

Gaudenzio Ferrari e la cupola del Santuario di Saronno

Il Concerto degli Angeli

Gaudenzio Ferrari and the Dome of the Sanctuary of Saronno.
Concert of the Angels

Introduzione / Introduction

don Gabriele Ferrari

a nome del Santuario di Saronno / on behalf of the Sanctuary of Saronno

Testi / Texts by

Luigi Lazzaroni Andina

Alberto Artioli

Andrea Di Lorenzo

Sandro Boccardi

Fotografie / Photographs by

Ivano e / and Alfredo Fusetti



IL CONCERTO DEGLI ANGELI
CONCERT OF THE ANGELS



SOMMARIO

- 6 Introduzione
don Gabriele Ferrari
- 9 Dieci anni di restauri (1989-1999)
Luigi Lazzaroni Andina
- 10 Il Santuario di Saronno: cenni storici
Luigi Lazzaroni Andina
- 13 L'architettura del corpo centrale:
l'origine del Santuario
Alberto Artioli
- 24 Gaudenzio Ferrari e la cupola di Saronno
Andrea Di Lorenzo
- 34 Un concerto nel cielo di Saronno
Sandro Boccardi
- 41 Schede sugli strumenti
Sandro Boccardi
- 49 **Il Concerto degli Angeli**
- 123 Regesto dei documenti
a cura di Andrea Di Lorenzo
- 127 English Texts

Un concerto nel cielo di Saronno

Sandro Boccardi

Immaginiamo di chiudere gli occhi.

I pellegrini che entravano nel Santuario di Saronno dovevano camminare nella penombra, con occhi timorosi e incerti, e, una volta arrivati sotto la cupola, quasi per un atto di devozione, levarli al cielo. Ed era l'esplosione del colore, forme figure e oggetti, un frullo d'ali e d'aria mai visto, il concerto degli angeli festanti per l'arrivo della Vergine Maria Assunta (che poi significava l'arrivo d'ogni uomo, una volta rimessi i peccati, e attraversato il nero della morte) in Paradiso.

Il Paradiso di Gaudenzio Ferrari era certamente, per la devozione, il Paradiso d'ogni anima ben-nata. Forse anche per l'artista, giungendo attraverso le 4 fatiche dei Sacri Monti di Varallo, le cadute sul Calvario, le flagellazioni, gli sputi, le corone di spine e la croce, era il momento, in quel concerto a lui commesso, di riscoprire il Paradiso, dell'anima e del corpo, secondo l'aspirazione latente che, abbandonati i rigori e le imposizioni controriformistiche, debellate le pestilenze, ritrovava il piacere della musica e del Paradiso.

Il planetario della musica

Chiudiamo gli occhi, dunque, e rituffiamoci nella penombra del tempo. La musica e il Paradiso. Un binomio celebrato fin dall'antichità. Vivo ancora oggi nell'etimo della parola musica che, secondo alcuni, risalirebbe alle Muse, mitiche protettrici delle arti, cui erano consacrate le vette dell'Olimpo, dell'Elicon e del Parnaso. Secondo altri a una suggestiva lontananza dell'Egitto dei Faraoni dove Mosè sarebbe stato l'inventore dei suoni organizzati che chiamiamo musica.

In un caso, come nell'altro, la verticalità celeste e la spinta verso un mondo superiore è implicita. L'idea della trascendenza sulle cose terrene è assicurata a un'arte che vuole esprimere un percorso dal basso verso l'alto. Il viaggio di Orfeo, che con il semplice suono riesce a superare la barriera dell'Ade e a ricondurre a vita la sposa Euridice, ne è un esempio emblematico. L'arte dei suoni vince l'inferno e la natura, e conquista le sfere celesti.

La letteratura è una miniera inesauribile di luoghi dove il binomio è celebrato e ci fornisce continue convergenze fra musica e gioia spiri-

tuale. Basti una citazione scelta nel vivo dell'argomento e legata a un fatto musicale: "per ascoltare quel concerto che da tanti e diversi musicisti dell'Italia et fuori è universalmente celebrato, s'udirono con tanta soavità et dolcezza d'harmonia cornetti, tromboni, violini, viole bastarde, arpe doppie, leuti, cornamuse, flauti, clavicembali e voci in un tempo stesso, che propriamente ivi pareva che fosse il monte di Parnaso e il Paradiso stesso aperto et non cosa umana". La frase è di quel Giovanni Maria Artusi¹ che ebbe una diatriba con Claudio Monteverdi a proposito di certe soluzioni troppo ardite per il suo orecchio.

Ben prima dell'Artusi, Dante, nella *Divina Commedia*, lasciandosi alle spalle l'Inferno, incontra, sulle pendici del Purgatorio che lo condurranno alle sfere celesti, l'amoroso canto di Casella: "Amor che nella mente mi ragiona / cominciò allor sì dolcemente / che la dolcezza ancor dentro mi suona" (*Purgatorio*, II, 115-117).

E ancora prima di Dante, nel V secolo a.C. la Scuola Pitagorica aveva elaborato la teoria dell'armonia delle sfere celesti, poi ereditata da Boezio e Cassiodoro – e come tale trasmessa al mondo medievale e a Dante stesso –, nella classificazione di *musica mundana, humana et instrumentis constituta*. Anselmo da Parma, rielaborando gli insegnamenti della cosmologia platonica e le teorie boeziane, immaginava una gamma planetaria dell'estensione di tre ottave cui corrispondeva la variabilità o diversità dei suoni emessi dalle sette sfere planetarie e dalle stelle fisse. Insomma, per uscire dagli impervi sentieri della scienza medioevale basata sulla fede nell'*auctoritas*² un immenso concerto polifonico ben lontano dall'astrattezza teorica dei pitagorici.

Non è quasi un raccontare per immagini astratte il Paradiso di Gaudenzio, ove gli strumenti nominati dall'Artusi si inseriscono nell'atmosfera cosmica di Boezio e nella raffigurazione armoniosa e festante del Rinascimento?

La cupola e il Paradiso

L'iconografia musicale è del resto così ricca di esempi che diventa impossibile considerarla nella sua globalità. Miniature, libri d'Ore, trittici, tele e pale d'altare avvalorano il significato

della gioia e della beatitudine celeste legata alla musica, che è il filo conduttore dell'affresco *Il Concerto degli Angeli* nella cupola del Santuario di Saronno.

La cupola nell'architettura di una chiesa ha anche un significato trascendente: di esprimere visibilmente l'universo e indicare una tensione verso il cielo, luogo che, fin dai primordi, è stato considerato il regno dei beati.

Del resto il senso dell'aprirsi verso l'alto è uno dei significati più immediati che l'architettura religiosa esprime nel suo millenario cammino: dalla forte tensione del gotico, che si affida a pilastri e cordonature e apre verso l'esterno le grandi vetrate, al geometrico equilibrio del Rinascimento che rivela anche attraverso i numeri, il desiderio dell'Assoluto. Per la stessa ragione le cupole si aprono spesso pittoricamente a visioni celesti con corredo iconografico di angeli musicanti. La cupola di Saronno non si sottrae a questo desiderio, ma riunisce in un discorso pittorico le premesse e le acquisizioni dell'arte coeva e precedente. Esprime, infatti, la tensione verso l'Altissimo attraverso diversi "cerchi" (ed è evidente anche il richiamo alla "candida rosa" del *Paradiso* dantesco, canto XXXI) che si concludono con la figura del Padre Eterno circondato da una raggiera di fuoco. Il cerchio più ampio è costituito da un affollarsi di angeli musicanti che si animano in un "concertato" di atteggiamenti e movenze psicologicamente vari. Vi si legge il senso della partecipazione emotiva al concerto, anche se la raffigurazione tiene meno conto del corretto uso dello

strumento per trascendere verso la spiritualità, che appare soprattutto nei visi pallidi e macerati da un interno ardore e dalle mani che, sia che reggano un libro o un cartiglio o si applichino alle tastature, sono colte in un momento irripetibile, quasi fulminato in un'eternità di grazia indicibile e di ineffabile musica.

Ho detto affollamento, ma a una osservazione più attenta sono individuabili nel gran concerto gaudenziano piccoli gruppi di musicanti che, come in un vero concerto, sono parte e tutto, secondo le esigenze della scrittura musicale, e formano un tessuto unito e insieme diviso, dove l'armonia è suggerita pittoricamente non potendo essere espressa acusticamente.

Il secondo cerchio è costituito da una danza di trenta putti alati in cui, attraverso il gioco bellissimo degli arti – mani e gambe che si direbbero mossi da una gioia incontenibile oltre che dal brio tipico dell'infanzia – si giunge al Divino Motore cui gli sguardi sono tutti rivolti (uno solo guarda in una direzione diversa a segnalare che il cerchio può continuare all'infinito).

Certamente questo giro è ispirato e messo in moto dalla musica sottostante, e serve da tramite verso l'Eterno.

La musica umana

Se il luogo per eccellenza deputato ai concerti angelici è la cupola, non mancano però esempi di decorazioni musicali in altri spazi come absidi, arcate e volte, sempre tenendo conto della tensione che la musica per se stessa esprime

1. Concerto con vari strumenti.

Da sinistra a destra: spinetta, liuto. Altri strumenti si possono notare in alto a destra: zampogna e trombone, e in basso: cornetto, flauto e ghironda.

Concert with various instruments. From left to right: spinet, lute. Other instruments can be seen at upper right: bagpipe and trombone, and at the bottom, cornett, flute, and hurdy-gurdy





2. Carro della musica con suonatrice di liuto. Incisione del XVI secolo.

Musical chariot with lute player. Sixteenth-century engraving.



3. Suonatori ambulanti di galoubet e tamburello (a sinistra) e di ghironda (a destra) in un'incisione del XVI-XVII secolo.

Wandering musicians playing the flageolet and tambourine (left) and hurdy-gurdy (right) in an engraving of the sixteenth or seventeenth century.

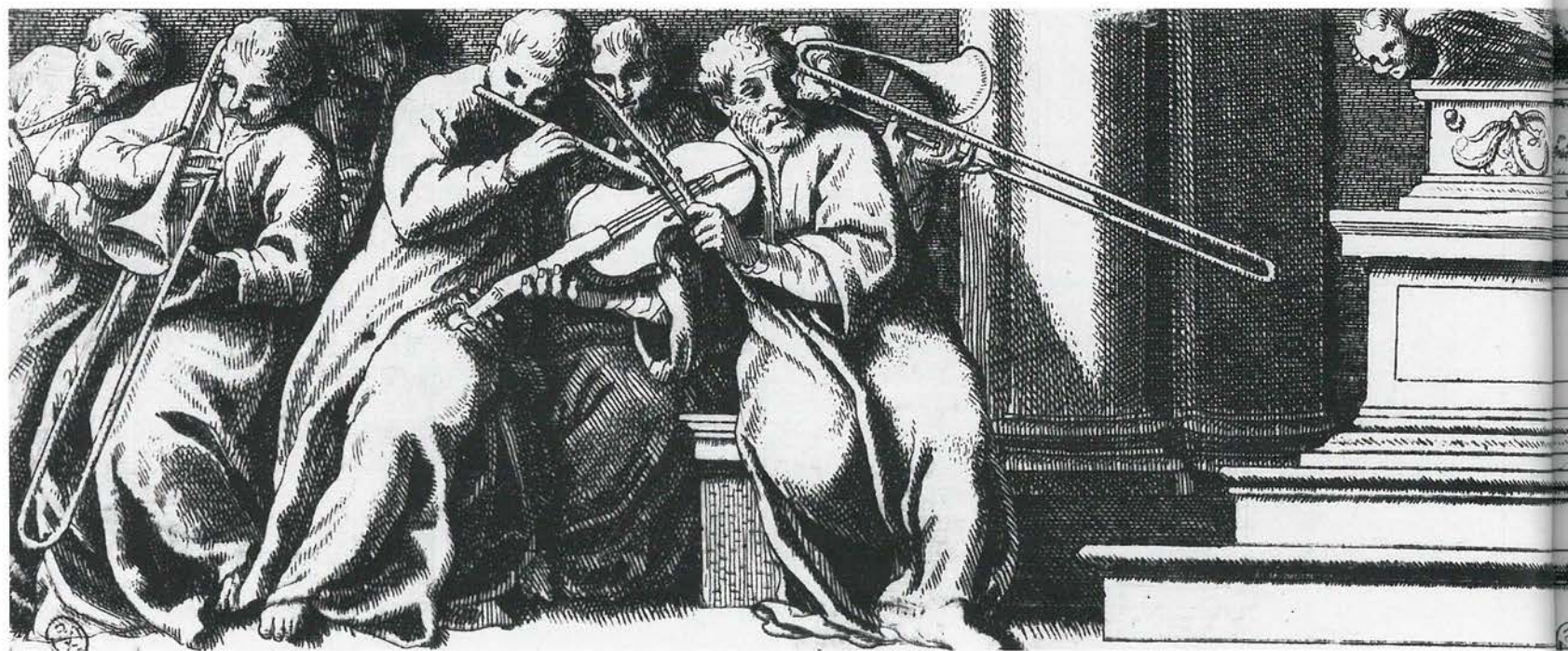
4. 1549: l'incisione mostra l'uso dei cori (di strumenti) contrapposti, disposti, infatti, a destra e a sinistra dell'altare. Da sinistra a destra: cornetto, trombone, flauto traverso, violone, trombone.

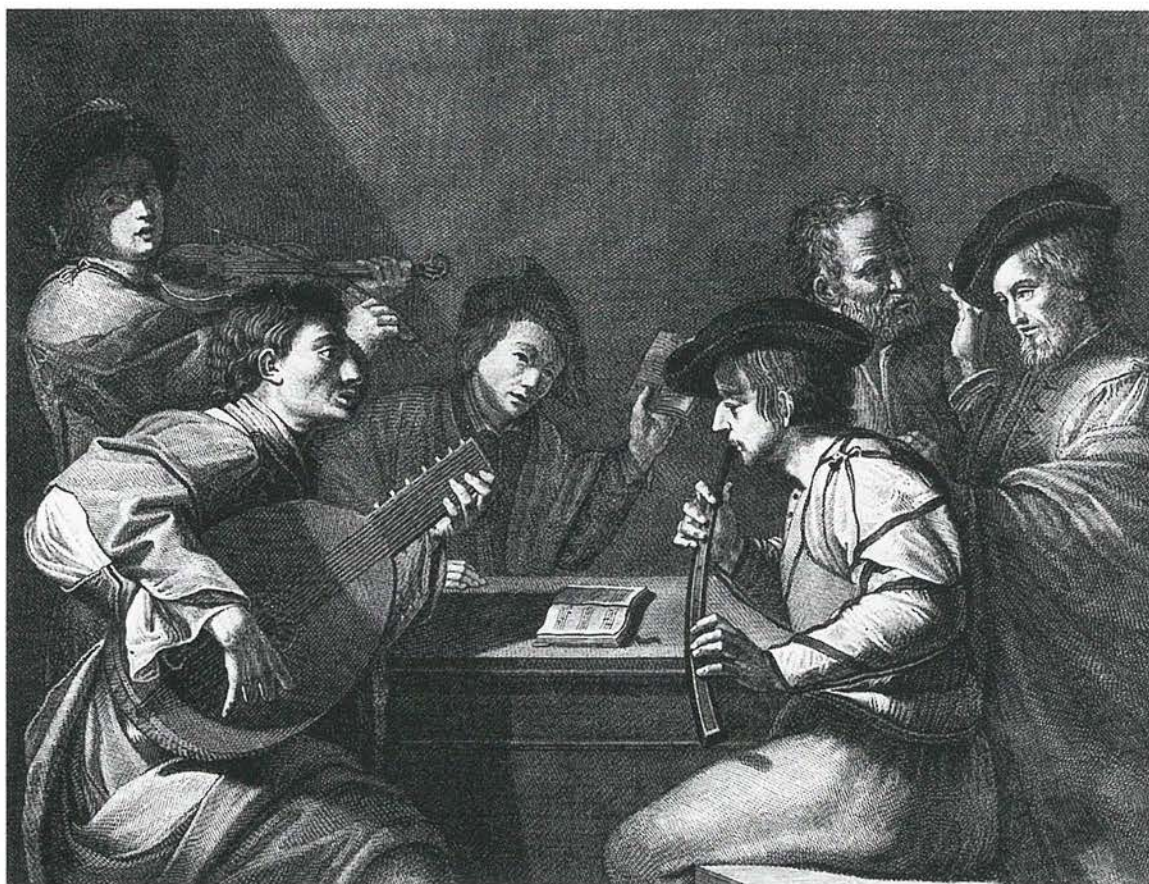
1549: The engraving shows the use of opposing choirs (of instruments), here placed to the right and the left of the altar. From left to right: cornett, trombone, flute, viola, trombone.

verso l'alto. Alcuni esempi più o meno coevi presenti nel territorio possono essere rapportati agli affreschi della cupola di Saronno, non tanto per affinità stilistiche o pittoriche, quanto piuttosto per l'idea del far musica e del come farla in gloria di Dio. Senza dimenticare che la gloria di Dio nasceva dal piacere terreno del far musica *hic et nunc*, in un improvvisato concerto all'aperto o al chiuso, in ambiente popolare o aristocratico.

Interessante, a questo riguardo, è il catino absidale affrescato dal Bergognone nella Basilica milanese di San Simpliciano nel 1508 (secondo la recente datazione del Mazzini), ove sono rappresentati settantasette angeli musicanti che contornano la mandorla entro la quale la Trinità incorona, per mezzo del Cristo, la Vergine Assunta.

Non sfugga l'analogia del tema mariano avvalorato anche dalla presenza di alcuni strumenti





5. Suonatori di violino, liuto e cornetto, in un'incisione settecentesca tratta dal Caravaggio (1573-1610).
Violin, lute, and cornett players in an eighteenth-century engraving taken from Caravaggio (1573-1610).

che troveremo raffigurati nella cupola di Saronno, anche se con evidenti differenze pittoriche.

