, cassettoni e così via.

Gli inventari rivelano un incredibile accumulo anche di *naturalia*, di oggetti cioè che esemplificano le stranezze del mondo naturale, tipici oggetti di "camera delle meraviglie", fossili, conchiglie, gemme, mummie, pietre preziose, noci di cocco, bronzetti, avori, corallo, ambra, e così via. Un passo di una lettera dell'agente Giovanni Carlo Moranti al duca Francesco II è veramente illuminante sugli interessi specifici, naturalistici e curiosi del duca (fig. 14-15): l'agente era riuscito ad acquistare una "mano impietrita che certamente presso l'A.V. è una gioia inestimabile a chi ha cognizione d'antichità..."¹⁹.

In questa ricerca quasi ossessiva del pezzo raro, curioso, prezioso, Francesco II si rivela l'erede spirituale di una grande dinastia e al passo con i grandi potenti della terra. Gli studi sul collezionismo di cose stravaganti e bizzarre, stupefacenti e rare, di oggetti mirabolanti, come il letto di Maria Mancini Colonna di G. P. Schor, eseguito in occasione della nascita del suo primo figlio, i due tavoli realizzati da Antonio Chicari su disegno di Bernini di Palazzo Chigi di Ariccia, o per rimanere nel campo degli strumenti musicali, l'Arpa Barberini o il cembalo con Polifemo e Galatea conservato nel Metropolitan Museum di New York (fig. 19), di cui esiste un modello in terracotta nel Museo Nazionale degli Strumenti Musicali di Roma, per citare alcuni degli oggetti più noti, testimoniano il fasto delle corti

NOTE

¹ G. Tiraboschi, *Notizie de' pittori, scultori, incisori, e architetti nati degli Stati del Serenissimo Signor Duca di Modena: con una appendice de' professori di musica*, Modena, 1786, pp.220-221. L'autore dichiara di riportare la notizia da un documento manoscritto dello stesso Bertacchini. Il Bertacchini era tornato a Modena nell'ottobre del 1686 a seguito dell'ordine emanato dal duca Francesco a tutti i sudditi residenti all'estero di far ritorno in patria. Cfr. L. F. Valdrighi, *Pietro Bertacchini e altri musicisti del secolo XVII*, Modena, 1881 ("Musurgiana" n.6), p. 12.

² P. Radicchi, *Francesco II d'Este ed il collezionismo artistico e musicale estense*, in *Musica a corte e in collezione. Dagli strumenti musicali di Casa d'Este alle collezioni storiche*, Catalogo della mostra a cura di L. Frignani e N. Lanzetta, Modena 2002, pp.13-23

³ Il pagamento è documentato da una nota dell'Archivio di Stato di Modena pubblicata in L.F.Valdrighi, *Nomocheliurgografia antica e moderna ossia elenco di Fabbricatori d'istrumenti armonici con note esplicative e Documenti estratti dall'Archivio di Stato di Modena*, Modena, 1884, p. 286, documento LXXV: "Francesco duca di Modena. Tesoriere Zerbini. Pagate degli effetti di cassa a Michele Antonio Grandi, scultore doble ottanta, ò valuta: son per un clavicembalo di marmo di Carrara datoci. Diciamo d.le 80 Di Camera li 14 nov. 1687. Francesco" (Ringrazio Renato Meucci per la segnalazione). G. Campori, *Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori, etc., nativi di Carrara e di altri luoghi della Provincia di Massa: con cenni relativi agli artisti italiani ed esteri che in essa dimorarono ed operarono, e un saggio bibliografico*, Modena, 1873, p. 129).

⁴ G. Targioni Tozzetti, *Relazioni d'alcuni viaggi fatti in diverse parti della Toscana, per osservare le produzioni naturali, gli antichi monumenti di essa* [Firenze, 1768-1779], ristampa anastatica, vol.XII, Bologna 1972, pp.113-114. Il Tiraboschi insieme a Targioni Tozzetti costituiscono le due fonti settecentesche che forniscono dati sulla vita di Michele Antonio Grandi. L'artista nato a Carrara nel 1635 e morto nel 1707 era noto per i suoi "capricciosi lavori, i quali mostrano in lui una rara abilità nel maneggio de' marmi". Alle due fonti si rifanno Campori, op. cit., 1873 e U. Thieme - F. Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Leipzig, 1921 [ad vocem].

⁵ F. Valenti, P. Curti, *L'inventario 1771 dell'arredo del Palazzo Ducale di Modena. Inquadramento storico e illustrazione*, Modena, 1986, p.100.

⁶ O. Baracchi, *Arte alla corte estense: da Francesco II a Ercole III*, in "Atti e Memorie. Deputazione di storia patria per le antiche provincie modenesi", serie XI, vol. XXV, 2003, pp. 105-126.

⁷ Zerbini era il tesoriere di casa d'Este.

⁸ A. Venturi, *La R. Galleria Estense in Modena*, Modena, 1882 (rist.an. 1989), p. 287.

⁹ Radicchi, op.cit., 2002, p.17 cita una "raccomandazione, caldeggiata dal cardinale Alderano Cybo al Cavaliere Gian Lorenzo" nell'ottobre del 1659.

¹⁰ La studiosa rimanda ad alcuni tessuti pubblicati in P. Thornton, *Baroque and Rococo Silk*, New York 1965, alle figg. 7b, 9a, 9b, 10b, 19b.

¹¹ F. Petrucci, in *L'Ariccia del Bernini*, catalogo della mostra a cura M. Fagiolo Dell'Arco e F. Petrucci, Roma, 1998, pp.110-112.

¹² Il disegno è riprodotto alla tav. n. 48 del catalogo della mostra *Life and the Arts in the Baroque Palaces of Rome*, New York, 1999, p.179.

¹³ E. Milano, *Gli Estensi. La corte di Modena*, in *Gli Estensi. La corte di Modena*, Modena, 1999, pp. 56-66; L. Amorth, *Modena Capitale. Storia di Modena e dei suoi duchi dal 1598 al 1860*, Modena, 1998, pp.79-92.

¹⁴ L. A. Muratori, *Delle antichità estensi ed italiane*, Modena, 1740, II, p.516.

¹⁵ Radicchi, op. cit., 2002.

¹⁶ G. Baraldi, *Compendio storico della città e provincia di Modena dai tempi della Romana repubblica sino al MDCCXCVI*, Modena, 1846, pp.233-234; A. Chiarelli, *Fonti e vita musicale estense tra corte, collezionismo e accademie*, in *Gli Estensi. La corte di Modena*, Modena, 1999.

¹⁷ Venturi, op.cit. 1882; G. Olmi, "Il nobil caos di un picciol mondo": arte e natura nelle collezioni estensi di Modena, in *Sovrane Passioni. Le raccolte d'arte della Ducale Galleria Estense*, a cura di J. Bentini, Milano, 1998, pp. 58-79.

¹⁸ L. Righi Guerzoni, *La Ducale Bottega delle Pietre Dure a Modena*, in "Atti e Memorie. Deputazione di Storia Patria per le antiche provincie modenesi", serie XI. Vol. XXI, 1999, pp.215-226.

¹⁹ Olmi, op.cit. 1998, p.70.



**Meraviglie sonore
nelle collezioni
italiane del Seicento**

Renato Meucci

Luogo deputato dell'eccentricità collezionistica, in particolare di quella seicentesca, le cosiddette stanze delle meraviglie o *Wunderkammern*, nelle quali si conservavano oggetti appartenenti alle più disparate categorie, purché sorprendenti o sbalorditivi per il visitatore, non di rado comprendevano strumenti musicali inusuali nella forma, nei materiali impiegati, ovvero per l'insolito effetto sonoro che erano destinati a produrre.

Una precoce testimonianza, risalente al 1555, sembra già quella reperibile in Sabba da Castiglione, *Ricordi, ovvero Ammaestramenti...*¹

Signori et gran gentil'huomini, ricchi, ingegnosi, & pomposi [...], i quali molto si diletano in adornare & polire i suoi palazzi, le sue case, & massime le camere & gli studij di varij & diuersi ornamenti, secondo la varietà & diversità de' loro ingegni & fantasie; onde avviene che alcun le adorna d'instrumenti musici come organi, clavicembali, monocordi, salteri, arpe, dolcimele, baldose, & altri simili; & chi di liuti, uiole, uioloni, lire, flauti, cornetti, tibie, cornamuse, dianoni, tromboni, & altri tali, i quali ornamenti io certo li commendo assai, perchè questi tali instrumenti diletano molto alle orecchie & ricreano molto gli animi [...] ancora piacciono assai all'occhio.

Ma se questa testimonianza potrebbe anche riferirsi a strumenti musicali usuali non "straordinari", già nel 1581 troviamo nella *Venezia città nobilissima* di Francesco Sansovino un esplicito riferimento a "studi di musica" contenenti esemplari del tutto insoliti:²

Et oltre à ciò habbiamo diversi studi di Musica, con stromenti, & libri di molta eccellenza de quali è notando lo studio del Cavalier Sanuto [...] & lo studio del predetto Contarin Zeno [...] E similmente nobilis. Quello di Luigi Balbi [...] Et quello di Agostino Amadi è singolare, conciosia che vi sono stromenti non pure alla moderna, ma alla Greca & all'antica in numero assai grande.

È con il pieno Seicento, ad ogni modo, che questa voga prenderà piede. Ne sono testimonianze numerose raccolte di strumenti particolarmente inconsueti, che cercheremo qui di illustrare con tre esempi tratti da altrettante collezioni dell'epoca. Un quarto caso sarà infine quello della raccolta modenese di Francesco II d'Este, cultore di musica e committente di alcuni tra i più singolari oggetti sonori di cui si abbia notizia.

Nell'affrontare l'argomento va tenuta in considerazione innanzitutto Roma, giacché lì si trovavano le più celebri di queste raccolte, come attesta un passo tratto dalla *Anatomia della malinconia* di Robert Burton, che nel 1621 elogiava le "gallerie dei cardinali romani" e i gabinetti di curiosità nelle dimore nobiliari per il positivo effetto psicologico su coloro che godevano il privilegio di esservi ammessi:³

Tra le attività o ricreazioni al chiuso non ce n'è altra così efficace per la mente, così

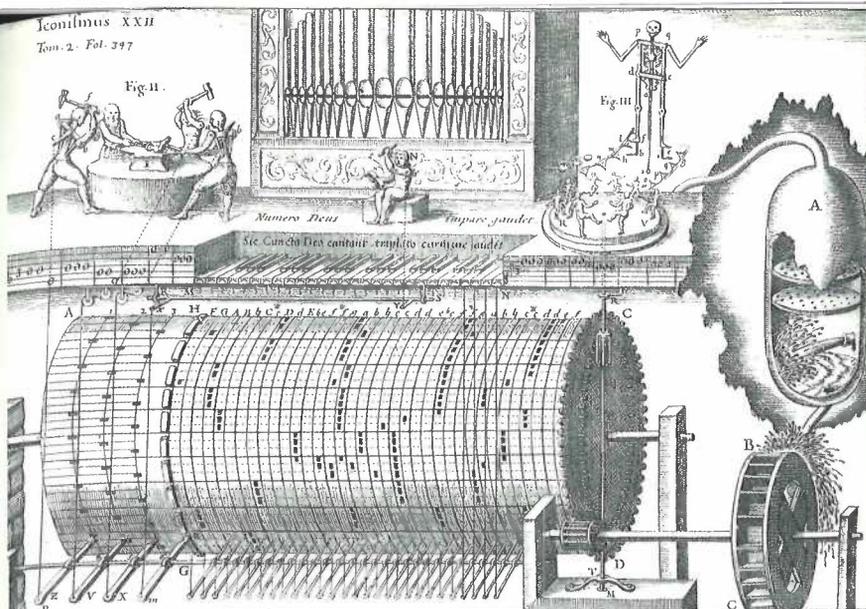


Fig. 17 - Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis*, Roma, 1650, Iconismus XXII

adatta a qualsivoglia essere umano, così appropriata e consona a reprimere l'accidia e la malinconia, come la visita alle gallerie [...] Cos'altro c'è di più edificante, che il leggere, passeggiare, osservare mappe, figure, statue, gioielli, marmi [...] Chi non rimarrà toccato [...] nell'ammirare quei padiglioni ben arredati e quelle gallerie dei cardinali romani, così riccamente decorate da statue ed antichità di ogni genere oltre che da pitture moderne?

E proprio a Roma si trovava una delle più famose tra queste gallerie di oggetti preziosi, di minerali rari, di animali esotici, di ogni tipo di antichità (compreso un obelisco egiziano): il cosiddetto "museo kircheriano". Il fondatore, Athanasius Kircher (1601-1680) era un gesuita tedesco stabilitosi a Roma nel 1635, dove insegnò matematica al Collegio Romano e dove godette fama di abile scienziato (si occupò tra l'altro di magnetismo, di meccanica, di acustica), come pure di esperto glottologo ed archeologo, fama che crebbe di pari passo con quella della sua collezione, che appunto da lui prendeva nome.

Tra gli oggetti da lui raccolti negli enormi ambienti del Collegio Romano vi erano numerosi strumenti musicali e un particolare organo meccanico basato sul principio del cilindro a punte metalliche (quello che tutti conosciamo grazie ai cosiddetti carillon), collegato però ad alcuni automi in grado di muoversi meccanicamente durante l'esecuzione dell'organo, anch'essa automatica e azionata addirittura dalla sola forza idraulica.

La *Musurgia Universalis* di Athanasius Kircher (Roma, 1650) ce ne dà un'avvincente illustrazione, sufficiente a comprendere il funzionamento del meccanismo, il cui sistema idraulico era in grado di attivare ad un tempo le canne dell'organo, come pure il gruppo degli automi che battono su un'incudine (*La fucina di Vulcano*), mentre altri ancora si muovono danzando (fig. 17).

Alla morte di Kircher (1680), il museo fu affidato ad un altro colto gesuita, Fi-

lippo Bonanni, il quale non solo pubblicò il catalogo generale del museo (1709), ma più tardi si dedicò specificamente alla raccolta degli strumenti musicali, dando alle stampe il suo celebre *Gabinetto armonico* (Roma, 1722), in cui si trova tra l'altro un'accurata descrizione proprio del suddetto organo idraulico:⁴

Per Gabinetto armonico, altro non intendo significare che una Camera contigua all'erudito Museo del Collegio Romano, in cui sono collocati diversi Istrumenti sonori [...] In esso dunque si colloca una Grotta, in cui si esprime quella di Vulcano con li trè principali Ciclopi [...] Percosso il ferro sopra l'Incudine con i loro Martelli, ne risulta dalli colpi una ben'intesa Armonia [...] Alli colpi di

tali Martelli risponde la voce dell'Uccello notturno detto Cuculus dalli Latini, e da esso risvegliati molti altri, rispondono colle loro voci. Cessano tutte queste alla sinfonia d'un Organo situato sotto la detta Grotta, che senza essere toccato dalla mano del suonatore, rende tre diverse suonate, composte da due insigni Maestri di Musica, cioè Bernardo Pasquini, e Bernardo Caffi.

Nel suo *New Experiments Physico-Mechanicall* (Oxford, 1660) Robert Boyle, il grande scienziato scopritore delle leggi del vapore, si rimprovera di non aver potuto ammirare, durante la sua permanenza a Roma (quando aveva però solo 15 anni), lo straordinario strumento descritto da Kircher nella *Musurgia*:⁵

Avessi avuto la fortuna di vedere questi organi quando fui a Roma; o almeno avessi ora la possibilità di studiare un tale dispositivo. Poiché se a seguito di un esame accurato trovassi che il soffio d'aria che aziona gli organi, al cessare della sua agitazione inusuale, in realtà non si ritrasforma a poco a poco in acqua, dovrei per forza sospettare che l'acqua si può facilmente trasformare in aria.

Pochi lo sanno, ma un analogo strumento venne progettato da Kircher in versione ampliata e adattata per i giardini dell'allora palazzo "pontificio" del Quirinale; e tale organo idraulico, dopo decenni e decenni di abbandono e di incuria è stato



Fig.18 - Organo idraulico del Quirinale: veduta generale della "macchina"



Fig. 19 - Ludovico Gimignani (attribuito), modello per cembalo con Polifemo e Galatea.
Roma, Museo Nazionale degli Strumenti Musicali

di recente restaurato ed è oggi di nuovo perfettamente funzionante (fig. 18).⁶

Ma molti altri sono gli strumenti insoliti e rari raffigurati e descritti nel volume di Bonanni, giacché tali illustrazioni erano servite inizialmente proprio per agevolare i visitatori del museo kircheriano nella comprensione degli strumenti che vedevano davanti a loro:⁷

In tal modo espressi [i disegni] servirono per ornamento del Gabinetto, e per trattenimento erudito a chi li rimira, ed acciochè questa espressione non restasse sepolta in esso, furono fatti tutti delineare, e intagliare da manoperita; onde ciascuno potesse sapere il nome, e l'uso delle Nazioni, dalle quali si adoperano, aggiungendone quelle poche notizie, che ho potuto raccogliere.

Sempre a Roma si trovava un'altra straordinaria vetrina di "meraviglie sonore", allestita col nome di *Galleria armonica* da Michele Todini, un piemontese ivi residente e singolarmente versato in meccanica oltre che in musica. La Galleria di Todini, realizzata nella seconda metà del '600, conteneva tra l'altro un singolarissimo cembalo che è oggi fortunatamente conservato al Metropolitan Museum di New York (le vicissitudini dell'espatrio sono state di recente ricostruite in dettaglio da Patrizio Barbieri),⁸ il quale è sorretto da varie figure e animali marini, con alle due estremità una statua di Polifemo (un automa che era in grado di attivarsi e di suonare, in unione col clavicembalo, una particolare cornamusa denominata "sordellina") e una di Galatea (in origine dotata di un liuto) (fig. 19).

