



# LIUTAI TOSCANI D'OGGI

## LA RICOSTRUZIONE DEGLI STRUMENTI MUSICALI MEDIEVALI (X°-XIV° sec.)



Fabio Chiari

*Achille era un semidio. Invincibile, potente, invulnerabile, adorato e temuto. Come mai allora ho sempre fatto il tifo per Ettore?*

*Ognuno ha dentro di sé la notte dell'abisso e la luce della saggezza. Solo dopo aver scoperto fino a dove arrivano le tenebre del proprio io il vero saggio può arrivare a godere della luce della conoscenza. Per quanto mi riguarda sto ancora brancolando nel buio.*

*Fabio Chiari liutaio "Pensieri"*



# LIUTAI TOSCANI D'OGGI

Le origini medievali della liuteria classica.  
Ricerca storiografica su strumenti musicali ad arco  
e pizzico risalenti al periodo storico compreso fra il  
X° ed il XIV° secolo.

Trattato sul metodo di ricostruzione di  
antichi strumenti musicali medievali al fine di  
valorizzarne l'uso.

Ideato redatto e stampato a Firenze  
nel Gennaio 2007  
da

Fabio Chiari

## Indice generale

Pag. : 5 Prefazione

Pag. : 7 Introduzione

Pag. : 9 Capitolo primo: Gli strumenti musicali medievali

Pag. : 23 Capitolo secondo: Ricostruzione degli strumenti medievali

Pag. : 32 Capitolo terzo: Scelta delle accordature le corde e gli archetti

Pag. : 35 Capitolo quarto: Considerazioni finali

Pag. : 43 Capitolo quinto: Studio approfondito sulle fonti storiche.

From page 37 to 42

Introduction

Chapter 1° : Medieval musical instruments

Chapter 2°: Making medieval instruments

Chapter 3°: Tunings, strings, bows

Chapter 4°: Final consideration



## Prefazione

Questo terzo libretto segna un importante traguardo raggiunto dalla nostra iniziativa di lavoro così pesantemente criticata (da una parte) ed elogiata (dall'altra). Le nostre teorie di lavoro lungi dal potersi definire eretiche (richiamano anzi ad una metodologia di lavoro tradizionale e per così dire ortodossa) risvegliano nei nostri detrattori sentimenti di sconcerto e di aperta avversione perché rappresentano una testimonianza tangibile che l'attuale liuteria presentata sul mercato è solo una parziale interpretazione moderna di una delle numerose metodologie che hanno sempre caratterizzato la creazione di strumenti musicali. Di contro invece, quando chi deve acquistare ci avvicina senza chiusure mentali, alla fine dei conti rimane affascinato dal nostro sistema di lavoro tanto da convenire con noi che è importante anche cercare di riscoprire oltre agli antichi sistemi lavorativi anche l'antico modo di ragionare dei liutai classici. E'opportuno ricordare che anche le moderne scuole di liuteria si richiamano genericamente alle antiche tradizioni classiche, ma basta dare una breve scorsa ai lavori dei loro maestri per rendersi conto che siamo arrivati ad un tale punto di appiattimento nelle forme e nei legni usati da portare in breve ad un impoverimento di quelle che invece erano le infinite sfumature caratteristiche di questo lavoro. Noi non intendiamo mettere in discussione nella maniera più assoluta le capacità manuali e la professionalità di maestri affermati e di gran lunga più bravi di noi, ma riteniamo che basti andare al museo comunale di Cremona ad osservare il nodo sul piano del violino di Stradivari per capire che in origine la liuteria non funzionava come qualcuno intende farci credere. Se poi il lettore particolarmente curioso si volesse informare più dettagliatamente e si spingesse a visitare qualcuno dei tanti musei di strumenti musicali sparsi per la nostra penisola allora si renderebbe conto che la caratteristica principale della liuteria passata era la diversità più assoluta nelle forme, nei colori, nelle vernici, e soprattutto nei legni usati.

Quello che noi vogliamo affermare è che la produzione attuale pur se eseguita nel migliore dei modi svilisce le caratteristiche di bravura dei singoli maestri obbligandoli a presentare un prodotto poco distinguibile e diversificato. La considerazione in parte veritiera dai più supportata nella discussione e cioè che questa è la richiesta del mercato, in realtà è un falso problema. Per decenni qualcuno ha avuto l'interesse a far sì che il mercato straniero pensasse che la liuteria è solo una, ed il cliente d'oltre oceano imbeccato per anni con le solite teorie, richiede spesso solo un certo prodotto, i cinesi stessi producono all'infinito strumenti tutti tristemente ed inesorabilmente identici. Una delle speranze di queste pubblicazioni è quella di convincere chi deve acquistare uno strumento che la caratteristica peculiare dell'artigianato italiano è la varietà, la fantasia, e l'assoluta unicità di ogni strumento eseguito dai Liutai Toscani d'oggi. Queste affermazioni nella maniera più assoluta non devono essere prese per una inutile quanto dannosa dichiarazione di guerra a questa o quella scuola, ma come un invito alla discussione, al confronto. Noi non cerchiamo nemici (ne abbiamo fin troppi) ma alleati per combattere la battaglia tesa alla salvaguardia dell'artigianato italiano che sta soffrendo dell'attacco congiunto dei concorrenti esteri e della nostra classe politica, gli uni scatenati per rubare le nostre idee, gli altri ciechi circa le prospettive di sviluppo ma ben attenti a sfruttare la nostra produzione di ricchezza per mantenere i propri privilegi.

## Introduzione

La ricerca delle origini in liuteria e nella produzione di strumenti musicali in genere ci porterebbe, se eseguita in maniera scientifica, alle origini dello stesso genere umano. La dimostrazione di quanto sopra affermato si ritrova nella grande quantità di tempo dedicato dalle attuali popolazioni primitive per produrre e suonare strumenti musicali. Se le antiche popolazioni paleolitiche si dedicavano alla musica quanto e come gli attuali "primitivi" posso senza dubbio affermare che il nostro lontano passato era immerso nei suoni quanto e più di oggi e che la musica è nata come le arti figurative con l'uomo. Gli ultimi ritrovamenti archeologici sembrerebbero confermare questa mia tesi. Questo libro però non intende fare la storia della musica primitiva, altri lo hanno già fatto e senz'altro molto meglio e con maggior cognizione di causa di quanto potrei fare io. Il mio obiettivo è invece ricercare in un tempo relativamente lontano da noi le radici degli strumenti che poi si sono evoluti negli strumenti della liuteria classica. Tralascierò il periodo dell'impero romano o di altri grandi imperi coevi che sappiamo essere stati grandi produttori di strumenti musicali e rivolgerò le mie attenzioni al medioevo europeo poiché esso, pur con tutti i contatti e le contaminazioni avvenute è all'origine della liuteria attuale. Dopo aver dato quelle che per me sono notizie importanti circa le origini e le caratteristiche dei vari strumenti esaminati arriverò a spiegare con quali criteri sono nati gli strumenti che presenterò. Tralascierò citazioni dotte e mi sforzerò di evitare il più possibile richiami ad altre pubblicazioni soffermandomi su quelle che sono le idee che mi sono fatto nello studio decennale di una serie infinita di opere di scultura, pittura, scrittura. Mi preme rilevare che ogni affermazione che apparirà in questa pubblicazione scaturisce da uno studio attento e meticoloso della storia e delle sue fonti e che eventuali teorie discordanti da altri modi di intendere sono frutto di una mia personale interpretazione



dei fatti. In questo campo, infatti, non esistono formule precise e matematicamente dimostrabili, esistono teorie che come in ogni altra scienza non sono quasi mai interamente dimostrabili. Studiando in maniera approfondita le fonti disponibili mi sono accorto che spesso molte di esse sono in contrapposizione fra loro, altre parlano in maniera uguale di strumenti diversi, altre in maniera diversa di strumenti uguali. Molte volte alcuni strumenti uguali sono chiamati con nomi diversi e viceversa, in alcuni casi la loro origine viene individuata nel vicino oriente in ambienti arabi salvo poi scovarne di simili in bassorilievi o incunaboli europei e mitteleuropei ben più antichi della nascita dell'Islam e così via. Di una cosa sono storicamente sicuro e cioè che ad un certo punto in Europa all'inizio dell'anno mille a dispetto delle direttive della chiesa cattolica che esigeva solo il canto nell'ambito delle cerimonie religiose esisteva un numero enorme di strumenti musicali di ogni tipo, che nelle piazze e nelle corti si allietavano le serate di tutti coloro che avevano un concetto della vita non così strettamente legato ai precetti religiosi, con musica canti e balli profani. Fra questi antichi strumenti si possono individuare quelli che per le loro caratteristiche sono da considerare i progenitori degli strumenti attuali, e quelli che nel tempo sono scomparsi più per circostanze fortuite che per una scelta precisa effettuata da qualcuno che intendeva sostituirli con altri. La storia a volte è strana!

## CAPITOLO PRIMO

### Gli strumenti musicali medievali

Il Medio Evo è un periodo di tempo lunghissimo, circa mille anni, quasi un'eternità. Storicamente viene fatto iniziare con il crollo dell'impero romano d'occidente e le conseguenti invasioni barbariche, per farlo finire nel 1492 con la scoperta dell'America e l'inizio dell'era moderna. Alcuni studiosi considerano il Rinascimento come un periodo staccato dal Medioevo, ma bisogna dire ad onor del vero che il profondo cambiamento politico e sociale a livello europeo coincide con la scoperta del nuovo continente. In questo lungo intervallo è accaduto tutto ed il contrario di tutto. L'Europa non più difesa dalle legioni romane è stata percorsa in lungo ed in largo per cinquecento anni da popolazioni diverse sia per origini geografiche che per religione, che per razza. In Italia sono arrivate popolazioni provenienti dal nord come i vichinghi, i goti, i longobardi, dall'est come i mongoli i bizantini gli albanesi e gli arabi. Queste popolazioni prevalentemente nomadi potevano anche non avere origini ben definite. In sostanza l'Europa riguardo alle popolazioni che la popolavano, riprese lo stesso aspetto che aveva prima che l'impero Romano assicurasse quasi mille anni di stabilità anche negli spostamenti dei distinti gruppi etnici. Questa caratteristica disposizione a macchia di leopardo di popoli diversi fece sì che si mischiassero prima le etnie, poi lentamente e a costo di gravi sofferenze e milioni di morti i primi Stati organizzati facessero capolino alla finestra della storia. Fu intorno all'anno mille che le cose cominciarono a migliorare dal punto di vista della struttura sociale. Una certa inversione nella tendenza distruttiva che si era avuta nei primi cinque secoli successivi al crollo dell'impero romano d'occidente fu senz'altro agevolata dalla necessità di arginare l'espansione araba in Europa. La chiesa cattolica fece

la sua parte a volte per unire, altre per dividere ma sempre per assicurarsi potere e ricchezza, fino ad arrivare all'assurdo che pur ritenendo la musica importante per l'indottrinamento delle masse ed avendo in riferimenti biblici esplicite descrizioni di strumenti musicali bandì gli stessi dalle celebrazioni religiose preferendo loro il canto. L'assurdo è che poi proprio da portali, affreschi, bassorilievi e sculture su chiese e cattedrali ci provengono le più genuine riproduzioni degli strumenti che venivano suonati al tempo della loro costruzione. Per rincarare la dose va rilevato che proprio negli anni del rigore, specialmente nelle celebrazioni religiose, furono proprio frati, chierici e religiosi in genere che si diedero un gran daffare per codificare, organizzare e dare una parvenza scientifica a quella teoria musicale così avversata, tanto che agli inizi dell'anno mille fu un certo frate Guido d'Arezzo che diede un nome alle note e inventò una maniera più organica di scrivere la musica. Fino a quel momento non possiamo affermare che esistesse una tradizione liutaria codificata, non si conoscono botteghe o scuole di artigiani che fabbricassero strumenti musicali anche se questi dovevano per forza di cose esistere (solo con il consolidarsi di stati unitari o liberi comuni si arrivò ad avere una certificazione scritta circa l'esistenza di botteghe artigiane e corporazioni ma questo circa duecento anni dopo). Penso che spesso musicisti e musicanti si fabbricassero gli strumenti in maniera autarchica o tutt'al più tramite l'ausilio di intagliatori, falegnami, fabbri e così via. Ovviamente in quel crogiuolo etnico e culturale che era l'Europa dell'anno mille non c'è da meravigliarsi se poi nelle rappresentazioni di strada si vedessero apparire strumenti di ogni tipo o foggia alcuni a fiato altri a corda, a pizzico, a percussione. Da questo momento per non confondere le idee seguirò soltanto l'evoluzione degli strumenti a corda o ad arco tralasciando gli altri per facilitare la comprensione. Dai primi anni del mille fino alla seconda metà del trecento appaiono le forme artistiche e le descrizioni più conosciute degli strumenti musicali che mi interessano. Si possono osservare ovunque riprodotte fidule a pizzico e ad arco ribeche, ribechone, vielle,