Interessanti pure i due concerti che Gian Pietro Luini³ avrebbe dipinto intorno alla metà del secolo sulla volta dell'ultima cappella a sinistra della chiesa pubblica facente parte del complesso del Monastero Maggiore di San Maurizio in Milano. Là sono posti ancora più in evidenza aspetti musicali legati agli usi del tempo: si trat-

ta di due formazioni strumentali costituite da un complesso di viole da gamba e da uno misto (*whole consort* per indicare strumenti della stessa famiglia e *broken consort* per sottolineare la differenza timbrica degli strumenti, secondo l'etimologia in uso in Inghilterra fra il XVI e XVII secolo). Anche nella cupola di Saronno si possono individuare gruppi omogenei, angeli con strumenti a fiato, per esempio, e angeli con strumenti diversi fra loro, e ancora angeli che, come



in un vero concerto, attendono il momento di far musica.

Conviene osservare che la campionatura di Gaudenzio comprende alcuni strumenti forse già in disuso negli ambienti colti, ma ancora vivi fra il popolo. È il caso della ghironda che per il Redi, ma lo scrive un secolo dopo, è "strumento musicale che si suona col girare una ruota e quel giramento ha preso il nome di gironda o di ghironda... oggi è poco in uso e si vede in mano dei pitocchi oltremontani".

Altri strumenti poveri, o combinazioni di strumenti come l'accoppiamento di flauto e tamburo, erano già corredo delle feste popolari o in uso presso le milizie.

Intorno alla fine del Quattrocento (Gaudenzio nasce nel 1475) si verifica uno dei più importanti fenomeni legati alla musica: l'emancipazione del ruolo degli strumenti dal repertorio vocale. Tale sviluppo è aiutato dal principiare delle stampe musicali che consentono una diffusione sempre più capillare della musica. Le indicazioni stesse apposte sui frontespizi, indicano bene questo passaggio dall'uso vocale alle possibilità sonore degli strumenti a tastiera, arco o fiato. In seguito a questa evoluzione si creano le premesse per la nascita di alcuni generi espressamente strumentali, come la toccata (da toccare i tasti); il ricercare, che nel suo etimo esprime sia la ricerca di possibilità timbrico-foniche dello strumento, sia l'indagine di soluzioni contrappuntistiche di un'idea musicale; la canzona, una composizione di origine vocale che nel Cinquecento si evolve in una forma strumentale derivata dalla pratica di trascrivere per strumenti polifonici (liuto, organo, cembalo) la *chanson* francese; la variazione, procedimento che consiste nel trasformare con artifici un elemento di base (come già in uso nel Medioevo) e per ultimo la danza che ha illustri precedenti nel Medioevo stesso. In effetti, tutti gli intavolatori del XVI secolo aggiungevano abbellimenti ai modelli vocali. Lo facevano in parte per necessità – rapidi passaggi aiutavano a sostenere i fragili suoni del liuto, della vihuela e del clavicembalo – e in parte per amore della decorazione. Parecchi strumentisti si basavano su modelli stereotipati di figurazione: volate, gruppetti e trilli.

A giudicare dalle fonti pervenute, la musica strumentale era coltivata più riccamente e profondamente in Italia che negli altri paesi dell'Europa occidentale⁴. Le più antiche stampe per liuto vedono la luce nei primi decenni del Cinquecento. Francesco Spinacino nella *Intabulatura de lauto*, Libro I e II, edita presso lo stampatore veneziano Petrucci nel 1507, elabora liutisticamente alcune *chansons* di autori franco-fiamminghi come Josquin Desprez, che era stato da fanciullo cantore nel Duomo di Milano e poi cantore della cappella istituita da Galeazzo Maria Sforza.

Sonate per liuto, due liuti e liuto e voce dello stesso Spinacino, di Joan Ambrosio Dalza e di Francesco Bossinensis – tutti autori, è il caso di rilevarlo, ruotanti per ragioni editoriali intorno a

Venezia – vedono la luce fra il 1507 e il 1511. Su altro versante l'istriano Andrea Antico, sacerdote, compositore e stampatore in concorrenza con Petrucci, licenzia nel 1517 le *Frottole Intabulate da sonare Organi* – Libro Primo, che è la prima raccolta a stampa di intavolature organistiche italiane; mentre il bolognese Marco Antonio Cavazzoni fa stampare nel 1523 la raccolta di "Recerchari, Mottetti, Canzoni".

Gli strumenti e l'invenzione

Fra la fine del primo e il secondo quarto del secolo – in concomitanza con la presenza a Saronno di Gaudenzio per i lavori della cupola – la musica strumentale conosce una grande stagione. Possiamo individuare il suo vertice nella figura di Francesco da Milano, il divino Francesco, uno dei massimi esponenti della musica strumentale del secolo per genialità e originalità: intorno a lui ruotano gli allievi lombardi Pietro Paolo Borrono, Giovanni Maria da Crema e Pierino Fiorentino. Anche se Francesco non toccò il genere della danza, allora molto in uso fra i liutisti, la sua produzione fu estremamente copiosa e varia, comprendendo musica di pura invenzione (ricercari e fantasia) e di derivazione da brani vocali come *chansons* e mottetti.

Naturalmente le opere a stampa non possono raccontarci tutto. Dove mancano le fonti musicologiche supplisce proprio l'iconografia, con una varietà e intensità di temi, da farci credere che la musica fosse una delle arti più coltivate anche fra gli artisti del pennello.

Non è un puro caso se nella versatilità geniale di Leonardo, che si era proposto alla corte di Milano vantando principalmente la competenza nella costruzione di macchine belliche, fosse poi stata apprezzata la sua abilità di "musicista" di cui sono testimonianza alcuni schizzi di strumenti, talora di pura invenzione, come la viola organista, o come il flauto fessurato per ottenere (o immaginare di ottenere) un glissando di suoni. La "lira" da lui costruita in forma di teschio di cavallo è un tratto in più che viene raccontato dal Vasari⁵. Né mancano fra i Codici leonardeschi alcuni rebus musicali che attestano la sua ingegnosità e il suo interesse per la musica, la cui inferiorità rispetto alla pittura è dovuta semplicemente alla labilità del suono che non può essere fermato: "La Musica non è da esser chiamata altro che la sorella della Pittura, con ciò sia che essa è subietto dell'udito, secondo senso all'occhio, e compone armonia con la congiunzione delle sue parti proporzionali operate nel medesimo tempo, costrette a nascere e morire in uno o più tempi armonici, li quali tempi circondano la proporzionalità de' membri, di che tale armonia si compone, non altrimenti che si faccia la linea circonferenziale le membra, di che si genera la bellezza umana. Ma la Pittura eccelle e signoreggia la Musica, perché essa non more immediate dopo la sua creazione, come la sventurata Musica"⁶.



6. Scena conviviale con musica in una xilografia del XV secolo. Si notano da sinistra a destra: tamburo, flauto traverso, arpa e liuto.

Scene of a dinner table with music in a fifteenth-century woodcut. From left to right can be seen a drum, flute, harp, and lute.

Vedremo più avanti, e in particolare nelle schede dedicate ai singoli strumenti, che Gaudenzio Ferrari inventa alcuni oggetti per il suono che non trovano riscontro nella realtà storica. Invenzione degli strumenti in Leonardo e invenzione di strumenti in Gaudenzio. C'è una connessione?

È azzardato affermarlo, ma si possono avanzare alcune ipotesi. Gaudenzio potrebbe aver conosciuto lo sperimentalismo di Leonardo attraverso un approccio diretto o indiretto ai suoi disegni e schizzi riguardanti le ricerche sulle fonti sonore; oppure potrebbe aver assimilato, sia pur superficialmente, il clima fervido di ricerche organologiche connesse con la forte ripresa dello strumentalismo. L'idea gaudenziana dell'invenzione non rientrerebbe quindi in una mera prospettiva fantastica, né in un'indagine formale. Si può supporre che in Gaudenzio operassero stimoli concomitanti, quando immaginava che un angelo potesse imbracciare un ibrido fra un flauto e uno strumento ad arco. Ma certamente era anche la volontà di creare suoni indicibili, irripetibili e celesti, a muovere la sua fantasia su sentieri immaginifici, quando non era l'abbellimento estetico di un ricciolo, o la curvatura a "S" di uno strumento fiato di difficile collocazione a imporre un gioco di linee e di rimandi che diventava esso stesso armonia.

Gli studiosi d'iconografia musicale più attenti hanno avvertito, da qualche decennio, che la rappresentazione di strumenti e la raffigurazione di scene musicali non obbediscono che raramente a canoni naturalistici. Abbiamo già

accennato a certi sconfinamenti nel puro fantastico e a certe licenze poetiche, o meglio musicali, dell'opera gaudenziana in Saronno. Abbiamo anche visto che la figurazione totalizzante del "concerto" rispetta, per una parte, l'idea platonica delle sfere (e siamo andati a ripescare Boezio e Dante) e, dall'altra, l'intento devozionale da celebrare con la felicità coloristica del pieno Rinascimento, non ancora inacidito nelle tinte e nelle distorsioni del manierismo post-michelangiolesco.

Occorre ora aggiungere che anche ammesso di assemblare, o riunire, oggi un'orchestra come quella immaginata dall'artista di Varallo e di farla suonare – cosa non del tutto impossibile nel fervoroso recupero attuale di strumenti e prassi musicali antiche – ebbene, gli strumentisti non avrebbero lo spazio sufficiente, non dico per suonare, ma nemmeno per intonare bene corde e fiati. Aggiungo: non tanto perché impediti da vesti sontuose, o perché appollaiati al di sopra del nostro misero mondo, e soggetti a vertigine ma perché, così come appare nella prospettiva gaudenziana, non ci sarebbe aria nemmeno per tirare l'arco, abbracciare la lira o far tinnire il triangolo.

Certo, gli angeli possono dove l'uomo non può. Ma l'autoavvertimento alla cautela, prima di affrontare la descrizione analitica degli strumenti, è cosa doverosa e giusta.

Ce ne avverte uno studioso di problemi iconografici come Tilman Seebass⁷. Egli ha osservato che perfino la prudenza critica di un suo illustre collega, come Reinhold Hammerstein, ha potuto

to trovare smentita quando ritenne di aver scoperto alcuni passi di danza nei cicli della "danza della morte" del XV e XVI secolo: ipotesi contraddetta da un esperto di danza.

"Come è potuto accadere tutto ciò? – si domanda Seebass, e continua – lo penso che la risposta si trovi nel fatto che i musicisti e i compositori da una parte, e i pittori dall'altra, trattano mezzi artistici completamente differenti: i musicisti si occupano del suono che passa con il tempo [e si avverte qui un cenno al pensiero di Leonardo che abbiamo anticipato] il pittore, invece, si occupa delle forme visive dell'espressione artistica. Cosa avviene se un artista dipinge la musica, se egli visualizza il suono? Non vi è una chiara e semplice risposta. Ciò che è certo è solamente che la musica non è la sua attività professionale. Molto verosimilmente egli non è un esperto di musica, probabilmente non ha mai costruito uno strumento e difficilmente avrà mai composto un pezzo di musica. Il suo vanto professionale non è quello di rendere la musica in un'esecuzione, ma quello di visualizzare la sostanza, gli affetti e la funzione [...] Ciò che noi desideriamo, ma che non troviamo spesso, è una corretta resa della costruzione dello strumento, del colore, del materiale, del modo di impugnarlo, di accordarlo, di suonarlo, nonché un corretto numero di suonatori".

Benché talvolta le raffigurazioni siano tanto precise e puntuali da rendere possibile la ricostruzione dello strumento, o di leggervi, attraverso un marchio, il nome dell'antico liutaio, più spesso: "... guardiamo in faccia la realtà... la prospettiva è sbagliata, il numero delle corde e dei fori impossibile, e il ponticello in una posizione del tutto assurda dal punto di vista acustico... Un motivo più profondo per una tale mancanza di realismo è comunque nel fatto che gli strumenti musicali hanno spesso un significato simbolico... essi possono essere apportatori di messaggi religiosi morali o sociali, oppure possono diventare un'immagine di bellezza, cioè assumere un valore estetico".

Parole sacrosante, quelle di Seebass, e dette con particolare arguzia, che ci convincono sempre più della scarsa conoscenza di Gaudenzio intorno a problemi organologici e musicali in genere. A differenza di Leonardo che sapeva di musica e strumenti, Gaudenzio Ferrari amava la musica, ma non la praticava.

E il suo "concerto" è certamente un concerto fatto di grazia e di colori, di movimento e di equilibri stilistici, di suggestioni musicali: un concerto da assaporare a occhi ben aperti.



7. Leonardo da Vinci, progetto per un flauto fessurato. Leonardo da Vinci, design for a fipple flute with slits.



8. *Il Tempio d'Amore*, commedia di Galeotto del Carretto. Incisione, Venezia 1524, rappresentante Orfeo che suona la lira da braccio. *Il Tempio d'Amore*, comedy by Galeotto del Carretto. Engraving, Venice 1524, showing Orpheus playing an arm viol.

Schede degli strumenti

I nomi degli strumenti assomigliano a quelle parole che, da un significato all'altro, ci permettono di fare il giro del vocabolario: salterio, cetra, lira ecc. Nel predisporre le schede ci siamo attenuti alle denominazioni più correnti (per comodità disposte in ordine alfabetico) anche se proprio alla voce salterio abbiamo introdotto alcuni versi del Tasso che ci sarebbe spiaciuto lasciar cadere nel dimenticatoio per qualche scrupolo in più sull'etimologia.

Alpenhorn (corno delle Alpi)

Tav. 30

È suggestivo pensare che l'angelo raffigurato da Gaudenzio nell'atto di attendere – le mani appoggiate allo strano strumento a forma di grossa pipa svasata e ricurva al padiglione – l'attacco dell'invisibile celeste direttore, sia un popolano suonatore di *Alpenhorn*, camuffato da angelo. Ma è veramente tale? Purtroppo contraddicono alcuni elementi per una classificazione attendibile dell'oggetto. Uno strumento analogo – il corno delle Alpi, appunto – di lunghezza variabile da uno a quattro metri, con canneggio conico, ricavato scavando un tronco di abete, sopravvive nelle zone alpine. È munito di un bocchino sempre in legno, a forma di tazza, mentre è privo di fori: due punti in cui discorda dal modello gaudenziano, il quale è privo di imboccatura e munito di numerosi fori. La testimonianza iconografica è comunque interessante perché, come vedremo più avanti, alcuni strumenti, sia pure imperfettamente rappresentati, rimandano a un mondo popolare, forse un'eco pastorale dei Sacri Monti che neppure l'eleganza formale del Rinascimento sembra voler cancellare. Sia o non sia parente, immaginiamone il suono fratto nelle vallate, ove ancora serve da richiamo, o come espressione di folklore remoto: un suono basso e forte, simile a quello che poteva aver udito Dante, che lo cita nell'*Inferno* (e la particolare timbratura temporalesca ben si addice al luogo) al XXXI canto: "Ma io sentì suonare un alto corno, / tanto ch'avrebbe ogni tuon fatto fioco".

Altobasso

Tav. 18

Nell'orchestra angelica ecco un'altra rarità: uno strumento di uso limitato, oggi praticamente sconosciuto. È formato da una piccola cassa rettangolare, montante alcune corde (una sorta di salterio) percosse dalla mano sinistra mediante

una bacchetta di legno, mentre la destra del suonatore si applica su un piccolo flauto diritto a tre buchi (*galoubet*).

Evidentemente l'altobasso, noto in Venezia dacché ne tratta lo Zarlino (1588), era di uso popolare.

Sopravvive ancora nella Francia sud occidentale e nei Paesi Bassi con il nome esotico di *tamburin de Béarn*. Per l'antico si ricorda una bella raffigurazione dello strumento – oltre a quella di Gaudenzio – negli affreschi di Filippo Lippi in Santa Maria presso Minerva a Roma (1489).

A Saronno la combinazione di altobasso e flautino è accostata ad analoga combinazione di flauto e tamburo: un ruolo svolto da tre angeli incaricati di battere, per così dire, il tempo del concerto e contemporaneamente melodizzare negli acuti.

Arpa

Tav. 35

"E come giga e arpa in tempra tesa / di molte corde fa dolce tintinnio..." (Dante, *Paradiso*, XIV, 118 s.).

L'arpa, cui subito si associa alcunché di divino, è uno strumento che si può far risalire alle prime manifatture dell'*homo faber*: uno fra i pochi che vanta una continuità di forma e di struttura nel tempo. Se confrontiamo un'arpa moderna con l'*arco musicale* dei popoli primitivi (che ne è il prototipo) non fatteremo ad accorgerci che, al di là degli orpelli e dei meccanismi che incominciò ad aggiungervi il "secolo dei lumi", lo strumento è rimasto fondamentalmente invariato. Se l'etimologia della parola può farsi risalire a Venanzio Fortunato (ca. 530-597) che l'avrebbe derivata dal germanico *Harpa* (uncino?) fu al-Fārābī (ca. 870-950) nel suo celebre trattato *Grande libro della musica* a collocare con chiarezza metodologica l'arpa fra gli "strumenti con le corde suonate a vuoto". Le antiche pitture egizie ne mostrano l'aspetto arcaico di arpa-arco, un modello che dalla cultura egizio-mesopotamica si sarebbe poi travasato nel mondo ebraico e da qui nel mondo cristiano. Quanti capitelli, capilettera miniati, affreschi e dipinti con re David e angeli musici hanno fatto ritenere l'arpa uno strumento divino, in grado di cantare anche l'amore spirituale (e per forza) di Abelardo per Eloisa, o la mestizia *super flumina Babilonis*! E ancora, per estensione dal sacro al mitico, le melodie delle saghe celtiche ombrose

di nebbia. Eppure sembra che gli antichi arpisti egiziani non potessero eseguire brani di musica vera e propria nell'impossibilità di accordare lo strumento, ma produrre un rumore di fondo, come avviene ancora in certi riti del lamaismo e buddismo. Allora il numero delle corde non era fissato da motivi musicali, ma si rifaceva alla simbologia dei numeri: il 5 e il 7 indicanti rispettivamente la sofferenza e la santità. I modelli raffigurati da Gaudenzio Ferrari si riallacciano all'arpa medievale, piccola per essere portata, e di forma per lo più triangolare. L'essenzialità della raffigurazione non consente di leggersi il numero delle corde e la posizione dei pioli per l'accordatura. Evidentemente l'artista si rifà a una rappresentazione slegata dall'estetica corrente, rapportandosi al valore iconologico delle sacre pitture: cosa che si avverte anche nell'angelo arpista dell'affresco del Bergognone in San Simpliciano a Milano.