Il singolare strumento è descritto in un volumetto pubblicato dallo stesso Todini nel 1676, la *Dichiarazione della Galleria Armonica*, che illustra la storia e le caratteristiche principali dei suoi capolavori di "ingegneria musicale". Al capitolo III troviamo la descrizione di questa macchina:⁹

Nella seconda stanza si vede rappresentata la fauola di Polifemo con molte statue messe à oro, e trà le altre Galatea, che mostra passeggiar per il mare portata da due Delfini imbrigliati da un Cupido, sedendo lei in vna Conchiglia corteggiata da

Ninfe marine, e seruita da Tritoni grandi al naturale, che li portano vn Cimbalo; la cassa del quale è ricca d'intagli, rappresentante, in basso rilieuo pur messo à oro, il Trionfo di detta Galatea, con Mostri marini, che li porgono per tributo diuersi frutti di mare. Polifemo siede alle falde d'vn monte, nel quale hà la sua habitazione, come dice la fauola, in atto di sonare vna Sordellina, ò Musetta per compiacere à Galatea; e dentro al detto monte stanno le Machine per far sonare la detta Sordellina, quale si suona con vna tastatura posta sotto à quella del già nominato Cimbalo. Le statue sono fatte da valent'huomini, come anche tutti gl'altri materiali, quali sono secondo richiede l'opportunità di rappresentare, ò mare, ò monte, ò aria. Detta Machina occupa da terra sino al soffitto.

Di questo strumento esiste anche un modellino, scoperto a Roma nel 1949 da Emanuel Winternitz, allora curatore della collezione di strumenti musicali del Metropolitan Museum, modellino ora conservato nel Museo nazionale degli strumenti musicali.¹⁰

La stravagante Galleria Armonica che Todini aveva addirittura immaginato come fonte di reddito, si rivelò invece un'impresa economicamente fallimentare, pur divenendo in breve una tappa obbligata per qualsiasi visitatore della Capitale e per chiunque affrontasse il celebre "viaggio d'istruzione" nei luoghi della clasicità (quasi un obbligo per la gioventù europea di rango più elevato).

Ma la Galleria Armonica di Todini conteneva almeno un'altra meraviglia sonora, da lui definita la "macchina maggiore", ossia un dispositivo che consentiva di suonare contemporaneamente, tramite un'unica tastiera, un clavicembalo, tre tipi di spinetta, un organo, un violino e una lira ad arco. Eccone la descrizione dello stesso Todini (cap. IV):¹¹

Nella terza stanza stà la Machina più considerabile; nella quale hò faticato molti anni, per le gran difficoltà incontrate in voler far sonare sette strumenti, quattro da penna, due da arco, & vno da vento; cioè vn Organo situato in due facciate della detta stanza, senza esser obligato di leuar le mani da vna Tastatura di Cimbalo. Le difficoltà maggiori in quest'opera sono state in fare, che gli detti strumenti, tanto il più remoto, quanto gli altri più, e meno remoti, dal propinquo à chi suona, operino con moto instantaneo, se ciò si può dire, mentre da nissuno, sino al presente è stata conosciuta, distanza di tempo percettibile, benché il propinquo resti separato dal più remoto, con interuallo di palmi trentadue [quasi 7 metri e mezzo], per cagione degl'altri strumenti collocati nel detto interuallo, e che vi sia la forza equiualente sino à gl'estremi, indifferentemente, insieme coll'agilità di trattarli.

Di questa stupenda macchina da suono, vera e propria meraviglia musicale, che tanta ammirazione suscitò tra i contemporanei e nei visitatori di epoca successiva (la Galleria Armonica fu visitata ancora da Charles Burney negli anni '70 del Settecento) possediamo due raffigurazioni, una dovuta al Kircher e contenu-



Fig. 20 - Filippo Bonanni, *Gabinetto Armonico*, Roma, 1722, tav. XXXIII

ta di nuovo nella sua *Musurgia Universalis*, l'altra ben più accurata, pubblicata da Bonanni nel 1722 (fig. 20). Tuttavia, per quanto ciò possa apparire deludente, nulla di questa complessa costruzione si è salvato.¹²

Sebbene molte altre collezioni italiane dell'epoca comprendessero meraviglie sonore, quella del canonico milanese Manfredi Settala (1600-1680), inventore, costruttore e collezionista, fu una delle più ricche in assoluto, rappresentando anche una sorta di laboratorio permanente nel quale il proprietario esercitava la sua straordinaria perizia costruttiva e sperimentale. Anche in questo caso gli oggetti sono andati purtroppo in gran parte dispersi, ma la consistenza del museo settaliano ci è comunque ben nota grazie ad un dettagliato catalogo (Tortona, 1666),¹³ mentre dei numerosissimi strumenti musicali ivi elencati possiamo avere un'idea concreta grazie ad una serie di illustrazioni a inchiostro tuttora conservate a Modena (Biblioteca Estense)¹⁴ e, in un caso almeno, grazie ad un esemplare superstite (oggi al Museo della musica di Bologna).¹⁵

Significativo è il fatto che lo stesso catalogo contenga una sezione espressamente intitolata "Stromenti musicali, rari, e curiosi", alcuni dei quali illustrati appunto nei disegni modenesi, mentre il lungo elenco delle rarità si chiude con una frase che la dice lunga sull'intento che animava tal genere di esposizioni: «Altri istrumenti più usitati si tralasciano per non stancare il lettore».¹⁶

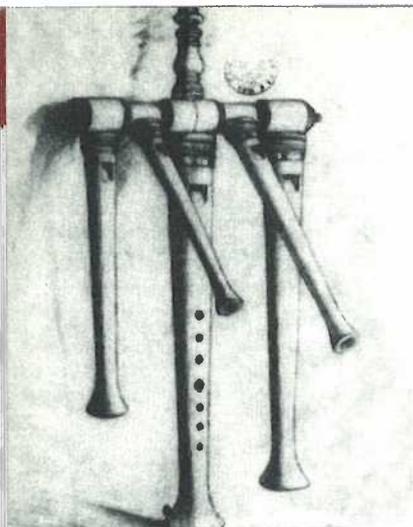


Fig. 21 - Armonia di flauti.
Modena, Biblioteca Estense

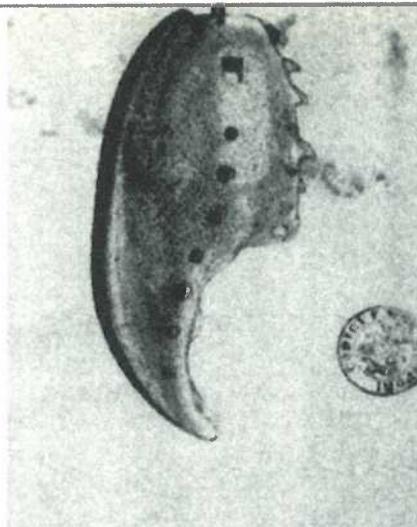


Fig. 22 - Flauto di chela di crostaceo.
Modena, Biblioteca Estense

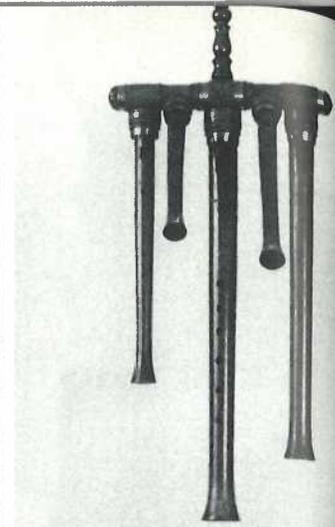


Fig. 23 - Manfredo Settala, Armonia di flauti.
Bologna, Museo della musica

Tra quelli più singolari di cui è conservata la rispettiva immagine propongo innanzitutto la «zampogna, ò armonia di flauti a cinque canne di busso tutte a suono diverso capriciosissime» (fig. 21) visto che di essa, oltre che il disegno, ci è restato anche l'esemplare originale, opera del medesimo Settala (Bologna, Museo della Musica) (fig. 23).

Un altro suo ritrovato, appartenente alla stessa collezione, ci attesta l'impiego teatrale di alcuni di questi strumenti musicali (p. 366):

un concerto come di flauti, formato di zanche, ò mani di gambari marini, invenzione del Sig. Manfredo, quali adoprati da quattro Tritoni usciti nelli intermedij d'una sontuosissima scena avanti alcuni potentati in Milano, ricevettero incredibile applauso dall'amfiteatro, qual acclamò l'invenzione, e per rara, e singolare (fig. 22).

Oppure, per rimanere in tema marino, «un cittarino fatto in una locusta marina – ossia con un'aragosta – & il manico parimente di locusta, stromento nobilissimo, e curioso» (fig. 24), o infine – e qui ci fermiamo nonostante molti altri esemplari meriterebbero di essere ricordati per la loro singolarità – «un clavicembalo di campane armoniose in luogo di corde, con i semitoni con 38 campane» (fig. 25).

È giunto difatti il momento di passare a Francesco II e agli strumenti straordinari da lui posseduti e avidamente ricercati. Una recente pubblicazione, apparsa in occasione della mostra "Musica a Corte e in Collezione" (20 giugno - 7 luglio 2002), che la Galleria Estense ha parzialmente ospitato, ha dato l'occasione a Patrizia Radicchi e a Nunzia Lanzetta per fare il punto delle conoscenze relative ai principali strumenti "meravigliosi" appartenuti a questo grande mecenate della musica e tuttora conservati in Galleria.¹⁷ Non è dunque mia intenzione ritornare su questioni già note e divulgate, ma piuttosto quella di soffermarmi in questa sede su tre punti che reputo essenziali per meglio intendere questa singolare raccolta di oggetti sonori che sta peraltro finalmente suscitando l'interesse che meritava.

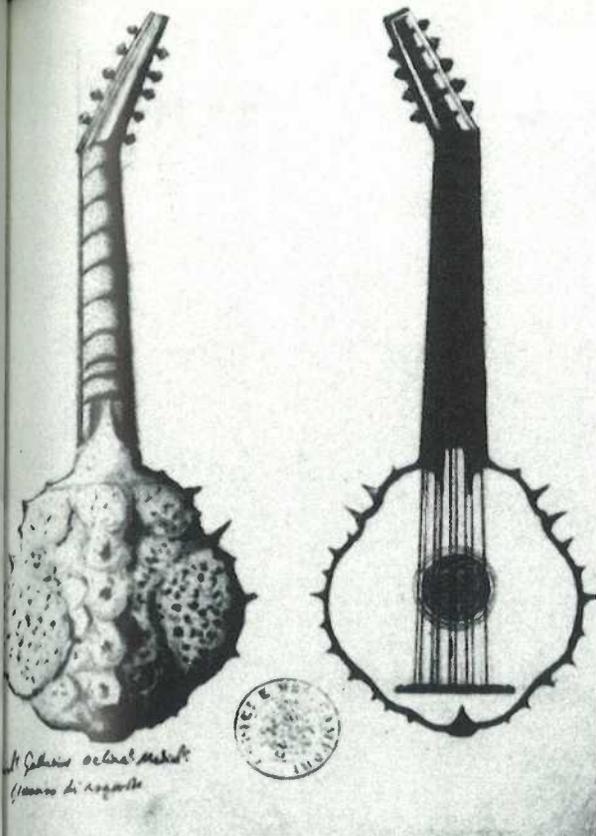


Fig.24 - Chitarrino con cassa e manico di aragosta.
Modena, Biblioteca Estense

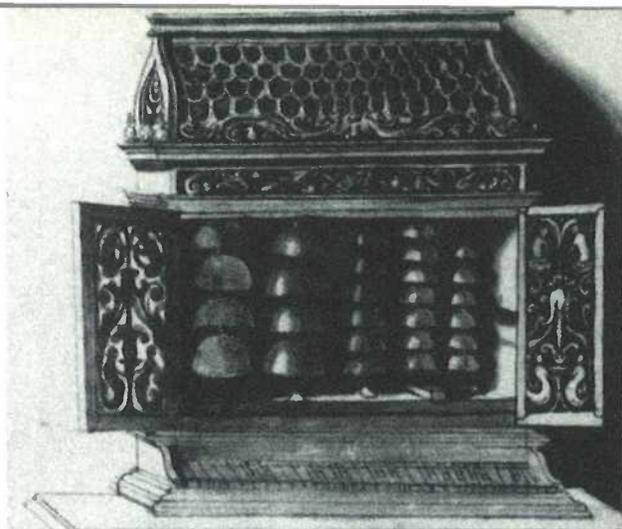


Fig.25 - "Clavicembalo" di campane.
Modena, Biblioteca Estense

Il primo riguarda uno studio apparso di recente che analizza in profondità l'attività e l'opera di Domenico Galli (fornendo peraltro gli ignoti estremi anagrafici: 1649-1697), il magistrale artefice del violino (1687) e del violoncello (1691) presenti in Galleria (fig. 26).

Don Harrán, autore del saggio, non solo ha difatti messo a fuoco la vicenda dei due strumenti conservati, ma li ha opportunamente posti in relazione con la raccolta di musiche (*Trattenimento musicale*) composte, trascritte e offerte dallo stesso Galli al sovrano nel 1691, contestualmente al violoncello (figg. 27 e 28).¹⁸

Domenico Galli ne esce dunque protagonista non solamente per le sonate da lui destinate al violoncello solo (in anticipo di un trentennio sulle ben più celebri suites di Bach), ma anche per le sue molte altre doti: in aggiunta a quelle compositive e, presumibilmente, di esecutore, oltre che di liutaio, egli era difatti anche provetto intagliatore, progettista, trascrittore e calligrafo.

Oltre a ciò Harrán ribadisce un fatto la cui verosimiglianza mi pare fuori di dubbio, e cioè che questi singolari strumenti fossero in origine sicuramente atti a suonare, al contrario di quanto sostenuto da tutti gli studiosi che hanno menzionato modernamente i suddetti esemplari. Ma riportiamo la condivisibile osservazione dello studioso (p. 239), basata anche su quanto compare scritto in minutissima grafia al centro dell'aquila bicipite presente sulla tavola armonica:

Dall'iscrizione risulta chiaro che il violoncello di Galli e la sua musica sono in stretto rapporto tra loro: l'aquila dice che è stata fatta «ministra [...] d'amabili trattenimenti», con riferimento piuttosto trasparente al Trattenimento musicale di Galli. Le sonate furono dunque concepite per esser eseguite sul suo violoncello, che ne è il



Fig.26 - D. Galli, violoncello, 1691. Modena, Galleria Estense

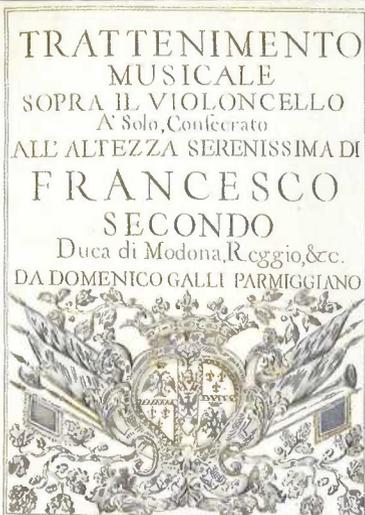


Fig.27 - D. Galli, *Trattenimento musicale*, Mus. C81. Modena, Biblioteca Estense



Fig.28 - D. Galli, *Trattenimento musicale*, Mus. C81 Capolettera. Modena, Biblioteca Estense

'ministro', l'esecutore.

Ad ogni buon conto Harrán rammenta anche una circostanza che non sfuggerà a qualcuno dei lettori modenesi non più giovanissimi, e cioè che nel 1984 il celebre violoncellista olandese Anner Bylsma eseguì al Teatro Comunale di Modena il *Trattenimento* di Galli sullo stesso violoncello per il quale esso era stato composto.

A torto dunque considerato "muto", questo strumento è bene che lo resti solo per ragioni di tutela nei confronti di un oggetto così raro e prezioso (ed evito qui di soffermarmi su quanto più volte ribadito, e cioè che gli strumenti antichi "non" si logorano rimanendo in silenzio, bensì nel venire utilizzati; esattamente come tutti gli altri oggetti sottoposti a lavoro meccanico e al contrario di quanto sostiene una delle più diffuse e inestirpabili credenze popolari).

