

# *Il Liuto*

*Rivista della Società del Liuto*



*Numero 14, maggio 2017*

In copertina: *Testudinarius - Der Lautenmacher*, xilografia, da HARTMANN SCHOPPER, *Panoplia Omnium illiberalium mechanicarum aut sedentariarum artium*, Frankfurt, Sigmund Feierabend, 1568.  
© Trustees of the British Museum.

# ***Il Liuto***

## ***Rivista della Società del Liuto***

Numero 14, maggio 2017  
ISSN 2280-9392



Società del Liuto  
Sede legale:  
via A. Aleardi, 64  
30172 Venezia Mestre (VE)

**Presidente:** Alessandro Grilli  
**Vicepresidente:** Franco Fois  
**Segretario e Tesoriere:** Matteo Simone  
**Consiglieri:** Tiziano Bagnati,  
Leonardo Pallotta



*Responsabile delle pubblicazioni*  
Gian Luca Lastraioli

*Comitato di redazione*  
Cristiano Cei  
Rita Comanducci  
Franco Fois  
Alessandro Grilli



[www.societadelliuto.it](http://www.societadelliuto.it)  
[presidente@societadelliuto.it](mailto:presidente@societadelliuto.it)  
[segretario@societadelliuto.it](mailto:segretario@societadelliuto.it)  
[redazione@societadelliuto.it](mailto:redazione@societadelliuto.it)



Iscrizioni online ([www.societadelliuto.it](http://www.societadelliuto.it))  
o rivolgendosi alla Segreteria:  
Matteo Simone  
via A. Aleardi, 64  
30172 Venezia Mestre (VE)  
t. +39 041 2003706

## **Indice**

**Note di segreteria**  
p. 2

**Una selva di corde nella cittadina  
dei liutai. La European Lute Orchestra al  
Festival Europeo del Liuto di Füssen**  
di Cristiano Cei  
p. 3

**L'assemblea annuale dei soci e il rinnovo  
del Consiglio Direttivo**  
a cura della Redazione  
p. 9

**Liutisti-tiorbisti-chitarristi emiliani  
nell'epoca barocca: una scuola**  
di Francesca Torelli  
p. 12

**Egual tensione o eguale *feel* tattile di ten-  
sione? La bugia rivelata dei calcolatori e  
dei regoli utilizzati per le corde del liuto**  
di Mimmo Peruffo  
p. 30

***In a Landscape*. Un brano  
di John Cage nella trascrizione per liuto  
rinascimentale di Gilbert Isbin**  
di Silvia Amato  
p. 38

**Studi per tiorba**  
di Tiziano Bagnati  
p. 50

**La Battaglia per Liuto (XIV)**  
di Gian Luca Lastraioli  
p. 56

«Il Liuto nell'Arte»  
(a cura di Rita Comanducci)  
**La gatta col liuto**  
di Stefano G. Casu  
p. 63

## Note di Segreteria

### Iscrizione

Per diventare membri della Società del Liuto è necessario

- compilare e spedire il modulo di iscrizione, che si può scaricare dal sito o richiedere alla Segreteria;
- pagare la quota annuale di iscrizione secondo quanto esposto di seguito.

Una volta eseguite queste due operazioni si è automaticamente iscritti, salvo il caso di eventuali comunicazioni da parte della Segreteria.

Per i rinnovi è sufficiente versare la quota annuale. Raccomandiamo di effettuare i rinnovi entro il 31 gennaio dell'anno di riferimento. Invitiamo inoltre tutti i soci a comunicare tempestivamente variazioni di indirizzo, mail ecc.

Per informazioni e comunicazioni relative all'iscrizione potete telefonare alla Segreteria (041 2003706) o mandare un messaggio all'indirizzo:

segretario@societadelliuto.it

### Quota associativa e versamenti 2017:

**ATTENZIONE:** ricordiamo che a partire dal 2016 sono variate le quote di iscrizione, che sono confermate anche per il 2017; anche quest'anno è quindi possibile richiedere l'invio della rivista in formato digitale, oltre che nella modalità stampata. Chi richiederà la rivista via web (iscritti all'estero o in Italia) potrà usufruire della tariffa ridotta prevista.

La quota associativa è valida per l'anno solare di riferimento (1 gennaio-31 dicembre); per il 2017 gli importi sono i seguenti:

- quota socio ordinario IT 30€ **rivista cartacea** inviata via posta ordinaria;

- quota ridotta IT 20€ **rivista cartacea** inviata via posta ordinaria (la quota ridotta si applica ai soci di età inferiore a 21 anni);
- quota socio ordinario web 25€ **rivista digitale via web**;
- quota ridotta web 15€ **rivista digitale via web** (la quota ridotta si applica ai soci di età inferiore a 21 anni);
- quota **socio residente all'estero** 35€ **rivista cartacea** inviata via posta ordinaria;
- quota **soci sostenitori** pari o superiore a 150€.