Bombarda

Tav. 56

Nella vasta famiglia degli strumenti a fiato ad ancia doppia giunti dall'Oriente in Europa attorno al XII secolo, la bombarda occuperà un posto di rilievo tra la fine del XIV e la fine del XVII secolo. Lo strumento è noto anche sotto il nome di *chalemelle*, *chalemie* o *schalmei*: a seconda delle varie lingue europee, con derivazione dall'antico latino *calamus*. Il termine bombarda proviene dall'uso militare, come risulta da una citazione del *Livre des mestiers* del 1342. Mersenne nel XVII secolo lo considerava uno strumento fra i più forti e violenti, se si esclude la tromba; forse per dar ragione al teorico Tinctoris che nel 1484 lo definisce *tibia tenor* (tromba tenore) *quam vulgo bombardam vocant*. Proprio per questo veniva particolarmente usata insieme a trombe, tromboni e cornetti nelle cerimonie all'aperto. Nel periodo che ci interessa – intorno ai primi decenni del Cinquecento – la “famiglia delle bombarde” aumentò; vennero costruiti esemplari di maggior taglia, atti a coprire i registri bassi. In un'illustrazione del 1511⁸ la bombarda appare munita di una chiave, ciò che non è nell'affresco di Gaudenzio, che, del resto, non arriva a essere tanto analitico da mostrarci l'imboccatura ad ancia: forse per una velocità di racconto. Non dimentichiamo che il *Paradiso* gaudenziano si deve ammirare nel suo insieme e a parecchi metri di distanza.

Cimballini o piccoli piatti

Tav. 48

L'origine di questi idiofoni a concussione si fa risalire agli antichissimi cimbali orientali e greco-romani che erano piuttosto piccoli e concavi; e così appaiono nel dipinto di Saronno. Producono un suono indeterminato atto a sottolineare il ritmo nei momenti particolarmente festosi. Occorre essere cauti, a causa del variare nel tempo della nomenclatura strumentale, nel supporre un uso liturgico o sacro, come risulterebbe alla lettera, dai versetti del Salmo 150: *Laudate Eum in cymbalis bene sonantibus*.

Cornamusa

Tav. 39

La cornamusa, uno strumento femminile? E degno degli angeli? Talmente è mutato il nostro modo di vedere e di immaginare che saremmo pronti a giurare su una bizzarra d'artista. Cornamusa è per noi strumento da strada e da mendicanti, o tutt'al più da rudi scozzesi. Ecco invece una citazione che ne riscatta la gentilezza: “Da poi venne la Letizia vestita ornatamente con tre compagne, quali che sonavano viola, cornamusa, flauto e una ribeca”. È di Jacopo Sannazzaro (1456 ca.-1530) contemporaneo di Gaudenzio. Il quale Gaudenzio, però, non si sa se per malizia o per ingenuità, pone la sacca della cornamusa, divisa in due, sul seno della creatura celeste quasi a evidenziare anatomicamente gli attributi della femminilità.

A un clima di nomadismo povero ci riconduciamo le origini. La cornamusa, diffusa dall'Europa all'India e nell'Asia islamica, è un aerofono pastorale alimentato dal soffio del suonatore che immette aria in una sacca abitualmente in pelle di montone, con un tubo per la melodia e due bordoni, uno dei quali talvolta piccolissimo. L'esemplare raffigurato da Gaudenzio, dotato di due canne per la melodia su cui si esercitano le mani dell'angelo, è probabilmente uno strumento da presepe popolare, alpestre, venuto giù dai monti col gregge (come ancor oggi accade, in tempo di Natale) e che pastori ambulanti suonano. E pive, zampogne, o cornamuse, sono testimoniate nella letteratura musicale del tempo, dove talora sono imitate con accenti decisamente popolari e semplici, sulle corde aristocratiche del liuto.

Cornetto

Tav. 29

La diffusione dello strumento nell'epoca di Gaudenzio è provata, fra l'altro, dal cenno autobiografico di un illustre contemporaneo di area toscana, Benvenuto Cellini (1500-1571) che nella *Vita di se stesso*, una delle più vivaci opere della letteratura rinascimentale, racconta come “... non mancavo alcune volte di compiacere al mio buon padre, or di flauto or di cornetto sonando...”.

Lo strumento è tuttavia di antichissima origine, derivante dall'uso che gli uomini primitivi fecero di corno d'animale per modulare richiami. Si può farne risalire le origini alla Persia (forse nel periodo sassanide, nel 700 d.C.) o a Bisanzio, e venne probabilmente introdotto in Europa nel Medioevo, raggiungendo la massima diffusione nel Cinquecento e nel Seicento, dove contese al violino il ruolo di strumento melodico. Gli esemplari rappresentati da Gaudenzio sembrano solo approssimativamente ricondursi alle caratteristiche di un vero cornetto, strumento che appare meglio individuato in opere coeve. Intanto, non si direbbero costruiti in legno, come era d'uso nel tempo, talora con rivestimento di cuoio scuro, bensì in lega di metallo. Come osservava il Mersenne⁹ il cornetto aveva per lo più un'estensione di due ottave, da *la* a *la* 2, ma i più abili esecutori riuscivano a salire fino al *sol* 3. Nella letteratura appena posteriore

a Gaudenzio, lo strumento contenderà al violino il ruolo della melodia: "Sonata per violino o cornetto" sarà il titolo ripetuto in tante composizioni (fra Cinque e Seicento). Noi oggi non riusciamo a comprendere questa intercambiabilità, perché il timbro di un cornetto è decisamente inconfondibile e nessuno strumento è in grado di riprodurre fedelmente la voce.

La famiglia dei flauti

Tavv. 17, 65

È una famiglia ben rappresentata nel "concerto" di Saronno che comprende numerosi flauti dritti (o a becco, o a fischietto), il flauto traverso e il flauto di Pan, di cui si dirà a parte.

Il flauto dritto è strumento antichissimo le cui origini si perdono nella notte dei tempi. Si fa l'ipotesi che venisse già utilizzato nell'epoca dell'homo sapiens, circa 40.000 anni a.C. In mancanza di reperti costituiti da veri e propri strumenti, ci si avvale delle figurazioni che appaiono su tavolette o in tombe egizie. Un flauto dritto è visibile in una tomba risalente a 2.500 anni a.C. Durante una spedizione in Egitto che ebbe luogo negli anni 1828-1829 Ippolito Rossellini trovò nelle tombe di Tebe uno strumento di canna (attualmente conservato al Museo Archeologico di Firenze - Sezione egizia) databile fra il 1.500 e il 1.000 a.C.

In generale la famiglia del flauto, sia dritto sia traverso, non subì radicali modificazioni nel Cinquecento, nonostante qualche aggiunta ai registri e lievi ritocchi alla struttura. Fino alla metà del Seicento tutti i flauti dritti furono ricavati da un blocco unico di legno, da cui il nome tedesco *Blockflöte*. Una codificazione dello strumento in epoca rinascimentale fu sancita dal trattato *La Fontegara* di Silvestro Ganassi, nel 1535. Lo strumento ebbe notevole fortuna in Inghilterra: Enrico VIII ne possedeva sessantotto esemplari.

Gli strumenti rappresentati da Gaudenzio sono caratterizzati dal taglio obliquo dell'imboccatura (a fischietto, appunto). In questa categoria rientra anche il galoubet a tre fori. Lo si può ammirare nella rappresentazione di due angeli che contemporaneamente suonano il flauto con la sinistra, mentre con la destra percuotono la cassa di un tamburo. La combinazione di questi due strumenti, affidati a uno stesso esecutore, era molto in voga nella musica popolare, dove, fin dal Medioevo, flauto e tamburi accompagnavano spesso danze e occasioni di festa.

Non mancano comunque esempi anche in ambito militare e nelle corti, ove si salutavano gli ospiti illustri al suono di tamburi e pifferi. Il tono festoso dello strumento più piccolo, il flautino, è segnalato letterariamente da Scipione Forteguerri (1466-1515): "Si fecer feste per ogni contrada / ... V'eran di bianco avorio e bossi gialli / flautini così dolci e delicati / che appo for gli usignoli sono men grati".

Il flauto traverso, invece, non può vantare i quarti di ... longevità del flauto dritto, essendo una modifica tardiva. Come s'intuisce già dal suono, l'aria non è più insufflata all'apice della canna, ma trasversalmente. È costituito da uno o

due blocchi di legno. Secondo una definizione imprecisa di Mersenne¹⁰ "ressemble a un gros baston, de la vient que quelques-uns en font de grands Bourdons semblables à ceux des Pelerins de sainte Jacques [di Compostella]".

Così come appare nell'affresco di Saronno, il flauto traverso ricorda l'esemplare illustrato nel *Concerto degli Angeli* nella cappella, già citata, di San Maurizio a Milano. La presenza del flauto traverso in ambito italiano si segnala fin dal tardo Rinascimento. Conoscendo la diffusione che lo strumento raggiungerà nelle zone oltremontane, torna a onore dell'Italia avergliene dato i natali. Nell'Europa del Nord e nell'Isola britannica sarà di moda a partire dal Settecento, tant'è che per accontentare le richieste si dovranno trascrivere per flauto traverso le "Sonate per violino" di Arcangelo Corelli.

Nell'immenso concerto gaudenziano possiamo vedere anche un flauto doppio. Si tratta di uno strumento ignoto alla musicologia? O bisogna supporre una straordinaria abilità nel suonatore angelico? Egli accosta al labbro due strumenti, uniti fra loro, come fratelli siamesi (così parrebbe), di diversa lunghezza. Ricavarne suoni polifonici è teoricamente possibile avendo ogni flauto tre fori e potendosi dunque maneggiare fra le due mani¹¹.

Flauto di Pan o siringa

Tav. 60

Di origine antichissima (il più antico esemplare reperito è costituito da ossa di uccelli e proviene dall'Ucraina meridionale ed è databile intorno al terzo millennio a.C.) lo strumento prende il nome dal mito della ninfa Syrinx, che si trasforma in canna per sfuggire al dio Pan. Penetrato nel mondo romano assunse poi col Cristianesimo valore religioso, associandosi alle allegorie del Buon Pastore. A partire dall'XI secolo, nelle miniature di codici, è raffigurato fra gli strumenti della "musica divina" suonata dal musico re David.

Il flauto di Pan è costituito da una serie di canne di diversa lunghezza, prive di fori per le dita, e intonate in scala.

L'esempio gaudenziano, nella tradizionale forma a zattera, è formato da otto canne.

Fra le fantasie gaudenziane sul tema, si vede anche lo strano oggetto a forma di siringa che un angelo impugna come uno strumento ad arco.

Ghironda

Tav. 11

Come abbiamo detto, nel *Paradiso* della volta di Saronno figurano anche strumenti di uso particolarmente popolare. È il caso della ghironda, forse messa lì a dimostrare che ricchi e poveri sono partecipi dell'Assunzione di Maria al cielo e della gioia dei Beati, secondo le promesse delle beatitudini per cui "i primi saranno gli ultimi e i sofferenti saranno consolati".

La documentazione più antica dello strumento risale alla prima metà del secondo secolo, apparendo in iconografie spagnole: nelle sculture della Cattedrale di Santiago de Compostela e in Santo Domingo de Soria, per esempio, oltre che

in alcune abbazie della Normandia. Esempari di rara bellezza appaiono anche a corredo delle *Cantigas de Santa Maria* di Alfonso X, el Sabio, dove però lo strumento è ancora rappresentato nella sua forma a cassetta.

Qualsiasi foggia assuma, a forma di "8", piriforme, a cassetta ecc., la cassa e la tipologia del suono ripropongono una sorta di *fidel* o di *viella*. Diversi sono anche i nomi che ha assunto nei vari periodi. Dall'etimo antico di *organistrum* a quello successivo di *symphonia*, infine a quello di gironda o ghironda. Proprio quest'ultimo nome suggerisce la tecnica della produzione del suono e la tipologia del manufatto: un cordofono a sfregamento in cui l'azione dell'arco è sostituita da quella di una ruota spalmata di resina e mossa da una manovella. Le corde non vengono tastate direttamente con le dita, bensì con un sistema meccanico simile a quello del clavicordo. Il suono è per alcuni versi simile a quello di una piva o zampogna, anche per effetto delle corde di bordone, che sottolineano, come pedale continuo, il discorso della melodia. Per questo effetto *naïf* lo strumento rivivrà un recupero in chiave di finta pastorelleria presso la corte francese di Versailles.

L'esemplare raffigurato da Gaudenzio è visto in una positura inconsueta, ma di grande effetto pittorico, e ha una bella rosa traforata sulla cassa e il manico concluso a forma di cuore secondo la tradizione decorativa islamica. Le corde sono certamente tre in quanto tre sono i pirolì innestati nel cavigliere. Vale la pena sottolineare il gioco dei colori, fra la dorata superficie della ghironda e gli azzurri e verdi marino del suonatore e del vicino angelo che si accinge a percuotere il triangolo.

Lira

Tav. 36

Una delle più puntuali e corrette descrizioni dello strumento si trova nelle *Note al malmantile* (1688) che recita: "La lira usata in Italia ne' passati tempi... è uno strumento col corpo a sette corde; due delle quali, che sono i bassi, son fuori della tastatura, per essere accordate ad un tuono comune: e si suona coll'arco, col toccare tutte le corde insieme; onde è venuto che molti si credono la lira essere il violino".

Ma la lira non è neppure simile alla lira greca, come allora si credeva nel fervore quattrocentesco per la cultura greco-romana. E c'è una sorta di equivoco alla base della "riscoperta" e della fortuna in periodo rinascimentale di un manufatto che solo nel nome richiamava i miti di Apollo, di Orfeo, delle Muse e dell'antico cantore Omero. O di re David, per estensione dal mitico al divino.

Le raffigurazioni più belle della lira si possono ammirare nel *Parnaso* di Raffaello (1510 ca.) e nel *Festino degli Dei* di Giovanni Bellini (1514). Nonostante il prestigio presso artisti e letterati, e aristocratici, sino a tutta la metà del Cinquecento, lo strumento non conobbe musica propria. Ciò non deve meravigliare perché l'impiego della lira era principalmente legato al carattere improvvisativo dell'esecu-

zione-dizione di versi. Narrano dell'abilità di Leonardo in questo campo sia l'Anonimo Gaddiano, che lo definisce "raro sonatore di lira", sia il Vasari "miglior dicitore di rime all'improvviso"¹².

È probabile che Gaudenzio, raffigurando la lira nel gran concerto, abbia tenuto presente le suggestioni extra-musicali di uno strumento che univa simbolicamente in sé la mitologia e la religione, la poesia e l'armonia. Lo strumento si presenta nella taglia "da braccio" a sei corde: ne sono visibili i sei pirolì posti frontalmente nel cavigliere che ha forma approssimativa di cetra.

Liuto

Tav. 6, 45

Il liuto è il regalo della civiltà islamica alla cultura musicale europea. Etimologicamente si connette al termine arabo *ūd* che allude al legno, materia con cui è costruito. Giunto in Spagna attraverso la dominazione dei Mori, lo strumento si diffonde rapidamente, attraverso la penisola iberica, in tutta l'Europa.

Inconfondibile è la cassa piriforme, o a mezzo uovo, formata da doghe estremamente sottili e da una tavola piatta di legno di pino fine e liscio altrettanto sottile, così che il più grande dei liuti risulta sempre leggero al punto che lo si può reggere con un dito. È molto importante, questa leggerezza, perché le corde possono entrare in vibrazione al lieve sfregamento del polpastrello.

Un avorio eseguito a Cordova intorno al 968, e oggi conservato al Louvre, è la più antica testimonianza iconografica del liuto in Europa. Altra testimonianza viene da un salterio tedesco del X secolo che raffigura un liuto corto. Entrambe queste raffigurazioni sono imprecise, mentre una documentazione più accurata ci è offerta dalle miniature spagnole del X e XI secolo. È nel Quattrocento che il suonatore di liuto lascia il plettro per toccare le corde semplicemente con le dita nude. E presto il liuto diventa lo strumento principe nelle esecuzioni "da camera", dove una piccola cerchia di ascoltatori può pienamente apprezzarne la lievità e dolcezza. Per questa soavità di voce il liuto assurge ai cieli della pittura, imbracciato da angeli che cantano la gloria di Dio.

Nel cielo del Santuario di Saronno possiamo vedere diversi angeli liutisti in seriche acconciature. Il più bello ha vesti sfumate fra il grigio e il rosa e suona un liuto con grazia e decisione. Impossibile stabilire il numero delle corde a motivo della sintesi che l'affresco impone all'artista, attento più a cogliere la situazione d'insieme e la psicologia individuale, che non i particolari analitici degli oggetti. Per un'annotazione in più di carattere musicale rileveremo che l'uso di associare il liuto al canto è testimoniato non solo dal repertorio frottolistico del Quattrocento, ma trova riscontri letterari anche precedenti come nel *Decamerone* del Boccaccio: "Comandò la Reina che una danza fosse presa, e quella menando la Lauretta, Emilia cantasse una canzone, dal leuto di Dioneo aiutata".