vihele de mano e vihuele de arco, liuti, salteri, citole, citare, arpe, insieme a strumenti indefinibili e sconosciuti. Con l'inizio del 1400 e il conseguente rinascimento delle arti e della vita culturale e scientifica dell'Europa cominciano ad apparire sempre nuovi strumenti, via via più raffinati e più dettagliatamente descritti, fino ad arrivare a quelli che ci sono più familiari poiché a noi più vicini. Il primo impatto con gli strumenti musicali medievali è avvenuto circa dieci anni addietro, quando nell'occasione di una visita al museo dell'opera di Santa Maria del Fiore ho potuto osservare attentamente la cantoria di Luca della Robbia. Riprendendo un brano biblico, il grande artista propose in questa sua superba opera tutta una serie di formelle raffiguranti in maniera ben separata tutto lo scibile musicale dell'epoca dal canto fino agli strumenti di nostro interesse passando per tutti gli altri. Parlando col personale scientifico del museo ho saputo che per forme e numero di corde sembra prevalere la teoria che gli strumenti siano stati rielaborati secondo la fantasia dell'autore, per quanto mi riguarda ho solo notato una differenza nel numero di corde fra due strumenti identici, ma questo è un problema che affronteremo in seguito. E' superfluo affermare che all'occhio del liutaio questi strumenti apparvero immediatamente bellissimi. In seguito ad una visita a Parma le statue dell'Antelami raffiguranti figure di personaggi che suonavano strumenti musicali di una semplicità affascinante riaprirono la parentesi di amore nei confronti della liuteria medievale. Il fatto poi che l'Antelami fosse vissuto almeno duecento anni prima del della Robbia rendeva le cose ancora più intriganti. Decisi di cominciare a studiare gli strumenti d'epoca o quanto meno ad interessarmi alla loro tipologia comprando libri e pubblicazioni e frequentando biblioteche e musei. Dopo poco tempo decisi di abbandonare l'approfondimento degli strumenti costruiti dopo il trecento che mi sembravano troppo leziosi e carichi di decorazioni dettate più per soddisfare l'occhio del signorotto di turno più che l'orecchio dell'ascoltatore attento. Qualche secolo dopo gli stessi Amati nonché il grande Stradivari abbandoneranno la loro linea sobria e sublime per creare dei

violini (secondo me deturpati dalle decorazioni che li ricoprono) destinati alle più potenti corti europee. Siccome mi rendo conto che questa affermazione aggiungerà altri brividi agli ormai inorriditi lettori di queste prime pagine, continuerò dicendo che lo stesso grande maestro Stradivari quando vendette il famoso quintetto al granduca di Toscana, conscio del fatto che i toscani avevano dei gusti severi in fatto di manifestazioni artistiche, si limitò a decorare con dei disegni semplici (e quindi bellissimi) solo la tastiera e la cordiera di ogni pezzo, lasciando il resto degli strumenti nella loro assoluta perfezione senza inutili orpelli, raggiungendo vette di stile difficilmente raggiungibili. Dunque, dicevo che per quanto riguarda i miei gusti in fatto di strumenti musicali, come per l'arte tendo a preferire la sobrietà e la severità alla ricerca del lezioso. Preferisco di gran lunga una qualsiasi manifestazione artistica, qualunque essa sia, essenziale ed immediata ad una qualsiasi altra sovraccaricata da inutili decorazioni o aggiunte non assolutamente indispensabili alla funzionalità.. Pur riconoscendo il genio ovunque esso si manifesti e inchinandomi alle capacità tecniche ed artistiche oltre che manuali di chiunque crei, sono portato a preferire un'arte semplice ad una complicata e per questo che di fronte al portale di una cattedrale gotica o meglio ancora romanica provo sensazioni molto più intense piuttosto che di fronte ad una equivalente manifestazione artistica barocca o manieristica o peggio ancora rococò. Tendo a soffermarmi maggiormente sulla disarmante semplicità di alcune raffigurazioni da bestiario sui capitelli di numerose chiese medievali di campagna, così vive e potenti anziché sulle pur bellissime decorazioni di un Tiepolo o di un Raffaello. Ho deciso così di cominciare la produzione di una serie di strumenti medievali, ma medievali nel vero senso della parola, cercando di calarmi il più possibile nell'atmosfera dei primi decenni del secondo millennio e di tentare di immedesimarmi nell'artigiano che creava strumenti musicali a quel tempo. Tale decisione come vedremo non è stata semplice da prendersi, poiché oggi purtroppo sia le esigenze moderne sia l'orecchio stesso sono assolutamente inadeguati ad accettare sonorità e scelte

tecniche medievali, tanto che addirittura è difficile spiegare agli attuali musicisti come si possano suonare oggi strumenti costruiti su basi storiche. E' iniziato così il viaggio che ha portato alla creazione degli strumenti presentati in questo libro che saranno cinque: una ribeca, una fidula, una citola, un liuto, ed una viella. Esistono numerosi (ma non molti) documenti medievali che trattano degli strumenti musicali ma questi se da una parte sono una fonte inesauribile di notizie, dall'altra creano se possibile più confusione che mai poiché spesso sono in contraddizione fra loro. In alcuni casi i disegni che ne fanno corredo definiscono certi strumenti che noi conosciamo con altri nomi, oppure danno per essi accordature o numeri di corde assolutamente discordanti. Secondo me questa incongruenza non è sinonimo di un caos allora esistente o di ignoranza da parte di chi scrisse, semmai è invece la riprova che in quel tempo non esistevano regole fisse o definite come ai nostri tempi. Mi viene da sorridere pensando al musicista che misurava con la riga di metallo il diapason di un violino moderno nella bottega di un mio collega liutaio per poi sbottare dopo alcuni interminabili secondi: Mi sembrava! E' più lungo di quasi un millimetro! In realtà oggi i musicisti sono quasi sempre così specializzati nel proprio strumento da rifiutarsi di suonare nient'altro o nella migliore delle ipotesi poco altro. Ancora oggi però esistono per fortuna dei musicisti estremamente versatili e soprattutto curiosi di sperimentare nuove sonorità (o antiche dipende dai punti di vista) che non si scoraggiano di fronte ad uno strumento da suonare col plectro anziché ad arco o viceversa. Per non disperdere a casaccio le conoscenze e soprattutto non dare l'impressione di voler prendere da ogni periodo lo strumento più famoso per dare dimostrazione di mere capacità manuali ho deciso di non approfondire (momentaneamente s'intende) il periodo finale del Medioevo, e cioè il Rinascimento. Per uno di quegli strani meccanismi della storia che non comprendiamo appieno, in questo periodo avviene che con la stabilizzazione della situazione politica e militare in Europa tutto quello che riguarda la musica e gli strumenti musicali migliora sia dal punto di vista tecnologico

che come completezza melodica, ma perde inequivocabilmente di fascino. Gli strumenti stessi cominciano a raggiungere complessità che se da una parte gli permette di poter fare di ognuno di essi una piccola orchestra a sé, dall'altra gli rende via via sempre più insuonabili per lo meno da musicisti di strada. Il liuto per esempio dalle quattro corde iniziali passa nel breve giro di due secoli a dieci cori e più per un totale di venti corde. In seguito raddoppierà anche i manici per arrivare ad una complessità che fece dire ad un famoso maestro di corte: Se un suonatore di liuto ha ottanta anni settanta gli ha trascorsi ad accordare lo strumento! Con la specializzazione, l'evoluzione e le nuove teorie musicali l'orchestra diviene essenzialmente prerogativa di personaggi potenti che si possono permettere di assumere compositori, musicisti, liutai e di poter comprare gli strumenti. Le doghe sostituiscono il corpo degli strumenti scavati direttamente nel pezzo di legno e se da una parte permettono di costruire dei veri capolavori alternando legni esotici a materiali sempre più pregiati dall'altra fanno perdere alla produzione quell'immediatezza e quella semplicità che sono la parte più interessante della musica e degli strumenti medievali. Ovviamente se risulta capibile il fatto che non sono giunti fino a noi strumenti medievali dei primi secoli dopo il mille, stranamente sono veramente pochi anche gli strumenti rinascimentali che possiamo vedere nei musei o nelle collezioni. I soli che sono giunti sino a noi sono stati modificati così profondamente in epoche successive tanto da rendergli irriconoscibili. La storia ha annientato fisicamente quasi tutti gli strumenti a doghe, rimangono e sono spesso ancora suonabili i diretti discendenti delle vielle e delle fidule e cioè le viole ed affini. La scelta di non approfondire momentaneamente il Rinascimento, mi permetterà di ricostruire così in maniera scientifica uno spaccato antichissimo e perduto delle nostre tradizioni.

## Il suono degli strumenti medievali

Un discorso a parte deve essere riservato alle caratteristiche sonore di questi strumenti musicali: come suonavano? La risposta sembrerebbe essere ovvia, in altre parole molto peggio degli strumenti attuali o comunque successivi a quel lontano periodo. A supportare questa tesi dovrebbe intervenire anche il fatto che certe soluzioni tecniche come l'anima non erano ancora state inventate e le corde avevano una funzionalità molto ridotta, ma non sono del tutto d'accordo su questa interpretazione. Va detto che l'orecchio di un uomo vissuto nel medioevo doveva essere di gran lunga più sensibile del nostro, tanto da inorridire di fronte alle assurde amplificazione dei nostri concerti rock, ma questo non vuol dire che una educazione musicale diversa presupponesse anche una minore capacità nel distinguere le varie caratteristiche tonali. In breve, nel Medioevo si suonava e si ascoltava musica diversa da quella moderna ma non per questo peggioro. Secondo il mio modesto parere tutto era rapportato alle caratteristiche di quei tempi, perciò uno strumento che in una taverna si sentiva meglio di un altro avrebbe anche allora deviato sul suo suonatore le attenzioni del pubblico né più né meno di quello che avviene ancora oggi. Bisogna anche tener conto del fatto che non esistendo la necessità di raggiungere le dieci o ventimila persone come avviene nei concerti moderni, non era prioritario sviluppare la potenza a scapito della qualità. Per quanto riguarda l'anima che fece la sua apparizione alcuni secoli dopo, io ho una terapia personale sul suo utilizzo iniziale, ritengo che qualcuno abbia (assolutamente senza una qualsiasi convinzione scientifica) incastrato un legnetto fra la tavola ed il fondo dello strumento per bilanciare l'affondamento sul piano dovuto alla pressione del piedino del ponticello, intelligente è stato in seguito l'aver capito che questa soluzione migliorava la qualità e la potenza del suono, ma a quel punto chiunque avesse una preparazione musicale se ne sarebbe potuto accorgere. Così secondo me l'anima, che così puntigliosamente gli attuali musicisti si accaniscono a controllare e ricontrollare, è nata come espediente per non aprire lo strumento e sostituire una catena o addirittura tutto il piano musicale.



## La ribeca

La letteratura specializzata tende ad identificare in essa l'evoluzione di uno strumento di origine araba chiamato rabab o rebab. Ad una analisi più attenta invece ritengo che la ribeca sia l'equivalente in campo europeo dello strumento arabo più che una sua evoluzione, anche perché quest'ultimo era in realtà formato in origine da una membrana di pelle tesa su una porzione di zucca essiccata, mentre la ribeca propriamente detta viene ottenuta da un sol pezzo di legno scavato e col piano armonico in legno. Entrambi avevano due o tre corde e svariate accordature a secondo che essa servisse per accompagnamento o per la melodia. Non esistevano misure standard né del corpo né tantomeno della corda vibrante e la tastiera non aveva tastature, anche se in epoche più tarde per comodità di esecuzione l'iconografia presenta alcuni legacci in budello. Il corpo è a forma di pera estremamente elegante e sfuggente, mai panciuta come il liuto o in alcuni casi la fidula, il piano musicale presenta a seconda delle raffigurazioni due fori di svariata foggia o un solo foro centrale come il liuto, o addirittura i due fori laterali al ponticello ed in più in prossimità della tastiera un'altra apertura rotonda più piccola. Assolutamente simile alla ribeca era la lira greca e tutta una serie di strumenti nord europei che avevano dei nomi impronunciabili o addirittura non hanno nome in quanto figurano anonimi su pergamene miniate dell'epoca o su frammenti di affreschi difficilmente riconoscibili in antichi castelli del nord in ambito quasi pagano. Questa mia presa di posizione nel negare l'origine araba della ribeca non scaturisce da una preclusione mentale nei confronti dell'Islam ma dal fatto che fra tutti gli strumenti musicali antichi che si suonavano in tempi antichissimi in Cina in Giappone o addirittura in America del sud figurano strumenti che pur con nomi diversi hanno una struttura assai simile alla ribeca o al rebab. In alcuni brani dei suoi scritti il Boccaccio stesso parla di "ribeche

ribechine e ribechone” tradendo involontariamente il fatto che lo strumento non era in Italia e senz’altro nel resto d’Europa uno strumento isolato, ma rappresentava una famiglia completa alla stregua dei più famosi quartetti di stradivariana memoria. Tutte le fonti sono invece concordi nel dichiarare che la ribeca ha come caratteristica un suono stridulo e nasale ed in seguito sarà bandita dalla buona società e relegata alle bettole ed alle feste di piazza, per poi essere addirittura bollata come strumento indecente tanto da essere vietata in alcune occasioni. Secondo il mio modesto parere invece questo strumento pur con i suoi limiti, rimane fra i più affascinanti dell’epoca anche per una sua particolare eleganza di linee e di forme. In raffigurazioni più tarde ( seconda metà del 1300) presenta alcune variazioni della forma consistenti in due punte che partono dal corpo in prossimità del manico per poi fermarsi a mò di cornetti ai due lati di quest’ultimo. Tale modifica deve essere stata reale in quanto figura in affreschi, sculture o tarsie lontane nello spazio e di autori diversi, uno di essi è Luca della Robbia che la rappresenta molto chiaramente nel suo angelo con la Ribeca di Firenze. Nel 1500 lo strumento scompare del tutto dal panorama musicale europeo trasformandosi in strumento a carattere regionale.