**Per i nuovi iscritti alla Società del Liuto che scelgano la rivista via web l'iscrizione sarà valida 2 anni!**

Per versare la quota o fare donazioni tramite bonifico bancario si possono utilizzare le seguenti coordinate:

c/c 000401383203  
intestato a Società del Liuto  
IT 81 D 02008 02832 000401383203  
BIC Swift: UNCRITM1R02  
UniCredit Banca di Roma  
Filiale 00502 FIRENZE

*Nella causale si devono specificare: nome, cognome, anno di riferimento.*

*In caso di erogazione liberale, va specificata la dicitura «Erogazione liberale».*

È possibile versare la quota anche via internet, con la propria carta di credito tramite il servizio PayPal, che addebita una percentuale del 4% circa su ogni transazione; per questo motivo con tale modalità di pagamento gli importi totali saranno aumentati di 1 euro per coprire le spese.

## Una selva di corde nella cittadina dei liutai. La European Lute Orchestra al Festival Europeo del Liuto di Füssen.

di Cristiano Cei



Fig. 1: La European Lute Orchestra in concerto nella Christuskirche di Füssen.

Dopo l'esibizione in terra britannica proseguono i concerti all'estero della European Lute Orchestra; lo scorso 18 giugno il grande ensemble di strumenti a pizzico ideato e diretto dal Maestro Gian Luca Lastraioli ha fatto risuonare le sue corde nel riverbero della Christuskirche luterana di Füssen, a coronamento dell'annuale festival europeo del liuto organizzato dalla Deutsche Lautengesellschaft.

La pittoresca cittadina di Füssen si trova nel territorio dell'Algovia entro il distretto svevo della Baviera, lungo la

rotta commerciale che nei secoli ha collegato la Pianura Padana alla valle del Danubio. Piccolo gioiello immerso nel paesaggio delle Alpi bavaresi, essa è attrazione costante del flusso turistico internazionale, grazie anche alla vicinanza del castello di Neuschwanstein, che domina la valle con la sua tetra imponenza decadente, voluto dall'eccentrico re Ludwig II di Baviera (il 're delle fiabe') come rifugio privato ove tributare il proprio solipsistico culto alle opere dell'amatissimo Wagner e oggi suo malgrado divenuto meta di turismo di

massa nonché archetipo nell'immaginario collettivo d'un hollywoodiano 'medioevo' di maniera.

La scelta della località per l'ambientazione del festival diviene tuttavia particolarmente significativa se si considera il fondamentale ruolo che Füssen ha avuto nella storia della liuteria: fu qui che nel 1562 nacque, con la redazione di uno statuto ufficiale, la prima corporazione di costruttori di liuto d'Europa, che attrasse nelle botteghe artigiane cittadine molti lavoratori della zona; i livelli di fabbricazione divennero talmente elevati da far parlare di produzione 'quasi industriale', tanto che il piccolo centro bavarese è stato poi definito 'la Cremona del Nord'. La concentrazione di botteghe (si parla di 18 su poco più di duemila abitanti) comportò meccanismi di limitazione: il nuovo statuto del 1606, oltre a ridurre il numero degli apprendisti, impose per i lavoratori l'obbligo del soggiorno formativo all'estero (*Wanderschaft*), rendendo norma vincolante quella che era già da tempo una prassi consolidata.

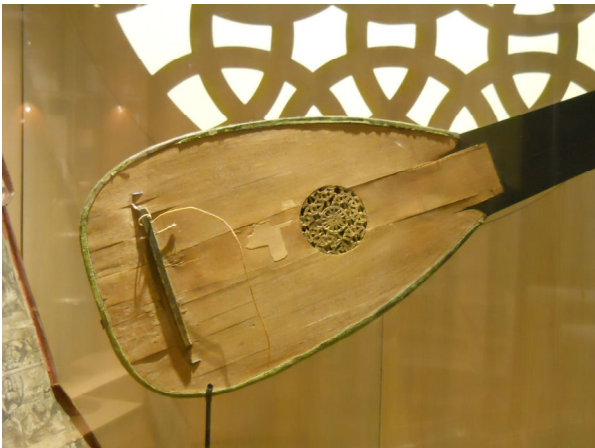


Fig. 2: Füssen, Museum der Stadt, Tavola armonica del liuto di Wolfgang Wolf (sec. XVI).

Tra la metà del XVI secolo e i primi decenni del successivo si contano decine di famiglie di liutai attive nelle principali città europee (con un predominio in quelle italiane), provenienti da Füssen o da paesi vicini – per citare giusto qualche

nome: i Tieffenbrucker a Venezia, Padova e Lione; i Sellas (Seelos) a Venezia, Linz e Innsbruck; i Maler a Bologna e Venezia; i Gerle a Innsbruck; i Pfanzelt a Bologna; gli Alberti a Roma; i Fendt a Pisa; gli Städlér e i Lang a Napoli; fu una vera e propria diaspora, che diede un grandissimo impulso alla produzione locale, all'evoluzione organologica dello strumento e alla sua diffusione e fortuna.



Fig. 3: Füssen, Statua commemorativa di Kaspar Tieffenbrucker, (1514-71).

In segno di riconoscimento verso il proprio illustre passato l'amministrazione della città ha oggi dedicato varie sale del museo locale (Museum der Stadt) ricavato nel complesso benedettino di San Magno, a una sezione sulla liuteria, con esposizione di strumenti, tavole e bacheche illustranti la lavorazione e notizie storiche, mentre la Kaisersaal, uno dei simboli del barocco bavarese, ospita regolarmente nella stagione estiva concerti di musica per liuto, oltre che di varie altre tipologie musicali.