Il secondo punto riguarda gli strumenti di marmo effettivamente presenti tra le rarità sonore del duca Francesco II. Una delle fonti più antiche al riguardo è costituita dal celebre testo di Girolamo Tiraboschi *Notizie de' pittori, scultori, incisori, e architetti* (Modena, 1786) in cui si fa cenno alla chitarra costruita da Michele Antonio Grandi e al fatto che "una tanta meraviglia" piacque al duca al punto da spingerlo a commissionargli il cembalo di marmo che ci accingiamo a ri-accogliere in Galleria. Egli, così ci ricorda il Tiraboschi, «in sei mesi lo portò all'Altezza Sua con quattro flauti ed una cornetta, tutto di marmo, cose bellissime», aggiungendo che all'epoca (1786) si conservavano ancora la «Cassa del Cembalo di un pezzo solo, due flauti, un violino, e la suddetta chitarra tutti di marmo». ¹⁹ Preciso che con "Cassa del Cembalo" va verosimilmente inteso l'intero strumento (e non una sua eventuale - quanto improbabile - custodia); preso atto della definitiva scomparsa del cornetto ("cornetta" designa oggi ben altro strumento) così come di due dei quattro flauti forniti da Grandi, vorrei allora proporre di individuare in un flauto di marmo bianco di Carrara - proveniente dall'Italia, decorato con lo stemma della casa d'Austria ed entrato nel 1875 nella collezione

O
fo
ce
ra
ie
fe
ar
ce
BA
im
Mus.
nse



Fig.29 - M. A. Grandi [attrib.], Flauto dolce contratto.
Parigi, Musée de la musique



Fig.30 - M. A. Grandi, Chitarra.
Modena, Galleria Estense

di strumenti musicali del *Conservatoire* di Parigi (oggi Musée de la musique, inv. E.652) -, uno dei possibili altri esemplari andati dispersi (fig. 29).²⁰ Vorrei da ultimo richiamare l'attenzione su una testimonianza meno nota, contenuta nelle *Memorie biografiche* di Giuseppe Campori (Modena, 1873),²¹ il quale, riprendendo dichiaratamente le informazioni del Tiraboschi, aggiunge l'inedita informazione (p. 128) che «Nel coperchio del cembalo leggevasi: Michael Antonius de Grandis Carrariensis fecit hoc opus 1681» quest'ultima cifra un palese fraintendimento dell'antica grafia del numero "7" (assai simile a "1", donde l'errore). Questa data, da me individuata nel corso della prima ricognizione sullo strumento, nel 2001, allorché esso era da poco riapparso sul mercato antiquario, è ancora riconoscibile per le tracce che ne restano in un posticcio ghirigoro inciso da qualcuno - a mio avviso un maldestro artigiano di fine Ottocento o primissimo Novecento - per occultarla e aggiungervene un'altra ("1371") marchianamente errata. In un successivo esame mi è inoltre apparso chiaro che sulla tavola armonica del medesimo manca un importante elemento di decorazione, vale a dire il riempitivo in smalto, scagliola o impasto di qualche altro materiale, destinato a colmare le scavature scalpellate che attorniano le zone di marmo polito in superficie: basterà un semplice confronto con la decorazione della chitarra e con i disegni che la ornano (in quel caso con contrasto bicromatico bianco-nero), per

29
Meraviglie sonore nelle collezioni italiane del Seicento

convincersi che tali lacune erano un tempo riempite con un qualche materiale di tinta scura (fig. 30). Aggiungo infine, ancora a proposito della chitarra di marmo, che certamente Grandi dovette costruirne almeno un'altra oltre la "ducale": quella acquistata da Giovanni Targioni Tozzetti, il quale la descrive nelle sue *Relazioni d'alcuni viaggi fatti in diverse parti della Toscana* (Firenze, 1768-79).²² Non può trattarsi difatti dello stesso strumento tuttora superstite, sia perché Targioni Tozzetti rileva le numerose rotture del suo esemplare (quello conservato è invece in buone condizioni), sia perché - come testimonia Tiraboschi - quella superstite si trovava nel 1786 ancora tra gli strumenti presenti nella Galleria Ducale.

NOTE

- ¹ Sabba da Castiglione, *Ricordi, ovvero Ammaestramenti...*, Venezia, 1555, c. 51r.
- ² F. Sansovino, *Venezia città nobilissima*, Venezia, 1581, cc. 138v-139.
- ³ R. Burton, *Anatomy of Melancholy*, Oxford, 1621, Part. 2, Sect. 2, Member 4: «But amongst those exercises or recreations of the mind within doors, there is none so general, so aptly to be applied to all sorts of men, so fit and proper to expel idleness and melancholy, as that of study [...] What so full of content, as to read, walk, and see maps, pictures, statues, jewels, marbles [...] Who will not be affected so [...] to see those well-furnished cloisters and galleries of the Roman cardinals, so richly stored with all modern pictures, old statues and antiquities?».
- ⁴ F. Bonanni, *Gabinetto armonico*, Roma, 1722, pp. 1-2.
- ⁵ R. Boyle, *New Experiments Physico-Mechanicall*, Oxford, 1660, p. 193.
- ⁶ A. Latanza, *Il ripristino dell'organo idraulico del Quirinale*, Roma, 1995.
- ⁷ F. Bonanni, *Gabinetto armonico*, op. cit., pp. 3-4.
- ⁸ P. Barbieri, *Michele Todini's galleria armonica: its hitherto unknown history*, "Early Music", XXX (2002), pp. 565-582.
- ⁹ M. Todini, *Dichiarazione della Galleria Armonica, eretta in Roma da Michele Todini*, Roma, 1676, rist. facs. a cura di Patrizio Barbieri, Lucca, 1988, pp. 5-7.
- ¹⁰ E. Winternitz, *The Golden Harpsichord and Todini's Galleria Armonica*, in *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art*, London, 1967, pp. 111-115, pl. 43.
- ¹¹ M. Todini, *Dichiarazione della Galleria Armonica...*, op. cit., pp. 7-9.
- ¹² F. Bonanni, *Gabinetto armonico*, op. cit., tav. XXXIII.
- ¹³ P. M. Terzago, *Museo ò Galeria adunata dal sapere e dallo studio del Sig. Canonico Manfredo Settala nobile milanese. Descritta in Latino dal Sig. Dott. Fis. Coll. Paolo Maria Terzago et hora in Italiano dal Sig. Pietro Francesco Scarabelli, dottor fisico di Voghera e dal medesimo accresciuta*, Tortona, 1666 (l'ed. orig. in latino era apparsa col tit. *Musaeum Septalianum Manfredi Septalae patritii Mediolanensis industrioso labore constructum*, Dertonae, 1664).
- ¹⁴ F. P. Bär, *Museum oder Wunderkammer? Die Musikinstrumentensammlung Manfredo Settalas im Mailand des 17. Jahrhunderts*, in *Für Aug' und Ohr. Musik in Kunst- und Wunderkammern*, herausgegeben von Wilfried Seipel, Ausstellungskatalog, Milano-Wien, 1999, pp. 59-71.
- ¹⁵ J. H. van der Meer, *Strumenti musicali europei del Museo Civico Medievale di Bologna con Appendici dei fondi strumentali delle Collezioni Comunali d'Arte, del Museo Davia Bargellini e del Civico Museo Bibliografico Musicale*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1993, pp. 36-38.
- ¹⁶ P. M. Terzago, *Museo ò Galeria*, op. cit., la sezione sugli strumenti musicali si trova alle pp. 363-368.
- ¹⁷ *Musica a Corte e in Collezione. Dagli strumenti musicali di Casa d'Este alle collezioni storiche*, cat. della mostra, Modena, 2002.
- ¹⁸ Don Harrán, *Domenico Galli e gli 'eroici' esordi della musica per violoncello solo non accompagnato*, "Rivista Italiana di Musicologia", XXXIV (1999), pp. 231-307.
- ¹⁹ G. Tiraboschi, *Notizie de' pittori, scultori, incisori, e architetti*, Modena, 1786, pp. 220-221.
- ²⁰ Cfr. Luigi Francesco Valdrighi, *Pietro Bertacchini e altri musicisti del secolo XVII*, Modena, 1881 ("Musurgiana", n. 6), p. 12; vd. inoltre, Julius von Schlosser, *Die Sammlung alter Musikinstrumente*, Wien, 1920, p. 77.
- ²¹ G. Campori, *Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori ec. nativi di Carrara e di altri luoghi della provincia di Massa*, Modena, 1873, pp. 128-9.
- ²² G. Targioni Tozzetti, *Relazioni d'alcuni viaggi fatti in diverse parti della Toscana, per osservare le produzioni naturali, e gli antichi monumenti di essa*, Firenze, 2a ed. 1768-79, t. 12, pp. 134-4.



'Conveniente maniera e dolcezza di suoni'

La musica e la
collezione strumentale
di Francesco II d'Este

Patrizia Radicchi

Se la viola contralto (1620) di Antonio e Girolamo Amati è il simbolo della continuità del prestigio musicale estense nella città di Modena nel primo Seicento, gli strumenti in marmo (1686-87) dei carraresi Michele Antonio Grandi e Giovanni Battista Cassarini, insieme ai manufatti a lungo ritenuti 'muti' del parmigiano Domenico Galli (violino e violoncello, 1687, 1691),² rappresentano oggi il nucleo più singolare della collezione strumentale di Francesco II (6 Marzo 1660, † 6 Settembre 1694). Emblema musicale del gusto per l'artificio barocco di una corte che vuole consolidare per la propria città lo *status* di capitale,³ la raccolta estense, ben più ampia rispetto agli esemplari sopravvissuti, pur rispondente a esigenze esecutive, appare inserita, al pari del ricco patrimonio librario e artistico, nel piano generale del collezionismo raffinato ed esclusivo, indirizzato al possesso di rarità, curiosità e *mirabilia naturalia e artificialia* da esibire al presente e al futuro.

Fu Francesco II, dopo gli interventi di rafforzamento dello stato operati da Francesco I, duca dal 1629 al 1658, l'interprete principale di un programma che vide nella promozione dell'arte e della cultura, un ideale strumento di realizzazione del moderno concetto di assolutismo monarchico secentesco, in direzione di una qualificazione e celebrazione della propria immagine e della città, in un'epoca caratterizzata da influssi e ingerenze francesi e attraversata da difficoltà economiche interne. Del malaticcio duca, rimasto in ombra per le sue deboli inclinazioni agli affari politici e di governo e per la labile personalità, dominata dall'ambizioso e brillante cugino Cesare Ignazio, non può non essere riconosciuta la capacità di aver proiettato i suoi personali e spiccati interessi artistici e musicali in una prospettiva di arricchimento collettivo: obiettivo sicuramente lungimirante per un tempo che rispetta ruoli e modelli stereotipi adeguati al proprio rango e che negli apparati individua un mezzo di affermazione coeva. Francesco II, però, proprio attraverso l'illusoria categoria dell'effimero e dell'apparente 'capriccio', pone un territorio ben al di là di un *ambitus* dinastico e di uno spazio cronologico limitato. Nella collezione strumentale si individua, pertanto, un altro importante contributo del mecenatismo sovrano, specchio della storia e del divenire della città, e si coglie anche quel processo generale di sedimentazione dell'opera d'arte che si fa espressione e documento della sua età di creazione e lavorazione.

Ad integrazione di precedenti e più note fonti,⁴ la quantità innumerevole di cedole di pagamento, registri contabili, elenchi, inventari, mandati e stanziamenti dell'eterogeneo fondo della "Borsa segreta estense",⁵ può concorrere, attraverso un'analisi comparata, a ricomporre i tasselli dell'incremento cronologico delle acquisizioni artistiche del secondo Seicento e interviene a correggere il profilo ormai storicizzato del duca. Diversamente dagli inventari,⁶ per lo più redatti secondo generi o secondo il luogo di collocazione o conservazione nel Palazzo e nelle altre residenze, tali documenti, provenienti da diversi uffici camerali, nel-



Fig.32 - Cembato, particolare del decoro

te, almanacchi, quadri, carte geografiche, disegni, mobili, monete, medaglie, arazzi, cristalli di rocca, armi, strumenti scientifici e matematici, gioielli, abiti, coralli, avori e cammei, diaspri, mobili, cornici, giochi, animali e fossili, rarità esotiche), oppure alla citazione di artisti fissi e occasionali ('musicisti', 'sonatori', maestri di cappella, cantori, copisti,⁸ comici, ballerini,⁹ ma anche pittori, scultori, indoratori, intarsiatori, gioiellieri, cristallieri, ricamatori, ebanisti, ecc.), ai donativi, agli effetti della guardaroba, agli arredi e costumi teatrali o ai dati sulle feste sacre e devozionali: il tutto è corredato dall'indicazione della "valuta" emessa dalla cassa segreta o dalla camera ducale (espressa in doppie, ducaton, scudi o lira) e, talvolta, dalla sottoscrizione dei firmatari. Queste scritte, di primaria importanza anche per un'indagine storico-economica del casato, pur nella loro frammentarietà e ripetitività, fanno conoscere il ricco sistema di acquisti avviato dalla corte sul mercato italiano ed europeo, il nome e la provenienza degli artefici e la loro eventuale permanenza a Modena; offrono inoltre indicazioni sulle vie di transito della merce e insieme ai resoconti o alle informazioni di consiglieri, ambasciatori, segretari e alle fonti bibliografiche e storiche già note, delineano l'immagine reale di un monarca raffinato che, nel panorama europeo del suo tempo, si contraddistingue per il patrocinio accordato al bello assoluto, sia esso afferente alle arti, comprese quelle 'cosiddette minori', sia a iniziative di carattere sperimentale.

Di fronte alla spettacolarità immediata e all'affermazione politica del potere che l'arte e la musica sono designate a procurare a Francesco II, altri scopi, certamente non destinati ad esaurirsi nell'*hic et nunc*, sono sottesi al suo programma. In analogia a quelle stesse finalità assegnate alla 'libreria' musicale, non solo testimonianza dell'attività 'di e per' Modena, ma scaturita dal desiderio di possedere una scelta della produzione contemporanea, gli strumenti, per

l'attestare i più disparati beni materiali posseduti dalla corte, dal duca e dai principi, restituiscono il contesto storico-ambientale pubblico e privato e rendono la misura globale del collezionismo degli Este, indubbiamente sorprendente per dimensione, varietà e carattere.

Le notizie sugli strumenti musicali si trovano qui unite ad ogni altra specie di acquisti (libri a stampa, manoscritti o 'legati di corame alla francese',⁷ gazzette,

loro natura deputati all'esecuzione, assolvono anch'essi l'altro più raro compito di carattere antologico-museale e si fanno espressione dell'appagante 'affetto' della 'maraviglia' barocca.

A differenza di quanto accade in altri settori, negli acquisti strumentali, da collocare progressivamente a partire dal marzo 1674 (anno di insediamento alla guida dello stato, in luogo della madre Laura Martinozzi),¹⁰ il duca, inserendosi nella tradizione familiare, si rivolge al mercato italiano e alle sue migliori piazze: per cembali, spinette e organi in particolare si orienta verso l'area bolognese-veneziana, mentre per gli archi principalmente agli artigiani cremonesi. Alla città di Roma, luogo-principe di produzione oratoriale e di musica vocale da camera (cantate a voce sola o a più voci con strumenti), a cui la corte guarda in un'ottica quasi di emulazione, è da ascrivere piuttosto la provenienza di 'musicisti' occasionali,¹¹ mentre per gli strumenti si registra solo l'ordine di un cembalo piccolo, considerato "rarissimo", costruito dall'abate Bombini nel 1686.¹² Nulla si riesce, purtroppo, a ricavare dalle fonti archivistiche riguardo a compere (e fabbricatori) di flauti e oboi, cornetti, trombe e fagotti¹³ (ben rappresentati negli inventari del primo Seicento); strumenti e strumentisti¹⁴ a fiato fanno tuttavia la loro comparsa negli intrattenimenti più disparati e nella musica sacra.

La cura prodigata dal duca all'aspetto della fruizione, così evidente nel raccogliere intorno a sé cantori dotati di abilità vocali di 'conveniente maniera' (carattere che trova i suoi massimi rappresentanti nel rinomato soprano Giovanni Francesco Grossi detto *Siface*, di Antonio Pietro Galli detto Cottini/o del Gobbo, musicista soprano dell'Imperatore),¹⁵ è dimostrata nel settore strumentale dalle prestazioni dei 'virtuosi' modenesi (tutti però di scuola bolognese): Giovanni Battista Vitali (violoncellista, sotto-maestro di cappella dal 1674 e maestro nel 1684-86), Tomaso Antonio Vitali (violinista, "capo del concerto" dal 1677),¹⁶ Domenico Gabrielli (violoncellista, al servizio del duca dal 1688), ma anche di Carlo Romanini/o¹⁷ [?], di Benedetto Ferrari detto "romano della tiorba",¹⁸ o del romano Carlo Ambrogio Lonati, il 'gobbo del violino' amico di Stradella, al servizio della



Fig.33 - Cembalo, particolare del decoro

regina Cristina di Svezia.¹⁹

Le informative ricevute su Arcangelo Corelli detto 'il bolognese', "conosciuto come il migliore suonatore di violino", nell'ottobre 1686 (destinatario a Roma, nel dicembre 1689, di una cesta d'argento, "molto ben lavorata del peso di oncie 86"),²⁰ sono indicative dell'attenzione riservata dal duca ad una pratica di strumenti ad arco ricca negli organici e multiforme nelle disposizioni e nelle contrapposizioni secondo l'uso policorale romano del secondo Seicento.²¹ Aspetti, questi, che non possono essere disgiunti dalla qualità sonora e timbrica degli strumenti stessi, siano essi di proprietà della corte o dei 'musicisti', in un'epoca di fulgore della liuteria italiana, della nascita del concerto barocco, della sonata a tre e di grande interesse per la "dolcezza di suono".²² I contatti con musicisti di area romana, moltiplicatisi negli anni immediatamente precedenti e successivi al cardinalato di Rinaldo, si intersecano quindi con quel gusto per il virtuosismo esecutivo e lo sperimentalismo sonoro di area bolognese di cui tra gli interpreti furono dapprima Maurizio Cazzati e Alessandro Stradella,²³ anch'egli detto 'bolognese' (si veda in entrambi l'uso della tromba solistica e concertante), e in cui si distinsero i maestri di S. Petronio: Corelli, Perti, Torelli (tutti presenti nelle raccolte musicali estensi).