### La fidula

Per parlare correttamente di questo strumento bisogna fare alcuni distinguo essenziali, primo fra tutti che sotto il nome di fidula figurano strumenti molto diversi fra loro e che possono essere suonati anche a pizzico ma prevalentemente ad arco. Il fondo è panciuto, anch’esso scavato in un sol pezzo di legno ed il manico può essere un tuttuno col corpo o può essere attaccato ad esso tramite incastri vari o chiodi. In alcune fonti viene definita liuto ad arco. In altre raffigurazioni viene presentata con fondo piatto, suonata con un archetto ricurvo, con un aspetto abbastanza

simile ad una citola. La tastiera è presentata alcune volte con evidenti tastature, in altre occasioni esse sono totalmente ed inequivocabilmente assenti. Il piano musicale è quasi sempre in abete piatto o leggermente convesso e rinforzato con catene trasversali o longitudinali in essa è sempre assente l'anima che verrà inventata più tardi. Il piano musicale presenta la stessa variabilità di fori armonici della ribeca. Più grande in genere di questa, in realtà si distingue da essa per il numero delle corde che di solito sono quattro o cinque e spesso arricchite da un bordone che si tiene sulla sinistra dei cori e si regola con un bischero infisso alla sinistra della testa. Sebbene presentato spesso come una ribeca per me lo strumento scolpito dall'Antelami al battistero di Parma è in realtà una caratteristica fidula. Alcune fonti individuano nella fusione fra la fidula ad arco a fondo panciuto e la vihuela de mano a fondo piatto la nascita della vihuela de arco che sembra abbastanza universalmente riconosciuta come la diretta antenata della viola. Questa origine potrebbe altresì essere ricercata nella naturale evoluzione della fidula ad arco a fondo piatto di origine non arabo ispanica che già nel 1200 presentava una caratteristica forma ad otto. Mi rendo conto che la cosa può sembrare complicata, ed infatti lo è, basta comunque tener ben presente che la fidula per la sua conformazione e il maggior numero di corde si prestava in tutte le sue svariate configurazioni in uno strumento col quale si poteva eseguire la parte armonica e tramite il bordone (che poteva anche raddoppiare nel numero) un buon accompagnamento oltre a dare una maggior quantità di armonici.

## La citola

Questo piccolo strumento è molto conosciuto dai più in quanto immortalato da Simone Martini in un affresco in primo piano e con dovizia di particolari, oltre ad una grottesca decorazione ottenuta con tasselli chiari e scuri a richiamo delle decorazioni delle facciate delle cattedrali dell'epoca. Tale rappresentazione è complice della frenesia di quei liutai che ansiosi di dimostrare al mondo le proprie capacità manuali si divertono a riproporla in libri e manifestazioni, tanto che come riproduzioni è seconda solo ai liuti rinascimentali e barocchi. Ovviamente il pittore riporta una caratteristica citola per così dire da parata, il che è intuibile anche dai sontuosi paramenti del suonatore che stava evidentemente suonando per le autorità dell'epoca e questo non deve far pensare che le citole fossero tutte così. In realtà trattandosi di strumenti a pizzico o a plectro questi avevano sul piano un indispensabile intarsio all'altezza del punto in cui insisteva il plectro o l'unghia per proteggere il tenero legno dell'abete e niente più. La riprova è da ritrovarsi nella Maestà di Ambrogio Lorenzetti a Massa Marittima dove una citola con le caratteristiche che io ritengo più attendibili viene suonata da un angelo musicante insieme a due vielle ed un salterio. La sua origine dovrebbe essere ricercata nella cittern inglese ma anche qui nulla è chiaro e definito, anche se per il modo col quale viene suonata e le sue caratteristiche esteriori come il fondo ed il piano assolutamente piatti dimostra molte affinità con la moderna chitarra o almeno con le chitarre più antiche. Qui però ci si scontra con le teorie che vedono il philum della chitarra originarsi dalla vihuela de mano spagnola. Comunque lo strumento presenta sempre nelle raffigurazioni che lo riguardano una rosa centrale, una cordiera molto vicina al fondo e una serie di cori (corde doppie all'unisono) che può variare da tre a quattro. Ci sono fonti che la presentano a quattro o cinque corde singole nelle versioni più antiche, e non abbiamo motivo di dubitare di ciò in quanto questo è valso anche per

il liuto. Il manico è quasi sempre abbastanza corto sebbene in alcuni casi si presenti molto allungato e con legacci di budello per le tastature, solitamente la tastiera è decorata con volute più o meno ampollose ma io preferisco la versione più sobria senza decorazioni o con decorazioni minime.

### La viella

A differenza degli altri strumenti precedentemente descritti, per quanto riguarda la viella tutte le rappresentazioni artistiche dove essa figura (e sono tante!) ne danno un'idea di strumento ben definito e con pochissime varianti. Lo strumento si presenta sempre con fondo e piano musicale piatti, manico corto con o senza tastature, ponticello con quattro corde più un bordone, due fori di risonanza a forma prevalentemente di semiluna, testa piatta ed ovale. Quello che cambia spesso sono invece le dimensioni il che fa pensare che la viella fosse (come il violino e la viola) complementare con vielle con accordature diverse. La sua origine sembra da ricercarsi nella viel francese che a sua volta deriva dalle fidule e fa la sua apparizione intorno ai primi anni del 1200. Sul piano e sul fondo presenta sporadiche e semplici decorazioni che secondo me la appesantiscono ma che sono ampiamente documentate in affreschi e dipinti. Devo dire che secondo il mio modesto parere è esteticamente lo strumento più brutto fra quelli che presenterò in questo libro, o per lo meno il meno elegante, anche se la versione che io propongo è quella che ritengo meno tozza.

## Il liuto medievale

Con questo strumento si chiude il gruppo che verrà presentato nella parte fotografica. E' lo strumento che più di ogni altro mi ha impegnato nella costruzione in quanto ho dovuto farmi una certa violenza per convincermi ad eseguirlo in un sol pezzo anziché a doghe come tutti si aspettano di vedere un liuto. Il motivo di questa mia scelta risiede ancora una volta nelle mie convinzioni storiche riguardo alle sue origini. Ovviamente oggi è quasi universalmente riconosciuta la derivazione del liuto dal l'oud arabo, ed anche qui mi si permetta di avanzare dei dubbi. Mentre sono convinto che gli strumenti a doghe siano una innovazione più tarda ma sicuramente maturata in ambiente arabo (mi sembra che le caratteristiche di eleganza e leggerezza si caratterizzino bene in quella cultura sempre in movimento e lontana dall'umidità tipica della vecchia Europa), per quanto riguarda lo strumento liuto originario medievale mi sembra che esso provenga più sicuramente dalla evoluzione di un non specificato strumento a corpo bombato o a forma di guscio di tartaruga ed a pizzico. Posso convenire che lo strumento proposto dagli arabi fosse più versatile e più confacente al gusto dell'epoca tanto da soppiantare dopo la seconda metà del 1300 la versione europea, ma presentazioni assai più antiche che si conoscono si perdono in età storica fino agli Assiri e quindi assai prima della nascita della cultura araba. Posso sbilanciarmi fino a dire che di questo strumento che a partire dal Rinascimento ha soppiantato per tre secoli tutti gli altri, gli arabi hanno presentato come in un ipotetico concorso la versione che ha vinto il confronto con le altre. Ricordavo che ho dovuto esercitare su di me una certa forma di violenza per convincermi a costruire uno strumento non a doghe, e questo è vero poiché anche in una prospettiva commerciale è difficile far capire che se volevo dare un'idea della liuteria del 1100 non potevo agire altrimenti. In realtà costruire strumenti scavati in un sol pezzo è assai più faticoso e pericoloso che costruire strumenti a doghe. Per quanto

riguarda comunque le caratteristiche che distinguono il liuto da ogni altro strumento fin qui descritto, bisogna specificare che a parte la forma più tondeggiante del piano e la profonda forma a guscio di tartaruga della parte bombata del retro, il cavigliere che accoglie i numerosi bischeri è piegato a circa 90° all'indietro rispetto al manico. Il liuto è tendenzialmente più grande di ogni altro strumento fin qui descritto, anche nelle sue versioni più piccole. Sul suo piano musicale la cordiera è incollata alla stessa maniera che sulla citola anche se in posizione assai più vicina, al centro dello strumento e la rosetta è più larga e complessa. Il manico è corto e abbastanza largo nella sua versione medievale per accogliere le corde che possono variare da quattro semplici a quattro o cinque cori più un cantino.



## CAPITOLO SECONDO

### I legni utilizzati

Questo paragrafo è di gran lunga uno dei più interessanti del libro, poiché spiega le ragioni di un utilizzo di legni diversi da quelli che utilizzano i moderni liutai. Tralasciando i materiali non legnosi usati nelle varie parti del mondo quali le pelli, alcune parti in metallo o frutti essiccati quali zucche e gusci animali, mi sento di affermare che in questo campo la fantasia si può sbizzarrire. Oggi i legni che si possono utilizzare per la costruzione di un violino o di uno strumento simile si possono contare sulle dita di una mano, considerando gli accessori possiamo arrivare a malapena alle dita di due mani. Nel Medioevo, le vie che si potevano percorrere erano infinite, tanto che vediamo ricomparire nell'elenco delle essenze legnose utilizzabili un numero enorme di varietà. Vengono utilizzati noce, acero campestre, olmo, frassino, ciliegio, pero, melo, faggio, cipresso, tasso, pioppo, castagno, sorbo, giuggiolo, abete bianco, abete rosso, olmo, corniolo, nocciolo, ornello, salice, e numerosi altri che verranno nominati in seguito. Ogni essenza veniva scelta a secondo delle caratteristiche, ma più spesso ci si adeguava alle caratteristiche del legno disponibile intervenendo sulla forma o sugli spessori. Lavorando questi legni ci si rende veramente conto di quanto si sia in effetti perso con quella che viene definita "evoluzione" della creatività del lavoro di liutaio in passato. I colori di questi legni così diversi fra loro, ma allo stesso tempo così naturali, sono veramente in contrasto con le caratteristiche dei legni rinvenibili sul mercato e provenienti da ogni parte del mondo, e permettono di distinguere le varie parti di ogni strumento senza bisogno di interventi con coloranti o con vernici. Probabilmente il fatto che secondo alcuni studiosi gli strumenti medievali non fossero verniciati scaturisce dal fatto che i legni usati erano in definitiva così belli di per se da rendere



superfluo ogni altro intervento. Su questa credenza non sono molto d'accordo per un motivo semplicissimo, da studi passati mi risulta che già gli antichi egiziani usavano resine naturali per verniciare il legno, queste tecniche usate anche in Cina erano senz'altro usate nell'antica Roma ed in tutte le province dell'impero, non si capisce come mai in definitiva non dovessero essere usate nel Medioevo. La funzione medievale della vernice era esclusivamente di protezione del legno e senz'altro non per influire sulle capacità sonore dello strumento. Su un punto però sono assolutamente d'accordo: qualora gli strumenti musicali fossero stati verniciati, senz'altro lo spessore delle vernici doveva essere molto esiguo, usanza che secondo me dovrebbe essere applicata ancora oggi. Ogni spessore di vernice dovrebbe sempre essere esiguo per permettere allo strumento di esprimersi al massimo e rendere il più possibile apprezzabile la venatura o la mazzatura del legno sottostante. Un discorso a parte riguarda la mazzatura. Dalle rappresentazioni conosciute non se ne deduce la presenza sui legni usati. In una tarsia lignea della fine del 1300 inizi del 1400, tutti gli strumenti musicali perfettamente riprodotti non presentano mazzature del legno (cosa che sarebbe stata semplice da rappresentare usando legni mazzati), semmai volendo essere precisi risulterebbe utilizzata la tecnica della coloritura di certi legni, più tardi sostituita con l'uso di legni esotici naturalmente molto colorati o con l'uso di avorio e madreperla. Purtroppo nessuno strumento musicale di quel periodo è giunto sino a noi, e dobbiamo dunque comportarci come degli investigatori della scientifica per estrapolare da quel poco che abbiamo a disposizione i dati che ci servono per il nostro lavoro. Con questa affermazione ci avviciniamo al motivo principale di tutta la trattazione: come si procede per la ricostruzione di uno strumento medievale senza correre il rischio di fare un falso o uno strumento che non è mai esistito nella realtà?

## Ricostruzione degli strumenti medievali

Lungi da me l'intenzione di volermi confrontare in maniera competitiva con altri liutai che hanno in passato ricostruito strumenti musicali antichi. Senz'altro avranno avuto le loro buone ragioni per procedere come hanno fatto ed io accetto il loro operato in pieno. Questa pubblicazione serve solo a proporre a chi legge il mio personale modo di pensare e conseguentemente di procedere. Quando ci si appresta alla costruzione di strumenti medievali o comunque non copiabili direttamente da un originale ci si presenta una serie abbastanza lunga di problematiche che vanno affrontate in maniera scientifica per evitare di cadere in errori pacchiani. Primo problema cosa si vuol fare ? Qualora fosse nostra intenzione costruire uno strumento che ricorda lontanamente uno strumento antico basta procedere in maniera per così dire commerciale. Si prende un qualsiasi angelo musicante da uno degli infiniti affreschi del 1400 (meglio se molto conosciuto), si ricostruisce il suo strumento usando legni acquistati nel circuito commerciale scegliendo quelli che in questo momento vanno per la maggiore, si aggiunge anche qualche decorazione in più per personalizzare che non guasta mai, si predispone la parte nascosta dello strumento apportando gli accorgimenti che gli sono stati apportati solo nel 1600. A questo punto per trovare chi lo suona, gli si predispone una accordatura uguale a quella di uno strumento moderno simile per dimensioni e funzione, scegliendo un diapason attuale ed il gioco è fatto. Tengo a precisare che non ho nessuna remora di carattere morale nei confronti di questo modo di procedere che è stato molto utilizzato anche nel passato, ma procedendo così non si ricostruisce uno strumento antico anche se il risultato può essere di effetto e la riuscita commerciale notevole. Innanzi tutto penso che sia quanto meno ingenuo costruire un solo strumento o un solo tipo di strumenti perché si rischia di fare un errore storico, più interessante è riuscire a ricostruire con il minor numero di forzature possibile una piccola orchestra medievale con strumenti

complementari fra loro, facendo un discorso di riscoperta e di valorizzazione del nostro lontano passato così da ottenere un risultato che spieghi con metodo didattico la musica del passato. Mi rendo conto che questo modo di procedere non viene seguito nemmeno nei confronti delle copie eseguite oggi di strumenti della liuteria classica stradivariana, anche in questo caso gli strumenti vengono riproposti con le misure del manico e la sua inclinazione uguali ai violini moderni per non parlare delle catene e delle corde e dei ponticelli. Niente di deprecabile, ma così si dà una visione errata di quelle che erano le caratteristiche musicali di quegli strumenti all'epoca in cui vennero concepiti e costruiti. Ho deciso di procedere con questo metodo: costruire più strumenti dello stesso periodo tali da formare un piccolo gruppo al quale in seguito si aggiungeranno anche uno strumento a fiato ed una percussioni; usare solo legni italiani stagionati e metodologie di lavoro e verniciatura compatibili col periodo in questione. Per l'accordature sceglierò solo accordature complementari fra loro ma compatibili con musiche e composizioni del periodo medievale che va dall'anno 1000 al 1300 circa. Riguardo all'accordatura bisogna precisare che alcuni strumenti hanno già di per sé una accordatura che fa di loro uno strumento solista mentre altri sono strutturati come strumenti da accompagnamento, per cui il problema di avere strumenti unici non è di difficile soluzione. Un discorso a parte va fatto riguardo alle corde. In realtà non sappiamo con precisione che tipo di corde montassero gli strumenti del medioevo. Si può supporre che queste fossero di budello, non faremmo nessun errore storico e nessuno ci accuserebbe di nulla, ma per amore della verità bisogna dire che a quel tempo era tecnicamente possibile ottenere corde di metallo o di fibre vegetali o animali come la seta. Per quanto riguarda il metallo abbiamo prove documentate che già gli etruschi ed i romani avevano le capacità tecniche per ridurre i metalli a fili utilizzabili in musica. Per quanto riguarda la seta in Cina ed in oriente in genere veniva usata per produrre corde musicali fin dalla notte dei tempi. Questo potrebbe spiegare come in alcune occasioni per

avere corde di un diametro minore di quelle del budello alcuni musicisti abbiano potuto usare altri tipi di materiale per montare i propri strumenti o per ottenere tonalità ed effetti sonori diversi. Ultimo scoglio da superare consiste nel trovare i musicisti con una cultura musicale e una versatilità che gli permette di suonare strumenti diversi o non complementari, oltre naturalmente al desiderio reale di ricostruire il più fedelmente possibili un gruppo di musicisti medievali vissuti dal 1000 al 1300.