È in questo scenario che si è svolta la manifestazione di quest'anno; il festival 2017 ha offerto al pubblico un nutrito programma di conferenze e concerti (ricordiamo qui almeno quello di Anthony Bailes), oltre agli stand delle varie società nazionali e all'esposizione di alcuni editori e liutai nelle stanze del museo e della bellissima biblioteca.



Fig. 4: Füssen, Museum der Stadt, particolare della biblioteca.

In un tale contesto non poteva dunque mancare la presenza della European Lute Orchestra, un progetto che grazie alla sua formula originale contribuisce alla valorizzazione, entro la categoria generica della 'musica antica', non solo del repertorio liutistico, ma in generale della musica e della cultura del Rinascimento, il cui fascino risiede nel felice incontro tra la pensosa raffinatezza aristocratica e la vitalità ritmica di ascendenza popolare.



Fig. 5: Il Maestro Gian Luca Lastraioli con Sigrun Richter.

Il programma del concerto, sapientemente orchestrato dal Maestro Lastraioli, è quello ormai classico della ELO, ripartito su 'suites nazionali' composte da gruppi di danze anonime attorno ai nomi maggiori di Praetorius e Dowland, a costruire una sorta di viaggio narrativo e descrittivo lungo le corti e le contrade d'Europa di secoli fa; un 'racconto' di suoni culminante in un climax di brani a effetto su bassi ostinati che hanno tenuto sul filo la tensione emotiva degli ascoltatori conducendoli ad esplorare scene dell'immaginario cinque-seicentesco: la gita in campagna, col celebre *Branle de Village* di Ballard, la cui gaiezza popolana da quadro dei Bruegel dirotta all'improvviso per un guado malinconico in modo minore prima di trionfare in un crescendo rapido di armonie; la guerra campestre, con la militaresca *Battaglia* (unico brano, assieme al *ballad tune Fortune*, che non adotti la forma chiusa d'una danza) con le sua caricatura giocosa di improbabili alabarde e archibugi, riarrangiata da Lastraioli a partire dagli archetipi di Barbetta e Vallet; infine, il ristabilirsi dell'ordine turbato con lo 'scioglimento narrativo' della sarabanda finale nella versione di Piccinini, col tipico *loop* ipnotico, quasi infinito, del suo giro armonico – rassicurante ritorno a corte dopo la fantasticheria del mondo 'fuori', e lieto congedo dell'orchestra ai suoi appagati spettatori.



Fig. 6: Danza campestre ... al suono del liuto!

Si ringraziano per gli scatti Joyce Reeve, Greet Schamp e Silvia Amato, oltre a Paolo Carrara e Roweena Sodbury che hanno condiviso con la Redazione le foto del proprio diario facebook.

## Il Festival Europeo del Liuto.

L'*Europäisches Festival der Laute* di Füssen (15-18 luglio 2017) è stato possibile grazie alla collaborazione tra la Deutsche Lautengesellschaft (Società tedesca del Liuto) e l'Amministrazione della città. La prestigiosa manifestazione (precedentemente definita 'internazionale' e all'inizio, semplicemente 'festival'), è nata per volontà della Società tedesca a partire dalla fine degli anni Novanta quale occasione principale di incontro annuo per i propri membri, ed è già stata ospitata nella cittadina bavarese nel 2005, nel 2010 e nel 2016.

All'interno della folta messe di iniziative, tutte di livello elevato, ci piace menzionare i concerti degli amici italiani: il *Pacoloni Ensemble* (Roberto Gallina, Franco Foïs, Marzio Matteoli e Roberto Cascio, con Giovanni Tufano alle percussioni - Kaisersaal, 17 giugno), che ha eseguito trii e quartetti per liuti di diverso registro dal *Thysius Lute Book*; e il *Duo Piccolo e Grande*, al mandolino e alla ghironda con accompagnamento di tiorba (Enzo Puzovio assieme a Stewart McCoy - Sala del Colloquium, 16 giugno) con un programma di musiche del pieno Barocco.

Il programma dettagliato dell'edizione di quest'anno è consultabile all'indirizzo: <http://www.lautenfestival.de/>.



Fig.7: Il concerto del *Pacoloni Ensemble* nella Kaisersaal dell'antica abbazia di San Magno a Füssen.

Nel corso del festival, una tavola rotonda delle società nazionali presenti ha espresso la volontà unanime di intensificare il coordinamento internazionale, allo



Fig. 8: Il concerto del *Duo Piccolo e Grande* nella Sala del Colloquium dell'antica abbazia di San Magno a Füssen.

scopo tra l'altro di incrementare le occasioni di scambio e di incontro tra liutisti di tutta Europa.



Fig. 9: Il manifesto del Festival Europeo del Liuto di Füssen, con il concerto della *European Lute Orchestra* diretta dal Maestro Gian Luca Lastraioli segnalato quale evento di primo piano.