Nyastaranga

Tav. 40

Con qualche approssimazione possiamo avvicinare lo strumento impugnato dall'angelo e un nyastaranga, strumento indiano che appartiene alla famiglia dei mirliton. Nella riproduzione si tratta di un tubo conico nel quale è inserita, forse, una zucca. È uno strumento difficilissimo da suonare: esso viene accostato alla laringe e questa, con la sua vibrazione, mette in azione o le lamelle di crisalide o un bozzolo di ragno che, inserito nel bocchino, eccitano la colonna d'aria producendo un suono che può essere paragonato a quello dell'oboe.

L'esotico reperto ci induce a supporre in Gaudenzio Ferrari una qualche conoscenza degli strumenti musicali del lontano Oriente.

Organo portativo e positivo

Tavv. 27, 56

Il termine organo, diffuso in tutte le lingue, con minime varianti, è usato oggi per definire uno strumento ben conosciuto in cui i suoni sono prodotti da canne alimentate da aria inviata da una manticeria e regolata per mezzo di tasti. Anticamente il termine latino *organum* e l'equivalente greco indicavano uno strumento non ben definito. A questo significato primitivo si riferisce l'organologia che è la scienza che si occupa degli strumenti musicali.

Lo strumento, nato come idraulico, e cioè azionato dall'aria che veniva compressa da pompe inserite in recipienti colmi d'acqua, durò come tale per tutto il primo millennio d.C. Nel frattempo nasceva l'organo moderno non più alimentato dall'acqua. L'uso liturgico che l'Occidente riserva in prevalenza all'organo è una conseguenza della monumentalità che raggiunse lo strumento una volta collocato nell'ampio spazio di una chiesa. Si sa che nel 757 l'imperatore Costantino Copronimo inviava a Pipino, re dei Franchi, uno strumento da collocare nella chiesa di San Cornelio a Compiègne. Sembra questa una delle prime testimonianze dell'impiego liturgico dello strumento.

Sullo stesso principio tecnico, ma ridotti nelle dimensioni, nascono sia l'organo positivo (da posare) sia quello portativo (da portare sulle ginocchia).

È ovvio che a questi strumenti fosse affidata una musica più casalinga e di natura profana.

Ne attesta questo uso il Sacchetti (1335-1400) che associa l'organo ad altri timbri per così dire festosi e conviviali: "Convenne dimorar la compagnia / Arpe sonando, naccheri e liuti: organetti d'argento con flauti".

Gli esemplari illustrati nell'affresco sono due: portativo e positivo. Il positivo mostra dieci canne, alimentate da un piccolo mantice azionato da un angioletto. La strana particolarità dello strumento sono i fori, che sembra di leggere sulle canne stesse, con le dita della mano sinistra del suonatore in atto di raggiungerli. Ciò appare anche nell'organo portativo. Si tratta in ogni caso d'invenzione organologicamente scorretta e che non trova conferma negli esempi che conosciamo.

Ribeca (o viella)

Tav. 13

È uno strumento medievale ad arco, di piccola taglia, il più piccolo è chiamato anche ribechino, che si sviluppa fra il XII e XIII secolo insieme ad altri strumenti congeneri come fidula, viella o giga, tra i quali non è sempre esattamente individuabile.

L'uso di strumenti simili è testimoniato anche da Dante: "E come giga e arpa in temprata tesa / di molte corde fa dolce tintinnio / a tal da cui la nota non è intesa..." (*Paradiso*, XIV, 118 s.).

Se l'etimologia del nome ci porta al termine arabo *rābāb*, sappiamo che lo strumento ha preso piede in Europa ove è giunto intorno al Mille, seguendo un doppio cammino attraverso Spagna e Bisanzio. Scavata quasi sempre in un unico blocco di legno di ulivo, la ribeca è formata da una piccola cassa piriforme con un numero di corde variabili da una a cinque, più spesso due o tre, fissate al bordo inferiore della tavola di armonia e tese fino ai rispettivi pioli quasi sempre posti lateralmente al manico. Lo strumento, che ha per lo più suono aspro e penetrante, è intonato a distanza di quinte. Le corde vengono sia pizzicate con le unghie sia sfregate con un archetto corto e ricurvo.

Molto diffusa fino al secolo XVI, soprattutto in ambito popolare, fu successivamente soppiantata dal violino, rimanendo confinata al repertorio folklorico in alcune zone della Spagna e della Francia fino al Settecento.

I primi documenti iconografici sulla ribeca si trovano in miniature e sculture romaniche del XII secolo. L'uso popolare è testimoniato anche da S. Virdung che nel 1511 annovera la ribeca fra gli strumenti in uso per l'accompagnamento delle danze. Durante il Rinascimento si rintracciano strumenti di diverse taglie, corrispondenti ai diversi registri vocali, che accompagnavano all'unisono il canto.

Gaudenzio illustra una ribeca abbastanza verosimile probabilmente a tre corde, con due trafori a esse e una piccola rosetta di forma romboidale sulla tavola d'armonia. Un altro esemplare, di pura fantasia è posto accanto all'angelo che suona contemporaneamente il galoubet e il tamburo.

Se fino al XIV secolo ribeca e viella venivano accomunate insieme a lira, giga e fidula, secondo una recente classificazione la ribeca si distinguerebbe dalla viella semplicemente per il fondo convesso, anziché piatto, della cassa.

Salterio o cetra

Tavv. 34, 66

"Cingiti, o Musa, il crin di verde alloro /... / prendi la cetra e prendi il plettro d'oro" (Tasso). Non si conosce con esattezza l'epoca in cui il salterio penetrò in Europa: sembra si possa pensare al secolo XIV o addirittura al XII. Certa è la sua provenienza dall'Oriente dove il tipo a pizzico e quello a corde percosse ebbero sviluppi separati. Sembra che dalla Persia derivi quello a percussione, di forma trapezoidale che aveva anche nome di santur, come tale anche oggi conosciuto tra gli strumenti di derivazione popolare. Giunto dall'Islam passò poi

all'Europa lungo due diversi cammini, uno orientale attraverso Bisanzio e i Balcani, giungendo fino in Ungheria: il cimbalom che ne è una derivazione si può considerare lo strumento del folklore ungherese; l'altro, occidentale, attraverso la Spagna, la Francia, l'Inghilterra e i Paesi tedeschi.

Per tutto il Medioevo l'accordatura del salterio a pizzico o a corde percosse fu diatonica. Variavano notevolmente il numero delle corde e la forma e la dimensione delle casse di risonanza, come pure il numero e l'ornamentazione delle rosette traforate. Durante l'esecuzione gli strumenti potevano essere indifferentemente tenuti o sulle gambe o verticalmente sul petto, fermati da una tracolla.

Sono le posizioni indicate da Gaudenzio. Poiché il XVI secolo segna la definitiva decadenza dello strumento nella sfera della musica colta, c'è motivo di pensare che anche questa volta il pittore si sia rifatto a modelli precedenti o a un uso popolare dello strumento stesso. "Così come ogni compositore o esecutore – ci avverte Tilman Seebass – si riallaccia a una tradizione scritta o orale nel comporre o eseguire la sua musica, così anche il pittore ha imparato il mestiere da maestri precedenti e si rifà a dei modelli". Avanziamo timidamente questa ipotesi nei confronti di Gaudenzio in quanto proprio il salterio, già verso la fine del XIV secolo, era suonato, assieme a galoubet e tamburi, cialmello, cornamusa e coro di cantori, che rappresentano una buona fetta dell'orchestra di Saronno.

Lo strumento in senso tecnico appartiene alla famiglia dei cordofoni a cornice o a tavola, da cui, con l'aggiunta di una tastiera, sono derivati la spinetta, il clavicembalo e il pianoforte. Non va dimenticato che nel linguaggio comune, salterio indica anche il Libro dei Salmi e nell'uso liturgico il libro corale con gli stessi salmi in notazione gregoriana. Giusto il versetto del Salmo 150 che recita: *Laudate Eum in Salterio*.

Tamburo e tamburello

Tavv. 17, 59

Nella famiglia degli strumenti a percussione il tamburo e il tamburello sono particolarmente usati, fin dall'antichità, come elementi di richiamo e di comunicazione, o come supporto a esecuzioni musicali in cui questo membranofono ha funzioni legate al ritmo o a particolari effetti di sottolineatura, in ambito sia sacro, come soprattutto in Estremo Oriente, sia civile e militare, sia, in alcune società, per ritmare il lavoro collettivo. Abbiamo visto già nelle precedenti schede relative ai flauti l'associazione di questi con il tamburo o tamburello, imbracciati dallo stesso esecutore. Il tamburello, di origine basca, è formato da una membrana tesa su un sottile cerchio di legno cui sono fissati, in apposite connessioni, piattini metallici in coppia che, urtandosi a ogni scossa impressa dall'esecutore, producono il suono di piccoli cimbali. Il tamburello può esser suonato sia mediante scuotimento, sia percuotendo con il palmo della mano o con le dita la cornice o la membrana. Per la natura

schietta e varia del suono il tamburello veniva impiegato in feste e celebrazioni gioiose, anche legate alla liturgia e perciò raffigurato in concerti angelici di giubilo.

Timpani

Tav. 61

Noti fin dall'antichità nella civiltà medio orientale, e greco-romana, pervennero in Europa attraverso i Saraceni, durante l'epoca delle crociate. Erano di dimensioni piccole. Anche i timpani più grandi furono introdotti dai Turchi in Ungheria e da qui durante il XV e XVI secolo si diffusero nel resto dell'Europa. Appartengono, come i tamburi, alla famiglia dei membranofoni a percussione e hanno un suono che è determinato dalla tensione più o meno allentata della pelle tesa sopra un fusto semisferoidale.

L'esemplare raffigurato da Gaudenzio Ferrari è di dimensioni piuttosto ridotte. È interessante osservare il "movimento" delle mani dell'angelo in procinto di battere con due mazzuoli di legno sulla superficie membranacea. Il volto è ripreso di tre quarti e con lo sguardo rivolto verso un immaginario segnale d'attacco.

Triangolo

Tav. 14

Il triangolo ha illustri precedenti nel sistro egizio che era composto da un telaio a forma di ferro di cavallo, sul quale erano infilate alcune barrette metalliche mobili. Anche l'uso del triangolo vero e proprio è molto antico e si perde, per così dire, nella notte dei tempi. Se in orchestra esso apparve solo a partire dal secolo XVII, è significativo che Gaudenzio ne menzioni l'uso rinascimentale, quando era spesso arricchito da anelli metallici (come nell'affresco) liberi di oscillare. Il dolce tintinnio sottolineava garbatamente i movimenti di danza come era uso già nel Medioevo.

Praetorius e Mersenne affermano che il triangolo era spesso usato dai mendicanti in combinazione con la ghironda.

Tromba

Tav. 20

È per definizione un aerofono, perché il suono è prodotto dall'aria. Il modello più antico serviva essenzialmente come generatore di segnali acustici e per molto tempo fu la sola funzione a esso riservata. Ovviamente, col passare del tempo e l'acquisizione di nuove conoscenze sul modo di sfruttarne la capacità, la tromba finì per acquistare dignità di strumento da concerto. Quando ciò sia avvenuto è impossibile affermarlo, anche per la mancanza, durante molti secoli, di una letteratura espressamente votata allo strumento; ma è certo che il passaggio a un ruolo di dignità musicale, sia pure con gradualità, fu reso possibile dall'uso di oggetti lignei, quindi duttili, e dalla costruzione di canne di varia natura, fino alla conquista del metallo e alla pratica della sua lavorazione. Il più remoto manufatto, lavorato in modo tale da essere impiegato come generatore di segnali di notevole intensità, aerofono con imboccatura tipo "bocchino", è un reperto osseo neolitico, ricavato da un femore umano, scoperto presso

Trento nel 1976. Come ha osservato P. Righini, "la struttura dello spettro armonico, che è l'immagine grafica del timbro, ha rivelato evidenti somiglianze con quello del suono di una tromba di piccole dimensioni"¹³.

Ma lasciamo da parte la preistoria e torniamo ai tempi di Gaudenzio, o meglio ai modelli da lui raffigurati: trombe lignee relativamente lunghe con padiglione lievemente svasato.

Difficile dire se si tratti di strumenti utilizzati nel Cinquecento, o di modelli desunti da iconografie correnti ad uso dei pittori. "Sulla classificazione di quelli che l'organografia moderna chiama "aerofoni a labbra" – ci avverte Gerald Hayes – oltretutto assai complicata, non tutti concordano"¹⁴.

Viola

Tav. 54

Se controversa è la natura della viola, confusa spesso con strumenti affini come la viella, la lira e perfino il violino, bisogna riconoscere che si deve al primo Rinascimento il merito di aver creato una letteratura violistica che s'imporrà per oltre due secoli all'Europa. La viola sarà soppiantata dal violino e dal violoncello all'inizio del periodo barocco. In Francia, tuttavia, essa mantenne più a lungo un'orgogliosa e aristocratica posizione di privilegio, fuori dagli influssi italiani; cosicché la viola da gamba, soprattutto, toccò nel XVIII secolo presso la corte di Versailles una perfezione non più raggiunta e un repertorio di pagine splendide.

Nella famiglia della viola si distinguono taglie diverse: da braccio, quando la dimensione è ridotta e lo strumento può essere imbracciato, e da gamba, quando per le dimensioni maggiori, deve essere tenuto tra le ginocchia.

Nel *Paradiso* gaudenziano sono rappresentate sia la viola da braccio sia quella da gamba, ma, per quanto riguarda le forme, l'artista si concede non poche libertà. È da notare anche che l'archetto viene tenuto dagli angeli in modo contrario a quello che verrà poi codificato nella "Regola Rubertina" del Ganassi (Venezia 1542). Potrebbe essere questo un modo di eseguire diverso dalla prassi della Serenissima, rilevabile pure nell'angelo del Bergognone nella Basilica milanese di San Simpliciano. Mentre gli angeli "gambisti" affrescati in San Maurizio a Milano, suonano secondo la "Regola".

Strumenti d'invenzione

Nell'elenco di strumenti che abbiamo cercato di catalogare, pur con le doverose riserve avanzate di caso in caso, figurano alcuni prototipi gaudenziani che vale la pena di registrare a parte. Si tratta o di strumenti con aggiunte e/o sottrazioni arbitrarie, ma che lasciano comunque intravedere un modello reale, organologico. Oppure di strumenti di pura invenzione probabilmente inseriti *ad libitum* sia per ragioni

puramente estetiche e formali, sia per suggestione indotta dalle botteghe dei liutai e artigiani che l'artista potrebbe aver frequentato.

Nella prima categoria possiamo, ad esempio, annoverare un liuto con un manico costruito in aggetti, seguendo le tastature che appaiono come gradini (si veda **tav. 8**); e si veda ancora la viella che presenta una curvatura accentuata fra cassa di risonanza (normalmente piatta) e manico chiuso con un ricciolo molto accentuato (**tav. 16**). Tale curvatura non consentirebbe alle corde – da intuire perché non dipinte – lo spazio sufficiente per essere convenientemente tese fra capotasto e ponticello. La mano sinistra dell'angelo è innaturalmente spostata all'altezza dei bischeri (o piroli), mentre la destra "finge" di muovere l'archetto.

Della seconda categoria fanno parte strumenti di pura invenzione, ma fascinosamente inseriti nel contesto figurativo. Vediamo l'ibrido viella-flauto a becco (**tavv. 19, 21**) che pare provenire da certe fantasie leonardesche teoricamente sperimentabili... Ma i risultati del suono?

Osserviamo ora un altro strumento assai fantasioso. Ci troviamo di fronte a un esemplare che ha qualche vaga reminiscenza del flauto di Pan (**tav. 23**). È un aerofono, però usato come cordofono. Sembra costruito con tre canne accoppiate a zattera, appunto come un flauto di Pan. Sulla canna centrale c'è una piccola rosetta. Si vede un pirolo e si potrebbe intuire un ponticello. Con tutte queste approssimazioni l'angelo è comunque uno dei più belli di Gaudenzio e sembra pervaso da una melodia celeste, sovrumana. Melodia mentale?

Restano infine da prendere in considerazione alcuni strumenti assai decorativi per le volute ampie e mosse, in cui l'artista si sbizzarrisce nell'aggiungere fregi e orpelli come in un "liberty" *ante litteram*.

Le linee di questi bizzarri strumenti che hanno caratteristiche comuni a trombe a bocchino, ma con caneggio munito di fori, seguono un andamento in sintonia, per curve parallele o speculari, con altri elementi dell'affresco e dell'architettura.

La melodia circolare

E che dire del canto degli angeli?

Gli occhi fissi su libri di bella rilegatura, o su cartigli svolazzanti in cui si legge "ascendet" o "Ave", i "musicisti alati" sembrano immersi in una musica interiore. Le bocche quasi sempre chiuse, i visi pallidi per la commozione che proviene dalla compenetrazione con i misteri del divino, in gruppi ora di due ora di tre, gli angeli della grande orchestra gaudenziana fanno corona all'evento celebrato in onore dell'Assunta. "Così la circolata melodia / si sigillava e tutti gli altri lumi / facean sonar lo nome di Maria" (Dante, *Paradiso*, XXIII, 109).

¹ Giovanni Maria Artusi (Bologna ca. 1540, ivi 1613), teorico e compositore, allievo di Zarlino, canonico, è autore de *L'Arte del contrappunto* (1586-1589) e de *L'Artusi ovvero Delle imperfettioni della moderna musica* (1600-1603) nella quale combatté le innovazioni di Galilei e Monteverdi, divenendo il simbolo della pedanteria conservatrice. La citazione è tratta da tale opera.