### Modus operandi

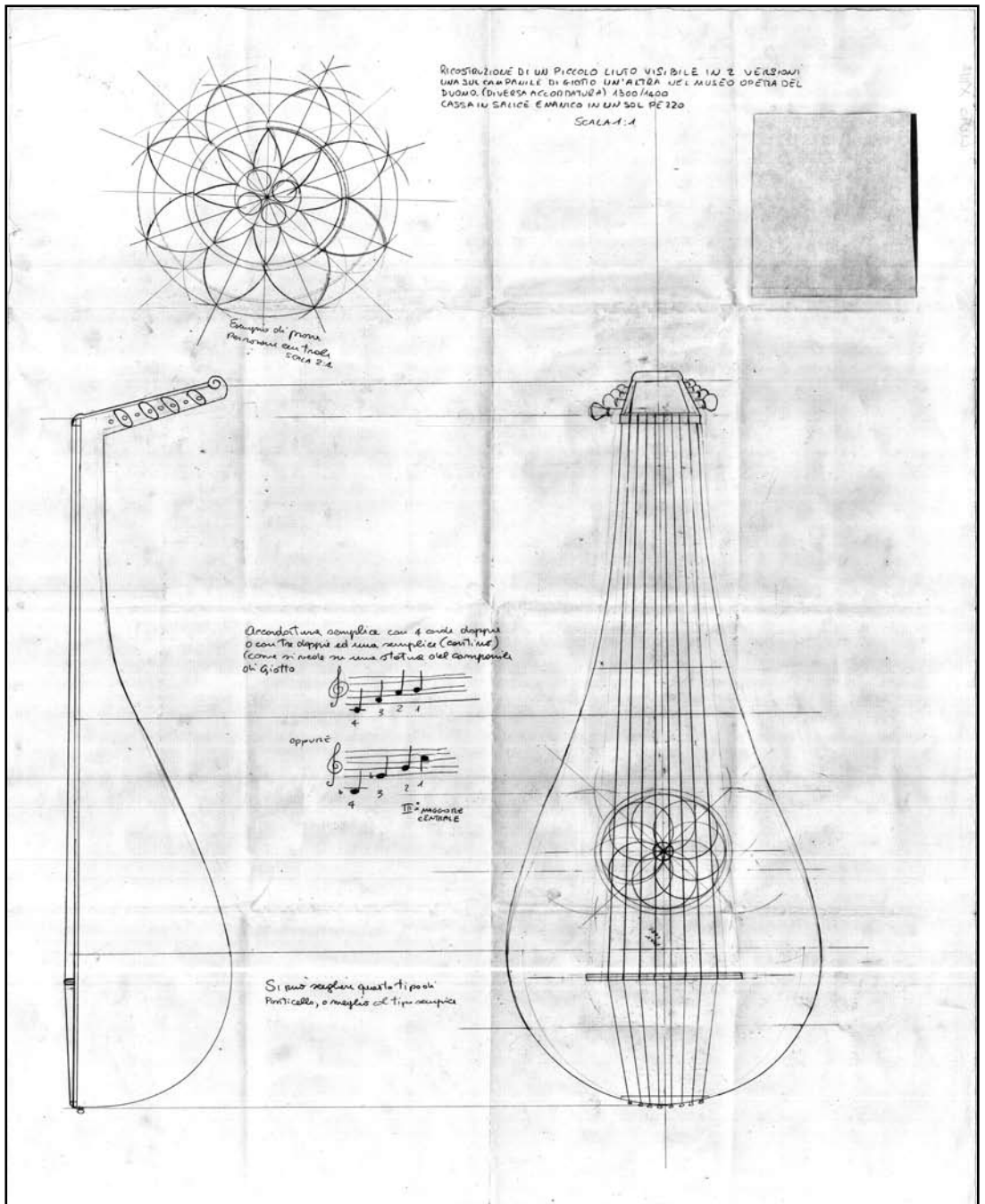
Appurato con un ragionevole margine di dubbio che lo strumento che mi appare scolpito sul portale di una cattedrale gotica, su un incunabolo o su un affresco, sia uno strumento credibile e riscontrabile anche in altre raffigurazioni lontane nello spazio e nel tempo senza invasivi interventi di restauro da parte di fantasiosi e creativi in epoche successive, una delle prime cose da fare è cercare di ricostruirne le proporzioni e le dimensioni. Questo primo passo che sembra essere una cosa abbastanza semplice in realtà è abbastanza insidioso per tutta una serie di motivi prima fra tutte le necessità dell'artista che ha eseguito l'opera dove lo strumento compare. Pur conscio del fatto che gli artisti medievali avevano un atteggiamento mistico nei confronti del loro lavoro e difficilmente aggiungevano o toglievano a piacimento particolari importanti (non dimentichiamo che erano controllati stretti anche dalla chiesa) per quanto riguarda la riproduzione di strumenti musicali non abbiamo certezze circa quello che poteva essere opera dell'artista o della realtà. Per quanto riguarda l'opera dell'Antelami al duomo di Parma, se si osserva l'uomo che suona una fidula con un archetto si ha in un primo momento l'impressione che la scultura sia in qualche maniera stilizzata e parzialmente deformata per ragioni prospettiche. Questo è senz'altro vero, ma pur con le deformazioni prima accennate l'osservatore dal

basso ha la visione chiara di uno strumento vicino al volto di un uomo maturo. Appurato questo, partendo dal fatto che l'uomo è presumibilmente nella media del periodo (quindi piuttosto basso) come statura, rimane facile fra volto, altezza totale e strumento ottenere tramite le normali proporzioni matematiche le ipotetiche dimensioni della fidula. Va da sé che ovviamente il procedimento è empirico, ma questo rientra nelle caratteristiche del modo di pensare nel Medioevo (l'illuminismo era lontano da venire) che rimane un periodo pervaso da una dimensione magica. Ottenute le dimensioni ho proceduto a disegnare sulla carta un progetto in scala 1:1 e dopo aver deciso che lo strumento avrebbe dovuto essere destinato alla melodia e non all'accompagnamento ho proceduto a strutturarne in maniera di avere quattro corde più un bordone (chiaramente visibile anche nella scultura). A questo punto si comincia a pensare ai legni da usare. Per quanto riguarda il corpo ed il manico della fidula ho optato per un bel pezzo di cipresso toscano stagionato e senza nodi delle dimensioni tali da permettermi di eseguire tutto lo strumento in un sol pezzo. Il cipresso ha come caratteristica principale una robustezza ed una elasticità fuori dal comune, il colore poi è bellissimo e il suo caratteristico odore lo rende inconfondibile e difficilmente attaccabile da insetti o tarli. Per la tastiera procederò col ciliegio toscano anch'esso di un bel colore rosso ed a grana fine. Il capotasto e la staffa verranno eseguiti in sorbo toscano mentre i bischeri e la cordiera saranno in pero toscano stagionato. Il ponticello sarà ottenuto da un piccolo pezzo di acero campestre toscano. Un discorso a parte vale per il piano musicale. Risulta da scritti e descrizioni originali dell'epoca in questione che venisse utilizzato per il piano musicale qualsiasi legno compresi gli abeti di ogni specie. Per questo motivo ho optato per l'abete rosso in maniera di non urtare la sensibilità dei futuri fruitori dello strumento, anzi non risultando capibile se il piano dell'opera dell'Antelami sia o meno piatto, ho predisposto per esso anche una leggera bombatura appena appena apprezzabile ma utile a rinforzarlo per supportare meglio la pressione del ponticello e permettermi di esagerare nell'assottigliamento.

## Rifinitura

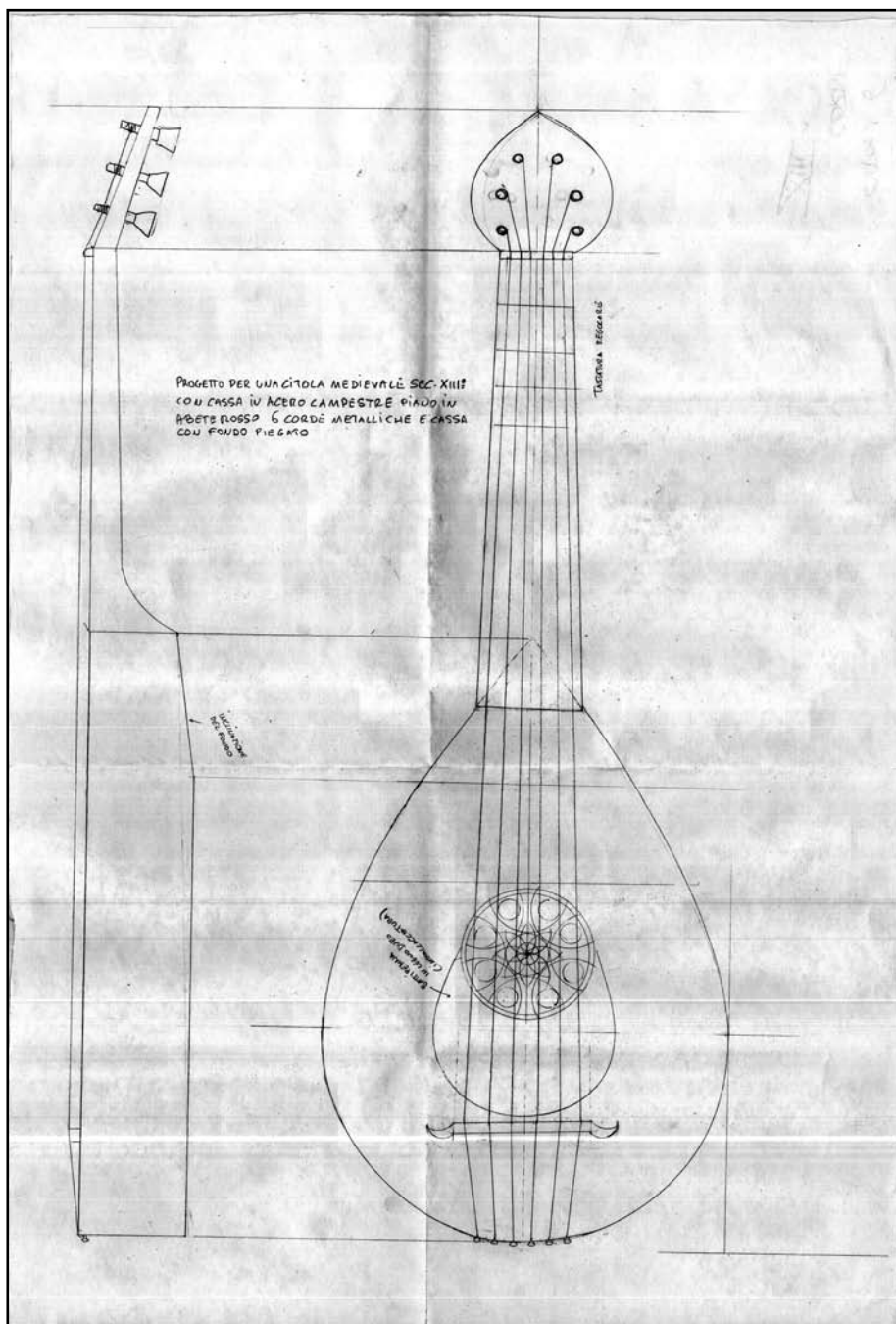
Chiunque abbia avuto l'occasione di poter osservare in qualche museo o in qualsiasi cattedrale romanica o gotica un manufatto medievale non può non aver notato che sebbene l'autore fosse stato un grande artista la sua opera appare inequivocabilmente medievale. In quel periodo tutte le espressioni dell'intelletto umano avevano una inconfondibile caratteristica che le rende subito distinguibili sia dal periodo romano precedente sia dal rinascimento successivo. Questa caratteristica così difficilmente spiegabile a parole (bisogna vederla e apprezzarla personalmente) può essere addebitata forse alla mancanza della teoria della prospettiva, agli influssi barbarici, ma rende sempre l'opera d'arte forse meno raffinata ma con una forza espressiva assai più prorompente. Ebbene il mio tentativo è di rendere nei miei strumenti anche questa caratteristica, e cioè dare immediatamente l'idea del modus operandi del medioevo. Calcolato matematicamente accordature e tipi di corde (discorso che affronteremo in seguito) una volta rifinito e liscio lo strumento ho scelto di ricoprirlo con alcune mani abbastanza liquide di una vernice via via sempre più dura e senza colorante alcuno. Ogni strumento è disegnato in scala 1:1 ed il progetto conservato per eventuali sviluppi o modifiche. Gli spessori poi sono scelti seguendo attentamente il tipo di legno, le sue caratteristiche, il modello e le qualità richieste dal musicista.