**Europäisches Festival der Laute**  
**KONZERT:** Sonntag, 18. Juni 2017

**Füssen 15.–18. Juni 2017-07-18**  
17.00 Uhr Ev. Christuskirche Füssen



## EUROPÄISCHES LAUTENORCHESTER

**Ltg: Gian Luca Lastraioli**

### Programm

*Michael Praetorius (1571–1621)*

Ballet  
Gavotte  
Pavane  
Volte

*Anonym (Frankreich, XVI. Jahrh.)*

Pavane  
Passo e mezzo  
Moresca

*John Dowland (1563–1626)*

Lady Hundson Almaine  
The King of Denmark's Galliard  
Fortune

*Anonimo Italiano (XVI. Jahrh.)*

Sir John Smith His Almaine  
Aria del Granduca  
Spagnoletto  
Bianco Fiore  
Cortesia Amorosa  
Torneo

*Robert Ballard (1575–1650)*

Branle de Village

*Anonym (XVII. Jahrh.)*

Battaglia

*Alessandro Piccinini (1566–1638)*

Aria di Saravanda in partite variate

## EUROPÄISCHES LAUTENORCHESTER

### Mitglieder:

A LAUTE / A LUTES: Franco Fois, Roberto Gallina, Marzio Matteoli, John Reeve, Sigrun Richter, Jacques Tranier, Francesco Triboli

G LAUTE / G LUTES: Laura Brownrigg, Giulia Cantone, Cristiano Cei, Rita Comanducci, Carlo Costantini, Mary Ensor, Susanne Epple, Gordon Gregory, Michal Hottmar, Daniel O'Leary, Jean-Louis Marie, Yasuhiro Nakashima, Antoni Pilch, David Protheroe, Rowena Sudbury, Tim Watson, Gerhard Weick

BASSLAUTE / BASS LUTE: Frank Styppa-Geiger

THEORBE / THEORBOES: Silvia Amato, Maurizio Da Col, Dario Landi, Leonardo Pallotta, Stewart Mc Coy, Greet Schamp, Martin Shepherd

ERZLAUTE / ARCHLUTES: Roberto Cascio, Ronald Walzog

COLASCIONE: Gianni Landi, Matteo Simone

GUITARRE und ZISTER /GUITAR and CITTERN: Paolo Carrara, Chris Goodwin, Maria Eugenia Gonzales, Enzo Puzzovio



# L'assemblea annuale dei soci e il rinnovo del Consiglio Direttivo

A cura della Redazione



Fig. 1: DOMENICO CAMPAGNOLA, *Figura femminile che suona il liuto*, particolare di fregio decorativo, affresco, 1539-1541, Padova, Palazzo Mantova Benavides, ora parte del complesso museale della Pinacoteca degli Eremitani.

Marco Mantova Benavides (1489-1582), illustre giureconsulto e collezionista, commissionò a Domenico Campagnola (1500-1564) ed al suo *team* di collaboratori le splendide decorazioni parietali del suo nuovo palazzo, destinato ad ospitare una ricchissima e varia collezione in cui figurava, incrementata negli anni dai discendenti, una eccezionale raccolta di strumenti musicali - ora divisi tra vari musei quali il Kunsthistorisches Museum di Vienna - che comprendeva tra l'altro un mandolino, una chitarra, una tiorba, una 'citarretta', e ben quattordici liuti realizzati dai più grandi maestri liutai dell'epoca, oltre ad uno «stravagante e maraviglioso instrum[en]to del 3 insieme in un solo: cioè: lautto, arpa, e cittara, opra di Vuendelio Venere di Leonardo Tiefenbrucher Pad[ov]a [...]». Si ringrazia la Dott. Antonella Dallolio per l'aiuto con le immagini e per la gentilissima consulenza.

Lo Statuto della Società del Liuto (art. 16) prevede che una volta all'anno i soci si riuniscano per deliberare su questioni di carattere generale o di rilevanza istituzionale (in particolare per l'approvazione dei bilanci). Questo momento, che rappresenta il fulcro istituzionale della vita associativa, è stato considerato, fin dalla costituzione della Società del Liuto, come un'occasione privilegiata non solo per le deliberazioni dei soci, ma anche per proporre e organizzare iniziative tali da testimoniare la molteplicità degli interessi e dei talenti mobilitati dall'Associazione.

Alcune considerazioni pratiche hanno sempre guidato il Consiglio Direttivo nella scelta dei luoghi degli incontri e nell'articolazione del programma: considerando la distribuzione geografica dei soci e l'impegno richiesto da un viaggio talora anche molto lungo da un capo all'altro del Paese, le città dove si sono svolte le assemblee degli anni passati sono state individuate in modo da soddisfare requisiti logistici come la facilità delle connessioni o dell'offerta alberghiera, ma anche il potenziale di interesse culturale garantito da mete di grande interesse storico, artistico e musicale.

Negli ultimi anni, inoltre, si è cercato di coinvolgere le istituzioni invitando docenti e allievi dei conservatori presenti sul territorio a intervenire attivamente.

Dopo Firenze, Vicenza, Fiesole, Bologna, Roma e Milano, l'assemblea dei soci si è riunita, il 27 e 28 maggio di quest'anno, a Padova, città in posizione baricentrica rispetto ai conservatori veneti con insegnamenti di liuto (Venezia, Verona, Vicenza). Il luogo è stato selezionato tra le molte sale storiche disponibili e la scelta è caduta sulla Scuola di S. Maria della Carità, di pertinenza della parrocchia di S. Francesco Grande. Al pari delle assai più note Scuole veneziane, anche la Scuola della Carità di Padova era sede di una confraternita laica, che qui si riuniva fin dall'inizio del XV sec. con la specifica missione di amministrare i lasciti caritativi. Il luogo è particolarmente suggestivo perché conserva l'ultimo grande ciclo padovano di affreschi rinascimentali, le *Storie della Vergine*, dipinte intorno al 1579 da Dario Varotari. Gli affreschi, che fasciano completamente le pareti di questo ampio e bellissimo spazio coperto da uno splendido soffitto a cassettoni, sono articolate in dodici ampi riquadri (più una parete dedicata ai ritratti dei fondatori), che rappresentano scene salienti della vita terrena della Vergine, dalla cacciata di suo padre Gioacchino dal tempio fino all'Assunzione.