Ai fini di una diretta percezione sulla raffinatezza esecutiva, utile si rivela il carteggio tra il segretario del duca Giovanni Battista Giardini e il maestro di cappella Antonio Giannettini,²⁴ a Modena dal 1686. Dal suo soggiorno veneziano, in veste quasi di attento osservatore del costume d'opera, negli anni 1688-89, costui intrinseca contatti con le città italiane di Ferrara, Vicenza, Roma, Firenze, Milano, Mantova e, in un momento in cui, per sottrarsi alla tutela francese, gli Este guardavano ad alleanze con gli Asburgo, da solerte servitore del duca, egli si adopera per assecondare le richieste delle corti tedesche di Brunswick, Vienna, Hannover, dove saranno accolti Giuseppe Galloni (richiesto dal duca di Brunswick nel 1688) e il tenore Antonio Borosini (a Vienna e ad Hannover).²⁵ Tra le testimonianze delle interrelazioni con gli stati italiani ed europei sono i prestiti al duca del "Contralto di Firenze, Clementino di Baviera,²⁶ del contralto di Verona, del tenore Cerrini" (o più genericamente, del "virtuoso della tiorba", della "tiorba di Venetia", del "giovane che suona la tiorba") o la comparsa a Modena di pregiati *cast vocali* - strumentali, inseriti nei circuiti di corte²⁷ o nel mercato impresariale, soprattutto veneziano e bolognese-ferrarese. Valgano anche alcuni significativi esempi sulle prestazioni 'forastiere' dei musicisti 'modenesi' ("Li musicisti si sbandano tutti, chi verso Venezia, chi verso Milano, e si sente che Marc'Antonio [Origoni] pure habbia incontro a Livorno");²⁸ Siface è a Firenze (aprile 1686), a Londra (nel novembre), e a Torino (1690);²⁹ Antonio Borosini e Origoni a Milano (1689),³⁰ il comico Finocchio (Carlo Zagnoli) a Verona (1677) e a Parigi (1684), Giovanni Maria Correggio a Mantova (nel luglio 1689),³¹ mentre la compagnia dei comici recita a

Milano (giugno 1685) e a Brescia (agosto 1690).³²

Negli anni 1685-87, l'attività patrocinata da Francesco II raggiunge il massimo splendore e si connota per la dimensione spettacolare pubblica, parallelamente alla crescita della vita culturale della città³³ e della compartecipazione delle famiglie gentilizie, che si intrattengono con accademie, giochi, feste di musica.³⁴

Il duca intravede ora nelle rappresentazioni sceniche uno strumento di consolidamento politico ormai irrinunciabile per sé e il casato. Alle consuete esecuzioni di oratori (un centinaio tra il 1680 e il 1690), si accompagnano gli allestimenti di drammi in musica o commedie nel teatro grande di corte e nel ricostruito teatro Fontanelli già Valentini (aperto nel 1685).³⁵ Le mascherate per il carnevale, i pallii, le corse e i tornei, i giochi d'ombre, il teatro dei comici,³⁶ completano l'offerta differenziata di divertimento rivolta alla città e rimandano a esecuzioni musicali variabili nel numero e negli organici e a tipologie distinte di musica (teatrale, oratoriale, accademica, da camera, strumentale, di ballo), cui corrispondono una distinzione dei ruoli dei 'musicisti' (da camera, da teatro, da concerto),³⁷ e precise tipologie di strumenti.

I documenti restituiscono elenchi variabili tra loro nel numero dei salariati o a "bolletta":³⁸ da 12 a 16-18 'musicisti'-cantori e 18 "con titolo di sonatori" (luglio 1689), integrati da 'musicisti' occasionali e forestieri, più o meno numerosi a seconda delle circostanze.³⁹ Nell'ambito delle feste sacre e devozionali, la celebrazione delle *Quaranta ore*, la musica per i Vespri, le esecuzioni di *Stabat mater*, richiedono organici (vocali-strumentali) da 8 a 10 elementi.⁴⁰ *Ensembles* più piccoli (3 - 5 strumentisti) si trovano impiegati per il Carnevale, per la musica della tavola ducale, per festività liturgiche minori o per la musica da camera; per i balli sono adoperati 3 violini, 3 violette e 1 violoncello oppure 5 violini e violoncelli o contrabbassi⁴¹.

Il sistema del prestito di strumenti presso privati e costruttori,⁴² il numero dei componenti degli organici e i frequenti lavori di manutenzione ordinaria e straordinaria riferibili ovviamente ad uno strumentario di proprietà della corte,⁴³ sembrano suggerire l'utilizzo del complesso di vecchi strumenti, compresi quelli ferraresi (nonostante da più fonti emerga la loro precaria conservazione).

È nel biennio 1686-87 che la collezione strumentale assume il carattere di campionario di 'grandezze' e 'meraviglie'. Con la raggiunta maturità, l'orientamento che il duca manifesta per gli strumenti, sembra rivolto, come per il collezionismo in genere, verso il piacere astratto del bello e un ideale appagamento estetico; ciò avviene anche in concomitanza alla visibilità europea cui gli eventi dinastici lo hanno esposto: la proclamazione nel 1685 della sorella Beatrice, sposa di Giacomo Stuart, a regina d'Inghilterra, la nomina a cardinale dello zio Rinaldo nel 1686.

La musica, quindi, insieme all'accrescimento dei beni bibliografici di mano-



Fig.34 - Cembalo, particolare del decoro

scritti, di stampe preziose (ad esempio, *l'Egeo redivivo* di Francesco Piacenza, nel 1687, "un libro di musica con disegni", nell' ottobre 1689),⁴⁴ di copie e legature, collabora all'esaltazione della città e alla magnificazione dell'immagine di quella 'galleria celeste'⁴⁵ che va raggiungendo livelli di eccellenza in ogni sua area. La quadreria, oggetto di visita, ad esempio, nel 1686 da parte di un "barone tedesco tiratovi dalla forma delle eccellenti pitture" (4 dicembre), viene esibita al pari degli strumenti, delle esecuzioni di musiche e commedie⁴⁶ che in quell'anno vengono 'regalate' a particolari visitatori: dal nobile Contarini (6 novembre), ad alcuni cavalieri inglesi (28 novembre), al principe di Brunswick ("condotto a casa della cantatrice Cottina" [Francesca Sarti]) e a "vedere li due teatri da comedie", 23 novembre), a inviati della repubblica di Lucca, al duca della Mirandola.

In una sorta di mirabile sintesi tra funzionale ed estetico, tra reale e ideale, il percorso di perfezione individuale di Francesco II interagisce con la realtà modenese e, in una specie di gioco di riflessione speculare, attua l'esaltazione della corte e della città e opera il pieno inserimento di Modena nel circuito delle capitali europee.

Anche la collezione strumentale, rispetto alla prima metà del secolo, è esemplificativa di questo processo e di nuove tendenze. È dalla collazione tra inventari e prestazioni d'opera che emerge, in quest'età, la graduale scomparsa, ad esempio, di arpe e liuti a favore di archi (violini, viole e violette, violoncelli, contrabbassi), cembali, organi e spinette, strumenti che rimandano alla pratica concertante e sonatistica tipica del tempo. Il mancato acquisto di arpe e le isolate e temporanee presenze a Modena dei "suonatori d'arpa" Francesco Castelli (? nel 1674),⁴⁷ Alessandro Pagliani (aprile 1687),⁴⁸ e Giovanni Battista Ferrari (5 luglio 1690),⁴⁹ attestano eccezionali esecuzioni che potrebbero essere ricondotte, se non se ne conoscesse oramai il superamento di modello, all'arpa di Laura Peperara,⁵⁰ uno dei pochi strumenti della collezione ferrarese ancora in buone condizioni negli

inventari del primo Seicento, e atta forse a rappresentare la continuità con un glorioso passato.

Il liuto, anch'esso presente negli elenchi del primo Seicento, compare solamente legato al nome di Goffredo Passò nel 1684,⁵¹ e a Simone Ascani, indicato principalmente come suonatore di tiorba, che però nel trentennale servizio "in tutte le funzioni di camera, teatro, ballo", fu maestro di liuto delle principesse Leonora e Maria: affermazione che oltre a riflettere la polivalenza dei musicisti testimonia la sopravvivenza di uno strumento cortigiano a livello di formazione educativa.⁵²

Relativamente alla collezione di cembali (nn. 19-20) e spinette (nn. 4),⁵³ comprensiva di vecchi strumenti (sei di area veneziana, due di Ferrara, due del "Genovese") a differenti registri (tra cui, tre da tre registri, uno da due e "uno unisono con li tasti spezzati"), si qualifica per modelli dalle peculiari caratteristiche timbriche, come rivelano i giudizi espressi ("buono, buonissimo, mediocre, pretioso") e la destinazione d'uso (da camera, da teatro, da accademia, da oratorio).

La tabella che segue riferisce sinteticamente, in ordine cronologico, le nuove acquisizioni e il valore loro assegnato:

- 1677, un cembalo da camera di Prospero Vasti da Reggio, "cimbalaro e stagnaro", 16 doppie (lire 528);⁵⁴
- 1682, una spinetta, pagata al comico Antonio Pietro Galli detto Cottino, ducatonì 100 d'argento (lire 1100);⁵⁵
- 1682-4, due cembali (spinette?) venduti da Giuliano Giovannini per il prezzo di doppie 45 (lire 1485);⁵⁶
- giugno 1682, un'altra spinetta, "pigliata [da] Barbara moglie del fu Lodovico Tagliavini",⁵⁷ del costo di doppie 10 (lire 330);
- giugno 1683, un cembalo condotto da Genova a Parma per lire 49.15.8 (15 giugno);⁵⁸
- maggio 1686, l'"istrumento rarissimo" (cembalo a due registri "da camera, buonissimo con tastatura di bussolo e legno nero") dell'abate Bombini, ripagato con dono di bacile con brocca e sottocoppa d'argento del peso di 200 (o 195) oncie;⁵⁹
- luglio 1687, due cembali (per lire 1980), e un organino (venti doppie)⁶⁰ forniti da Sebastiano Ossa, con il quale già intercorrono rapporti nel dicembre del 1684;⁶¹
- 1687 (11 agosto), un non identificato "instromento" fu pagato a Giovanni Battista Ariosti⁶² "e compagni" con lire 396;
- 1688, una chitarra del valore di lire 330;⁶³
- e infine, nel 1689, per lire 330, un altro cembalo.⁶⁴

Nel 1687, il duca aveva commissionato anche due pregiati organi di sette registri, per la cappella di Palazzo, al compositore e organaro Giovanni Paolo Co-

tonna,⁶⁵ maestro in S. Petronio a Bologna, per un importo complessivo di spesa di lire 4974.⁶⁶ Il ritiro di un precedente strumento a cinque registri, inviato dal Colonna, ma non soddisfacente al giudizio del maestro di cappella Antonio Giannettini, che non lo riteneva "degno di un principe", dà ulteriormente la misura del collezionismo di quegli anni.⁶⁷

Nell'area degli archi, si individuano esemplari interessanti, anche se non numerosi. Le nuove aggregazioni consistono in un violone 'Stradivari'(?), un violino "di Cremona" offerto al duca al prezzo di lire 65 nel 1690 e un altro violino pagato lire 15.10 (30 dicembre 1687), entrambi procurati dal violinista modenese Giuseppe Colombi,⁶⁸ "capo degli istrumentisti" di corte.

Non è possibile documentare la paternità di un altro strumento estense (del quale non si è ritrovata traccia nei pagamenti del 1676), il violone ritenuto 'di Nicola Amati (?),⁶⁹ per il quale è stata del resto recentemente confermata una posteriore origine tedesca, già ipotizzata da Valdrighi.

Una qualche ipotesi sostenibile, può essere invece avanzata per il violoncello⁷⁰ commissionato ad Antonio Stradivari nel 1686. Le fonti archivistiche sembrano certificare quanto affermato da Valdrighi⁷¹ relativamente a questo strumento. Nel pagamento disposto dalla "Guardaroba" ducale di "doble 10 Italia fatte pagare in Cremona per il prezzo di un violone lire 358.4", in data 6 aprile, si può forse ravvisare la pezza mancante a Valdrighi per attestare l'acquisto del violoncello che Stradivari terminò il 5 aprile per il duca. I registri non citano espressamente il nome dell'illustre liutaio,⁷² ma aggiungono soltanto, per lo stesso giorno, la corresponsione della somma di "lire 32 ad uno, che ha portato detto violone".⁷³ La condotta a Modena di tale strumento da parte di persona non identificabile e il pagamento a lui elargito (32 lire o 16 doppie) sembrano escludere però l'identificazione del portatore dello strumento con lo Stradivari stesso, che invece avrebbe provveduto "di persona" (secondo Valdrighi) a condursi a Modena, volendo il duca "conoscerlo di vista": cortesia che gli fu ripagata con più di trenta doppie. Non è da considerare inverosimile il prezzo del dono, assai superiore rispetto alla spesa per lo strumento; anche in altre circostanze il duca riconobbe, a coloro che gli offrirono oggetti di pregio, regali di un valore ben più alto dell'oggetto stesso, mentre talvolta l'artefice veniva ricompensato solo con regalie (frequentemente anelli con diamante o argenterie).⁷⁴ L'importo poco adeguato, ma forse congruo per uno Stradivari non ancora all'apice della sua fama, risulta di poco inferiore, ad esempio, delle dodici doppie pagate per un violino falsamente creduto di Nicola Amati.⁷⁵ All'ordine dello strumento si potrebbe ricondurre, inoltre il viaggio compiuto a Cremona, nel settembre 1685,⁷⁶ dal violoncellista Giovanni Battista Vitali, di cui non si conosce la motivazione (i documenti riportano esclusivamente l'obbligo di "render[ne] conto"), ma forse spiegabile con la necessità di prendere accordi direttamente con Antonio Stradivari.

Alla lista dei beni strumentali del duca si aggiungono, come *unica* del genere, i due "timbali" costruiti dal timballiere Enth nel maggio 1686, ripagati con ungheresi 30 (lire 630).⁷⁷ Non si riesce a sapere se potesse trattarsi della specie "turche-sca" o militare,⁷⁸ in dotazione ai 'musicisti civici'. L'uso di sei trombettisti tedeschi (nota è, in quest'area, la prevalenza di elementi germanici, meglio retribuiti tra l'altro rispetto agli italiani)⁷⁹ "col timpano" nel 1683, richiama la funzione di accompagnamento che tali strumenti svolgevano in unione alle trombe. Insieme ai tamburi e 'piffari' facevano parte del cerimoniale di corte, e sonorizzavano sfilate, parate, tornei, corse, giochi e giostre all'aperto, come attesta la comparsa di strumenti 'apparatissimi'.⁸⁰ L'esistenza a Modena di una famiglia Enth⁸¹ già nel 1500 esclude una pur plausibile origine secentesca francese o europea⁸² e rivendica un'origine autoctona dei timpani.

Le riconosciute abilità dei trombettisti tedeschi, mettono in relazione la città di Modena con l'evoluzione stilistica della musica per tromba nel repertorio coevo, sia nella funzione solistica sia concertante e danno forza alla tesi di un uso originale e innovativo di tale strumento *in loco*,⁸³ prima dei successivi sviluppi che la tromba ebbe nella chiesa di S. Petronio di Bologna e nelle partiture dei 'bolognesi' Corelli, Perti e Torelli.⁸⁴

Sarebbe ancor più interessante, per i timpani, conoscere un loro eventuale impiego in opere e oratori estensi: fatto da non escludersi se si pensa all'*Orfeo* monteverdiano.

Nell'ambito del più alto collezionismo, null'altro di quanto ad oggi riconducibile alla raccolta strumentale di Francesco II appare più stupefacente, per l'abbondanza di ornamenti e allegorie, del violino e del violoncello del parmigiano Domenico Galli.⁸⁵ Grazie al contributo di Renato Meucci, emerge che la lavorazione ad intaglio non ha relegato in secondo piano il requisito fondamentale della sonorità. I dati recuperati in questo lavoro di ricerca consentono anche di individuare nel dono di lire 1750, effettuato dal tesoriere ducale Zerbini, il 27 settembre 1687, il valore del violino di Galli, conseguentemente alla consegna dello strumento al duca, avvenuta il primo settembre di quell'anno.⁸⁶ Del violoncello non si è ritrovato nessun riferimento nei libri contabili, a meno che non si voglia considerare un errore nominativo, peraltro riscontrabile altrove, nel 'donativo' ad Antonio Galli (*recte* Domenico?), il 3 dicembre 1691, di lire 2310 (qualche mese dopo la consegna dello strumento e della raccolta di sonate),⁸⁷ peraltro verosimile in considerazione delle differenti dimensioni dello strumento stesso e quindi del tempo e della manodopera impiegata, ma l'omonimia del cognome con il cantante Antonio Pietro Galli detto Cottino non aiuta nella esatta attribuzione dell'emolumento.

Gli strumenti in marmo dei carraresi Grandi e Cassarini,⁸⁸ si propongono, per

la loro bellezza e le proprietà, come esemplari senz'altro in grado di offrire un contributo straordinario alle categorie dello stupore e 'maraviglia', coniugando anch'essi aspetto estetico ed effettive esigenze di particolare qualità sonora. I manufatti strumentali di marmo non erano sconosciuti agli ambienti cortigiani⁸⁹ (già dal 1522 un organo di alabastro era entrato a far parte della collezione di Federico Gonzaga a Mantova), e non potevano sfuggire all'eccentricità del duca.

Anche Michele Antonio Grandi (Carrara, 1635-1707) era già da lunga data noto a Francesco II, se si presta fede non tanto al contenuto del suo passaporto, oggi ritrovato, ma piuttosto alle affermazioni del figlio Giacomo, pittore, che riferisce di opere del padre nel Palazzo Ducale fin dall'età di Francesco I.⁹⁰ A favorire i contatti con la corte estense erano i rapporti parentali e diplomatici con il ducato dei Cybo, ragioni di 'strategica' vicinanza geografico-politica e consolidate dinamiche di scambio di artisti (statuari e "marmorari") e musicisti.⁹¹ Forse non estraneo alla nomina al cardinalato di Rinaldo nel 1686 fu Alderano Cybo, segretario della "Sacra Congregazione di *Propaganda Fide*";⁹² ulteriori legami tra i Cybo e gli Este sono documentati dal carteggio di Francesco Cybo.⁹³

La chitarra, intarsiata nei colori bianco e nero, con disegni geometrici e decori floreali e vegetali, fu portata a Modena dal musicista carpigiano Pietro Bertacchini nel suo obbligato viaggio di ritorno in terra natale (su ordine del duca) dallo stato dei Cybo nel 1686, dopo essere stato qui assunto con il dovere "solo di cantare e suonare quando [i principi di Carrara] lo richiedessero".⁹⁴ La bellezza del manufatto di Grandi e l'abilità esecutiva del carpigiano sono all'origine del successivo ordine dello straordinario cembalo di marmo destinato ad arricchire e coronare la collezione ducale di strumenti da penna. Costruito dal carrarese in un pezzo unico nel breve tempo di sei mesi, il cembalo fu condotto a Modena, personalmente dallo scultore e dal figlio Giacomo, nell'autunno del 1687.⁹⁵ Del flauto e del violino di Cassarini,⁸⁹ e di altri oggi dispersi strumenti (altri tre flauti e una cornetta) non si è trovata traccia di pagamento nei libri di conto estensi.⁹⁶

La definizione di strumenti di *fantasia* assegnata a questi prodotti rende pieno merito alle capacità creative e manuali dello scultore Michele Antonio Grandi, ma esclude aspetti su cui si soffermano alcuni storici ottocenteschi onde ovviare ai dubbi sull'uso del marmo: la maneggevolezza, la "delicatezza e soavità della mano" del costruttore e le inusuali qualità foniche. Caratteri che fugano eventuali perplessità sulle capacità sonore e vibratorie della materia, e nel contempo valorizzano la fattura e la capacità di riduzione dello spessore del marmo, requisito necessario alla cassa armonica per l'emissione di vibrazioni.⁹⁷

La chitarra di marmo di Grandi, ripagata dal duca con venticinque doppie nell'anno 1686, a fronte delle correnti 330 lire di uno strumento ligneo analogo ordinato in quell'anno,⁹⁸ inquadra tali oggetti nell'ambito delle valutazioni di altri manufatti artistici di marmo che, numerosi in quegli anni,⁹⁹ varcavano dallo stato

di Massa Carrara l'Appennino; in particolare, rimanda ai costi di due statue dello scultore carrarese Andrea Baratta, ripagate con 40 doppie (1690-91).¹⁰⁰

Il cembalo, ricompensato nel 1687 con 80 doppie (per un valore complessivo di lire 2640),¹⁰¹ si avvicina al valore di doppie 70 (lire 2310)¹⁰² riconosciuto il 20 giugno 1686 ad un'altra statua del Baratta, mentre per la chitarra fu assegnato allo scultore lo stesso importo dell'ornamento di acqua benedetta (25 doppie, cioè lire 825), arrivato a Modena insieme al cembalo nell'ottobre dello stesso anno.