# Progetto liuto medievale



Luca Della Robbia (angelo musicante museo Opera del Duomo di Firenze)

# Progetto citola medievale



Anonimo (miniatura secolo XIII Spagna)



## CAPITOLO TERZO

### Le accordature, le corde e gli archetti

Ho deciso di dedicare un capitolo a parte a questi argomenti per il semplice motivo che essi non sono facilmente spiegabili se non si entra appieno nella filosofia di lavoro medievale. La musica di allora non rispondeva a canoni accettati universalmente, le note stesse definite a metà dell'anno mille da Guido d'Arezzo venivano scritte, interpretate in maniera diversa nei vari paesi europei in maniera di rendere tutto confuso ed approssimativo. Per quanto riguarda l'accordatura degli strumenti si procedeva con legacci mobili sulla tastiera in maniera di definire il punto dove si doveva premere per ottenere una certa nota, le corde ottenute da materiali diversi avevano spessori diversi davano risultati diversi e penso di poter affermare con una certa sicurezza che ogni strumento di quel periodo che vada dal X° al XIII° secolo fosse una cosa a sé. Niente toglie che con corde diverse o per suonare melodie diverse il musicista procedesse a cambiare sullo stesso strumento accordatura e distanza fra i legacci per la tastatura. Esistono comunque regole matematiche che emergendo dallo studio fisico delle corde vibranti permettono di eseguire la tastatura e l'accordatura in maniera di rendere lo strumento suonabile da chiunque abbia una minima conoscenza dell'attuale teoria musicale. In ogni caso è giusto ricordare che anche le attuali teorie sulla suddivisione di tastiere in strumenti attuali come le chitarre ed i mandolini non danno mai numerazioni precise in maniera assoluta ma approssimazioni, tanto che sulla chitarra addirittura la cordiera inferiore deve essere inclinata per compensare in maniera empirica gli errori dovuti proprio all'approssimazione matematica. Preferisco soprassedere sulla spiegazione e sui calcoli matematici che chiunque costruisca strumenti musicali conosce per la tastatura e l'accordatura, specificando che io procedo in questa maniera: una volta deciso

se lo strumento che sto costruendo debba eseguire melodie (ed in quale tonalità), o accompagnamento, procedo con il consiglio di musicisti specializzati a scegliere le corde e le note che esse devono dare. Esistono su trattati medievali le descrizioni dei vari tipi di accordature per i vari strumenti, tanto da rendere il nostro lavoro più semplice o per lo meno più basato su solide basi storiche. A questo punto con l'ausilio di ditte specializzate per la produzione di corde si procede alla montatura dello strumento ed alla sua prova sonora. Il mercato propone tutta una serie di tipi di corde sia sintetiche che in budello o in metallo da permettere di montare qualsiasi tipo di strumento medievale dalle fidule alle citole fino ai salteri ed alle cetre, senza timore di fare errori storici o musicali.

### L'archetto e il plectro

Strumenti ad arco esistono sin dalla più remota antichità e le raffigurazioni di uomini che suonano strani oggetti grazie ad un archetto di legno posto in tensione con crini animali appaiono su incisioni pitture sculture sin dal neolitico. I modelli di arco sono a dir poco infiniti quanto gli strumenti, e quindi si può attingere ad un serbatoio illimitato per riproporli in versione moderna. Storicamente tutti i testi parlano di una relativa rozzezza degli archi fino al XVI° e XVII° secolo quando si stabilì in maniera definitiva quale fosse la maniera migliore di costruirli e di dotarli delle innovazioni tecnologiche che gli permettevano di rendere al meglio. In antichità non esistendo legni provenienti dalle americhe, venivano usati esclusivamente legni autoctoni. Addirittura spesso si utilizzava il ramo nudo e crudo senza lavorazione e senza sbucciatura. I legni preferiti erano ovviamente quelli che presentavano una elevata elasticità unita ad una relativa durezza come il frassino ed il nocciolo, o le sanguinelle ed il pero. Questa scelta venne ovviamente sconvolta quando dopo la

scoperta delle americane il mercato venne inondato da legni esotici come il pernambuco, il verzino o il brasiletto che sostituirono completamente i legni europei. La curvatura stessa poteva essere concava o convessa, già dai primordi si possono osservare entrambe le tipologie, anche se il nome stesso testimonia che il primo costruito in assoluto doveva avere la forma dell'arco da caccia o da guerra. Un'altra delle scelte che si deve fare per la produzione di archi consiste nel decidere se piegare a fuoco il legno o tagliare già curvo l'archetto dal pezzo di legno grezzo. Le teorie sono tantissime ed io le metto tutte in pratica a seconda di come mi si presenta la materia prima anche se ritengo che una fibra dritta piegata a fuoco nella maniera giusta dia il risultato migliore. I crini poi sono scelti fra le code di equini maschi, quasi sempre colorati e raramente chiari (mai ossigenati) nel tentativo di ricreare al massimo un oggetto uguale a come veniva costruito nel medioevo. Per gli strumenti a pizzico è senz'altro preferibile l'uso delle dita che danno un suono più morbido e ricco di armonici, ma spesso costruisco plettri d'osso, legno o con penne di acquatici.



## CAPITOLO QUARTO

### Considerazioni finali

Devo dire che la costituzione di questa pur piccola orchestra medievale mi ha soddisfatto al di sopra di ogni immaginazione. Osservandoli adesso, finiti ed accordati, nessuno potrebbe dire quanto tempo ho trascorso a studiare fra musei e biblioteche quante interminabili discussioni con numerosi musicisti e liutai, quali decisioni sono state prese per crearli così come sono. Ovviamente essi rappresentano solo il primo nucleo originario di una ben più numerosa e spero fortunata famiglia, anche perchè è mio desiderio procedere nella costruzione di altri strumenti quali il salterio, la cetra e per ultima la ghironda. Ritengo che questa non sia una fatica sterile in quanto la ricerca attenta delle proprie radici è la condizione necessaria e sufficiente per conoscere se stessi. Naturalmente sono assolutamente a conoscenza del fatto che alcuni di questi strumenti non hanno speranza di avere oggi un utilizzo massiccio in campo musicale ma sono anche sicuro che se opportunamente valorizzati possono ancora essere utilissimi alla comprensione di un periodo storico da cui volenti o nolenti tutti noi europei deriviamo. Questo periodo definito a torto “secoli bui” rappresenta in realtà il crogiuolo dove sono stati elaborati per la prima volta quei concetti filosofici che oggi noi riteniamo acquisiti e che rappresentano le fondamenta della nostra civiltà. La prima volta che dopo aver deciso l'accordatura ed averli montati li ho sentiti suonare, sono rimasto completamente spiazzato poiché abituato come sono agli strumenti moderni mi sembrava che il suono che essi producevano fosse in qualche maniera “sbagliato”. Poi via via che il legno si apriva e l'orecchio si abituava a queste nuove sonorità posso dire che mi sono innamorato di essi tanto che ho deciso nella maniera più assoluta di non vendere nessuno strumento di questa prima produzione e di suonarli io stesso. In

seguito a questa decisione posso dire adesso di essere diventato un musicista medievale. In ogni caso essendo la liuteria la mia principale occupazione ho deciso di presentare sul mio sito internet questa produzione limitata di strumenti antichi costruendone svariati su ordinazione e ricevendone un discreto successo. Una delle più grandi soddisfazioni che si ricevono da questo tipo di lavorazione è il rapporto che si crea con i musicisti che ordinano tali strumenti, unito al fatto che fino alla fine non si può sapere quale sarà la resa sonora di ognuno di essi. Questa attesa fa sì che con i primi suoni che escono da una viella medievale si chiuda un ciclo nato dalla scoperta sul portale di una chiesetta rurale romanica di una scultura di un musicante che sfoggia uno strumento, cresciuto con le giornate passate a studiarne la costruzione e le possibilità ed arrivato alla sua naturale conclusione col suono che dopo mille anni ritorna ad allietare le nostre orecchie.

Fabio Chiari nasce a Firenze nell'Aprile del 1959, vive e lavora a Sesto Fiorentino dove per scelta ha deciso di non aprire una bottega sulla strada e preferisce creare i suoi strumenti nel proprio laboratorio precluso al pubblico ed ottenuto da una stanza della propria abitazione. Costruisce tutti i suoi strumenti col legno che personalmente ricerca in Italia ed in particolar modo in Toscana. Ha partecipato a tutte le mostre internazionali di liuteria ed ha pubblicato ad oggi tre libri sul suo modo di intendere la liuteria moderna. E' socio dell'Associazione italiana liutai professionisti (Ali). Riceve solo su appuntamento.



## *Introduction*

*This third book is an important goal for our work. Our theories about violin making are not heretical, as somebody can think, but, instead, refer to a traditional method of work. Our research shows that, nowadays, there is a flattening (in forms, woods, varnishes) which conduces to a sad impoverishment. The actual production, even if it is made perfectly, presents an undistinguishable product, while, our hope is convincing that the principal feature is the variety, the uniqueness of every instrument. Music was born with mankind, so also the violin making. This book doesn't want to describe the history of music from the origin, but only research in the past the roots of instruments that are evolved, later, in classic violin making. My attention is addressed to European Middle Ages, that are the origin of modern violin making. Everything was born from my personal historical research. During my studies I discovered that some equal instrument are called with different names and vice versa. I'm sure that, at the beginning of XI century, in Europe, many instruments are played in courts and squares (besides ceremonies wanted by the Church), and all these instruments are the ancestors of the actual ones. Many instruments are disappeared, not for particular choices, but for circumstances.*

### *Chapter 1°*

#### *Medieval musical instruments*

*Middle Ages are long periods. Historically started with the falling down of Roman Western Empire and finished with the discovery of America. In Europe many populations (different in origin, race and religion) arrived: in Italy Vikings, Goths, Longobards arrived from North, Arabians and Mongolians from East. Different races mixed. Catholic Church considered the music important for the control of masses, but forbade the use of instrument in ceremonies (preferring singing). But in churches and cathedrals we can see paintings and sculptures with reproductions of instruments (made and played). At the beginning of XI century the friar Guido d'Arezzo gave names to the notes. We cannot say if there were schools or artisan shops in that period, probably musicians made instrument by themselves, or with the help of forgemen or joiners. In this cultural variety there were lots of instruments, but I only will speak about stringed ones. We can see*

*fidule, ribeche, ribechone, vielle, vihele de mano, vihele de arco, liuti, salteri, citole, citare, arpe, with others unknown instruments. I have had my first approach with medieval production ten years ago, when I have seen "La Cantoria" made by Luca della Robbia, in St. Maria del Fiore in Florence. Later, I have visited in Parma the Antelami 's statues (Antelami has lived before Luca della Robbia). So I started to study (reading books, visiting museums), but I chose to not examine instruments made after XV century because they're full of ornaments and I prefer simple and essential art. I decided to make medieval instruments, but this decision was difficult, because nowadays, modern requirements not accept different sounds. In this book I'll speak about five medieval instruments: ribeca, fidula, citola, liuto and viella. There are many medieval documents which speak about these instruments and sometimes an instrument is called with two different names, or the number of the strings is not the same from one document to another. In my opinion these discordances are not caused by ignorance of writers, but show that, in the past, there aren't fast rules as today. For the moment I only speak about medieval instruments, because during Renaissance they're more refined (played in cultured places, anymore in squares), but like medieval ones, are not arrived till now. How did medieval instrument play? Someone could answer: - "worst". In my opinion, instead, the medieval music is only different from now, but not necessarily worst. For me the sound – post (discovered later, not in middle ages) is used to balance the weight of the bridge on the musical plane. Only later someone has cleverly understood that the sound – post could make the quality of the sound better.*

### *Ribeca*

*Also Giovanni Boccaccio spoke about ribeche, ribechine, ribechone. Specialized literature asserted that this is the evolution of an Arabian instrument called rebab or rabab. I think that it is not exactly the evolution, but the European equivalent of the Arabian one. They both have two or three strings and many tunings. In middle ages there aren't standard measures. The shape is similar to a pear, extremely elegant, on the musical plane there are (like in liuto) one or two central holes (depends on the pictures), or two holes side to the bridge; there is another hole near the keyboard. It is very similar to the Greek lira. There are instruments with similar structure in China, Japan, South*

*America. The sound is shrill and, for this reason, it will be banished or sometimes, forbidden, but for me it's the most elegant instrument of this period. In XIV century the shapes will change, and in XV will disappear from Europe. Luca della Robbia represented the Angel with the Rebeca in Florence.*

### *Fidula*

*Many different instruments (plucking and bow ones) are called with this name. The pot-bellied back is made with one piece of wood, the neck can be together the body or attached to this. Sometimes is defined "liuto ad arco" and the back is flat in many pictures, like the citola. The musical plane is always made in flat fir, and the sound-post is absent. The number of holes is variable as in the ribeca while the strings can be four or five. In my opinion the instrument sculptured by Antelami in Parma is not a ribeca (as everybody thinks), but a fidula. Some documents asserted that the fusion between bow-fidula and vihuela de mano had originated the modern viola.*

### *Citola*

*This little instrument is known, because it was pictured by Simone Martini. This kind of instrument (played with plucking or plectrum) has got an important inlay on the musical plane (often made in fir). Somebody thought that it came from the English cittern, but it is played with plectrum like modern guitars and it is flat. It is often represented with central rosette and with three or four double strings; only sometimes it has got four or five strings. The neck is often short, sometimes it is extended. The keyboard can be more or less decorated; I prefer the simple version.*