Questa ambientazione, resa funzionale e confortevole da un recente restauro delle strutture architettoniche e degli affreschi, ha offerto alle due giornate organizzate dalla Società del Liuto un contesto particolarmente pertinente e suggestivo: l'Assemblea e le iniziative dei soci si sono svolte in uno spazio non solo particolarmente congruente, sul piano storico e architettonico, con il più illustre repertorio dello strumento, ma anche molto propizio, per dimensioni e qualità acustiche, all'esecuzione di brani per strumento solo o per piccoli insiemi da camera.

Le giornate sono state scandite da un programma molto ricco, che proprio per questo ha dovuto rinunciare ai momenti di attività guidata, come l'avviamento alla danza rinascimentale che aveva caratterizzato l'incontro del 2016 a Milano. In compenso, l'offerta complessiva è stata particolarmente varia e nutrita, sia in termini di lezioni (come le presentazioni di Massimo Lonardi, Franco Pavan e Mimmo Peruffo), sia di esecuzioni musicali (oltre ai maestri Bagnati e Pavan, si sono esibiti, singolarmente o in insiemi da camera, allievi delle classi dei conservatori di Venezia, Verona e Vicenza). Un intervento inizialmente programmato di Luana Girotto su liutisti e liutai padovani è stato sostituito da una relazione di Franco Fois sulla *musica ficta* in Domenico Bianchini. Nel pomeriggio del 28 Franco Pavan e Mimmo Peruffo hanno ricordato Mirco Caffagni, scomparso di recente (alla commemorazione della figura di Caffagni sarà dedicato un fascicolo speciale di questa rivista).

In generale, può essere motivo di grande orgoglio per la Società del Liuto aver saputo trasformare un momento di impegno istituzionale in un'occasione così ricca e produttiva di scambio e di confronto, sia sul piano intellettuale e musicale che su quello delle relazioni personali e dell'amicizia.

L'Assemblea si è svolta in un clima sereno ed è culminata nella presentazione delle candidature per il rinnovo del Consiglio Direttivo, che, come da Statuto (art. 20), è giunto quest'anno al termine del suo mandato triennale. Fra i membri del precedente Consiglio hanno rinnovato la loro disponibilità a candidarsi i soci Franco Fois, Alessandro Grilli, Leonardo Pallotta e Matteo Simone; i soci Silvia Amato e Tiziano Bagnati hanno invece dato la loro disponibilità per la prima volta. Le elezioni si sono svolte a scrutinio segreto, con la possibilità di esprimere fino a un massimo di 5 preferenze, e hanno avuto il seguente risultato:

Soci votanti: 20

Bagnati, Tiziano – 16 preferenze

Fois, Franco – 16 preferenze

Simone, Matteo – 15 preferenze

Grilli, Alessandro – 14 preferenze

Pallotta, Leonardo – 9 preferenze

Amato, Silvia – 7 preferenze

Sono risultati pertanto eletti nel Consiglio Direttivo della Società del Liuto per il triennio 2017-2020 i soci Tiziano Bagnati, Franco Fois, Alessandro Grilli, Leonardo Pallotta, Matteo Simone. A loro va il migliore augurio di buon lavoro da parte della Redazione.



Fig. 2: DOMENICO CAMPAGNOLA, *Fregio decorativo con donna che suona il liuto e teste di imperatori*, affresco, 1539-1541, Padova, Palazzo Mantova Benavides, ora parte del complesso museale della Pinacoteca degli Eremitani: veduta d'insieme del contesto della Fig. 1 (dettaglio a destra).



Fig. 3: Un momento della lezione-concerto di Davide Gazzato e degli allievi del Conservatorio di Venezia (sullo sfondo, DARIO VAROTARI, *Storie della Vergine*, affreschi, 1579 ca. A destra: *Cacciata di Gioacchino dal tempio*; al centro: *Assunzione della Vergine*).

*Subito prima che questo numero della Rivista andasse in stampa, il Consiglio Direttivo si è riunito per l'assegnazione delle cariche, come previsto dallo Statuto (art. 20). Possiamo pertanto rendere*

*qui noto ai soci che per il triennio 2017-2020 la carica di Presidente sarà ricoperta da Alessandro Grilli; quella di Vice-Presidente da Franco Fois; quelle di Segretario e Tesoriere da Matteo Simone.*

# Liutisti-tiorbisti-chitarristi emiliani nell'epoca barocca: una scuola

di Francesca Torelli

Il liutista odierno che studi il repertorio seicentesco italiano per strumenti a pizzico si renderà conto abbastanza velocemente che una gran parte di esso è stata scritta da autori emiliani o che hanno pubblicato in Emilia, a Bologna.