Concludendo, in un'epoca in cui la corte, sul modello del costume di Versailles, non si risparmiava in gioielli (anelli con rubini, smeraldi e diamanti, perle e cammei, acquistati dai francesi Lodovico Vouet, Palliot, Fenici o Fenis),¹⁰³ e abiti ornati di bottoni di diamante (comprati da Gascar pittore francese),¹⁰⁴ si faceva arrivare dal nord Europa libri, gazzette ed almanacchi (da Ginevra, Amsterdam, Londra, Lione o Parigi), ricercava oggetti e curiosità orientali (coltelli indiani, lumache orientali, un corno d'unicorno),¹⁰⁵ o ancora commissionava ad artigiani tedeschi e fiamminghi (Marco Malfer o Brolfer "fiamingo" e Pietro Bust, Teodoro Mint tedesco)¹⁰⁶ scrigni, capitelli, tazze di lapislazzuli legate in oro, per musicisti ed esecutori, ad eccezione dei "trombetti" tedeschi, di Giusto Lereo "Piffaro" della Guardia svizzera (1682-83)¹⁰⁷ e di un non meglio specificato sonatore francese,¹⁰⁸ si rivolge principalmente a maestri e a costruttori italiani.

Nel ribadire la straordinarietà della raccolta di Francesco II, sia negli strumenti d'uso (violoncello di Stradivari, violini cremonesi, cembalo di Bombini, organi del Colonna, timpani) sia negli oggetti più evidentemente 'da collezione', non si può che riconoscere a Francesco II, non solo di aver contribuito alla creazione a Modena di un centro di cosmopolitismo culturale, ma anche di aver promosso, attraverso i manufatti strumentali, la cultura della manualità: espressione di quella maestria italiana che non conosceva barriere tra arte e artigianato, tra tradizione e modernità, tra conservazione e sperimentazione.

Attraverso le vie del reale e dell'immaginoso, Francesco II ha conseguito la 'vera meraviglia' barocca, in un percorso mecenatesco che valorizza la ricerca fantastica e nel contempo rispetta i canoni dell'assoluta bellezza.

NOTE:

¹ Abbreviazioni della bibliografia essenziale:

LFV¹, L. F. Valdrighi, *Cappelle, concerti e musiche di casa d'Este dal sec. XV al XVIII*, "Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le Province Modenesi", s. 3, vol. II, 1883, pp. 415-495.

LFV², ID., *Nomocheliurgografia antica e moderna ossia elenco di fabbricatori di strumenti armonici con note esplicative e documenti estratti dall'Archivio di Stato in Modena*, Forni editore, ristampa anastatica dell'edizione 1884, Bologna 1967.

CG, *Alessandro Stradella e Modena*, "Atti del Convegno Internazionale di Studi", Modena 15-17 dicembre 1983 (a cura di Carolyn Gianturco), Teatro Comunale di Modena, Modena 1985.

BC, J. Bentini e P. Curtl (a cura di), *Ducal Galleria Estense. Disegni, Medaglie e altro. Gli inventari del 1669 e del 1751*, "Materiali per la storia di Modena medievale e moderna", IX, Franco Cosimo Panini, Modena 1990.

AC¹, A. Chiarelli, *I codici di musica della Raccolta Estense. Ricostruzione dell'inventario settecentesco*, "Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia", Leo S. Olschki, Firenze 1988. AC², EAD., *Per un profilo delle feste d'armi a Modena nel Cinque e Seicento in Musica a torneo nell'Italia del Seicento*, a cura di Paolo Fabbri, LIM, Lucca 1999, pp. 32-63.

FL, L. Frignani - N. Lanzetta (a cura di), *Musica a corte e in collezione. Dagli strumenti musicali di casa d'Este alle collezioni storiche*, Comune di Modena, Assessorato allo Sport (Catalogo della mostra, Serate Estensi, Modena 20 giugno - 7 luglio [2002]).

PR, P. Radicchi, *Francesco II d'Este ed il collezionismo artistico e musicale estense* in FL, pp. 13-23.

² Si veda, in questo stesso volume, il saggio di Renato Meucci.

³ Il casato estense, con la Convenzione faentina (12 gennaio 1598) e il ritorno di Ferrara allo Stato della Chiesa, trasferì la sua residenza a Modena il 28 gennaio 1598.

⁴ Si fa riferimento al fondo conservato nell'Archivio di Stato di Modena (d'ora in poi I-MOs), Archivio per materia, Arti belle, Musica (d'ora in poi Musica) e alla ricca e nota bibliografia sulla storia musicale modenese.

⁵ Questo studio si basa principalmente sulla consultazione di tale miscellanea, inventariata nel 2001, contenente atti amministrativi e scritture contabili tenute dal tesoriere o elemosiniere segreto (sulla quale la scrivente ha avviato una ricognizione sistematica, di cui si espone qui parte dei contenuti).

⁶ Degli inventari strumentali cit. in LFV¹, si trova corrispondenza in I-MOs, Camera Ducale, Guardaroba (d'ora in poi Guardaroba), Carteggi, b. 10 (1535-1705), fasc. 75, *Elenchi e liste di robe*, e *ibidem*, Musica, b. 3, Strumenti.

⁷ I-MOs, Borsa segreta (d'ora in poi Bs), b. 432 (1621-1779), 19 luglio 1687 e fasc. 1686-1689.

⁸ Si aggiunge, ai copisti Giovanni Braida, Giuseppe Colombi, Domenico Giannini, Andrea Sarti, Antonio Frignani; I-MOs, Musica, b. 2.

⁹ Si segnalano nel genere della danza, come nell'ambito del vestiario e dei gioielli, preferenze francesi. Accanto a Carlo Francesco Fouquet (1685-1688), si trova il ballerino Rosmon (nel 1690 e nel 1693); I-MOs, Musica, b. 3, fasc. 6, Bs, b. 298 (1680-1693), pp. 38 e 136 e Bs, b. 297 (1692-1693), n. 35. Nel 1691 compare il "maestro di ballo Gio[vanni] Domenico Remps"; Camera ducale, Mandati in volume, b. 119 (1691), p. 199.

¹⁰ Sotto la reggenza della madre, molto spazio è riservato alla musica sacra. In minor misura compaiono recite di commedie, balli, giostre e tornei. I-MOs, Spettacoli pubblici, b. 9/A (Feste, tornei) e Cancellaria estense, Referendari, b. 51/B, 1651-1703, Carlo Francesco Pio di Savoia e b. 52/B, 1663-1693, Giuseppe Busseti). Non si registrano, in questo periodo, incrementi della collezione strumentale, ma aggiustature e prestiti; I-MOs, Bs, b. 260 (1643-1707).

¹¹ Tra i "musicisti romani": Lorenzo Coni (Coscia), il tenore Bartolomeo Monaci detto "Montalcino", il tenore Ricciardi, Giuseppe Tomasini, Giuseppe Petricino detto "romanino"; I-MOs, Bs, b. 293 (1673-1690), n. 571, b. 298 cit., pp. 28, 43, 47, 87, 91-3, 104, 110, 136.

¹² Cfr. *ivi*, nota 59.

¹³ Si ritiene che non siano riferibili a strumenti musicali le notizie di "porto d'un fagotto di peso c. 130 [...] di tre altri fagotti di peso c. 45 [...] di Genova"; I-MOs, Bs, b. 293 cit., n. 27 (1677).

¹⁴ Giovanni Battista Casanova (fagotto e cornetto, 1689); cornettisti (1688-1689): Mazzoni, Giorgio Lan-

franchi e il bolognese Pietro Degli Antoni (anche violinista), Giacomo Masdoni; I-MOs, Musica, b. 2, Sonatori; Bs, b. 298 cit., pp. 21, 68, 117.

¹⁵ *Ibidem*, Bs, b. 287 (1686-1687), n. 126 (2 maggio 1687); Bs, b. 432 cit. e Bs, b. 298 cit.; Spettacoli pubblici, b. 8/A.

¹⁶ I-MOs, Bs, b. 287 cit., n. 359; Bs, b. 432 cit. (maggio 1689).

¹⁷ *Ibidem*, Bs, b. 298 cit., p. 104. È tra i membri dell'orchestra dell'opera *Alcibiade*, (s.d.), su testo di Carlo Bertini, Soliani Modena, 1685; Spettacoli pubblici, b. 7.

¹⁸ *Ibidem*, Musica, b. 1/A, fasc. Pier Simone Agostini e fasc. Ferrari.

¹⁹ *Ibidem*, Spettacoli pubblici, b. 8/A, 17 gennaio 1686 (esecutore nel *Vespasiano*, T. Fontanelli, 1685), su libretto di Giulio Cesare Corradi e musica di Carlo Pallavicino.

²⁰ LfV¹, pp. 486, 492; forse corrispondenza in I-MOs, Bs, b. 298 cit., p. 103v (1690).

²¹ Si veda quanto viene riferito sull'oratorio di Bernardo Gaffi in LfV², p. 492. Sulle interconnessioni tra Modena, Bologna e Roma si rimanda a F. Piperno, *Le viole divise in due chori. Policoricità e 'concerto' nella musica di Alessandro Stradella*, "Chigiana", XXXIX, n.s. n. 19, 1982, Olschki, Firenze 1982, pp. 399-423; 404 sgg.

²² Si fa osservare, a questo scopo, già dal 1624, l'utilizzo di corde d'oro per tiorbe, arpe e altri strumenti; cfr. LfV², p. 278.

²³ Su Stradella si rimanda ai noti studi di Carolyn Gianturco. Cfr. anche I. Cavallini, *Stradella e la musica per tromba*, in CG cit., pp. 77-98: 78.

²⁴ I-MOs, Musica, b. 3, fasc. 5 "Nota di musicisti contralti".

²⁵ *Ibidem*, Musica, b. 1/B (lettere del 1688-89) e 2/B, fasc. Antonio Giannettini.

²⁶ È a Modena nel 1689; *Ibidem*, b. 2, fasc. Antonio Cottini.

²⁷ *Ibidem*, Spettacoli pubblici, b. 8/B: manifesti delle opere *Il Mauritio* di Domenico Gabrielli (T. Fontanelli, 1689) e *L'inganno scoperto per vendetta* di Giacomo Antonio Perti (1691).

²⁸ *Ibidem*, Cancelleria estense, Referendari, b. 54 (1680-1694), 20 novembre 1686.

²⁹ *Ibidem*, Bs, b. 298 cit., p. 69; Bs, b. 293 cit., nn. 293, 405.

³⁰ *Ibidem*, Cancelleria estense, Referendari, b. 51b (1651-1703), Carlo Francesco Pio di Savoia, 5, 7, 10 (agosto 1689).

³¹ *Ibidem*, Musica, b. 1/A

³² *Ibidem*, Bs, b. 298 cit., pp. 32, 61; Bs, b. 432 cit.

³³ Al 1680 risale la fondazione dell'Accademia dei Dissonanti e al 1683 l'Università; AC², p. 48.

³⁴ Si veda I-MOs, Cancelleria estense, Referendari, b. 54 cit., 1686.

³⁵ Per spettacoli al teatro Fontanelli, cfr. I-MOs, Spettacoli pubblici, b. 8/A. Spese per l' "opera [Eritrea] e torneo" nell'anno 1686, in *ibidem*, bb. 8/B (1670-1690) e 9/A, fasc. 4. Sulla rappresentazione del *Tre-spolo* di Stradella cfr. Cancelleria estense, Referendari, b. 54 cit., 9 novembre 1686.

³⁶ Molte notizie in I-MOs, Guardaroba, Carteggi, bb. 7-8; Guardaroba, b. 284 (1686-1689); Bs, bb. 283, 287, 293, 297-298, 432; Spettacoli pubblici, bb. 7, 8/A, 9/A-B.

³⁷ Gli stessi soggetti servono, talvolta, esecuzioni vocali e strumentali o più strumenti. I-MOs, Bs, b. 293 cit., e 297 cit., s.d., ma 1693 [comparsa degli stessi "musicisti" per *Quaranta ore* e feste da ballo].

³⁸ I-MOs, Camera Ducale, *Mandati in volume*, nn. 118 (1687), 119 cit. Un dettagliato elenco è ricavabile dalle fonti consultate, non senza alcune novità. Cfr., in particolare, Bs, bb. 284, 298 cit.

³⁹ Diversi elenchi, approssimativamente databili attraverso la comparazione dei nomi, anche in I-MOs, Musica, b. 2.

⁴⁰ *Ibidem*, Bs, b. 293 cit., nn. 10, 153, 200. Le spese per lo *Stabat Mater* (maggio 1694), includono una "machina per l'illuminazione [e] ponte per i musicisti" tanto da far pensare a elementi "scenici"; Bs, b. 432 cit. e b. 303 (1686-95), fasc. 4.

⁴¹ I-MOs, Bs, b. 293 cit., nn. 152, 154, 157; b. 297 cit. (1693). Tra i contrabbassi: Gaspare Monteneri, Pellegrino Balugani (1697), Pietro Bertacchini (1697, tiorbista).

⁴² Soprattutto per feste sacre (I-MOs, Musica, b. 3, Cappella ducale, fasc. 8). Una inedita "nota de'

cembali e spinette", compresa negli inventari dei mobili di corte (1680 ca.) riporta nomi di musicisti e cembalari possessori di strumenti; Guardaroba, Carteggi, b. 10, fasc. 76.

⁴³ Affidati ai liutai Antonio Casini (1676, 1685-86), Zannotti Cristofano (luglio 1686), Girolamo Gasparini, Domenico Gherla, al mantovano Matteo Strada (cembali), all'organista Domenico Bratti, ad Annibale Grandi (spinette e cembali, 1687), Giuseppe Colombi e, forse, Paolo Belletti (sonatore di arciviolone e copista); LfV¹, pp. 283, 285 e I-MOs, Musica, b. 3, Strumenti; Bs, bb. 260, 270 (1681), 287 (1687-87), 303 cit.; Guardaroba, Carteggi, b. 8 cit., fasc. 1685-86, n. 197.

⁴⁴ I-MOs, Bs, b. 298 cit., pp. 76, 112, 163; per la "Libreria" si veda *ibidem*, *passim*.

⁴⁵ Il libro *La Galeria celeste* fu procurato *in folio* "di sua opera [...] di materie concernenti alla persona di S.A.S e sua Ser.ma Casa" da Giovanni Fabbri, ripagato con ducati cinquanta (13 settembre 1690). *Ibidem*, Bs, b. 432 cit.

⁴⁶ *Ibidem*, Cancelleria, Referendari, b. 54 cit., 1686.

⁴⁷ *Ibidem*, Musica, bb. 1/B, 2, 3.

⁴⁸ *Ibidem*, Bs, b. 287 cit., n. 79; Bs, b. 298 cit., p. 87 [qui, erroneamente, "Giovanni Pagliani"].

⁴⁹ *Ibidem*, Bs, b. 293 cit., n. 579.

⁵⁰ Si rimanda a E. Durante-A. Martellotti, *L'arpa di Laura*, S.P.E.S., Firenze 1982.

⁵¹ I-MOs, Bs, b. 298 cit., p. 52.

⁵² *Ibidem*, Musica, b. 2, Sonatori; poi chiamato al servizio del Collegio dei Nobili di Parma e alla Chiesa della Steccata, nel 1690 chiede di essere riammesso al servizio del duca. Bs, b. 298 cit., p. 104; Musica, b. 3, Cappella ducale, fasc. 6.

⁵³ LfV¹, I-MOs, Musica, b. 3, Strumenti, s.d., risultano 16 cembali (di cui 6 "venuti di Venetia") e 4 spinette, "due semplici, una doppia all'unisono e un'altra con l'ottavino dentro" più l'organo di S. Giorgio.

⁵⁴ *Ibidem*, Bs, b. 293 cit., n. 809; Musica, b. 3, Strumenti musicali, n. 74: "mantiene accordato l'organo di S. Agostino da molti anni". C. Giovannini, *Antichi organi italiani*, La Provincia di Modena, Panini, Modena 1991, sub voce.

⁵⁵ *Ibidem*, Bs, b. 293 cit., n. 210; Bs, b. 298 cit., p. 30.

⁵⁶ *Ibidem*, Bs, b. 293 cit., n. 17; Bs, b. 298 cit., p. 30.

⁵⁷ *Ibidem*, Bs, b. 293 cit., n. 235, , doppie 10; b. 298 cit., p. 30.

⁵⁸ *Ibidem*, Bs, b. 293 cit., n. 485.