### *Viella*

*There are lots of representations of this instrument and it hasn't many variants. It always has got a flat back and musical plane, a short neck, a bridge with four strings, two holes, a flat and oval head. The sizes, instead, can change: probably the viella (like the violin and the viola) was complementary with other viellas with different tunings. Maybe it comes from the French viel (which comes from fidula) and appears in*



*XIII century. In my opinion this is aesthetically the less elegant instrument, but I'll propose my favourite version.*

#### *Medieval liuto*

*This is the most difficult instrument I have made, because I've used one piece of wood (even if it has been harder) and not stales as everybody imagines to see a liuto. I take this decision because I'm not agree with the conviction that the medieval liuto came from the Arabian oud. I think, instead, it comes from the evolution of a plucking instrument with the shape of a turtle shell. Maybe the Arabian version with stales is more appreciated than European one (that will disappear at the end of XIV century). The musical plane of medieval liuto is more roundish, the support for tuning pigs is heeled over (back 90° as regards the neck). The support for the strings is attached on musical plane as in the citola, but nearer to the centre, the rosette is larger and more complicated. The neck is large and short, the strings can be four or five plus a chanterelle. This is the biggest instrument of all that I proposed.*

#### *The woods I've used*

*Probably this is the most interesting paragraph of the book. I will not speak about no-woody materials used in the past like animal skins, metals, dried fruits. The kinds of wood we can use today are few, while in middle ages are many: walnut, pear tree, apple tree, maple, ash, cherry tree, beech, sorb, jujube, white fir, red fir, cornel, elm, willow, flowering ash and others. We can understand that with the "modern evolution" we loose the creativity of the past. The colours of these woods are so beautiful, that someone thinks that the instruments weren't varnished. I think it isn't true because also the Egyptian used resins to colour the wood, and also the Chinese and the Romans. It is obvious that the varnish was thin and only used to protect the wood, not for the quality of the sound (think that, in my opinion, would have to be done today to let people appreciate the marbling of woods). There weren't marbling in representations of medieval period, but decorations in ivory and nacre. Unfortunately we haven't any instrument of this period, so we must pay attention to not make a false or never existed instrument.*

## Chapter two: Making medieval instruments

*It is not so easy to build an ancient instrument, but we can start considering a fresco in which the instrument is painted, after, we can add some decorations. For me this method is not complete, so I've done a little group of complementary instruments (I'll add a wind and percussion instrument later). I only use complementary tunings to recreate a medieval orchestra. We don't know what kind of strings were used in middle ages. To play these instruments we must find musicians with great culture that can faithfully remake a typical group of medieval orchestra lived from XI to XIV century. The first thing I've done with many difficulties is to rebuild the proportions and dimensions. I observed Antelami's sculpture in Parma: with the head of the man that played the fidula, the instrument and the total height I've done a simple mathematic proportion. I designed a project on paper (1:1 scale) and I structured the instrument with four strings and a bourdon (visible also in the sculpture). For the body and the neck I used only one piece of Tuscan seasoned cypress (without knots). For the keyboard I used a beautiful red piece of Tuscan cherry tree, for the string support and the tuning pegs a seasoned pear tree, for the bridge a little piece of Tuscan seasoned maple, for the musical plane I chose red fir.*

### *Final touches*

*My intension was to recreate an instrument with all the features of a medieval one. So I used a liquid varnish (without colouring). I conserved the designed projects for eventual changes.*

## Chapter three: Tunings, strings, bows

*After deciding if the instrument is used for playing or for accompaniment, I go on with the help of musicians and I choose the strings in commercial houses. The market propose many kinds of synthetic strings, catgut strings, metal stings. Medieval treatises can advice us without doing historical mistakes. Subsequently I proceed with the assembly of the instrument and, after this, it is ready to be played.*

## *Bow and plectrum*

*Bow instruments existed also in Neolithic. Obviously the bows were rude but made with very elastic woods (ash, pear tree, blood-wort). After the discovering of America, other woods were used, Brazil-wood, for example, that replaced European ones. To produce bows we can choose two methods: we can fold the wood with fire or cut the bow already bent from the piece of raw wood (I try all the systems, but I prefer the first). The horse hairs are often coloured (rarely light, never oxygenated). For plucking instruments it is better to play with fingers, but I often make plectrums with bone, wood or feathers.*

## *Chapter four: Final considerations*

*It's impossible to describe my happiness in recreating this little medieval orchestra. Nobody could think the difficulties I found, the studies I've done. These instruments are only the start because I want to continue this adventure making a psaltery, a cittern and a hurdy-gurdy. I know that, nowadays, this kind of instruments are not used a lot, but they're very important to discover our origin, to understand an important period of our history. The first time I've listened the sound of these instruments, I wasn't accustomed, but, later, I have fallen in love with them and I've decided to not sell but I started to play them. On my website I explained this production and I make these instruments only to order. Another important satisfaction is the relationships with the musicians that order these instruments. This research is very important to know ourselves and I hope that other people besides me can be enriched by this beautiful experience.*

*Fabio Chiari was born in Florence on 21st April 1959, lived and worked in Sesto Fiorentino. For a personal choice he decided to not open his laboratory to the public. He makes all his instruments with the wood that he personally searches Italy and especially in Tuscany. He takes part in International violin making's shows and, for the moment, he has published three books in which he explains his point of view about modern violin making. He is a member of Italian professional violin makers (ALI). He only receives on appointment.*

## CAPITOLO QUINTO

STUDIO APPROFONDITO SULLE FONTI STORICHE E  
LORO POSSIBILE INTERPRETAZIONE PER L'EVENTUALE  
RICOSTRUZIONE DELLA LIRA DA BRACCIO CHE LEONARDO  
DA VINCI DONO' AL GRANDUCA DI MILANO.

Progetto di massima con disegno in pianta di una lira che  
riproponga uno strumento comparabile a quello di Leonardo

In tutta onestà devo ammettere a dispetto di quello che è il pensiero comune che di Leonardo da Vinci ammiro più che altro le opere pittoriche. Secondo me è inarrivabile la maniera con cui sfuma i colori e rende le espressioni dei volti, addirittura insuperabile la forza con la quale nel disegno rende ogni dettaglio tanto da farmi affermare che è riuscito a fare anche di una ghianda un'opera d'arte. Della parte per così dire "tecnico-scientifica" dopo uno studio abbastanza accurato, ho solo un immenso rispetto. Ammiro il suo impegno e la sua voglia di sapere, anche se ho qualche dubbio sul fatto che abbia in realtà scoperto qualcosa di veramente nuovo. Da toscano sanguigno devo dire che non accetterei da altri queste considerazioni sul grande genio rinascimentale ma studiando i suoi scritti scientifici, matematici, idraulici, ottici, o anatomici, bisogna in tutta onestà dire che anche per quelli aspetti eclatanti relativi alla macchina volante o al sommergibile, Leonardo ha solo cercato di utilizzare le conoscenze dell'epoca per utilizzarle (spesso modificandole astutamente) a fini meramente commerciali. Il suo unico, vero inestimabile insegnamento rivolto alle generazioni successive in campo scientifico è stato quello di osservare la natura, poiché solo scoprendo quali siano i suoi segreti l'umanità può realmente progredire. Fino a lui la ricerca aveva proceduto a tentoni, bloccata com'era da dogmi religiosi o stupide superstizioni, con lui un corpo umano non fu più una creazione divina ma una stupenda macchina il cui funzionamento poteva essere capito con la ricerca e lo studio ma soprattutto con l'attenta osservazione. Altra grande innovazione nel metodo scientifico che con lui divenne "moderno" fu la sperimentazione diretta per qualsiasi tipo di ricerca unita alla trascrizione attenta di ogni avvenimento ovviamente a beneficio dei posteri. Questo mi porta ad essere sicuro nelle mie affermazioni, basta leggere quello che egli scrive e osservare quello che disegna per capire che in realtà i suoi studi sembravano più tesi a arricchire le sue conoscenze più che a trasmettere chissà quali segreti. Ultima considerazione su un mito da sfatare, la sua scrittura speculare sbandierata come occulta e misteriosa in realtà è la maniera migliore di scrivere da mancino totale quale egli era più che un tentativo di nascondere ai concorrenti le sue scoperte (in realtà per la sua condizione di figlio illegittimo gli furono precluse le normali scuole a cui avrebbe potuto aspirare quale figlio di notaio, nelle quali gli insegnanti lo avrebbero senz'altro trasformato in destrorso anche a costo di punizioni pesanti). Sono disposto a sostenere confronti con chiunque circa il fatto che spesso Leonardo ha soltanto migliorato in ogni campo invenzioni già in uso anche in epoche molto precedenti alla sua e la riprova sta nel fatto che di lui a parte le opere su tavola ed in affresco, non ci rimangono altro che i suoi quaderni d'appunti. Bisogna avere anche il coraggio di

ammettere che sebbene lui avesse offerto tutta la sua abilità al mondo, nessuno e sottolineo nessuno dei grandi di allora, gli commissionò niente altro che non fossero quadri, disegni e feste per gli ospiti di coloro che a turno lo hanno sovvenzionato. Anche durante le sue peregrinazioni a Venezia e in tutto il nord Italia dopo la partenza da Milano gli furono commissionate solo prospezioni e studi sulla maniera di intervenire sul territorio ma di suoi diretti interventi documentabili e osservabili non rimane traccia. Non ci dimentichiamo che abbiamo di lui anche i semplici contratti stipulati con le varie congregazioni religiose o con le varie signorie dell'epoca per la realizzazione di opere pittoriche, possiamo leggere i documenti delle questioni riguardanti la nascita fuori dal matrimonio, l'eredità, le accuse di sodomia ma nemmeno un semplice annottazione di un qualsiasi pagamento per l'esecuzione di una delle sue geniali "invenzioni", perché ? Oggi è utile per sfornare trasmissioni televisive pseudoscientifiche o bestseller di ampio respiro a beneficio di masse disattente, stuzzicare la curiosità sul fatto che egli avesse o meno costruito un paracadute o le ali per volare, o addirittura un sommergibile o uno scafandro, ma basta studiare le epoche precedenti per sapere che arcaici sommozzatori figurano già in bassorilievi sumeri, che aeroplani giocattolo sono stati trovati in tombe egizie, che i filosofi greci avevano già ampiamente studiato i meccanismi e gli ingranaggi per utilizzarli in macchine complesse come quella di Antikitera. Non mi soffermo nemmeno sulle tecniche di regimentazione delle acque raggiunte in Mesopotamia almeno 5000 anni orsono, che superarono di gran lunga con i fatti le semplici tecniche proposte da Leonardo per la creazione di semplici canali navigabili. Oggi non esiste una e sottolineo una sola invenzione di Leonardo da Vinci che sia stata riconosciuta di sua propria mano e che abbia avuto una qualche minima importanza in quanto realizzata mentre lui era in vita o subito dopo, non esiste nulla che porti il suo nome in campo scientifico o militare se non a livello di curiosità. Sapere che liutai importanti dichiarano di aver ricostruito la famosa lira con la quale (pare) Leonardo vinse una sfida fra musicisti alla corte di Ludovico il Moro ha richiamato la mia attenzione, anche perché di questa lira non esiste traccia se non in due righe e mezza delle Vite del Vasari. Ho letto tutto il capitolo dedicato al Maestro nelle Vite e devo dire che di Leonardo ne esce un ritratto poco edificante. Sebbene il Vasari lo descriva come un uomo di animo gentile e smanioso di sapere, infine ne salva appieno solo l'aspetto di pittore, definendolo per il resto persona che cominciava tante cose ma che non ne finiva mai una. La riprova sta nel fatto che Firenze non avrebbe spedito Leonardo a Milano se avesse ritenuto utile sfruttarlo per la grandezza della città più importante politicamente dell'Italia di allora. La posizione del Vasari è

anche la mia: Leonardo è uno fra i più grandi pittori di tutti i tempi, ma per tutto il resto è da considerarsi niente più di uno splendido autodidatta. Ritornando alla lira in questione bisogna dire che anche nel campo della musica il nostro ha dato un contributo consistente ma più come musicista improvvisatore che come suonatore o come liutaio, nei suoi appunti ci sono solo brevi accenni a strumenti musicali e tutti lontani concettualmente da lire o vielle. Si conoscono di lui anche melodie e il progetto solo accennato di una specie di grosso carillon, o meglio di uno strumento che avrebbe dovuto nelle sue intenzioni suonare da solo. Divertente il carro tamburo, trainato da un uomo a piedi o in altro caso azionato da una manovella che grazie ad una serie di battenti attaccati a ruote ed ingranaggi suona un ritmo predefinito mentre si sposta. Della lira in questione nessun disegno di Leonardo, a parte quella citazione del Vasari che a ben vedere riesce più ad infittire il mistero che a dare indizi per agevolarne la ricostruzione. Intanto bisogna sottolineare che il Vasari riporta la notizia dopo circa settanta anni dallo svolgersi dei fatti e questo non è un particolare di secondaria importanza poiché è universalmente riconosciuto che a distanza di mezzo secolo anche un testimone oculare potrebbe incorrere in errori fondamentali. Le parole testuali della prima stesura delle Vite è la seguente: “Leonardo portò quello strumento ch’egli aveva di sua mano fabricato d’argento gran parte, in forma di teschio di cavallo, cosa bizzarra e nuova, acciò che l’armonia fosse con maggior tuba e più sonora di voce. Laonde superò tutti i musici che quivi erano concorsi a sonare.....” Salta agli occhi che da questa descrizione è impensabile pensare di ricrearne una copia, nella migliore delle ipotesi si può parlare di interpretazione di una lira da braccio a forma di teschio di cavallo. L’episodio del trasferimento di Leonardo a Milano è riportato in due altre pubblicazioni: nell’Anonimo Gaddiano (XVI°) e nell’Anonimo Magliabechiano (XVI°) ma in nessuno dei due viene specificata la forma particolare della lira, anche se si accredita importanza alla gara musicale. A complicare le cose interviene il fatto che questa lira non figura più in nessun contesto, in nessun inventario o raccolta. Sembra che Leonardo la lasciasse in dono al Duca di Milano ma costui sebbene amasse circondarsi di cultura era in realtà un emerito ignorante e sfruttò l’artista più per le superflue feste e manifestazioni di corte che per quelle che erano veramente le sue capacità. In ogni caso la particolarità della lira non esiste se non nell’accenno per sentito dire del Vasari. Allora come muoversi? Oggi di Leonardo si hanno notizie e riferimenti di ogni posto dove è stato, anche per poco, si sanno di lui cose che non sappiamo nemmeno di artisti altrimenti famosi e vissuti in anni assai più vicini a noi. Come ricostruire un oggetto che non esiste senza incorrere in errori o deliri di onnipotenza? Prima ancora di