La città italiana ad aver avuto la maggior fioritura di attività liutistica nel secolo precedente, Venezia, non si trova in Emilia e non era correlata con questa regione nemmeno dal punto di vista politico-amministrativo. Dunque la produzione emiliana seicentesca non è la continuazione di quella veneziana e non sembra nemmeno ricollegarsi ad essa. Se pensiamo che nel paese che forse ha avuto il maggior splendore liutistico nel Seicento, la Francia, praticamente ogni attività rilevante avveniva nella capitale, la fioritura emiliana appare anomala, in quanto avvenuta in una città non fra le più grandi d'Italia, e nemmeno capitale di uno stato. Ma se per la musica liutistica francese del Seicento si può certamente parlare di una 'scuola parigina', pensiamo che anche per la musica italiana della stessa epoca si possa parlare di una 'scuola bolognese' o 'emiliana'.

Che cosa occorre perché si possa parlare di una 'scuola strumentale'? Che ci siano più strumentisti la cui attività sia concentrata nella stessa area, che questi musicisti siano spesso in relazione di maestro-allievo e che condividano un buon numero di altri aspetti, come ad esempio le modalità compositive, gli editori, le istituzioni, il pubblico.

Prima di iniziare ad analizzare il fenomeno, dobbiamo fare una premessa: non si può parlare dei liutisti seicenteschi sen-

za parlare dei tiorbisti e dei chitarristi, perché quasi sempre un musicista suonava diversi strumenti a pizzico. Anche l'iconografia testimonia questo assunto: spesso un musicista veniva raffigurato con liuto e chitarra (e/o tiorba) nello stesso ritratto. La produzione musicale stessa attesta questo principio tramite compositori che hanno scritto per più di uno strumento a pizzico, come ad esempio Piccinini, Melli, Valeriani, Bartolotti. Di altri compositori ancora sappiamo che, pur suonando un certo strumento a pizzico, hanno dato alle stampe musica per un altro (per es. Pellegrini a Bologna era stato assunto come liutista, ma pubblicò per chitarra).

Dunque, in sostanza, la figura di musicista di cui tratteremo non è quella del chitarrista o liutista o tiorbista o ancora mandolinista, ma del suonatore di strumenti a pizzico.

Che cos'aveva di speciale Bologna per un musicista, dato che non era una delle città più grandi? Fin dalla seconda metà del secolo XIII, la città era stata soggetta all'amministrazione pontificia e per brevi periodi alle signorie dei Pepoli, dei Visconti e dei Bentivoglio, per venir poi definitivamente governata dal papato per un lunghissimo periodo, dal 1512 al 1860. Il fatto che fosse governata dal papa, ma al tempo stesso si trovasse così lontana da Roma, consentì agli abitanti di godere di un certo margine di libertà e di democrazia.

Bologna, chiamata da sempre 'la Dotta', è sede della più antica università: l'Università del diritto fin dal 1088, e dal 1450 anche di una cattedra universitaria *ad lec-*

*turam musicae*. Spostandoci invece sul versante produttivo, notiamo che a partire dal '500 in città vi fu una grande concentrazione di liutai, inoltre, dal '600, vi furono attivi vari editori musicali.

Per quanto riguarda le istituzioni musicali ebbe una fondamentale importanza il Concerto Palatino, un'istituzione cittadina unica che funzionò dal 1250 al 1797 e che richiedeva anche la presenza di vari liutisti. Infine, bisogna tener presente che in tempi moderni Bologna, in ambito musicale, è sempre stata sottovalutata: per dimostrarne invece la grandezza musicale e renderle la giusta importanza nella storia della musica basta fare l'esempio della sua Biblioteca musicale. È una delle biblioteche più ricche in ambito internazionale, soprattutto per quel che riguarda la musica dal Cinquecento a fine epoca barocca, e lo è non solo per la musica, ma anche per le documentazioni e l'iconografia relative ai musicisti.

Con un tale lascito complessivo, in buona parte di produzione locale, si deve per forza concludere che la città debba aver avuto un ruolo trainante nella cultura musicale, in particolare appunto nell'epoca rinascimentale e barocca.

Vediamo ora chi furono gli strumentisti protagonisti della fioritura emiliana seicentesca della musica per strumenti a pizzico.

I liutisti e i tiorbisti più rilevanti che incontriamo nell'area emiliana furono Santino Garsi da Parma, Alessandro Piccinini da Bologna, Pietro Paolo Melli da Reggio, Bellerofonte Castaldi da Modena e Giovanni Pittoni da Ferrara. Si tratta della maggioranza di quelli italiani dell'epoca: notiamo infatti come tra i liutisti importanti restino fuori solo i non emiliani Girolamo Kapsberger e Michelangelo Galilei.

I chitarristi emiliani del Seicento furono Ludovico Monte (bolognese, ma pubblicò altrove), Agostino Trombetti, Carlo Calvi, Francesco Coriandoli, Giovanni Battista Granata, Angelo Michele Bartolotti (altro

bolognese che pubblicò altrove), Domenico Pellegrini e Francesco Asioli. Anche qui si tratta della maggioranza fra gli italiani. C'è da aggiungere con un'eccezione parziale il nome del più noto, Francesco Corbetta, che, nato a Pavia, visse e insegnò per un periodo a Bologna, dove pubblicò anche il suo primo volume.