² Il problema dell'*auctoritas* nei risvolti dell'iconografia musicale è messo bene in rilievo da Tilman Seebass (introduzione a *Iconografia musicale in Umbria nel XV secolo*, Laboratorio Medievale, Assisi 1987). L'autore tocca diversi problemi interessanti su aspetti dell'iconografia (pregevole il capitoletto II, *Contraddizioni*). Sull'*auctoritas* rileva: "Il Medioevo sembra particolarmente condizionato dall'*auctoritas* delle generazioni passate, fino al punto di seguire o ricalcare meticolosamente i modelli; le incisioni in legno di Virdung vengono riusate, ristampate o copiate ancora nel tardo Rinascimento... Questi modelli sono talvolta miniature complete fornite dal committente per essere copiate o come semplice motivo di ispirazione, oppure consistono in

disegni, schizzi in quaderni di appunti o qualcosa di simile. Talvolta i pittori usano come guida libri contenenti descrizioni esatte degli oggetti che devono riprodurre... Talvolta, invece, il modello serve soltanto come un supporto per la memoria visiva dell'artista".

³ L'attribuzione a Gian Pietro Luini è messa in dubbio da recenti studi che propendono per darle la paternità al giovane Giuseppe Arcimboldo (tesi sostenuta da Forti Grazzini) o allo stesso Luini che avrebbe visto i cartoni dell'Arcimboldo e ne avrebbe assimilato alcuni moduli stilistici (Giovanni Battista Sannazzaro).

⁴ H.M. Brown, *Music in the Renaissance*, ed. H. Wiley Hitchcock (1976 Prentice-Hall, Inc., U.S.A.), cap. 9.

⁵ Ne accenna Augusto Marinoni in *Leonardo, la musica e lo spettacolo* (in *Leonardo e gli spettacoli del suo tempo*, catalogo Electa, Comune di Milano, 1982) ove sono riportate, oltre alla notizia del Vasari, giudizi di Luca Pacioli, Anonimo Gaddiano, Paolo Giovio, Lomazzo ecc.

⁶ La citazione si può leggere, insieme ad alcune considerazioni, sui "rebus musicali" di Leonardo in:

S. Boccardi, *Leonardo e la musica* (programma ai concerti promossi dal Comune di Milano, 1982).

⁷ T. Seebass, introduzione a *Iconografia...* cit.

⁸ L'illustrazione è contenuta in "Musica getutscht" (1511) di S. Virdung.

⁹ Mersenne, *Remarques tirées de l'Harmonie Universelle Libro V* (senza anno).

¹⁰ *Ibidem*

¹¹ Un flauto dolce doppio sarebbe stato inventato secoli dopo, nel 1800, da W. Brainbridge e costruito a Londra, *Dizionario della musica e dei musicisti*, Lessico, UTET).

¹² A. Marinoni, *Leonardo, la musica...* cit.

¹³ P. Righini in "Rivista di Scienze preistoriche", Università di Firenze, vol. XXX, fasc. 1 e 2 (1976).

¹⁴ G. Hayez, *Gli strumenti e la notazione strumentale*, in *Storia della Musica (The New Oxford History of Music)*, vol. IV, *L'età del Rinascimento*, tomo II, Feltrinelli. L'autore distingue fra *trompette de mènèstreles* (tromba a tiro) e *trompette de guerre* (tromba araldica ripiegata in forma di cappio allungato). Né l'una né l'altra corrispondono alle raffigurazioni gaudenziane.