cominciare a lavorare mi sono anche chiesto se fosse giusto cercare di ricostruire la lira di Leonardo ma questo dubbio mi è subito sparito dal momento che con la sperimentazione di fatto avrei agito proprio come egli stesso avrebbe fatto, procedendo così con la stessa metodologia di questo grande artista. Non essendo dato sapere se le cose riportate dal Vasari abbiano un qualsiasi fondo di verità o siano solo voci ingigantite e deformate di un fatto avvenuto in un altro paese oltre mezzo secolo prima, risulta difficile prendere per valida in assoluto la descrizione della lira così come essa appare. L'argento che in gran parte la componeva era massiccio o era solo in foglia? E la frase "cosa strana e bizzarra" si riferiva alla forma a teschio di cavallo o alla cassa d'argento? Oppure ad entrambe le caratteristiche? Leonardo non era un liutaio e il Moro era culturalmente a zero (anche se voleva dimostrare il contrario) e poi, la gara fu vinta perché la lira era solo più potente come suono o era superiore alle altre anche come qualità di emissione del suono? E soprattutto: Chi decise la vittoria dell'artista vinciano? A questa domanda la risposta esiste, ovviamente il Moro! Ed allora come mai una volta che lo strumento gli fu regalato e Leonardo se ne fu andato da Milano per l'arrivo dei francesi di questo strumento si è persa ogni traccia? Perché musicisti e personaggi importanti di allora non hanno tenuto di conto di uno strumento di così grandi capacità sonore ed artistiche? Nel campo della liuteria una innovazione valida non viene dispersa né tantomeno nascosta anzi, una innovazione viene sempre ripresa ed utilizzata da altri liutai fino a che non diventa patrimonio comune. Leggendo qua e là su pubblicazioni specializzate viene quasi sempre ricordato (in maniera assolutamente erronea) che su una pagina del codice Ashburnham 2037 figura una lira a forma di teschio. Questo disegno sarebbe la "prova" dell'arte di liutaio e di musicista di Leonardo. Io stesso ho potuto osservare tale disegno in scala 1:1 e devo dire che la fantasia fa spesso brutti scherzi. Sulle due paginette di dimensioni minime 15x20 circa figurano tre disegni sommari senza alcuna didascalia ma ben definiti. Il primo a sinistra rappresenta una specie di barattolo di latta (fig.n°1) con una ruota dentata ed una manovella che girando avrebbe creato l'effetto di un napoletanissimo trikketrakke. L'altro disegno invece descrive un oggetto che richiama alla mente una arcaica caccavella o peggio uno di quegli oggetti che alle fiere vengono usati per fare il verso della gallina tramite una corda che scorre in una pelle di capretto avvolta su un cilindro che funziona da cassa di risonanza (fig. n°1a). Il terzo schizzo descrive assai chiaramente una testa fantastica, non un teschio, ma una testa completa della pelle (fig. n°1b), con una serie di bargigli e baffi oltre ad un paio di corna ricurve che escono per un terzo della lunghezza totale sopra gli occhi della creatura, un cornetto



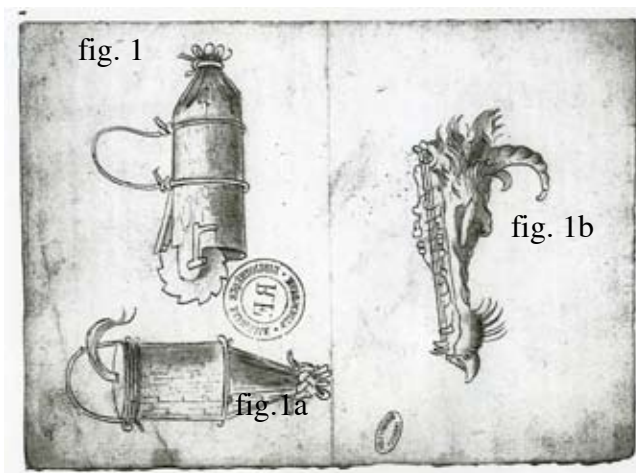
rivolto all'ingiù figura sul naso della bestia. Tre o quattro corde sono tese fra i canini superiori tipici di un grosso carnivoro e i piroli conficcati nella parte inferiore della testa. Di un cranio di cavallo nemmeno l'ombra, di parti metalliche meno ancora. I disegni poi, per chi ha pratica dell'arte del disegno di Leonardo e della cura col quale usava descrivere anche una foglia di quercia, sono sicuramente schizzi destinati ai manovali per la costruzione di semplici strumenti per una rappresentazione di corte e destinati a produrre rumore più che a suonare. Molto più interessante ed utile alla trattazione è invece il disegno di uomo nudo (fig.n°2) ripreso di schiena nell'atto apparente di tendere un arco che appare in un foglio di studio per l'adorazione dei Magi al Louvre. Ebbene ad una attenta analisi di un ingrandimento di questo schizzo, si nota che in origine, forse abbozzato a punta d'argento figurava un uomo nell'atto di suonare una lira da braccio. In un secondo tempo il maestro riprese la figura d'uomo con l'inchiostro rosso tralasciando lo strumento che evidentemente non era la parte che gli interessava. Sebbene con grande difficoltà grazie all'aiuto di una lente di ingrandimento si riesce ad apprezzare una forma assai indistinta di strumento musicale suonato ad arco. L'importanza di questo schizzo va ricercata nel fatto che lo strumento appare assai lungo sebbene venisse suonato sulla spalla, tanto da costringere l'uomo a distendere tutto il braccio sinistro facendoci chiedere come potesse tastare le corde sulla tastiera. Questo aspetto di difficoltà reale nel raggiungere tutte le parti dello strumento necessarie al suo corretto uso, figura in molte opere di artisti contemporanei o successivi a Leonardo, in special modo sulle rappresentazioni di Apollo che suona la lira da braccio nella sfida con Marsia. In tutte le rappresentazioni, anche quelle più precise, rimane difficile capire come si potesse suonare al braccio o alla spalla uno strumento di tali dimensioni. Se ci si fanno le domande che sorgono spontanee e ci si affanna a trovare una risposta coerente ad esse non si arriva a niente. Ho deciso di seguire un altro procedimento e di costruire una lira da braccio a forma di teschio di cavallo, in legno, seguendo le mie conoscenze storiche e tecniche e cercando di immedesimarmi nel carattere eclettico di Leonardo. Leonardo era per antonomasia una persona che tendeva a stupire chi gli si trovava di fronte. Questa sua tendenza lo portò ad inimicarsi i potenti di Firenze i quali proprio in virtù del loro temperamento toscano erano tesi a rispettare chi faceva seguire alle parole i fatti ed a guardare storto di conseguenza colui che per carattere o per metodo di lavoro non era produttivo. Michelangelo, con la sua mole di lavoro eseguito effettivamente che ancor oggi stupisce chi cerca di quantificarla, era solito promettere molto ma anche dare molto e per questo riuscì a farsi perdonare alzate di testa che ad altri fra i quali lo stesso Leonardo

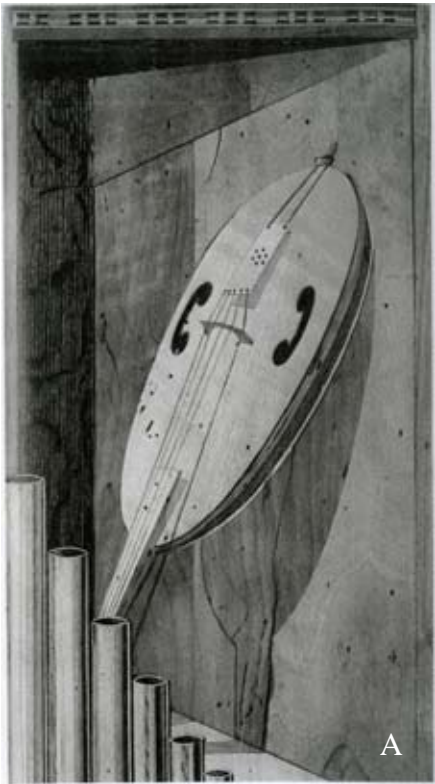
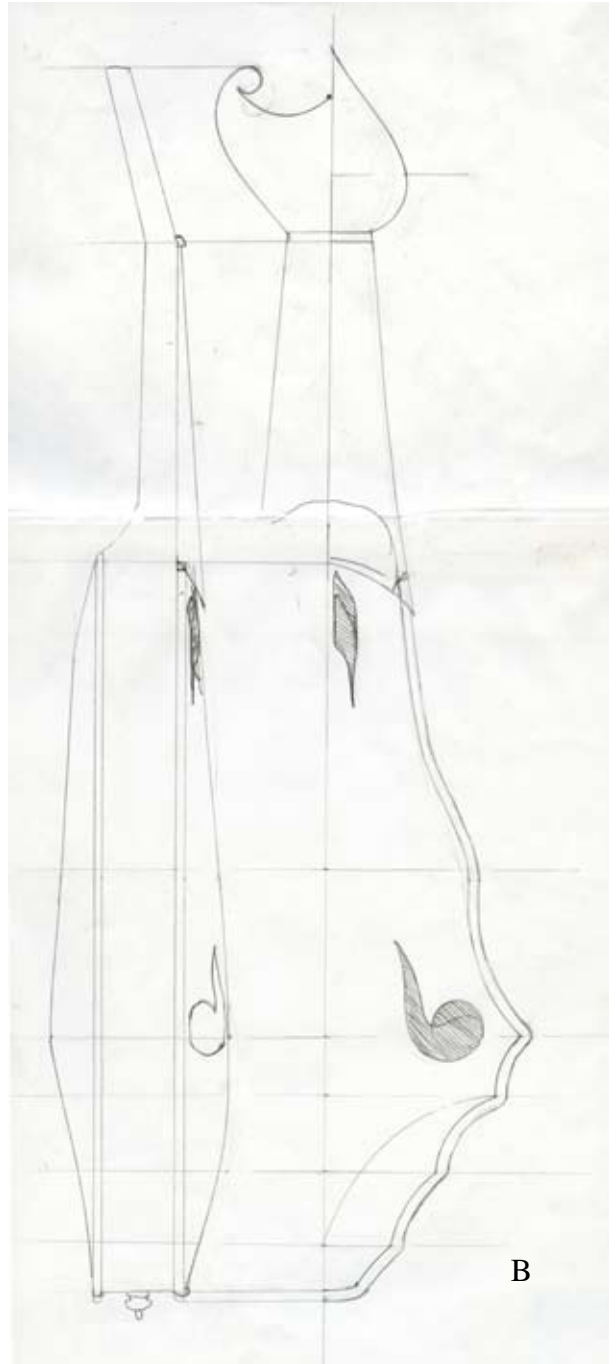
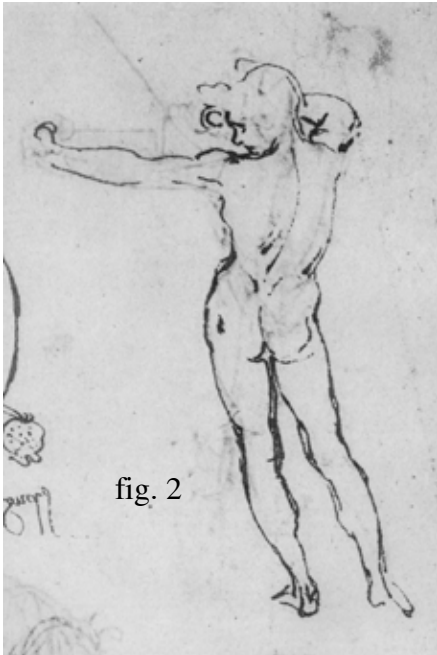
sarebbero costate la vita. Lorenzo il Magnifico e tanto meno i gonfalonieri della Repubblica Fiorentina non erano tipi da tollerare ritardi o ripensamenti, figuriamoci poi se questi venivano da qualcuno che si era vantato pubblicamente di essere il più bravo a fare certi importanti lavori. Per questo motivo ritengo Leonardo si ritrovò a Milano ad inventare filastrocche, indovinelli, musicchette, feste, ricette di cucina anziché a soprintendere come architetto alla difesa di Firenze o di Venezia. Addirittura sembra che il nostro artista per evitare di perdere i favori del Moro, quando inventava rebus e giochi di parole si premunisse di comunicare al proprio padrone anche la soluzione di questi, affinché il Duca facesse davanti alla sua corte la figura del letterato arguto. La morte stessa di questo artista che viene riportata come avvenuta in piena armonia col suo ultimo protettore (il re di Francia) in realtà è un esilio dorato passato ad ordinare migliaia di carte e progetti valorizzati da disegni bellissimi ma nella maggior parte dei casi assolutamente inutili ai fini pratici. Cominciamo col criticare un po' la lira così come è stata ricostruita da uno dei numerosi maestri che ci si sono cimentati, assolutamente non per sminuirne il lavoro ma per sottolineare alcuni passaggi che secondo me sono un po' forzati. Dunque, innanzitutto Leonardo era un mancino totale e quindi che l'accordatura della sua lira da braccio avrebbe dovuto essere invertita. Penso che chi l'ha ricostruita abbia preso in considerazione questo fatto non di secondaria importanza ma che abbia deciso di costruirne una per destri in piena libertà di giudizio. Altra considerazione, mi sembra dalle foto dei musicisti che suonano questa lira che essa sia suonata come una lira da gamba, ma in realtà le mie conoscenze mi dicono che Leonardo suonava la lira da braccio. Questo non cambia un gran ché ma aumenta la confusione. Terza considerazione, nella lira in questione durante l'uso, se ne apprezza solo il piano musicale e non il fondo, anzi se non si hanno termini di paragone guardandola dal davanti niente la distingue da una comune lira da braccio. E il teschio di cavallo? Guardandola dietro, una forma insolita da teschio(?) in argento si nota, ma scusate se sottolineo il fatto che essa è secondo il mio modesto parere veramente inaccettabile esteticamente. Leonardo, nei confronti del quale muovo critiche in campo tecnico, avrebbe senz'altro costruito qualcosa di bellissimo all'occhio dal momento che questo era insito nel suo stesso essere artista. Preferisco ragionare al contrario e costruire uno strumento in cui la caratteristica forma di un teschio di cavallo si apprezzi pubblicamente durante l'uso e che questa forma sia solo un filo conduttore non invasivo di una lira personalizzata ma pur sempre costruita secondo la tecnica di un maestro liutaio. I fori armonici situati in numero di tre subito sotto la tastiera e ornati da un rosone sono tipici secondo le mie conoscenze, di