Della vita di questi chitarristi si conosce ben poco (a parte Corbetta), ed è questo il motivo per cui li abbiamo presi in considerazione piuttosto secondo il luogo di attività che non quello di nascita.

I chitarristi emiliani ed i liutisti, anche se in misura meno quantificabile, formano una 'scuola' per queste ragioni:

a) vari chitarristi-liutisti-tiorbisti emiliani erano tra loro in relazione di maestro-allievo;



Fig. 1: DOMENICO MARIA FONTANA, *Ritratto di Domenico Pellegrini*, incisione da *Armoniosi Concerti sopra la chitarra spagnuola*, Bologna, Giacomo Monti, 1650.

b) c'era un ambiente produttivo e commerciale condiviso in cui liutai ed editori lavoravano vicinissimi tra loro: quasi tutti

i chitarristi e alcuni liutisti pubblicavano presso lo stesso editore;

c) c'erano istituzioni musicali importanti e forse uniche (tra cui il Concerto Palatino) che favorivano anche l'attività liutistica;

d) i liutisti-chitarristi condividevano alcune modalità esecutive;

e) le composizioni presentano alcune caratteristiche di scrittura in comune.

Analizziamo più da vicino questi fattori.

#### *Maestri-allievi.*

- Giovanni Battista Granata (Torino, c. 1620 – Bologna, 1687) fu allievo a Bologna di Francesco Corbetta (Pavia c. 1615 – Parigi, 1681) intorno al 1639.

- Domenico Pellegrini (Bologna, prima metà del XVII sec. – post 1682; Fig. 1) è probabile che sia stato allievo di Piccinini, perché entrambi vivevano a Bologna, entrambi erano membri dell'Accademia musicale dei Filomusi, alcuni brani di Pellegrini imitano altri di Piccinini (per es. la *Battaglia*) e sono in stile liutistico, l'introduzione al suo volume è chiaramente in parte copiata da quella di Piccinini, molto precedente, e infine perché Piccinini è l'unico musicista di cui sia documentato l'insegnamento del liuto a Bologna in quel periodo (Fig. 2).

- Carlo Calvi (c. 1610 – post 1646) fu con una certa probabilità allievo di Corbetta a Bologna, in quanto nel suo volume di musica per chitarra del 1646, in cui dice di aver avuto i brani da due professori, include ventiquattro pezzi in notazione alfabetica che sono in realtà forme base di brani di Corbetta.<sup>1</sup>

- Giovanni Pittoni (Ferrara, c. 1530 – Ferrara, 1677), tiorbista ferrarese, era stato allievo di chitarra di Giuseppe Savani e di Giovanni Battista Granata. Come tiorbista era autodidatta.<sup>2</sup>



Fig. 2: DOMENICO MARIA FONTANA, *Ritratto di Domenico Pellegrini*, dettaglio con la mano del musicista, incisione da *Armoniosi Concerti sopra la chitarra spagnuola*, Bologna, Giacomo Monti, 1650.

- Pietro Paolo Melli (Reggio Emilia, 1579 – post 1625) è probabile che sia stato allievo di liuto di Santino Garsi (Parma, 1542 – 1604), perché gli dedica un brano e perché da giovane viveva vicino a Garsi (Reggio-Parma), mentre a Reggio in quegli anni non risultano essere operanti altri liutisti.

- Alessandro Piccinini (Bologna, 1566 – Bologna?, 1638) fu maestro di liuto dei propri fratelli Filippo e Girolamo, anch'essi liutisti professionisti, ed è documentata una sua lunga attività di insegnante a Bologna.

- Andrea Falconieri (Napoli, 1585/86 – Napoli, 1656) fu allievo di Santino Garsi e suo successore alla corte Farnese di Parma dal 1610. Di Falconieri non abbiamo musica per liuto a stampa, ma alcuni brani manoscritti.<sup>3</sup>

- Ascanio (Parma, 1596 – post 1621) e Donnino Garsi (Parma ?, seconda metà del XVI sec. – 1630), liutisti, furono quasi certamente allievi di Santino, in quanto suoi figli.

<sup>1</sup> M. HALL, *Francesco Corbetta, A Biography*, «The Lute», IV, 2013, p. 19.

<sup>2</sup> A. LIBANORI, *Ferrara d'oro imbrunito*, Parte III, Ferrara, Alfonso Maresti, 1674, p. 251.

<sup>3</sup> Cfr. D. FABRIS, *Andrea Falconieri napoletano, un liutista-compositore del Seicento*, Roma, Torre d'Orfeo, 1987, p. 36.

- Pietro Bertacchini (Carpi, 1641 – post 1694) era stato allievo di tiorba dal 1656 a Modena di Benedetto Ferrari, tiorbista e allora maestro di cappella alla corte estense. Oggi non rimane musica per tiorba né di Bertacchini né di Ferrari, ma abbiamo molti documenti che li pongono tra i tiorbisti più attivi di quegli anni.

- Bellerofonte Castaldi (Collegara, Modena, 1580 – Modena, 1649) potrebbe essere stato allievo di Piccinini perché era un po' più giovane di lui e vivevano vicini (Modena-Bologna), ma soprattutto perché in una sua poesia lo chiama «caro Piccinini» e perché entrambi erano in relazione negli stessi anni con il cardinale Alessandro d'Este.