IL CONCERTO DEGLI ANGELI
CONCERT OF THE ANGELS



1



2



3



4



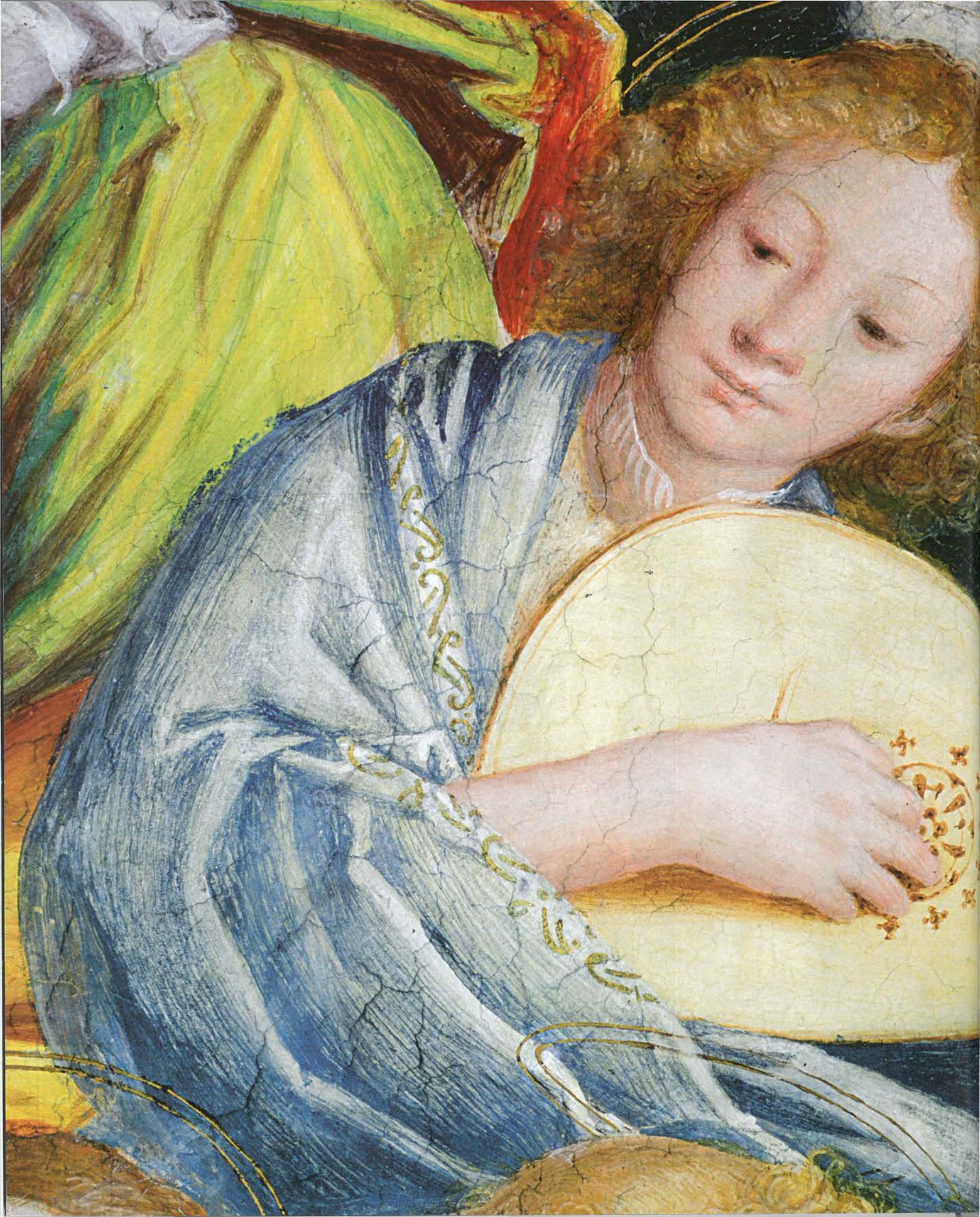


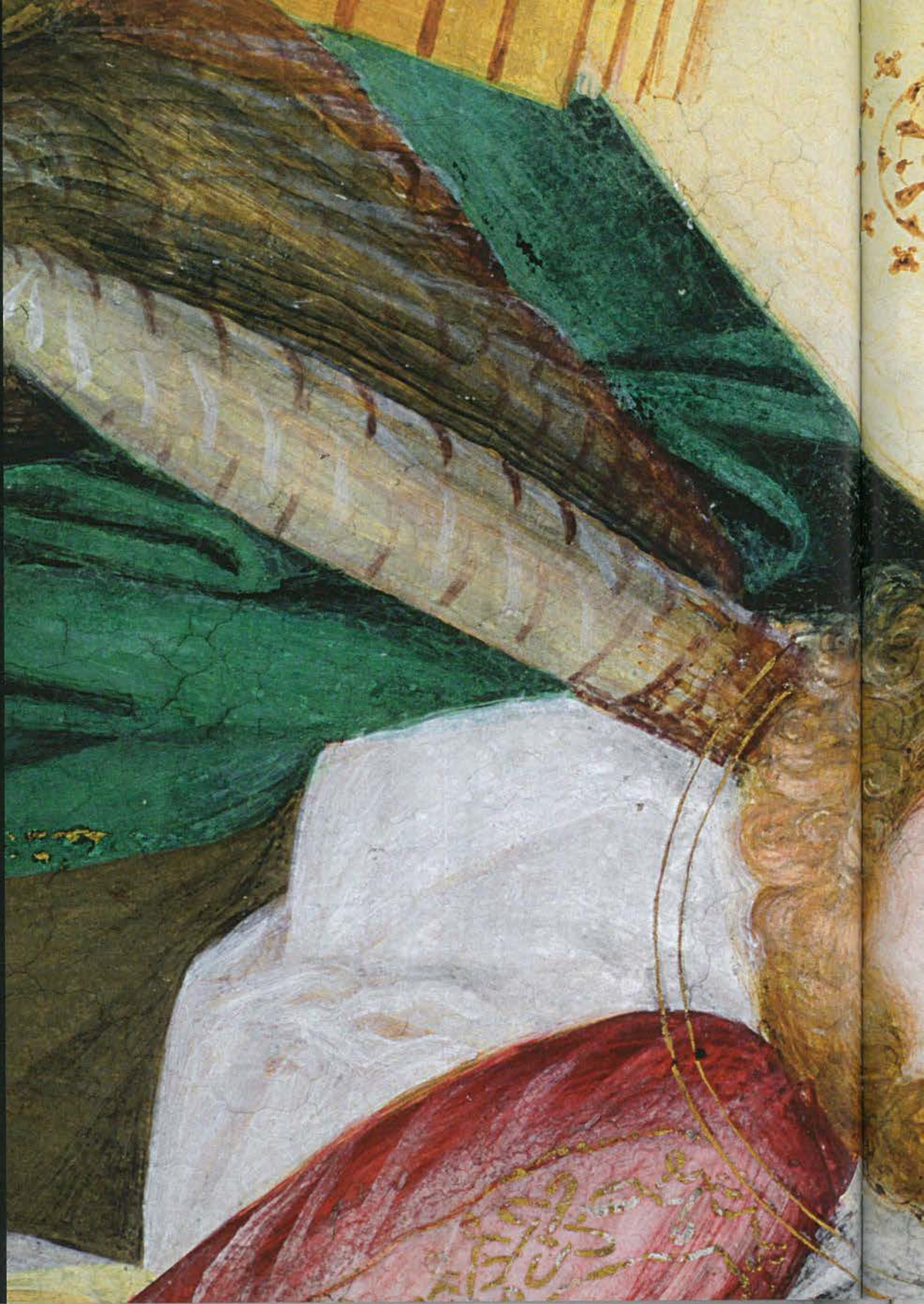
6



7



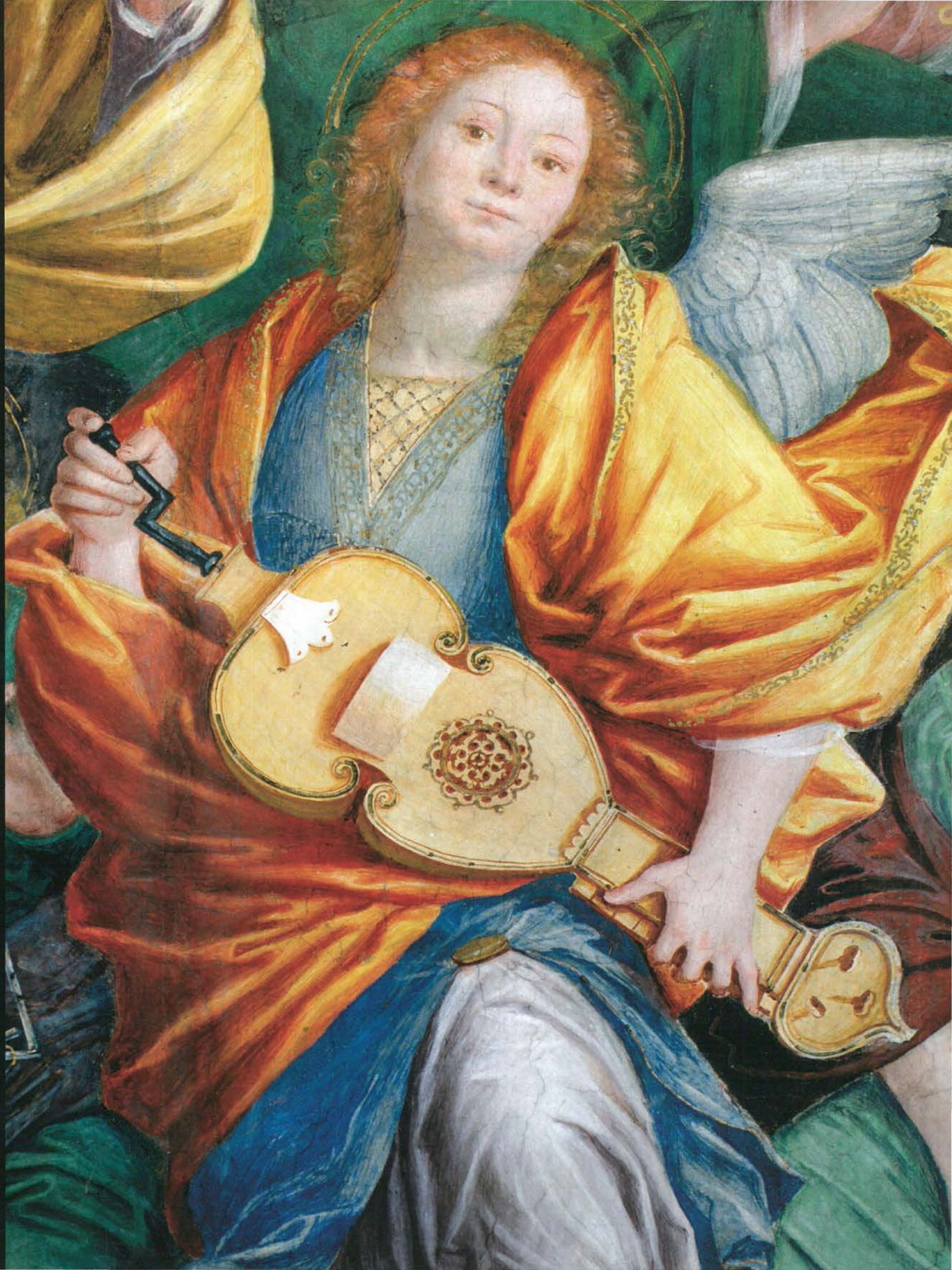














13



14



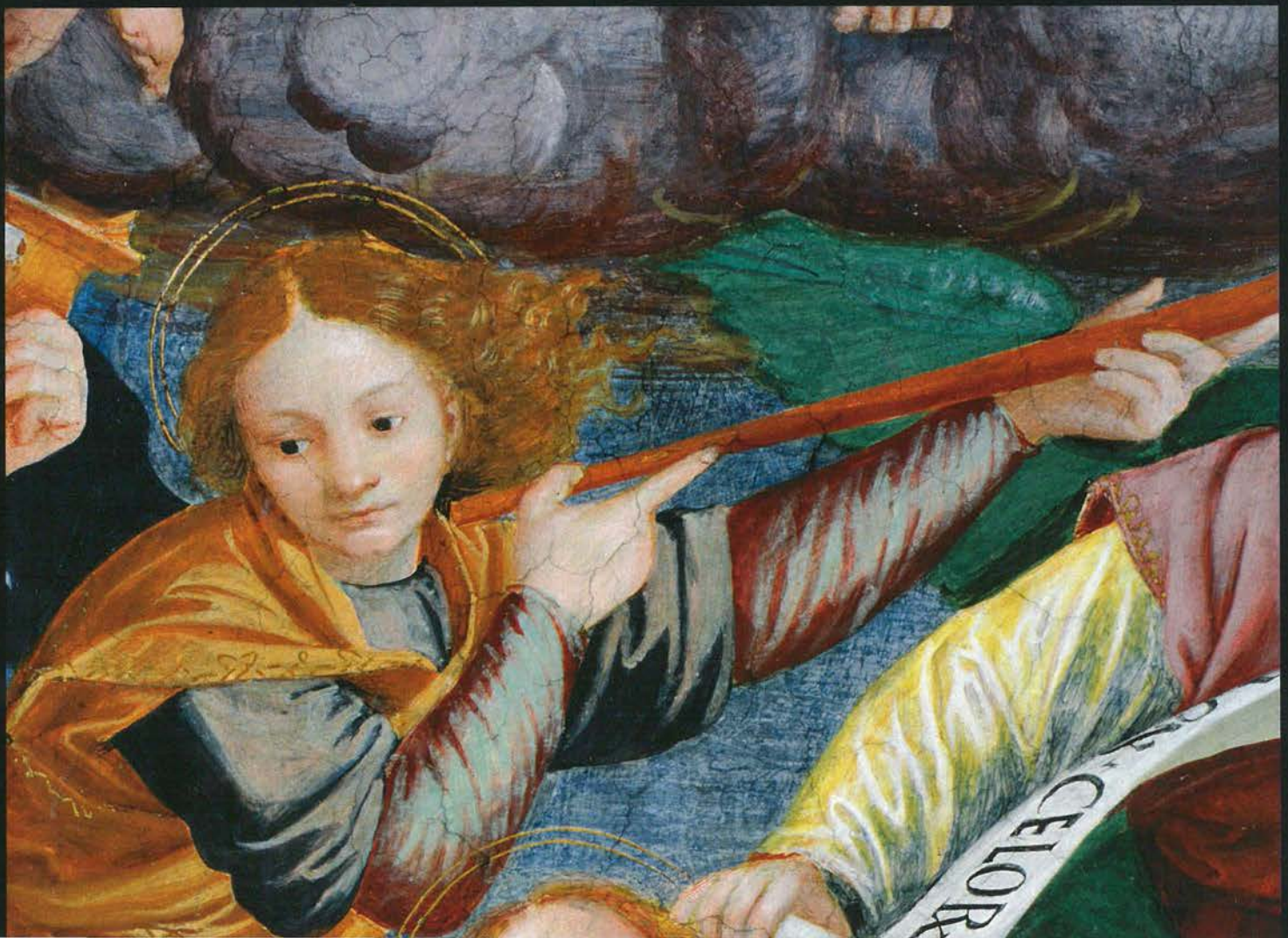
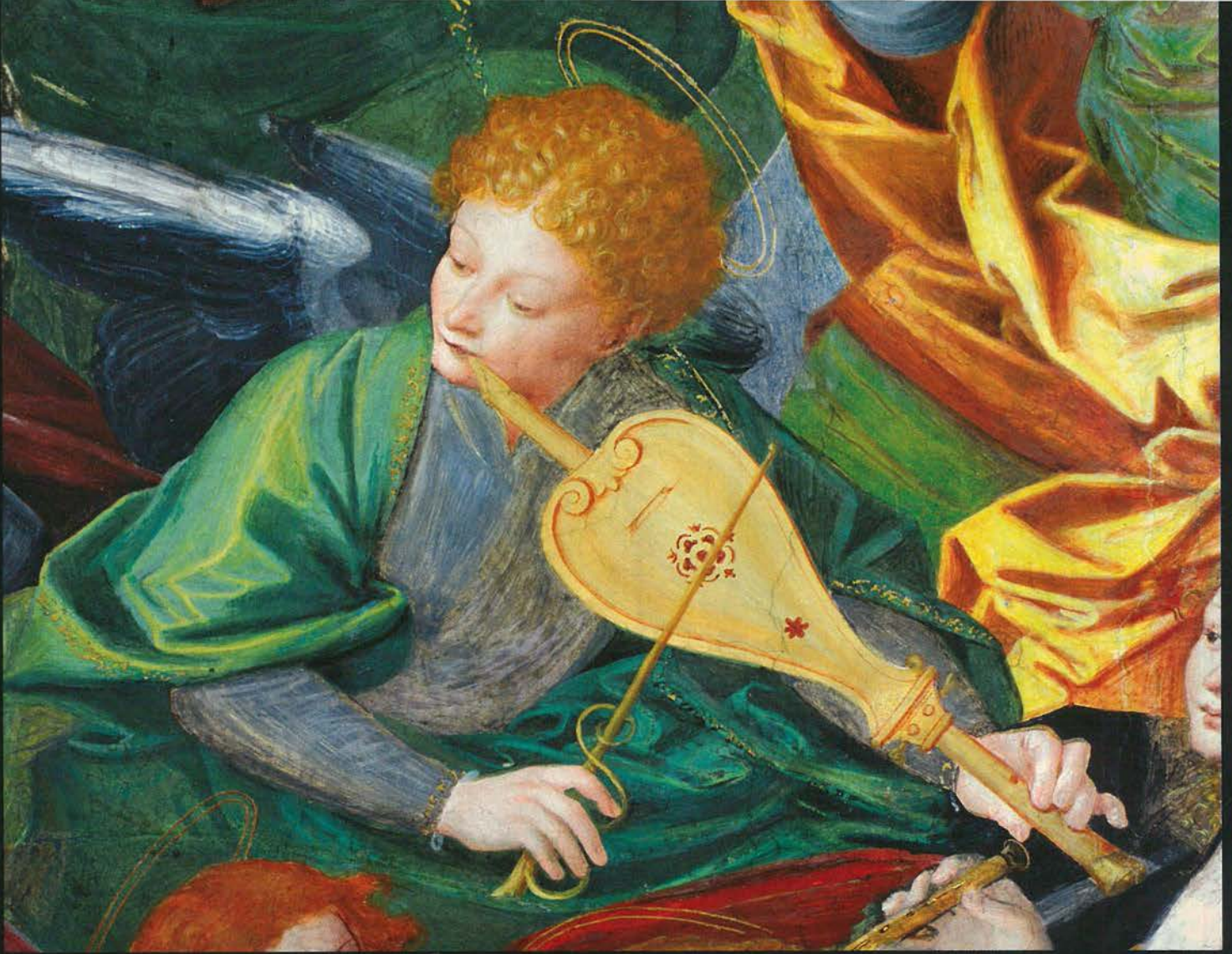
15