una usanza più tarda che si ritrova su certi liuti e chitarre ma che io non ho mai notato su lire da braccio. Alla fine del 1400, prova ne sono gli innumerevoli affreschi e dipinti sparsi in tutto il mondo la lira, la viella e la viola stavano ormai tendendo a trasformarsi negli strumenti che dalla seconda metà del 1500 sarebbero poi evoluti negli strumenti classici, quindi la forma che nelle ricostruzioni viene proposta per il piano musicale e per il cavigliere è troppo antiquata in rapporto col fondo così futuristico. Se invece la forma del teschio si lascia apprezzare sul piano estetico da qualsiasi osservatore si rientra più precisamente nelle caratteristiche leonardiane tese quasi sempre a stupire coloro che assistevano alle sue performance. Il cavigliere è lasciato all'estro ed alla fantasia del liutaio ed io lo proporrei a guisa del simbolo eseguito di mano del maestro come logo dell'Accademia Vinciana, ripreso poi da A. Duhrer. Devo ammettere da liutaio che la questione dell'argento mi sconvolge. Da una parte l'uso di tale metallo rientra nell'idea che mi sono fatto del carattere del maestro da Vinci che da buon sperimentatore eclettico avrebbe trovato senz'altro interessante provare a rivestire o addirittura fare la cassa in argento, da un'altra invece mi chiedo se non sia il caso di ammorbidire le scelte descritte per sentito dire dal Vasari limitandole ad una semplice rivestitura a foglia d'argento. Tale tecnica a portata di ogni buon artigiano permetterebbe di limitare suoni metallici da concerto rock per trasformarli in suoni sì potenti ma con una grossa componente di armonici in linea con l'epoca in cui Leonardo visse ed operò. L'argento massiccio poi, secondo quelle che sono le mie conoscenze non suona bene come il legno (ovviamente in uno strumento ad arco) e uno strumento musicale viene sempre costruito perché suoni il meglio possibile, quali armoniche potrebbe sviluppare un fondo di metallo massiccio? Torno a ripetere che secondo il mio modesto parere il fatto che il Duca di Milano abbia premiato Leonardo nella gara di musica con la lira (se è vero) non sia da considerarsi una accezione positiva dal momento che sono sicuro che il giudice non avesse le caratteristiche tecniche tali da poter giudicare con giusto metro. E' per questo semplice motivo che lo strumento che ho costruito non ha niente a che vedere con le ricostruzioni precedenti. Primo, perché non credo ciecamente alle parole del Vasari circa la lira, secondo, perché il successo che Leonardo raccolse a Milano non ha lo stesso peso di quello che avrebbe dovuto ricevere (e non ricevette) a Firenze dove l'orecchio di Lorenzo non era certo quello del Moro; terzo perché sono convinto che Leonardo non sia mai stato un liutaio e di conseguenza senz'altro il suo fu (se fu eseguito come dice il Vasari) solo un lancio pubblicitario ben riuscito. Il vero dilemma che mi ha tenuto sveglio per alcune notti è stato invece il dubbio fra il costruire uno strumento che richiamasse la

figura di un teschio di cavallo per intero, cioè comprendendo anche la mandibola o tralasciando questa parte anatomica limitarmi a seguire le linee dei soli cranio e mascella. Un lungo ed attento studio di quadri ed incisioni dell'epoca fra i quali figurano opere di J. Bosch, A. Durer oltre ad altri artisti coevi, mi hanno lasciato intatto il dubbio poiché in molte loro opere figurano teschi di cavalli alcuni con mandibola altri senza. Così ho deciso di partire facendo una lira che rispettasse tutto il cranio di un cavallo mandibola compresa riservandomi in futuro di sperimentarne anche una senza. Intanto come prima scelta, ho deciso di usare legni toscani per tutta la cassa, il manico, la tastiera. Solo per il piano musicale ho usato l'abete rosso di risonanza della val di Fiemme poiché le sue qualità sonore assai rilevanti potranno aumentare la potenza di emissione. Il fondo in un sol pezzo, è, con le fasce in acero campestre toscano. Le controfascie e gli zocchetti interni sono in salice toscano di color rosso. Il manico dello stesso albero del fondo e delle fasce porta una tastiera in pero toscano, in acero toscano cruscato è anche il ponticello, i bischeri ed il bottone in sorbo toscano, il capotasto in argento. Per quanto riguarda la tanto contestata parte in argento massiccio essa non esiste nella mia lira. In polvere d'argento sono eseguiti semplici ritocchi che ricordano (pur se molto stilizzato) il teschio di un cavallo, creando l'effetto di cavità orbitali intorno ai fori di risonanza ed alle cavità nasali. La visione stilizzata dei molari orna le fasce laterali e il design di una mandibola vista dal sotto e la parte posteriore dell'occipite col caratteristico forame seguono le curve del fondo. Le corde possono essere sette in tutto, cinque tastate più due di bordone secondo una accordatura tipica delle lire del 500, anche se in realtà per l'epoca in cui Leonardo andò a Milano non esistano immagini sicure di strumenti con sette corde. Nello studiolo di Gubbio del duca di Montefeltro figura l'unico strumento ben definito e sicuro, con quattro corde tastate ed un bordone. Uno dei rompicapi quando si progetta e si costruisce uno strumento musicale che in realtà non esiste consiste nel decidere i rapporti fra la lunghezza totale dell'oggetto e le sue singole componenti fra le quali la lunghezza del manico e della relativa tastiera oltre alla lunghezza della cassa. Oltretutto bisogna anche decidere dove deve essere inserito il ponticello, posizione indispensabile per ottenere la conseguente lunghezza delle corde vibranti. Un attento esame di una serie quasi infinita di lire da braccio stampate su libri e dipinte su tavola, tela o affresco, oltre che descritte su testi tecnici di epoca coeva o successiva, hanno creato in realtà una grande confusione. Non sappiamo con precisione se i pittori e gli incisori (fra i quali anche il celebre Raffaello) abbiano riportato fedelmente le caratteristiche degli strumenti che vedevano suonare dai musicisti ai loro tempi o se abbiano sacrificato

alla loro arte alcuni particolari per noi assolutamente importanti. Infatti in ogni rappresentazione si osserva uno strumento diverso da ogni altro con una variabilità infinita soprattutto per quanto riguarda il posizionamento del ponticello che addirittura nel caso di incisioni dei primi del 1500 non figura. In un affresco di Raffaello (Il Parnaso) la lira suonata da Apollo ha il ponticello situato fra i fori armonici e la cordiera, in altre opere (tutte documentabili) si intravede a diverse distanze fra i fori armonici e la tastiera. Quest'ultima parte della lira assai importante per la formulazione della armonia figura sempre più corta in rapporto al corpo dello strumento di quanto non si ritrovi poi nelle viole e nelle lire dalla fine del 1500 fino alla metà del 1600, anzi, molto spesso all'occhio esperto di un liutaio risulta evidente che molti strumenti così come vengono rappresentati dai pittori risulterebbero nella realtà delle cose insuonabili per un musicista. Ho deciso quindi di creare una lira il più possibile suonabile anche da un musicista che non abbia mani enormi. La tavola dove figurano le misure di lire da braccio e da gamba mostrano strumenti che oggi pochissimi potrebbero utilizzare, la più piccola di queste misura 44,0cm di cassa armonica, la seconda costruita da Giovanni d'Andrea a Venezia nel 1511 addirittura ha una cassa di 51,5cm, con una lunghezza totale di oltre 82,0cm. Oggi i musicisti hanno serie difficoltà anche con viole che misurano 42,0cm di cassa (misura canonica per le viole pretesa assolutamente da molti direttori fra i quali Arturo Toscanini) e richiedono ai liutai viole che oscillano fra i 39,0cm e i 41,5cm di cassa. La mia lira ha una cassa di quasi 42,0cm ed una lunghezza totale di appena 68,0cm. Questo dovrebbe renderla usabile da un numero più grande di musicisti.





A e B : Accordatura e progetto di massima per la lira a teschio di cavallo di Leonardo.

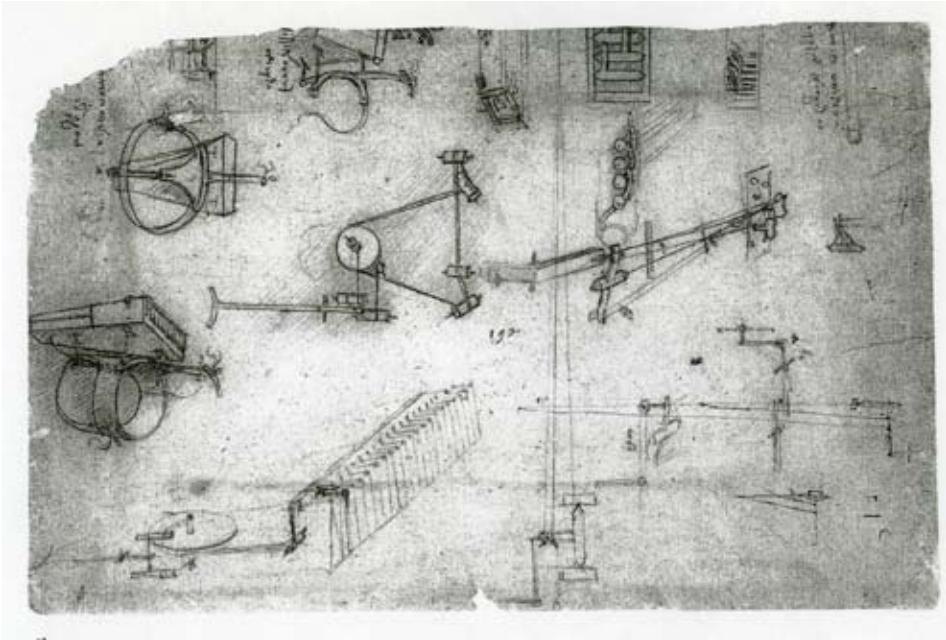


fig. 3

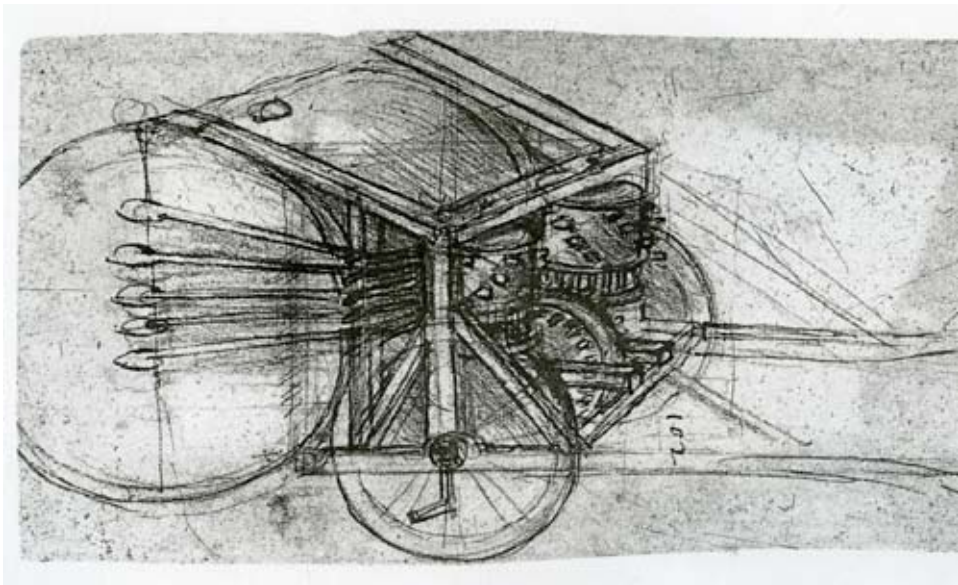


fig. 4

Questo documento non è coperto da Copyright e quindi testo e fotografie possono essere riprodotte liberamente con la sola clàusola che venga specificato il nome dell' autore.

This document isn't Copyrighted therefore text and images may be reproduced with the only clause that the name of the author must be specify.



**Fabio Chiari liutaio**  
**Via Cafiero n° 20**  
**50019 Sesto F.no**  
**Firenze**  
**Italia**  
**Tel. e Fax**  
**0039(0)554489891**  
**www.fabiochiariliutaio.com**  
**e-mail :**  
**info@fabiochiariliutaio.com**

**Francesco Algieri liutaio**  
**Via V. Beccari n° 12**  
**Firenze**  
**Italia**  
**e-mail :**  
**francescoalgieri@gmail.com**





**Trivium Ereticum**