⁵⁹ LfV², pp. 284-5; I-MOs, Bs, b. 298 cit., p. 82, 23 novembre. L'agente estense Pancirolì si informò a Roma del valore degli strumenti di Bombini, in modo da ripagare il costruttore adeguatamente.

⁶⁰ I-MOs, Bs, b. 298 cit., p. 72r, 82, 92; Bs, b. 287 cit., n. 50, 17 marzo 1687; Musica b. 3, Strumenti. Il 10 agosto 1689, costui chiede licenza al duca per andare a Bologna a terminare un organetto lasciato "imperfetto". Al duca fornì anche un parere su un claviorgano.

⁶¹ *Ibidem*, Musica, b. 3, Strumenti, 31 luglio 1687. Era stipendiato dall'Accademia dei musici per aggiustare tutti gli strumenti, clavicembali e organi (15 giugno 1687). Cfr. anche Giovannini, *Antichi organi* cit., sub voce.

⁶² Anch'egli bolognese, fratello (?) del violinista e organista Attilio Ariosti (Attilio Malachia=frate Ottavio). I-MOs, Bs, b. 298 cit., 11 agosto 1687, p. 92.

⁶³ *Ibidem*, p. 103.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Diversi suoi oratori erano stati eseguiti a Modena dal 1681. Giovannini, *Antichi organi* cit., pp. 238-244.

⁶⁶ Il prezzo unitario è quasi eguale al costo del cembalo di marmo di M. A. Grandi (cfr. *ultra*). I-MOs, Bs, b. 298 cit., pp. 48, 68; Musica, b. 1/A, fasc. relativo; il passaporto dato al Colonna il 9 aprile 1686 riferisce di un viaggio a Venezia per "provisione" di alcuni clavicembali.

⁶⁷ Giovannini, *Antichi organi* cit., p. 243.

⁶⁸ Fu anche sotto-maestro della cappella dal 1674 e, dal 1678, maestro-successore di G. M. Bononcini. Dello strumento non si conosce il costruttore; LfV², p. 287.

- ⁶⁹ Cfr. ivi, nota 3 e LfV², pp. 111 e 32 (*Ultime note esplicative*); I-MOs, Bs, b. 298 cit., p. 60.
- ⁷⁰ Lo strumento è citato, in documenti successivi, come "violoncello di Cremona"; I-MOs, Musica, b. 3, 1688-89.
- ⁷¹ *Ibidem*, p. 283. Valdrighi lamenta di non averne ritrovato nota nelle varie serie esaminate in I--MOs.
- ⁷² Anche degli strumenti di Grandi non si cita espressamente l'autore, ma il suo nome compare nelle spese di "dozena"; I-MOs, Bs, b. 298 cit., p. 82.
- ⁷³ *Ibidem*, p. 60.
- ⁷⁴ Cfr. ivi, nota 59 e I-MOs, Bs, b. 298 cit., *passim*.
- ⁷⁵ LfV², p. 282; lo strumento, il cui prezzo era stimato tre doppie, era stato costruito da Francesco Ruggieri detto il Pero.
- ⁷⁶ Gli vengono corrisposte lire 379.10; *Ibidem*, Bs, b. 298 cit., pp. 61.
- ⁷⁷ I-MOs, Bs, b. 298 cit., p. 60v. L'importo è paragonabile a quello della chitarra lignea del 1687, o del cembalo del 1689.
- ⁷⁸ LfV², p. 268. In numero di quattro esemplari risultano al servizio del cardinale Ippolito II d'Este nel 1555.
- ⁷⁹ Lire 148.10 rispetto a 97.10 degli italiani. I-MOs, Bs, b. 274 (1683-1684), p. 12. In numero di sette nel 1687 (Bs., b. 297 cit., fasc. 1690, n. 39, gennaio 1683) e di otto in Musica, b. 2, s.d.: Corrado Jacinto Wolf, Giovanni Giorgio Basler, Giorgio Francesco Cherchner, Christiano Antonio Usildo, Antonio Lodovico Emler, Giuseppe Grana, Francesco Grana e Domenico Covetta. Si aggiunsero (settembre 1686) Francesco Hemner da Svainiz e Agostino Onesorge da Tropau di Slesia. Cfr. anche, Bs, b. 298 cit., p. 52, 118; Bs, b. 289 (1686-89), nn. 10-1, 14, 21, 25-26. Come trombonista figura Giovanni Battista Degli Antoni (anche organista); Musica, b. 2, Sonatori e b. 3, fasc. 88.
- ⁸⁰ I-MOs, Spettacoli pubblici, b. 9/A.: "cinque habiti da trombetta compresi il timpano", per il torneo del giugno 1679. Nell'inventario di abiti, macchine nel Palazzo abitato dal fu Sig. principe Cesare d'Este (1679), risultano "quattro trombe, timpani inargentati e dipinti d'ogni parte"; Camera ducale, Guardaroba, Carteggi, b. 7 (1671-80), fasc. 12, gennaio 1674.
- ⁸¹ Valdrighi, *Cappelle, concerti* cit. in "Musurgiana" (continuazione delle annotazioni bio-bibliografiche di musicisti modenesi), Modena, Vincenzi e nipoti, 1884 (rist. anastatica, Forni, Bologna 1970), cita il timpanista tedesco "Andrea Ente" [sec. XVI?], pp. 413-4.
- ⁸² Nelle spese per il viaggio a Parigi e Londra di Rinaldo nel 1673-4, compaiono spese per donativi a tali strumentisti; I-MOs, Bs, b. 260 cit., fasc. "Spesa fatta da Parigi a Londra".
- ⁸³ Cavallini, *Stradella e la musica per tromba* cit., p. 78.
- ⁸⁴ I-MOs, Musica, 1/B, Giacomo Antonio Perti, da Bologna, scrive al duca il 10 marzo 1687, accennando a un oratorio a 6 voci "con Concertino e concerto grosso, all'usanza di Roma, ed anche vi è obligata la tromba, [...] vi è necessario quantità di stromenti, e l'inventione è nuova ne' nostre parti".
- ⁸⁵ LfV², pp. 151-4, 322 (*Corollarii*), pp. 38-40, 51-56 (*Ultime note esplicative*).
- ⁸⁶ I-MOs, Bs, b. 298 cit., p. 87; b. 287, n. 265.
- ⁸⁷ *Ibidem*, Bs, b. 298 cit., p. 136, 3 dicembre.
- ⁸⁸ Si rimanda a PR per la bibliografia ottocentesca e per l'identificazione di Giovanni Battista Cassarini (Sorgnano, 22 maggio 1643-13 aprile 1700).
- ⁸⁹ LfV², pp. 79, 105, 208, e 21 (V Aggiunta); LfV¹, pp. 478-9, 482.
- ⁹⁰ I-MOs, Arti belle, Scultori, b. 17/1.
- ⁹¹ Il "musicò" agostiniano Giovanni Agostino Guidoni da Massa fu alla corte di Modena negli anni 1651-1662. Dopo essere stato al servizio dei Cybo per tre anni, nel 1651, chiede di essere ammesso come servitore degli Este per poter studiare sotto il maestro di cappella Crivelli; I-MOs, Musica, b. 2, fasc. relativo e b. 3, Cappella Ducale (compare sotto il maestro di cappella Crivelli in una lista del 1629[?]).
- ⁹² I-MOs, Bs, b. 298 cit., p. 15; si vedano i pagamenti al cardinale in *ibidem*, b. 298, pp. 15, 87.
- ⁹³ Cfr. P. Radicchi, "Le finezze del cortegiano": la musica dei Cybo Malaspina da Alberico II a Carlo II (1662-1710) (in corso di pubblicazione).
- ⁹⁴ L. F. Valdrighi, *Pietro Bertacchini e altri musicisti del secolo XVII*, "Musurgiana", n. 6, G. T. Vincenzi,

Modena 1881, pp. 11-3. Il suo incarico faceva seguito all'impiego di "musicista di palazzo" nella vicina Lucca.

⁹⁵ I-MOs, Bs, b. 298 cit., pp. 92, 93. Le spese del soggiorno modenese (vitto e alloggio) sono state computate per un mese e dieci giorni (fino al 14 dicembre 1687). Il mulattiere ducale Francesco Morotti si occupò del trasporto del cembalo, probabilmente attraverso la via del Cerreto.

⁹⁶ Sull'esistenza degli strumenti in marmo nella Galleria cfr. l'inventario del 1751 in BC, p. 103 e PR, p. 22.

⁹⁷ Si rimanda, per questi aspetti, a Renato Meucci.

⁹⁸ Cfr. *ivi*, nota 63.

⁹⁹ *Ibidem*, Scultori, b. 17/1, fasc. Andrea Baratta, Giovanni Lazzoni, Domenico Guidi, Tommaso Loraghi: scultori carraresi che lavorarono per gli Este.

¹⁰⁰ Riferimenti a partire dal 1685; I-MOs, Bs, b. 298 cit., p. 67, ed anche 69, 93, 103, 123, 136.

¹⁰¹ Una doppia valeva due scudi; 33 lire.

¹⁰² I-MOs, Bs, b. 298 cit., p. 67, 6 aprile.

¹⁰³ *Ibidem*, Bs, b. 293 cit., n. 585, 1676.

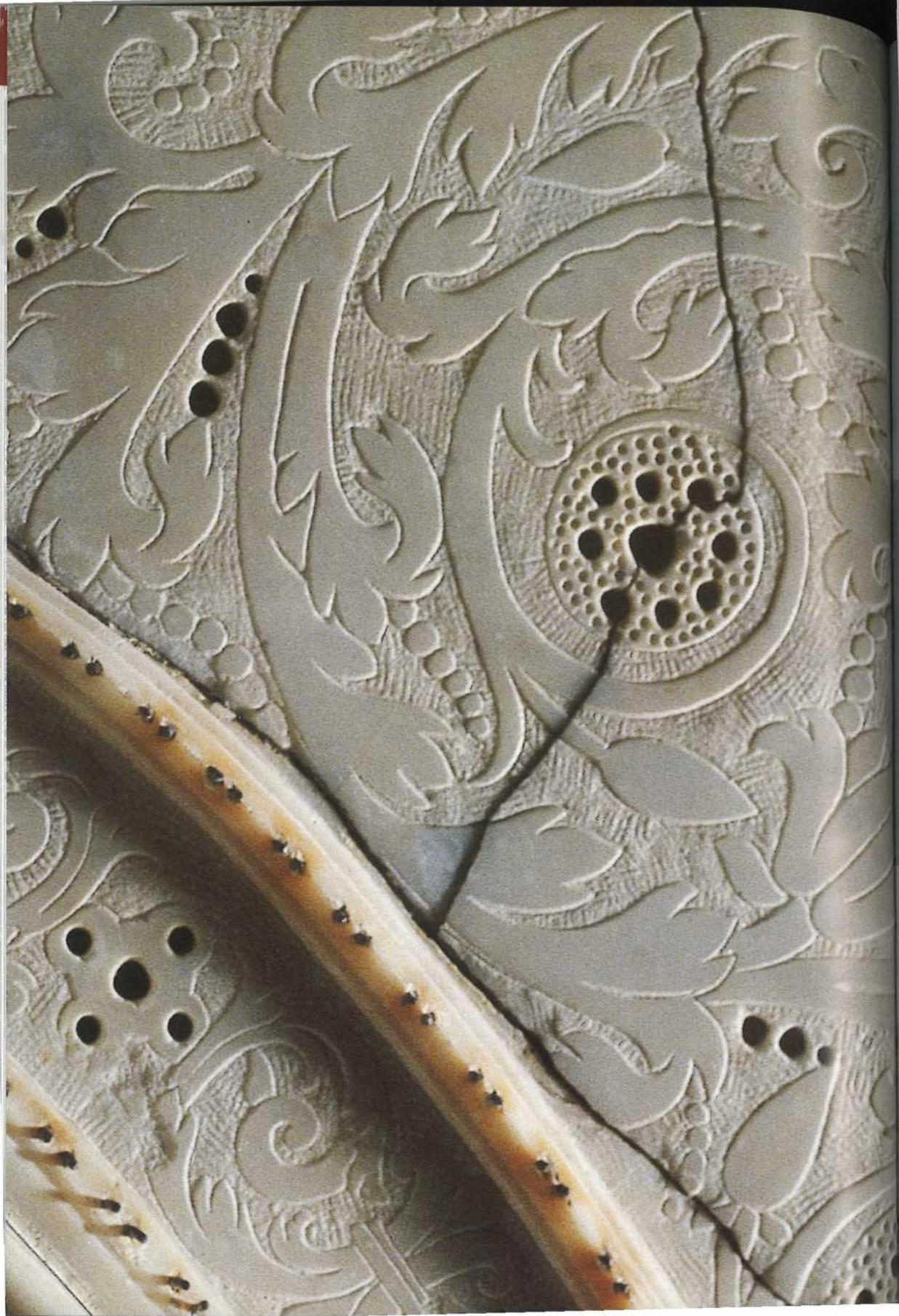
¹⁰⁴ *Ibidem*. doppie 40, cui si aggiungono 100 doppie di regalo.

¹⁰⁵ *Ibidem*. Ad Andrea Stricher, n. 771.

¹⁰⁶ *Ibidem*, nn. 243, 771.

¹⁰⁷ I-MOs, Bs, b. 298 cit., p. 31; b. 293 cit., n. 342.

¹⁰⁸ Forse Antonio Loyselet, rimasto a Modena tre settimane, compose 4 concerti; I-MOs, Musica, b. 1/A e Bs, b. 298 cit., p. 121.



Il restauro della struttura marmorea

Maria Grazia Chilosì
C. B. C. Conservazione Beni Culturali



Fig.36 - Piano armonico, particolare; dettaglio della venatura grigia

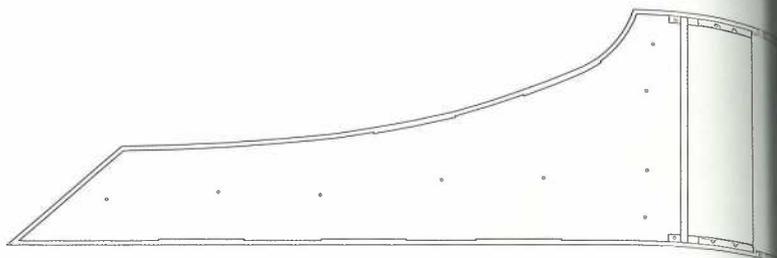


Fig.37 - Rilievo della cassa armonica, sezione orizzontale

Per secoli liutai e cembalai sono riusciti, con sapienti opere di ebanisteria, a costruire strumenti belli e funzionali, sfruttando le straordinarie peculiarità del legno. Ma a volte la sola esigenza armonica è stata superata da quella estetica, portando a trasformare manufatti d'uso in opere di virtuosismo esasperato con la creazione di strumenti tali da sbalordire, forzando l'esecuzione con l'utilizzo di materiali inconsueti e la trasformazione delle tecniche costruttive tradizionali. È il caso del cembalo di Michele Antonio Grandi; esso è al tempo stesso strumento musicale e opera da ammirare per la sorprendente particolarità di essere costruito in marmo.

La sua struttura è costituita da un marmo bianco a granulometria sottile, con frequenti e vistose venature grigie, che lo fanno identificare come marmo ordinario di Carrara, di ottima qualità. Sulla superficie le venature sono di forma allungata, la più evidente corre longitudinalmente al centro della tavola armonica (fig. 36), altre, frequenti e con andamento obliquo, lungo le spallette e il somiere. Il blocco, particolarmente pregiato per la pasta sottile dei cristalli e il colore omogeneo, presenta tuttavia impurezze che hanno evidentemente creato difficoltà durante l'esecuzione: grossi cristalli, di colore bianco trasparente, caratterizzati per durezza e scarsa lavorabilità, compaiono sulla tavola armonica e sulla spalletta destra, in corrispondenza della curva; alla base di questa, al posto di un cristallo espulso, è rimasto un grosso foro tondeggiante. Sono anche visibili, sul somiere e sulla tavola armonica, piccoli vacuoli allungati, probabilmente legati alla presenza di inglobati organici.

Il cembalo è composto principalmente da una grande cassa armonica (ingombro cm 267 x 80 x 24,5), scavata in un unico blocco di marmo che comprende il fondo e i fianchi. Il fianco sinistro corre diritto, perpendicolarmente al lato frontale; il destro, dopo un breve tratto diritto, curva all'interno continuando verso la coda dove si va ad unire al fianco opposto con due successive angolazioni, rispettivamente di 142° e 41°.



Fig. 38 - Spalletta destra durante la rimozione temporanea di frammenti del piano armonico, dettaglio della mensola di appoggio



Fig. 39 - Somiere, traccia del capotasto asportato

Sul fondo della cassa si rilevano alcuni fori passanti del diametro di circa 1 cm: cinque lungo l'asse centrale della cassa, quattro lungo l'asse orizzontale; è probabile che i fori dovessero accogliere elementi della struttura di sostegno¹ (fig.37).

La cassa è coperta dal piano armonico, una sottile lastra continua con due rosette traforate aperte lungo l'asse mediana longitudinale. Il piano poggia su piccole mensole il cui aggetto è ricavato lungo i fianchi interni della cassa (fig.38); è inoltre ancorato con tre perni in ferro su appositi blocchetti avanzati: due in prossimità degli spigoli anteriori, uno dell'angolo maggiore della coda. Lungo il lato destro del piano, seguendo lo stesso andamento mistilineo della spalletta destra, sono scolpiti due ponticelli a rilievo, paralleli tra loro, che recano infissi i chiodini in ferro che reggono e deviano le corde.

La parte anteriore dello strumento è occupata dal somiere, un elemento rettangolare, posto orizzontalmente e fissato alle estremità a blocchetti avanzati ricavati negli spessori interni dei fianchi²; su di esso era scolpito obliquamente un capotasto a rilievo, ora asportato (fig.39); anteriormente, in uno scasso rettangolare scavato nel marmo, è inserita una barra in legno con due file di caviglie in metallo³.