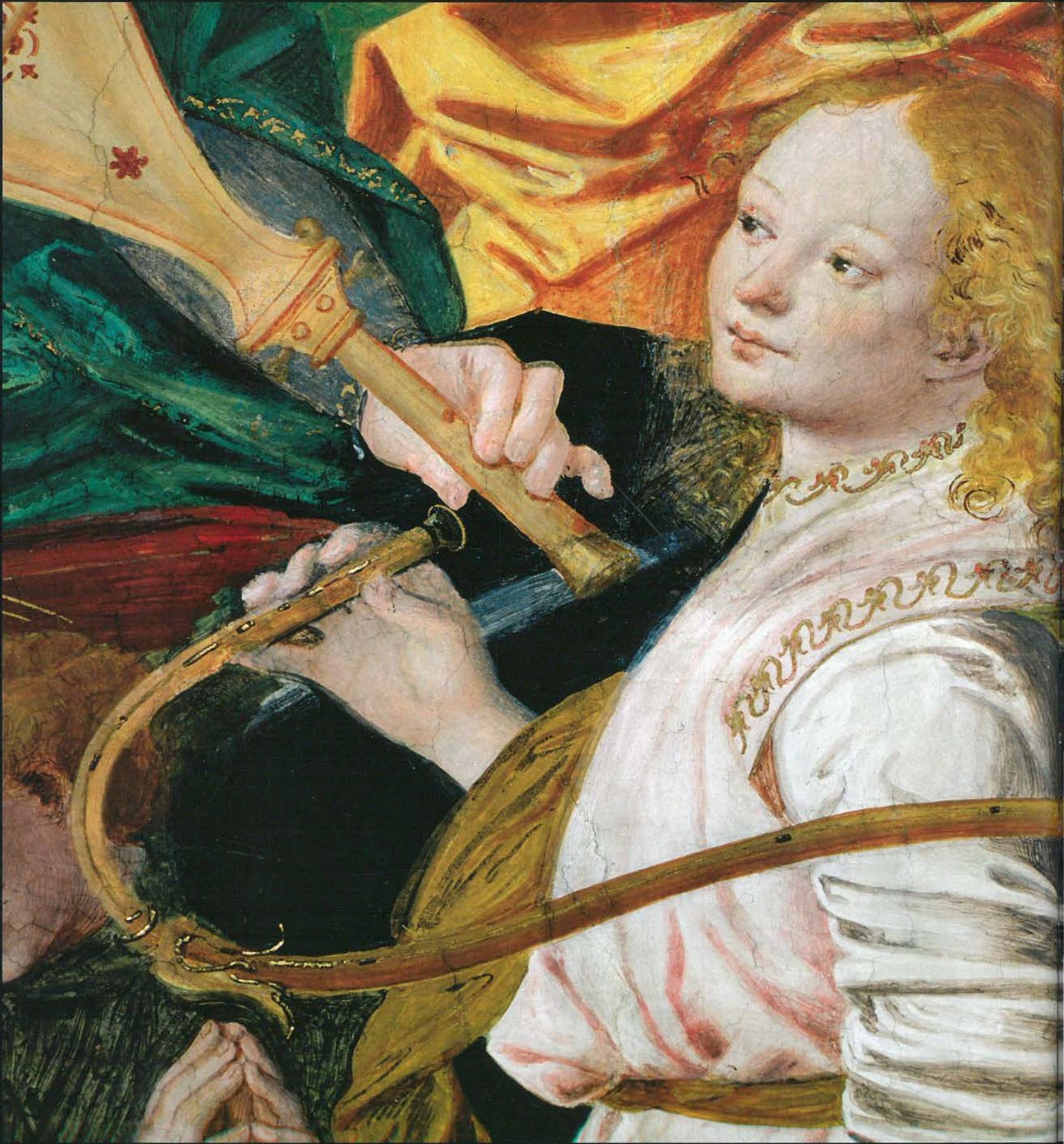


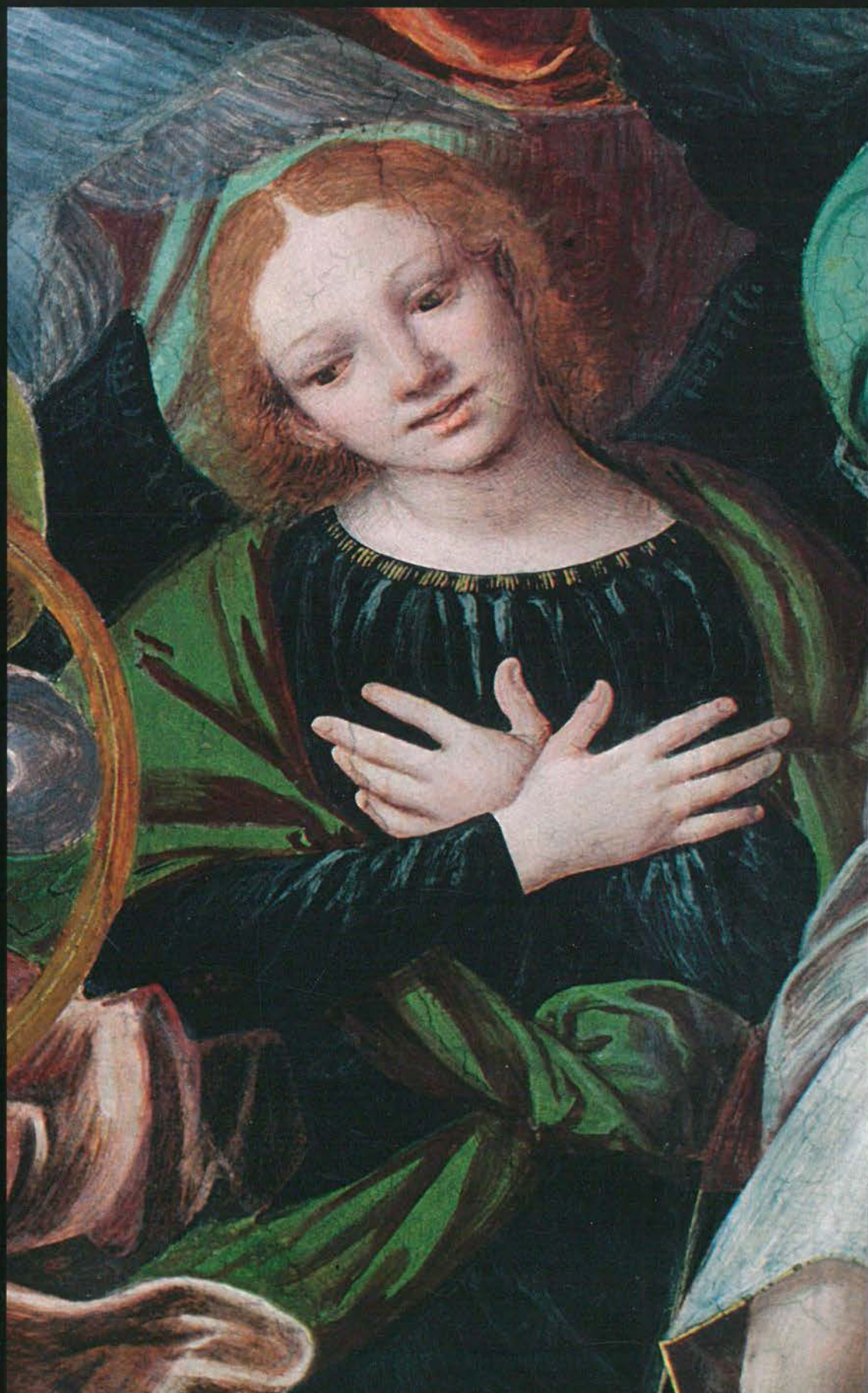




























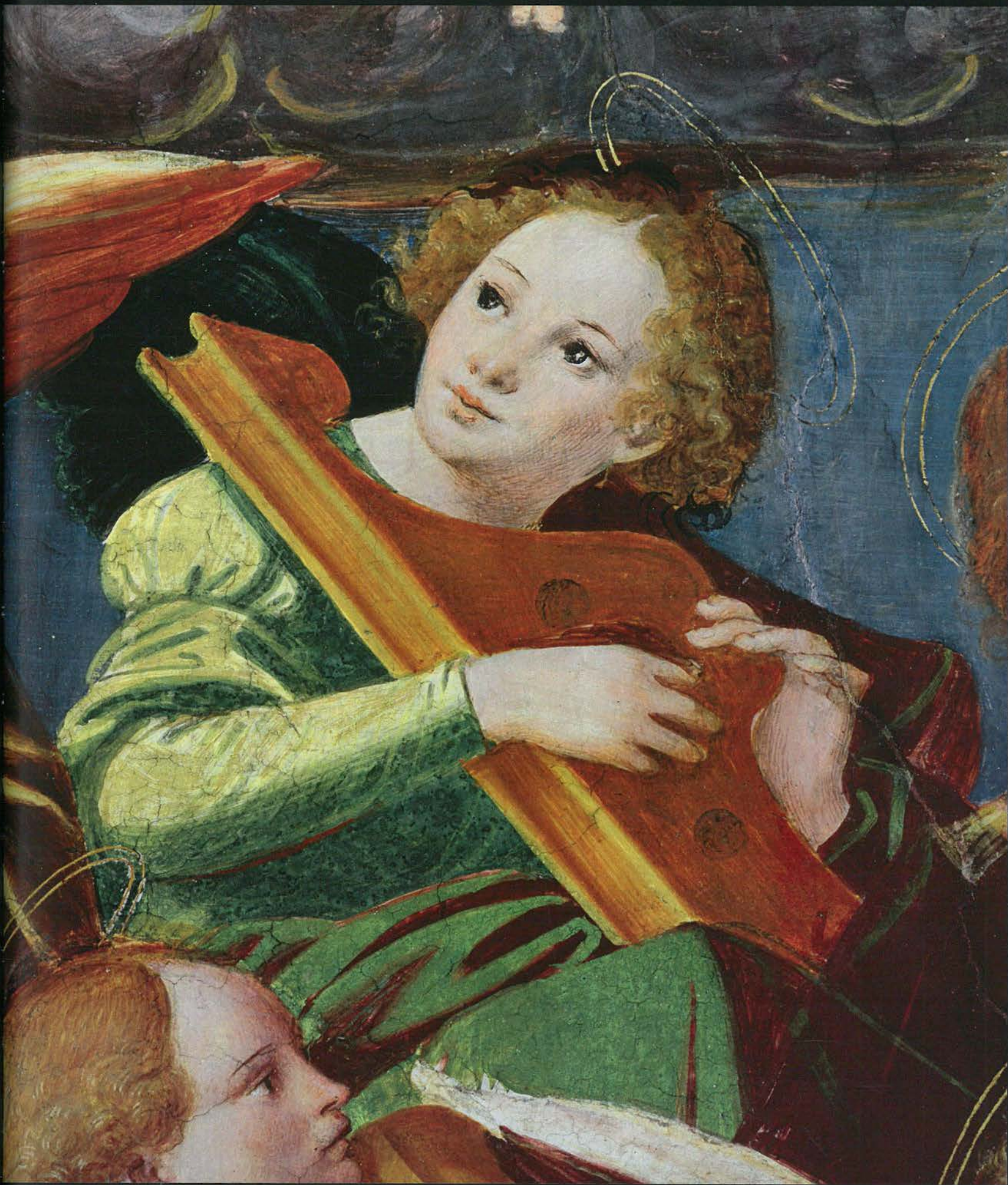






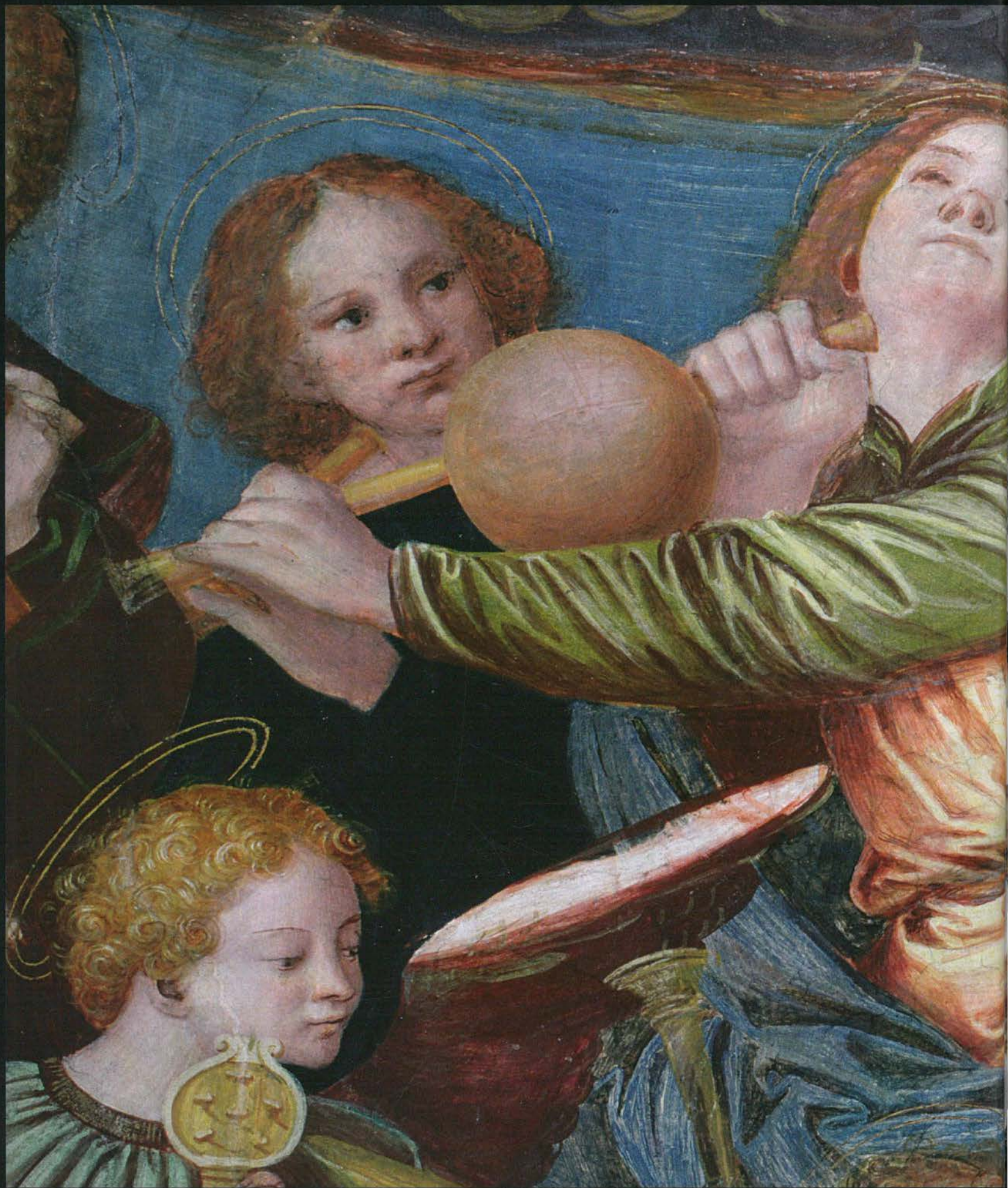






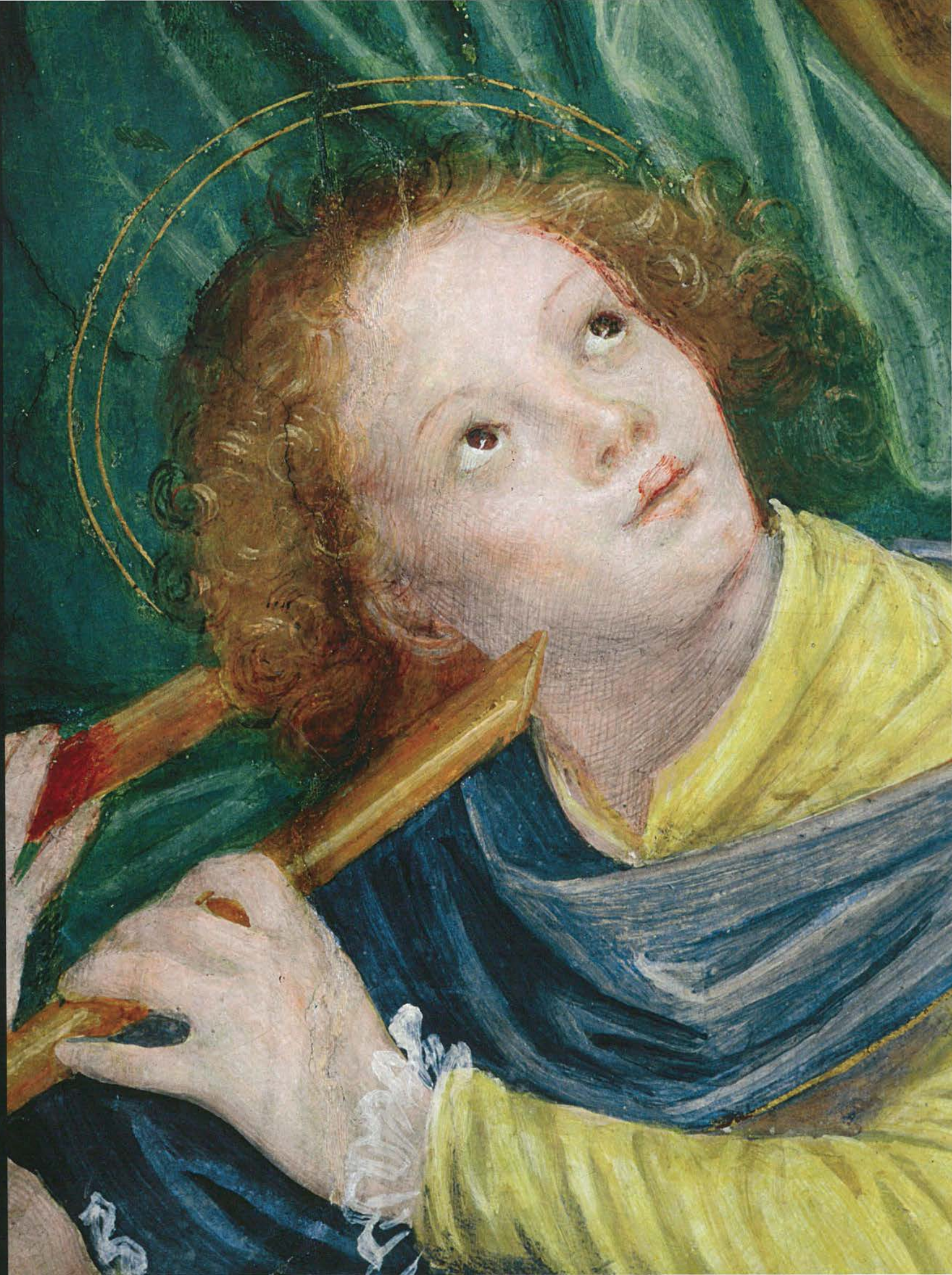












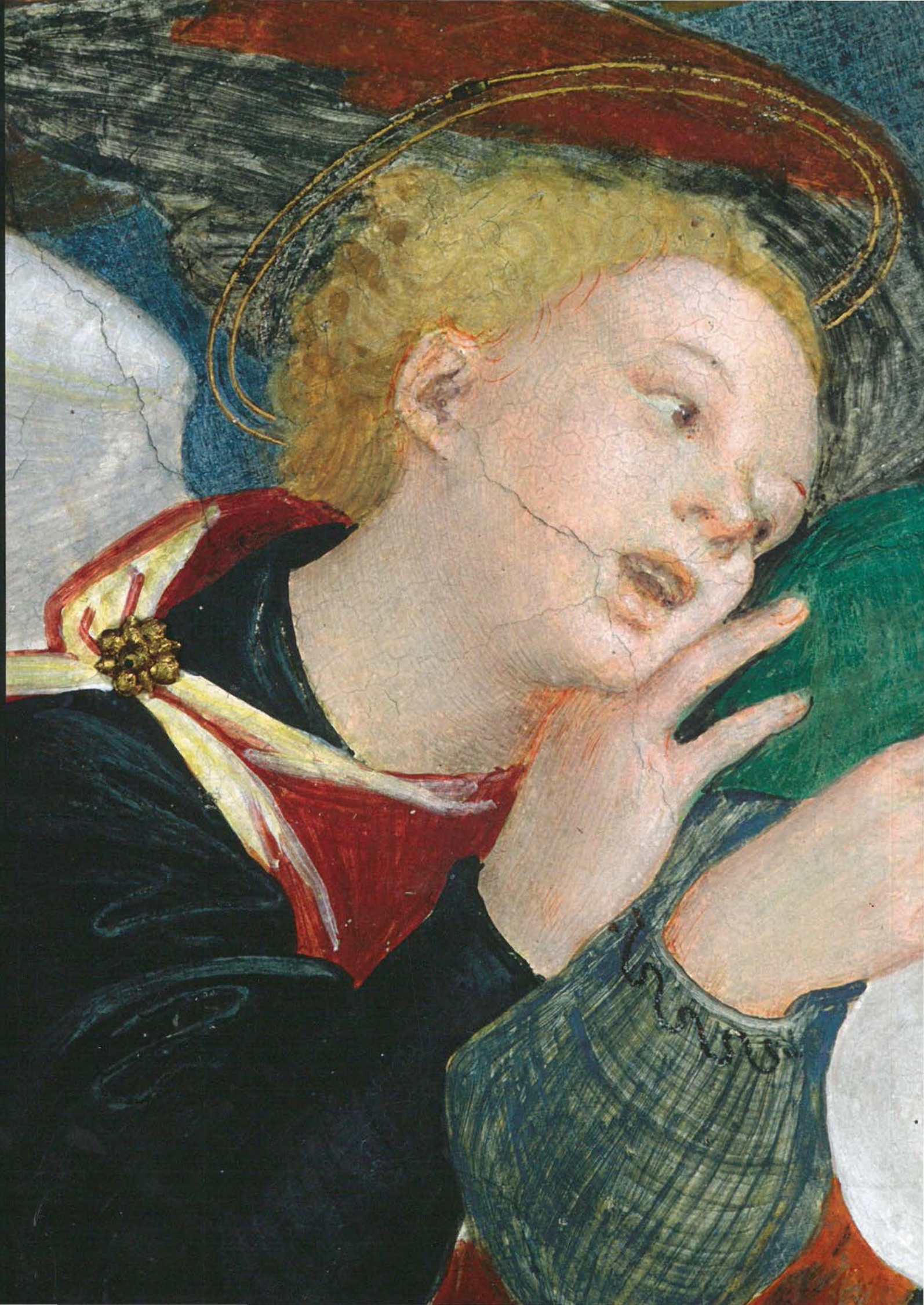


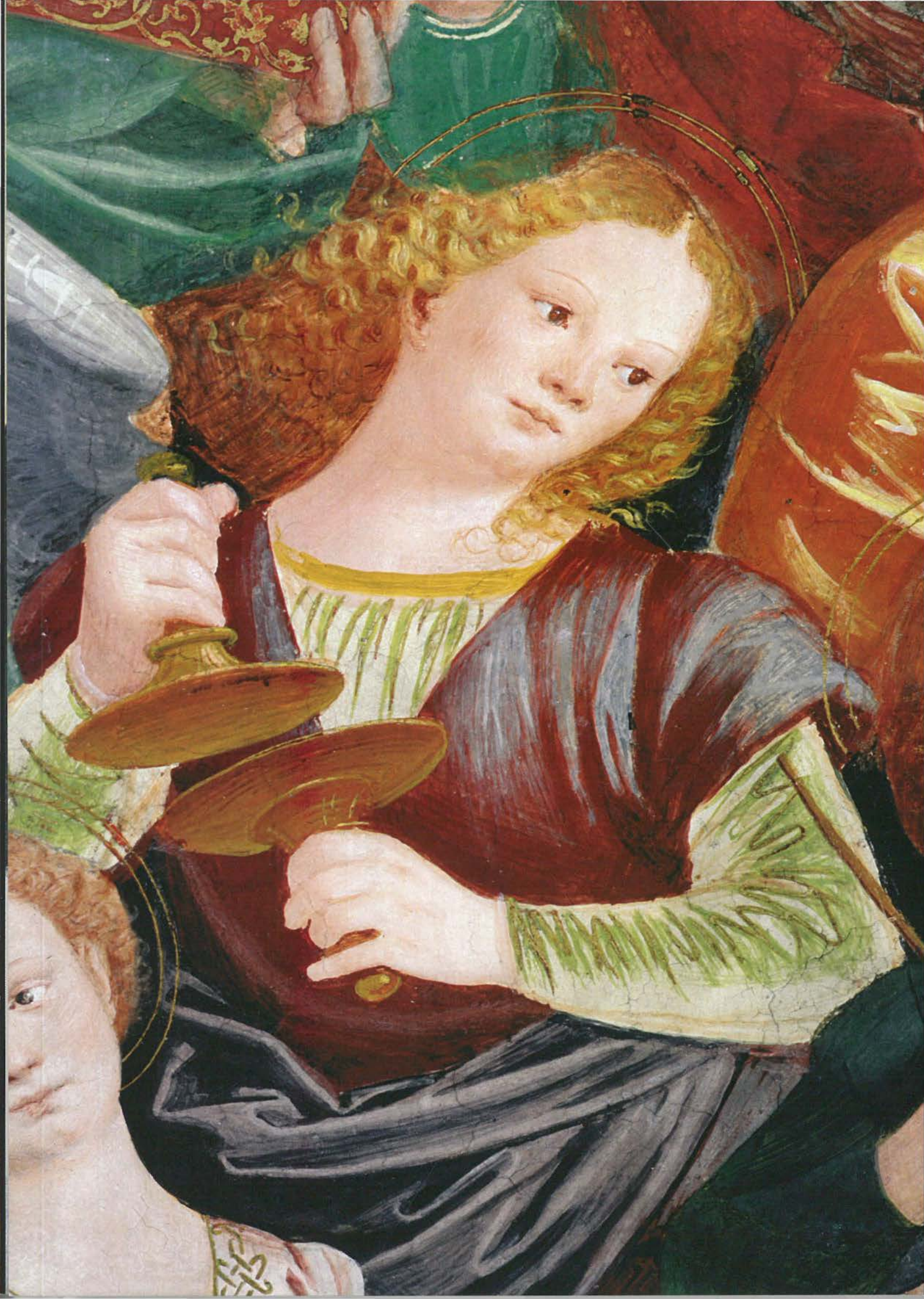














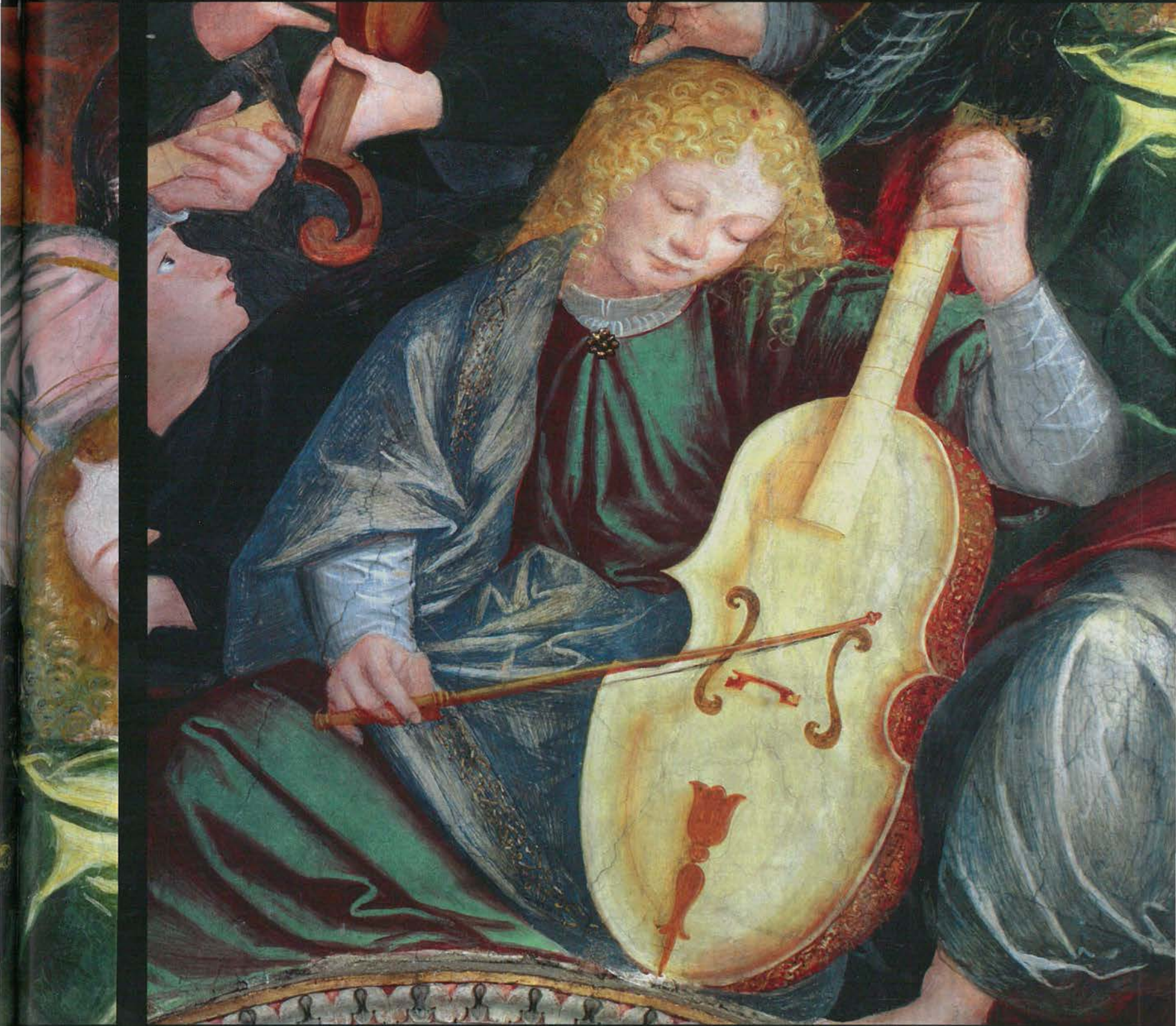






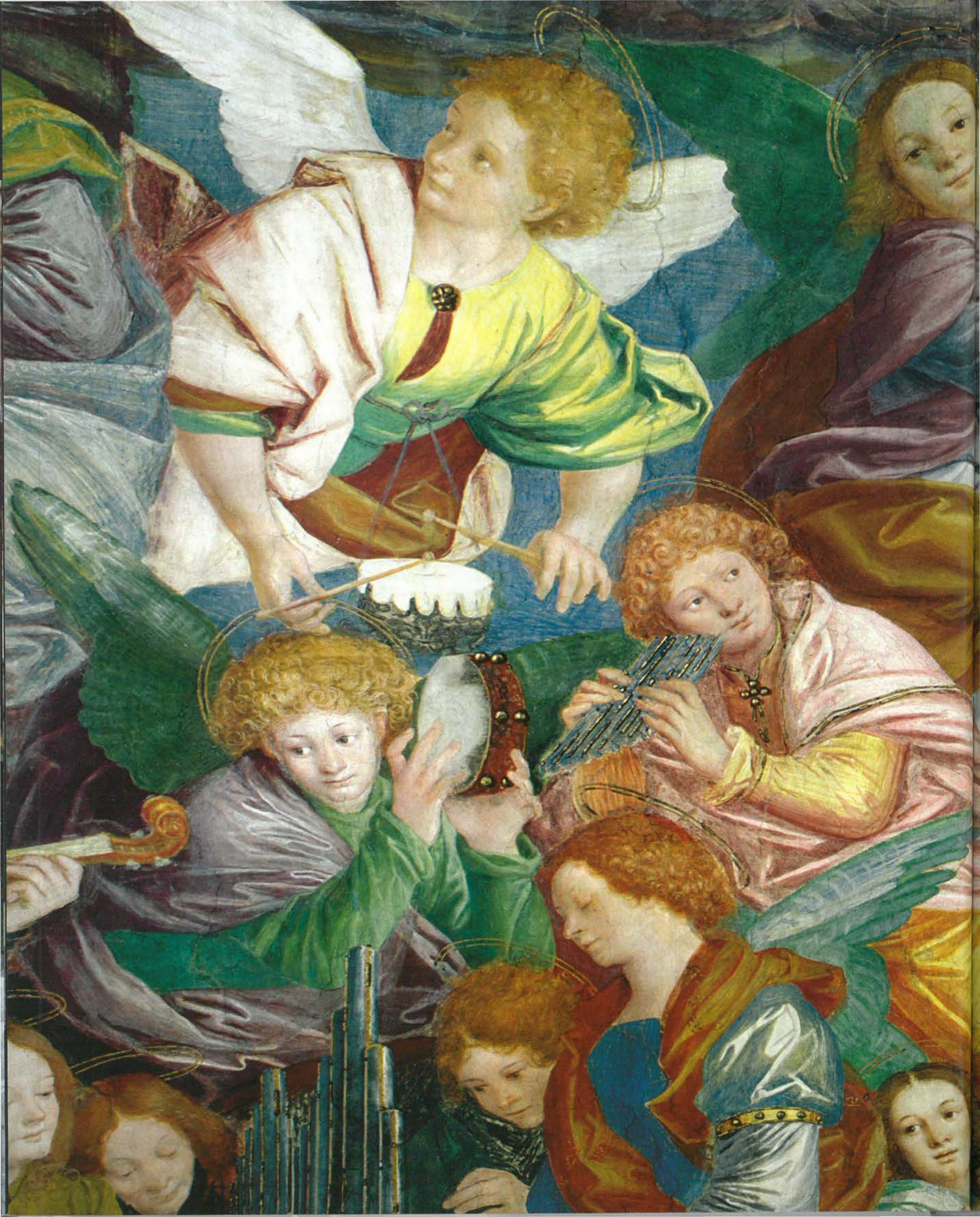








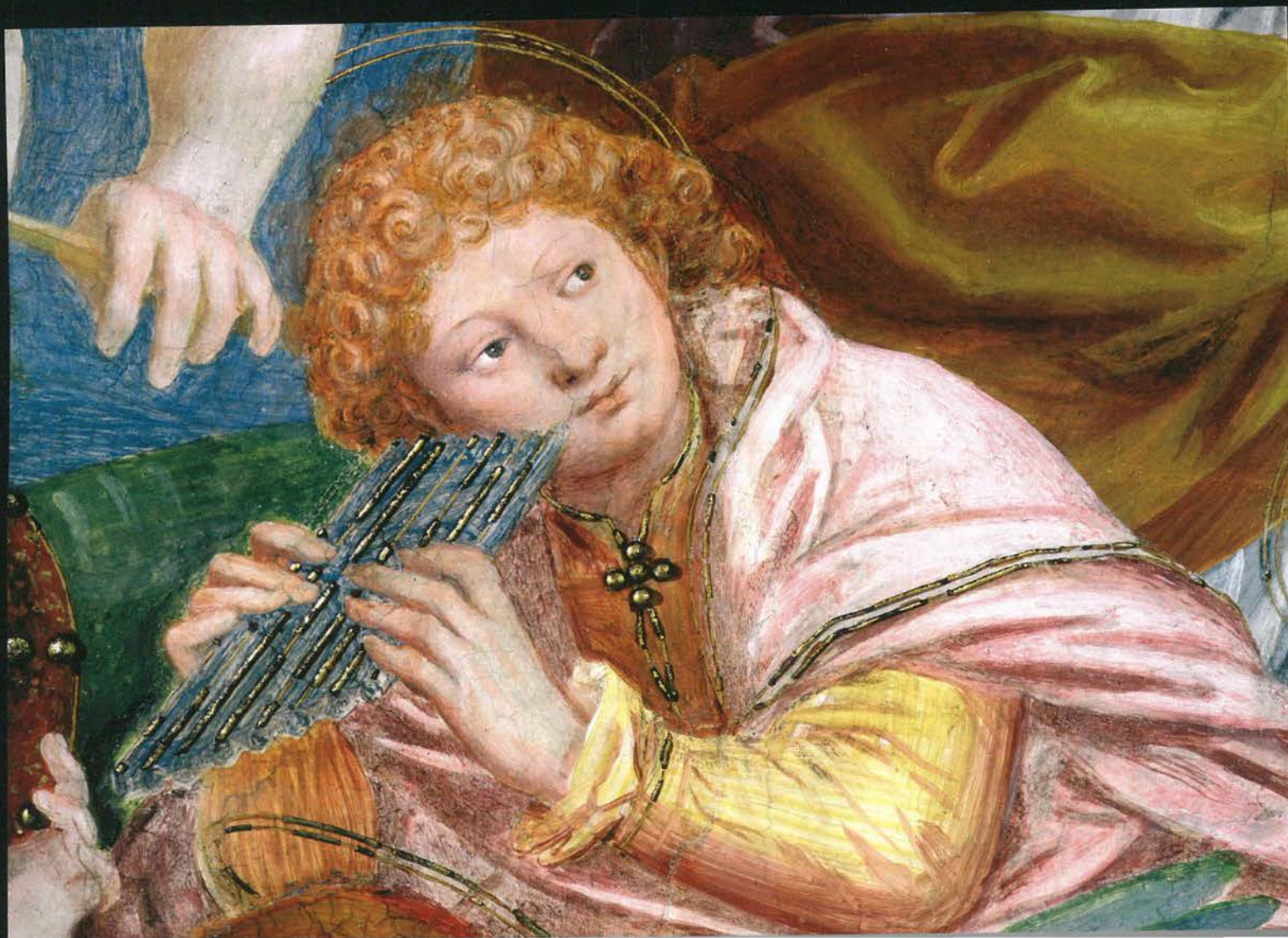














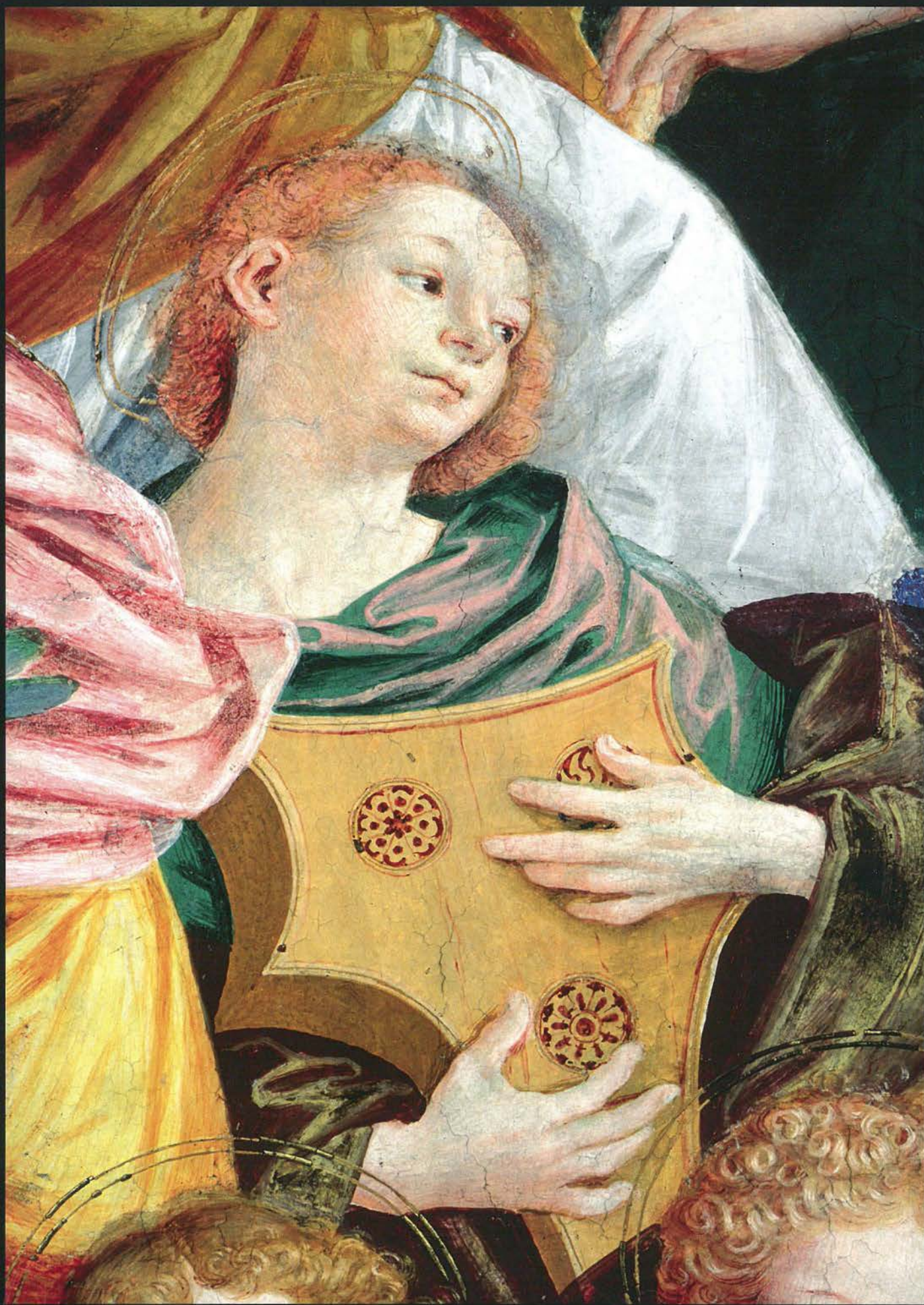














Il Concerto degli Angeli

Didascalie

1-4. Il fremito che muove questi putti alati sembra sprigionarsi dal concerto sottostante: è un girotondo festoso e danzante.

5. In ogni spicchio della cupola gli angeli musicanti non sono disposti secondo un ordine funzionale, ma in ragione dell'effetto prospettico e coloristico. Notare anche le simmetrie che si determinano fra il taglio del libro aperto (in alto) e i due flauti impugnati da uno stesso angelo (sotto) che vengono a formare angoli opposti. In realtà non sarebbe cosa facile per dei veri musicisti suonare in uno spazio ridotto, quasi gomito a gomito, in una promiscuità di generi strumentali e vocali (gli angeli cantori) raggruppati dalla fantasia gaudenziana.

6. Liuto e tamburello. Gaudenzio ostenta spesso gli strumenti in posizione laterale per mettere in maggior evidenza un volto, uno sguardo. Qui la posizione sembrerebbe anche suggerita dal gesto dell'accordatura – l'orecchio teso a percepire l'intonazione delle corde del liuto...

7. La musica degli angeli non ha bisogno di notazione. La melodia è nella curva del cartiglio, nel movimento delle mani, nel panneggio degli abiti e nel colore festoso.

8. Liuto (notare l'eccentricità del manico "in aggetto").

9. Tamburello.

11. Quasi a sé sta la figura dell'angelo con la ghironda, uno strumento popolare che Gaudenzio rappresenta con buona approssimazione. La manovella, impugnata dalla mano destra, aziona una ruota interna che sollecita sia le corde di bordone sia quelle della melodia immessa attraverso la tastiera posta sul manico.

12. Tamburo e flauto a becco: un accostamento fra ritmo e melodia. Un uso praticato spesso in diverse circostanze nella musica popolare e militare.

13. L'intensità espressiva del volto, il movimento dell'archetto come lontana propaggine del pensiero musicale e spirituale. Lo strumento è una ribeca, o ribechino, piriforme, con una bella rosetta di forma romboidale e due trafori a "S". A destra nell'immagine, come sarebbe possibile suonare uno strumento a fiato con il ricciolo di un arco che vi si butta sopra? Nessun timore. Il gioco di curve fra la gota gonfia d'aria e il segno decorativo dell'intruso valgono quanto una chiave di violino sul pentagramma.

14. Triangolo.

17. Tamburo e flauto a becco.

18. Strumenti a fiato.

19. Ibrido fra flauto e viella. Anche la posizione con cui l'angelo imbocca lo strumento è impropria.

20. Ancora uno strumento – una tromba – tenuta con eleganza quasi a suggerire con le mani e con il corpo ruotato di tre quarti il senso del concerto: l'esaltazione della figura umana a immagine di Dio.

22. Un'inquadratura che presenta tre strumenti d'invenzione; l'ibrido di flauto e strumento ad arco, lo strumento ad arco di forma concava (in basso a sinistra) e lo strano serpentone che ha semplicemente un valore decorativo.

23. Due altri strumenti fantastici di Gaudenzio: la siringa di Pan, formata da tre canne di bambù accostate (come nel relativo strumento a fiato), impugnata come un violino; e un arnese molto decorativo – una sorta di serpentone della famiglia dei cornetti – che, così come è stato rappresentato, sarebbe impossibile da suonare. Realistica è l'impugnatura a bocchino e realistico appare l'impegno del suonatore.

27. Un organo portativo (portato sulle ginocchia).

28. Angelo adorante e angelo che suona il flauto.

29. Angeli con cornetti.

30. Con una certa approssimazione lo strumento con padiglione ricurvo a pipa potrebbe essere un *Alpenhorn* (corno delle Alpi).

31. Angelo con cornetto.