Davanti al somiere si inserisce in verticale, su due binari nei fianchi, la tavola frontale che sporge superiormente fino al bordo delle spallette laterali. Piccole placche metalliche quadrangolari, inserite sovrapposte all'interno dei binari, sostengono la tavola in modo tale da permettere la visione della firma dello

Fig. 40 - Retro della lastra frontale con iscrizione





Fig.41 - Spalletta sinistra, drago che sorregge la barra di copertura dei saltarelli



Fig.42 - Parete divisoria interna

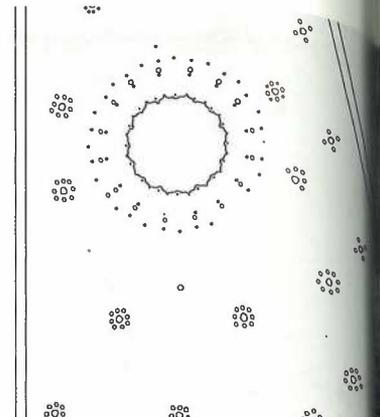


Fig.43 - Piano armonico, particolare del rilievo dei fori passanti

scultore, incisa e rubricata in nero sul retro, lungo il bordo superiore: "MICHAEL ANTONIUS DE GRANDIS CARRARIENSIS FECIT ET IN VENTOR FUIT". Sotto la firma la data, 1687 o 1689, è stata manomessa incidendo una sorta di elaborato monogramma dell'autore, in cui la "M" ingloba l'1, le due cifre centrali si inseriscono in un arabesco, l'ultima cifra è rilavorata "d'G". Più in basso, sempre al centro, è incisa l'incongrua data ~1371~(fig. 40).

Tra il somiere e il piano armonico uno spazio vuoto accoglie la lista guida dei saltarelli. Due elementi scolpiti, raffiguranti piccoli draghi, sono imperniati sui fianchi interni, sospesi tra il somiere e la tavola armonica: essi dovevano ospitare la barra coprisaltarelli, inserita alle estremità nelle fauci aperte dei mostri, oggi perduta (fig. 41).

Sotto il bordo anteriore della tavola armonica, la parete divisoria che chiude la cassa è costituita da una tavola marmorea quadrangolare, inserita verticalmente in guide scavate nei fianchi e sul fondo dello strumento. Vi compaiono 15 fori disposti regolarmente: tre gruppi di tre, allineati in verticale, al centro e alle estremità, intervallati da due gruppi disposti a triangolo con il vertice rivolto in alto (fig. 42). La presenza di questi fori, assenti negli strumenti in legno, si può collegare ai numerosi fori passanti aperti sul piano armonico, in corrispondenza delle decorazioni; questi hanno un andamento pertinente al disegno ma sono ingiustificati come quantità e ubicazione; è quindi probabile che siano stati eseguiti per la fuoriuscita del suono, assorbito dal marmo in modo sicuramente diverso rispetto al legno (fig. 43).

La parte anteriore del piano di base ha un ampio scasso rettangolare in cui si appoggia un elemento piano a sé stante, concluso lungo il bordo anteriore da una modanatura sollevata, concepita probabilmente come rifinitura e fermo per la tastiera. Il piano, incollato con gesso alla cassa, reca tracce di mastice a colofonia, testimonianza dell'incollaggio originale.

La tastiera, in legno, ha le copertine dei tasti in marmo bianco: i tasti diatonici



Fig.44 - Tastiera, prima del restauro



Fig.45 - Piano armonico, dettaglio della decorazione

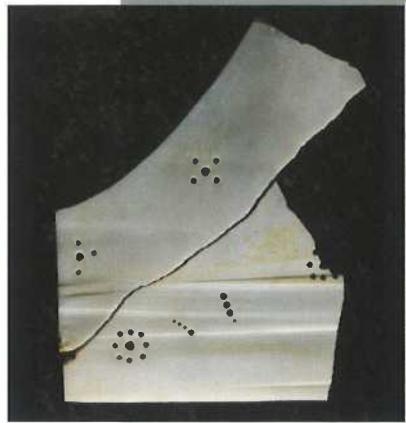


Fig.46 - Piano armonico, faccia inferiore di due frammenti staccati

sono ricoperti da due lastrine distinte, unite all'altezza del fronte dei tasti cromatici; questi sono dipinti di rosso porpora con pigmento e colla animale⁴ (fig.44); nella faccia inferiore di tutti i tasti cromatici compare un foro tondeggiate che doveva servire ad ancorarli a un perno corrispondente posto in origine sulle leve. Ai lati della tastiera vi sono due blocchetti in marmo, dipinti di rosso come i tasti cromatici⁵.

Tutte le superfici in vista dello strumento, spallette, piano armonico, somiere e tavola frontale, sono finemente decorate con disegni di girali vegetali, vasi di fiori e la figura di un uccello (fig. 45).

L'autore, più vicino ad un virtuosistico decoratore che ad un vero e proprio scultore, ha trasportato la tecnica "ebanistica" in scultura, superando, a volte a fatica, una serie di sfide tecniche legate alla difficoltà insita in questa disciplina, quella cioè di poter solo eliminare materiale senza poter ricorrere a ripensamenti in corso d'opera. In un'arte "per levare" come la scultura in marmo, non si può non sottolineare l'incredibile spreco di materiale nell'esecuzione della cassa armonica, scavata in un unico grande blocco, fino ad ottenere superfici inverosimilmente sottili. La spalletta di destra ad esempio raggiunge in basso, in corrispondenza della prima curva, un solo millimetro di spessore; è dunque evidente il pericolo di compromettere tutto il lavoro per un solo colpo troppo violento⁶.

Resta dubbio il percorso esecutivo seguito per il piano armonico, costituito da un'unica grande lastra il cui spessore varia tra i 2 e i 6 mm. La sua faccia interna reca tracce dei tagli di sega, più evidenti nella parte anteriore, larga quasi ottanta centimetri, dove gli andamenti dimostrano che si è operato in due opposte direzioni di taglio e che i dislivelli non sono stati corretti, perché lo spessore non lo consentiva (fig. 46). Ci si chiede quindi se il lavoro di intaglio della decorazione sia avvenuto prima o dopo l'assottigliamento delle lastre. Se prima, lo scultore avrebbe rischiato di mettere a repentaglio il suo minuto lavoro di cesello con le operazioni di taglio a sega? Se dopo, avrebbe comunque rischiato di spezzare



Fig.47 - Fianco sinistro, particolare della lavorazione dei girali

irrimediabilmente le lastre? Se per il piano armonico sembra probabile che l'assottigliamento con la sega sia avvenuto dopo l'esecuzione dei decori, o almeno di gran parte di questi, è altrettanto probabile che lo scultore si sia avvalso di materiali ammortizzanti, come gesso, sabbia o pelle, per poter esercitare con minor rischio la percussione degli strumenti⁷.

Osservando oggi il cembalo, con il delicato contrasto lucido-opaco dei suoi decori, si immagina che lo scultore abbia voluto seguire gli insegnamenti dei maestri del barocco, riproducendo con indiscusso virtuosismo la "policromia" del bianco, nell'imitazione di un prezioso damasco. Usando in successione scalpelli, gradine e abrasivi, ha realizzato un complesso disegno di girali con foglie, frutti, fiori e animali: le parti emergenti, in un unico piano di rilievo, sono lucidate con gli abrasivi; le zone in depressione, scavate per lo più con gradine di diverso spessore e numero di denti, sono segnate da solchi paralleli, spesso incrociati tra loro, che con l'aspetto più bianco ed opaco, restituiscono un forte senso di contrasto materico⁸ (fig. 47). Tuttavia l'attuale immagine è probabilmente assai diversa da quella voluta e creata per il Principe Francesco II. Due elementi ci spingono a credere che il cembalo fosse in origine qualcosa di molto diverso, assai più vistoso dell'elegante strumento che è oggi: il primo è di carattere analogico, sia tecnico che stilistico, il secondo, più importante, è documentario. L'opera di Michele Grandi che precede il cembalo è la chitarra in marmo bianco, conservata nel Museo Estense di Modena, la cui decorazione è colmata nelle zone di fondo con un impasto nero uniforme. Il procedimento tecnico dell'esecuzione è molto simile a quello del cembalo, con la sola differenza che i fondi sono leggermente più scavati⁹. Ma elemento determinante sembra l'accurata descrizione che compare nell'inventario del 1781¹⁰: "...un cembalo o cassa di cembalo di bardiglio, rabescato di scagliola di color rossiccio, rotta e mancante in parte. Il coperchio della medesima è di marmo bianco statuario pure rabescato come il resto ma che per essere come infranto si riconosce senz'uso..."

Nel confronto tra il nostro strumento e quello descritto le apparenti incongruenze si possono in gran parte dirimere: "...un cembalo o cassa di cembalo..." ci porta ad immaginare che lo strumento mancasse già allora della struttura di sostegno; "...di bardiglio...", l'errore nell'identificazione del marmo si può forse spiegare con le numerose venature grigie che solcano i fianchi dello strumento e con depositi di polvere che potevano dare l'impressione del bardiglio di Carrara; "...rabescato di scagliola di color rossiccio..." attesterebbe la scelta di una coloritura rossa, forse analoga a quella rilevabile sui tasti cromatici"; "...rotta e mancante in parte..." la notazione dovrebbe riferirsi alla scagliola, essendo la cassa ancora oggi integra. "Il coperchio della medesima è di marmo bianco statuario pure rabescato come il resto..." dunque la tavola armonica, che risultava più bianca per la minor presenza di venature, doveva essere anch'essa decorata in rosso; "...ma che per essere come infranto si riconosce senz'uso..." testimonierebbe che già a quella data il piano armonico del cembalo era gravemente fratturato.

La dizione "scagliola di colore rossiccio" deve ovviamente essere accolta con grande prudenza per quanto riguarda la più probabile composizione dell'impasto che colmava i fondi. Tuttavia il termine scagliola, un impasto di gesso con pigmenti e colla, fa pensare ad un materiale che possa essere levigato e lucidato al pari del marmo. Questo comporterebbe una notevole facilitazione nell'applicazione di una materia colorata in intagli così numerosi e sottili: dopo la stesura, le operazioni di lucidatura ritirerebbero fuori il marmo emergente, ripulendolo dal sovrappiù di colore, e otterrebbero una superficie omogeneamente lucidata con un effetto particolarmente prezioso di tarsia marmorea (fig. 48).

MANOMISSIONI E RESTAURI

È evidente che lo strumento giunto fino a noi ha subito un progressivo declino e una serie di trasformazioni e interventi, che è impossibile datare o mettere in relazione con le scarse notizie documentarie. È tuttavia probabile che si possa situare sul finire dell'ottocento, legato ad un passaggio di proprietà, un restauro notevolmente invasivo sia della struttura marmorea che della meccanica dello strumento. Esso corrisponde da un lato ad una concezione del restauro assai diversa e meno rispettosa di quella odierna, dall'altro ad una volontà di ripristino della funzionalità armonica del cembalo, anche



Fig. 48 - Piano armonico, dettaglio del rilievo, resa grafica dell'ipotetica bicromia



Fig. 49 - Drago di destra dopo lo smontaggio, fori dei perni di aggancio



Fig. 50 - Cassa armonica, fori di perni e sedi di inserti, dettaglio dello spigolo di coda



Fig. 51 - Interno dello strumento durante il restauro

a costo di notevoli stravolgimenti.

Sembra di poter individuare una logica unitaria in una serie di interventi tesi ad "antichizzare" lo strumento secondo un gusto neogotico: i due piccoli draghi a sostegno della barra coprisaltarelli, incongrui sia per stile che per qualità tecnica, sono ovviamente inseriti in sostituzione di altri elementi con la stessa funzione e tendono a dare una veste "medioevale" alla composizione¹² (fig. 49). Potrebbe riferirsi alla stessa logica anche l'incisione della poco credibile data del 1371 nella faccia posteriore della tavola frontale, nonché la rimozione totale della policromia, per recuperare il candore del marmo¹³.

Ma la presenza di materiali diversi, alcuni dei quali certamente recenti, come i mastici a base di resine sintetiche o gli elementi metallici di fattura industriale, ci inducono a situare nel corso del novecento almeno un altro intervento notevolmente invasivo, che ha comportato smontaggi e rimontaggi incongrui di elementi marmorei. Per facilitarne la lettura le tracce più evidenti di restauri e manomissioni sono descritte rispetto ai singoli elementi:

- *Cassa armonica*: lungo lo spigolo della coda, piccole mancanze recano alcuni fori di perni e perni in ottone che dovevano probabilmente ancorare stuccature o tassellature in marmo, oggi perdute (fig. 50).

- *Piano armonico*: le gravi fessurazioni sono state risarcite in più interventi con colla animale, gesso e un mastice grigio a base di resina sintetica¹⁴; l'intervento con colle animali, probabilmente il più antico, testimonia di operatori più abituati a lavorare sul legno che sul marmo; l'intervento a gesso, poco visibile dall'esterno, è risultato molto consistente sulla faccia inferiore del piano, dove i lembi della frattura sono stati bloccati con una corposa massa di gesso che inglobava una lastrina di ardesia¹⁵. È difficile dire se il piano armonico sia stato mai interamente smontato; sono stati con certezza staccati e riapplicati i tre i frammenti della parte anteriore, le cui commessure con le spallette sono colmate con grossolane colature di gesso (fig. 51).



Fig.52 - Piano armonico, coda; chiodini sostituiti e inseriti fuori dei ponticelli



Fig.53 - Somiere, prima del restauro



Fig.54 - Somiere, veduta angolare; restauro novecentesco

Nei ponticelli numerose piccole scaglie di marmo, distaccatesi per l'ossidazione dei chiodini in ferro, sono state incollate sia con colla animale che a resina grigia; numerosi chiodini, sia in ferro che in ottone, sono sostituiti e addirittura inseriti al di fuori dei ponticelli (fig. 52).

- *Somiere*: il capotasto originale in marmo, probabilmente rotti, è stato completamente asportato e sostituito in un primo intervento con un altro in marmo o in legno; sono infatti visibili sulla superficie rilavorata, quattro coppie di fori che dovevano accogliere i perni per ancorare il nuovo elemento, anch'esso perduto (fig. 39). Era invece presente una sottile bacchetta di legno, di mediocre qualità esecutiva, sorretta unicamente dalle corde tese (fig.53). Il somiere, fratturato in corrispondenza degli ancoraggi originali e di restauro, è stato gravemente manomesso: al di sotto è incollata con gesso una lastra in marmo di Carrara di uguale misura, spessa cm 2,5; quattro lunghe viti passanti collegano la barra lignea con le caviglie, il somiere, la lastra di restauro e ancorano il tutto ad una staffa di ferro; questa si prolunga con due ulteriori staffe di ferro a "L" (fig.54), che corrono lungo le facce interne delle spallette; inoltre sono stati aggiunti due blocchetti in marmo bianco, incollati e aganciati alla faccia interna delle spallette laterali con viti in ottone. Gli elementi sono incollati e grossolanamente stuccati tra loro con una resina sintetica di colore bianco e rosato, molto tenace. Lo stesso mastice compare anche sotto il drago di sinistra, probabilmente staccato per lo smontaggio del somiere in occasione del restauro novecentesco. Proprio l'ossidazione della staffa in ferro e il peso eccessivo dell'intero apparato di restauro hanno causato la fratturazione alla base e lo spostamento all'esterno della spalletta destra.

- *Tastiera*: le copertine marmoree dei tasti diatonici non sembrano tutte di esecuzione unitaria, avendo alcune differenze di spessore e di grandezza, mentre sono ovviamente spurie sette lastrine in materiale plastico, forse bachelite; è poi di restauro un tasto cromatico in marmo che non è dipinto e non reca sulla faccia



Fig. 55 - Accumuli di polvere e sporco



Fig. 56 - Spalletta destra, alterazioni cromatiche e sporco



Fig. 57 - Piano di fondo, accumuli di nerofumo

inferiore il foro di aggancio alla leva.

- *Tavola frontale*: oltre le già descritte rilavorazioni relative al monogramma e alla data, la faccia posteriore della lastra risulta complessivamente rilavorata e assottigliata verso il basso; la mancanza dell'angolo inferiore destro deve essere stata risarcita con un inserto in marmo, ora perduto, collegato con quattro perni e forse ulteriormente assicurato da due grappe a cavaliere, di cui si vedono le sedi vuote (fig. 40).

STATO DI CONSERVAZIONE

L'opera era uniformemente ricoperta da un deposito grigio, più evidente sul piano armonico dove si era accumulato in strati consistenti nelle zone di fondo, fornendo, sia pure in modo errato, un aspetto di bicromia (fig. 55); alle polveri incoerenti o compattate si univano schizzi e colature di varia natura, strati e gocce di cera. Il lato sinistro dello strumento era più chiaro del destro, forse perché a lungo accostato ad una parete e meno toccato dalle persone. Come molte opere in marmo infatti anche il cembalo ha subito una prolungata manipolazione, in questo caso legata anche alla sua funzione di strumento musicale: tracce giallastre sono presenti su tutta la superficie, ma con particolare intensità sulla parte anteriore delle spallette laterali, sul somiere, su tutta la parte in vista della tavola frontale, sui tasti, sulla coda e lungo tutto lo spigolo inferiore.

Vistose alterazioni cromatiche, causate dalla migrazione degli ossidi di ferro degli elementi di ancoraggio e dei chiodini, sono visibili sul somiere, la spalletta destra e il piano armonico (fig. 56).

Sono poi evidenti in molte zone della superficie annerimenti da nerofumo: la straordinaria trasparenza dell'oggetto ha infatti portato all'uso di candele, poste sia al di sotto che all'interno dello strumento, per ottenere suggestivi effetti di illuminazione (fig. 57).