32. Angelo con strumento a percussione.

34. Il salterio, portato con eleganza come un indumento o una corazza, ha una forma molto decorativa nel suo perimetro a spicchi curvilinei: è una delle tante libertà che si concede Gaudenzio.

35. Angeli con arpa e violino.

36. Suonatore di lira. Si noti l'eleganza del gesto con cui l'angelo gaudenziano tira l'archetto, mentre lo sguardo si rivolge altrove, forse in attesa di un segnale per mutare nota o finire "a tempo" con altri la melodia.

37. Angelo che suona uno strumento d'invenzione.

39. La cornamusa a due sacche (spiritosamente collocate all'altezza del seno). Notare le due canne di bordone (che suonano cioè sempre la stessa nota) e le due in basso, con fori, per la melodia.

40. Un reperto fra i più curiosi del concerto gaudenziano: il nyastaranga, strumento di origine orientale. Si rimanda il lettore alla voce relativa delle schede alfabetiche sugli strumenti.

45. L'angelo con il liuto, uno dei più belli del "concerto". La musica liutistica conobbe fra la fine del Quattrocento e i primi decenni del Cinquecento grande impulso, per merito di maestri italiani, prevalentemente lombardi, come Spinacino, Joan

Ambrosio Dalza, Francesco Bossinensis e il "divino" Francesco da Milano.

48. I cimbali, piccoli piatti di metallo da percuotere l'uno contro l'altro, sono ricordati fin dal Libro dei Salmi come strumenti apportatori di giubilo: "Laudate Eum [Deum] in cymbalis bene sonantibus". Il pisano fra' Domenico Cavalca, vissuto fra il XIII e il XIV secolo, ci rammenta che "gli antichi giudei usavano per lodare Iddio organi, cimbali et altri diversi stromenti".

49. I due cantori leggono su pagine opposte. Nei libri corali talora le parti della polifonia venivano affiancate.

51. Il dispiegarsi del cartiglio serve a Gaudenzio per inscenare un bell'esercizio di movimenti. Notare, in particolare, il gioco delle mani.

52. Viola da gamba e viola da "braccio" (perché tenuta

appoggiata alle spalle all'altezza delle braccia). Il violino nascerà fra poco dalle botteghe liutaie di Salò, Brescia e Cremona. L'angelo sembra pregustarne in anticipo il suono e le possibilità timbriche e virtuosistiche.

53. Particolare di uno strumento di pura fantasia. Notare l'incredibile contorno della cassa sagomato come una foglia di pungitopo (*ilex aquifolium*).

54. Suonatore di viola da gamba. Lo strumento veniva chiamato così perché si teneva fra le ginocchia. Gaudenzio lo pone in posizione decentrata per ragioni evidentemente decorative. Piuttosto approssimativi sono la forma della cassa (un ovale molto allungato con intarsi lignei o di avorio sui fianchi) e il manico tozzo e mancante del cavigliere.

56. Una bombarda. S'intravede un piccolo salterio a pizzico.

57. Complesso di strumenti dove spicca l'arpa.

58. Intorno all'organo positivo si dispiegano l'attenzione e la curiosità di figure non tutte essenziali al "concerto", fra le quali l'angelo che accudisce al mantice per l'alimentazione dell'aria alle canne.

59. Il tamburello offre all'esecutore la possibilità di sottolineare il ritmo in due modi: con la percussione della membrana di pelle e con lo scuotimento dei piccoli sonagli posti lungo il cerchio.

60. Un bel primo piano dell'angelo suonatore di siringa. Lo strumento era di solito costruito in canne di bambù, come dagli esemplari tramandati dalla musica popolare (esempio, il flauto andino). Gaudenzio ne sottolinea

la struttura con effetti coloristici.

61. Piccoli timpani.

62. Angeli cantori.

64. Lo strumento impugnato diagonalmente potrebbe essere uno schalmei, ma non si nota l'ancia che dovrebbe sporgere dal bocchino.

65. I due flauti a becco poggiano delicatamente sulle labbra del suonatore... L'eleganza è più importante del realismo.

66. Piccolo salterio a pizzico con decorazioni.

67. L'arpa è spesso presente nell'iconografia e simbologia sacra. Il fantasioso modello gaudenziano deriva quasi sicuramente dalla variabilità delle forme che può assumere uno strumento strutturalmente fra i più semplici: corde di diversa lunghezza tese entro un telaio.