Gravi fessurazioni e lesioni interessano tutta la struttura, in particolare il piano armonico, dove l'ossidazione dei perni in ferro di ancoraggio ha provocato una



Fig.58 - Piano armonico, dettaglio delle lesioni



Fig.59 - Spalletta destra, lesione e spostamento



Fig.60 - Dettaglio della spalletta destra dopo le fasi di smontaggio

serie di rotture a catena; una frattura trasversale divide il piano in corrispondenza della coda e si dirama poi in varie fratture passanti, più o meno grossolanamente risarcite (fig. 58). La lesione più grave e preoccupante, dovuta anch'essa all'ossidazione di elementi metallici e, come già chiarito, a restauri eccessivamente invasivi, ha causato il distacco e la deformazione della parte anteriore e della curva della spalletta destra (fig. 59). Sul somiere sono presenti lesioni in corrispondenza degli angoli.

INTERVENTO DI RESTAURO¹⁶

In occasione del restauro si è cercato di analizzare lo strumento in ogni sua parte per avere indicazioni sulla sua struttura originaria; anche a questo fine, oltre che per motivi strettamente conservativi, si è proceduto a smontare tutte le parti riassemblate in modo erroneo o impreciso, come alcuni frammenti fratturati del piano armonico e in particolare il somiere (fig. 60 e 61). È stato così possibile rimuovere gli elementi spuri in marmo, in ferro e in ottone, i grossolani riempimenti in gesso e mastice resinoso, ritrovando gli ancoraggi e le posizioni corrette di alcuni elementi.

- Asportazione delle polveri incoerenti presenti sul piano armonico e all'interno della cassa con aspirazione e leggera spazzolatura.
- Rimozione graduale e controllata dello sporco e delle sostanze grasse con una prima pulitura con acqua distillata a pH controllato, seguita dove necessario da applicazioni di carbonato di ammonio in soluzione, tenuto in sospensione in silice micronizzata; rimozione delle cere con solventi volatili.
- Pulitura meccanica con microstrumenti a vibrazione o a rotazione e bisturi chirurgico per l'asportazione di stucature, mastici, incrostazioni e accumuli di cera.
- Smontaggio delle copertine dei tasti dalle leve lignee, solubilizzando la colla animale di ancoraggio con acqua calda.
- Asportazione meccanica degli ossidi di ferro presenti sugli elementi metallici conservati e loro trattamento con convertitore di ruggine.

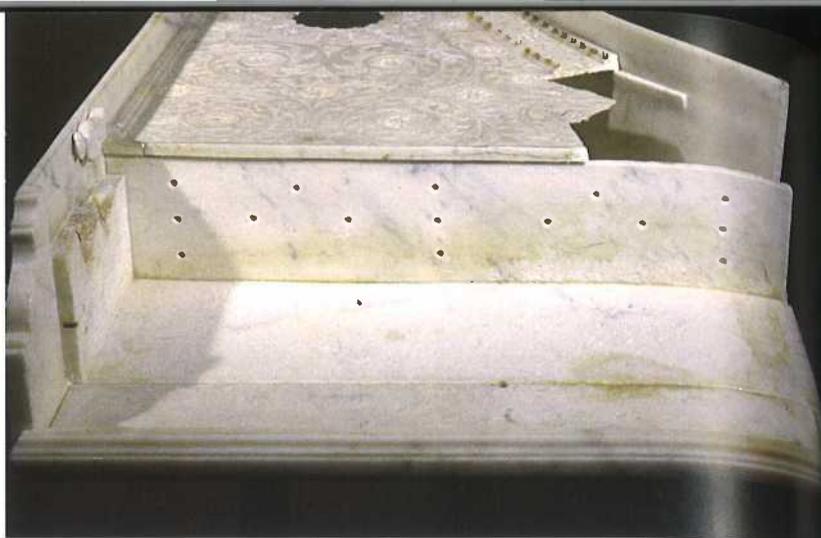


Fig. 61 - Parte anteriore dello strumento, dopo lo smontaggio

- Smontaggio del somiere e rimozione delle parti di restauro aggiunte come la tavola, i blocchetti in marmo e la staffa in ferro montati al di sotto; smontaggio della spalletta destra fratturata (fig. 61). Per smontare il somiere ed effettuare questa operazione è stato necessario asportare temporaneamente il drago di destra incollato a gesso e imperniato.

- Asportazione di alcuni elementi in ferro originali ossidati, che avevano perso la loro funzione e provocato gravi danni alla struttura.

- Riadesione di due frammenti del piano armonico malamente riapplicati in un precedente restauro, della spalletta laterale fratturata, delle parti angolari staccate del somiere e di numerosi piccoli frammenti staccati sul piano armonico lungo i listelli e il bordo.

- Creazione e incollaggio di un piccolo elemento di sostegno in marmo di Carrara di forma triangolare, posto tra il lato interno della spalletta destra e il fondo, in corrispondenza della curva, per assicurare la parte lesionata.

- Le lesioni del piano armonico presenti intorno alla rosetta maggiore, non potendo essere consolidate per l'eccessiva sottigliezza della lastra, sono state assicurate con piccoli "cerotti" in velatino sintetico sottile; questa sorta di cucitura è stata realizzata posizionando a intervalli i frammenti di tela a cavallo dei lembi delle fratture.

Per le operazioni di incollaggio, si sono utilizzate resine epossidiche per riunire parti distaccate di un elemento unico, previa stesura, sulle interfacce, di uno strato di intervento composto da resina acrilica in soluzione. Si sono invece usate malte a calce o gesso per ricollocare e ancorare i diversi elementi tra loro, in modo da garantire una facile reversibilità.

- Ricollocazione del somiere nella sua posizione originale, indicata chiaramente dagli appoggi laterali e dalle sedi dei perni originali, con perni in vetroresina e malta a calce e polvere di marmo. Ricollocazione del drago di sinistra, con gesso, riutilizzando i perni esistenti.

- Creazione e collocazione di piccole placche in acciaio, simili alle originali in ferro ormai inidonee, poste nella parte anteriore del somiere per il sostegno della tavola frontale.

- Realizzazione, in marmo di Carrara, di alcuni elementi mancanti come la barra coprisaltarelli, il blocchetto di destra e sei lastrine delle copertine dei tasti; integrazione dell'angolo mancante della tavola frontale.

- Stuccatura di tutte le soluzioni di continuità con malta composta di calce e polvere di marmo.

- Riadesione delle copertine dei tasti sulle leve lignee con resina acrilica a contatto.

- Protezione finale della superficie con resina polissilossanica

- Revisione estetica degli squilibri di tono delle parti originali e di restauro con colori a vernice da ritocco.

NOTE

- ¹ All'interno dei fori si conservano resti di una cera nera, forse funzionale all'inserimento di perni.
- ² Il somiere ha in realtà una forma lievemente trapezoidale, con una differenza di un centimetro tra i due lati, e uno spessore variabile da 3 a 3,5 cm. Due scassi a L lungo i lati costituiscono l'appoggio ai due blocchi avanzati nei fianchi, cui dovevano essere ancorati con due perni prigionieri in ferro.
- ³ Per la descrizione di tutti gli elementi lignei e della meccanica si confronti in questo stesso testo il contributo del Maestro Ugo Casiglia. La barra era incollata nella sede con colla animale.
- ⁴ Le indagini di spettrofotometria IR, eseguite su campioni di rosso, hanno rivelato la presenza di una colla animale e di cera.
- ⁵ Il blocchetto di destra, di minor spessore, è di restauro; la sua sostituzione può probabilmente collegarsi ad un ampliamento della tastiera, per cui confronta il contributo di Casiglia. L'indagine spettrofotometrica IR ha documentato in questo caso la presenza, come legante, di una resina naturale.
- ⁶ In realtà in questa zona si rileva sia un foro tondeggiante, probabilmente legato come già detto all'espulsione di un grosso cristallo, che un piccolo inserto quadrato, evidentemente applicato dallo scultore per risarcire una mancanza creatasi nel corso della lavorazione.
- ⁷ L'uso del gesso come riempitivo ammortizzante, per scolpire dettagli rilevati di particolare finezza, è attestato ad esempio nella lavorazione virtuosistica condotta da Giuliano Finelli nei capelli e nelle foglie dell'Apollo e Dafne di Bernini. Cfr. E. Zatti, *Apollo e Dafne, Tecnica di esecuzione in Bernini scultore, la tecnica esecutiva*, a cura di Anna Coliva, Roma 2002, pp. 201-202.
- ⁸ Si pensi solo all'uso raffinatissimo che Bernini fa dei diversi strumenti per variare le tonalità del marmo e rendere la morbidezza delle trine e delle stoffe, la ruvidezza della barba, il nitore dei ricami nel Paolo V della Galleria Borghese.
- ⁹ Il dato ci è stato fornito dalla collega restauratrice Giuliana Graziosi, che si è occupata tempo addietro del restauro della chitarra.
- ¹⁰ Cfr. il contributo della Dottoressa Maria Grazia Bernardini.
- ¹¹ Nel grafico (fig. 48) si è voluto semplicemente dare un'idea dell'effetto visivo che poteva dare il contrasto cromatico, senza nessuna pretesa ricostruttiva.
- ¹² Lo smontaggio del drago di destra, ancorato con due perni in ferro alla spalletta laterale, ha rivelato altri tre fori con tracce di ossidi di ferro che dimostrano la presenza, in origine, di elementi diversi. Lo smontaggio degli elementi a sostegno della barra era peraltro necessario per smontare e rimontare il somiere, e potrebbe averne causato la rottura e quindi la sostituzione.
- ¹³ Durante le operazioni di pulitura, eseguite con grande prudenza, non è stata rinvenuta la benché minima traccia di colore, il che ci ha portato a resistere a lungo all'idea che il cembalo potesse essere policromo. Le uniche tracce di colore sono quelle nere nella firma della tavola frontale. Per scrupolo si è analizzato anche un campione dei depositi grigiastri che si addensavano nei fondi individuando materiali tutti riconducibili ad accumulo di polveri e sporco (gesso, ossalato di calcio, silice) o a trattamenti manutentivi (cera). Va anche detto che, smontando parti del piano armonico, sul fondo della cassa si sono notate due evidenti erosioni, riconducibili a gocce di acido, che fanno pensare ad una drastica operazione di pulitura.
- ¹⁴ L'analisi del campione di mastice prelevato sotto il somiere rivela una forte presenza di caolino, usato evidentemente come carica, che in parte nasconde la lettura della sostanza organica, riconoscibile tuttavia come resina sintetica.
- ¹⁵ L'intervento, assai poco raffinato, è stato possibile per la perdita del traforo nella rosetta grande del piano armonico.

¹⁶ L'intervento di restauro è stato eseguito dalla C.B.C Conservazione Beni Culturali, Roma; curato da chi scrive, con l'aiuto in particolare della collega Giovanna Martellotti, Mark Gittins e con la collaborazione di Emiliano Africano e Claudia Cos. Le integrazioni in marmo sono state eseguite da Studio Arte snc, Roma; le fotografie da Rosanna Coppola (C.B.C.) e Pasquale Rizzi; i rilievi grafici dall'arch. Isabella Diotallevi; le analisi scientifiche dalla dott.ssa Maria Laura Santarelli. Devo inoltre ringraziare per gli utili contributi la dott.ssa Franca Falletti, direttrice della Galleria dell'Accademia di Firenze e Gabriele Rossi Rognoni, lo scultore Peter Rockwell, il collega Roberto Saccuman e il geologo Giancarlo De Casa.



Il restauro della meccanica lignea

Ugo Casiglia



Fig. 63 - Leve dei tasti prima del restauro



Fig. 64 - Numerazione antica delle prime leve

Il cembalo di Michele Antonio Grandi, disperso alla fine dell'Ottocento, ora ritrovato e restituito alla Galleria Estense, è stato sfortunatamente compromesso nella sua integrità in seguito ad alterazioni volte a rendere "normale" uno strumento sicuramente diverso dalla consuetudine costruttiva.

Un attento studio ha tuttavia evidenziato alcuni interventi permettendo di avanzare delle ipotesi sull'assetto dello strumento all'atto della sua realizzazione.

Sono identificabili due interventi: il primo avvenne con ogni probabilità nel volgere della conclusione del XVIII sec. Esso era finalizzato al raddoppio delle possibilità sonore dello strumento con l'aggiunta di una nuova serie di salterelli e quindi della lista guida, ed il raddoppio delle corde. Lo strumento concepito probabilmente con un solo registro da 8', dovette così ospitare la nuova serie di salterelli, lo spazio necessario venne ottenuto con lo spostamento del somiere verso i tasti. L'intervento di rimozione unitamente allo scavo per l'alloggio delle nuove caviglie fu causa delle rotture oggi visibili agli angoli del somiere e l'aggiunta di elementi, anch'essi in marmo unitamente a piastre in ferro, per il consolidamento della struttura. Lo spostamento del somiere ha provocato la diminuzione dello spazio di scorrimento, dietro i tasti, per l'alloggio della tavola frontale che è infatti pervenuta nell'impossibilità di scendere a filo di cassa, deturpando così la continuità delle linee.

Il somiere subisce ancora altri due interventi:

- il ponticello che in origine doveva essere stato ricavato dallo stesso blocco di marmo del somiere (così come nella tavola armonica) è stato rimosso e sostituito con un nuovo ponte realizzato in legno in buona parte con tripla chiodatura e verniciato in bianco per adattarlo al marmo.

- l'unica fila di caviglie, probabilmente inserite direttamente nel marmo, così come nel salterio attribuito allo stesso Grandi e custodito presso la "Galleria Dell'Accademia" di Firenze, viene sostituita da una doppia fila di caviglie in ferro,



Fig. 65 - Barra di bilanciamento prima del restauro



Fig. 66 - I tasti dopo la pulitura

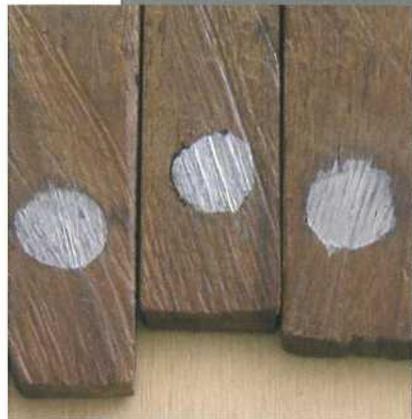


Fig. 67 - Piede del salterello

conficcate in una lista di legno di faggio inserita in uno scavo appositamente fatto nel corpo del somiere.

La tavola armonica subisce gravi danni alla sua integrità a causa dell'introduzione delle punte metalliche per il secondo coro di corde. Ritengo che in questa fase fu aperta completamente la grande rosa nella zona triangolare della tavola armonica, asportandone i decori traforati e rendendo possibile l'introduzione di un qualche sostegno nella pagina inferiore per contrastare così l'introduzione forzata delle punte metalliche. Restano evidenti le crepe ed i collanti usati per la loro saturazione a riprova delle difficoltà incontrate durante questa operazione. Anche lungo la cornice del fianco curvo furono raddoppiati i grossi chiodi per l'aggancio del capo della corda. Le suddette operazioni furono mal eseguite, il disordine della disposizione denuncia inequivocabilmente la mano incompetente dell'operatore e rende oggi illeggibile una netta distinzione della materia anche a causa degli ossidi prodotti dai metalli che hanno altresì macchiato il marmo circostante.

Delle due liste guida ne è pervenuta solamente una con il suo corredo di salterelli.

Essa è realizzata in pero, ed è costituita da due elementi: la fascia dove sono state ottenute a sega le cave per lo scorrimento dei salterelli, ed una sottile assicella per la chiusura della cassetta così ottenuta. Il lavoro è ben realizzato, da mano abile ed a perfetta conoscenza dell'arte. Gravi i danni causati da insetti xilofagi, molti fori appaiono essere stati riempiti in un restauro precedente.

I salterelli hanno il corpo in noce, il bilanciante originale in faggio accuratamente sagomato ma molti di essi sono stati grossolanamente sostituiti.

Come da tradizione, il corpo dei salterelli ha rigature tirate a secco che indicano l'altezza dell'asse del bilanciante e l'altezza della mortasa per l'introduzione della penna. L'asse del bilanciante entra nel corpo del salterello ma non fuoriesce dal lato opposto, anche questo dettaglio in linea con la tradizione italiana.



Fig.68 - Antiche riparazioni



Fig.69 - Parte posteriore dei tasti prima del restauro

È da rimarcare la mancanza dello smorzò, ovvero quella piccola fessura posta sull'estremità ed atta a sostenere un piccolo pezzo di feltro per stoppare le vibrazioni delle corde. Questo particolare non è mai stato documentato in un clavicembalo costruito in Italia.

Il piede del salterello è stato appesantito con l'introduzione di un piombo e quindi grossolanamente raschiato per ottenere una superficie compatta con il corpo del salterello e certamente non originale.

La tastiera, certamente non originale, ha una estensione di 49 note CC – c. Durante il restauro è stata eliminata un'aggiunta di un tasto al grave chiaramente posticcia.

Il telaio e le leve sono in pioppo, modestissima la qualità di realizzazione, diffusi danni da insetti xilofagi. Alcune modalità esecutive, ad esempio i chiodi in coda fra i tasti e i segni per chiodi utili per l'incollaggio delle placche sui tasti, denunciano una pratica esecutiva ottocentesca.

Il restauro di tutte le parti ha comportato intanto una accurata fase di disinfestazione dagli eventuali tarli ancora in opera, ed una protezione da eventuali nuovi attacchi.

Sono stati accuratamente chiusi gli innumerevoli buchi con legno e pasta ricostruente. Il tutto ha anche subito un intervento di consolidamento interno effettuato con paraloid al 3%. Tutte le parti sono state restituite alla loro funzionalità. Le parti metalliche sono state disossidate.

Due elementi del telaio della tastiera che si trovavano in pessimo stato di conservazione, sono stati ricostruiti, rimuovendo accuratamente e conservando gli originali.





FONDAZIONE
Cassa di Risparmio di Modena



MINISTERO PER I BENI
E LE ATTIVITÀ CULTURALI



FONDAZIONE

Cassa di Risparmio di Modena



MINISTERO PER I BENI
E LE ATTIVITÀ CULTURALI

MICHAEL ANTONIVS DE GRANDIS, CARRARIENSIS FECIT ET IN VENTOR EV