Nell'individuazione delle relazioni maestro-allievo abbiamo ritenuto di non tenere separata la categoria dei liutisti da quella dei chitarristi o dei tiorbisti, proprio perché i ruoli e le vicende si intrecciano, come ad esempio nel caso del tiorbista Pittoni, che era allievo di Granata per la chitarra.

#### *Ambiente produttivo condiviso.*

Durante il Cinquecento e il Seicento a Bologna praticamente tutti i liutai avevano la bottega in via San Mamolo, oggi via D'Azeglio. Questo fatto ci appare sorprendente, e lo è ancora di più se si considera che la produzione dei liutai bolognesi del Cinquecento era nell'ordine di migliaia di strumenti. Oggi la definiremmo una produzione industriale, più che artigianale. Tra l'altro la via non è molto lunga, quindi i liutai dovevano lavorare veramente a stretto contatto.

Già alla fine del Quattrocento vi lavoravano un non meglio precisato Giovanni dei liuti, poi i ben noti Laux Maler (c. 1480-1552), Hans Frei (c. 1500 – ante 1576) – chiamato anche all'italiana Giovanni Franchi – e Caspar Frei (1560-1626), Antonio Brensi (c. 1520-1595) e Girolamo Brensi *citararius* (c. 1540-1603), Giovanni Maria Romano (XVI sec.), Pancrazio Pancrazi

(XVI-XVII sec.). Consideriamo inoltre che questi sono i liutai di cui rimane un qualche tipo di documentazione, ma potevano anche essercene altri.

I liutai cinquecenteschi erano costruttori di liuti, mentre dal primo Seicento cominciarono a coesistere, sempre in via San Mamolo, costruttori di chitarre, violini e liuti. Qui troviamo infatti le botteghe di Giorgio e Giovanni Sthoas (c. 1630-1690), Martino Otti (1625- 1703), la famiglia Pfanzelt definita di 'leutari', la dinastia dei Tononi, tra cui Gaspare (1607-1693) e Pietro Andrea 'chitarrari' (1640-1713), Alessandro Cappelli (c. 1700-1775), Floriano Bosi 'chitarraro e leutaro' (c. 1715- post 1803), e Giovanni Giuseppe Fontanelli (1709-1777),<sup>4</sup> liutista nel Concerto Palatino e figlio di Ludovico Fontanelli, tiorbista e liutista anch'egli nel Concerto Palatino nonché membro dell'Accademia Filarmónica di Bologna e autore di un concerto per mandolino e arciliuto preservato nel ms. di Filippo Dalla Casa (stilato a Bologna tra il 1759 e il 1811).<sup>5</sup> Di Ludovico Fontanelli esiste anche un manoscritto di *Sonate per il chitarrone francese* datato 1733, che risulta essere per chitarra tiorbata.<sup>6</sup>

Abbiamo aggiunto queste specificazioni per dare un segno della pluralità di strumenti a pizzico a cui si dedicavano i liutisti italiani anche nel Settecento.

Tornando all'età barocca, oltre ai liutai cominciarono ad essere attive piuttosto presto nella zona anche delle stamperie musicali. Il primo stampatore di musica a Bologna, Giovanni Rossi (la cui prima stampa risale al 1584) aveva la bottega proprio in via San Mamolo. Nel Seicento gli altri stampatori, tra cui Giacomo Monti

<sup>4</sup> Di Giovanni Giuseppe Fontanelli è conservato uno splendido liuto a dieci ordini presso il Conservatorio regionale di Nizza, collezione Gaultier; nell'etichetta si legge: «Gio. Giuseppe Fontanelli/ fece in Bologna l'anno 1733».

<sup>5</sup> Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna, ms. EE.155/1-2. Edizione anastatica: F. DALLA CASA, *Suonate di celebri autori per l'arcileuto francese; Regole di musica*, Firenze, SPES, 1984

<sup>6</sup> London, Royal Academy of Music, ms. GB-Lam (ex Spencer).

e il compositore-editore Maurizio Cazzati, avevano la stamperia in piazza Maggiore, sotto il portico del Pavaglione, comunque vicino a via San Mamolo. Giacomo Monti dal 1638 fino almeno al 1645 ebbe la propria bottega in via San Mamolo, dunque è lì che dette alle stampe le intavolature di Piccinini del 1639 e di Corbetta dello stesso anno e probabilmente anche quelle di Calvi del 1646.

Molti tra i compositori sopracitati condividevano lo stesso editore: fra i chitarristi Corbetta, Calvi, Granata, Pellegrini, Coriandoli e Asioli ebbero lo stesso editore Monti (tranne che per due volumi dei sette di Granata).

Per quel che riguarda il liuto e la tiorba anche il secondo volume di Piccinini e i due di Pittoni furono stampati da Monti. Il numero dei liutisti emiliani che si avvale di Monti come editore fu invece molto minore rispetto a quello dei chitarristi, dal momento che in molti si erano trasferiti in città lontane da Bologna.

#### *Istituzioni musicali.*

##### • Concerto Palatino.

Il Concerto Palatino era un ensemble strumentale al servizio del governo locale di Bologna, la cui attività si protrasse dal 1250 al 1797. Il suo compito era quello di suonare durante gli eventi pubblici più importanti, soprattutto all'aperto in città, per eventi politici e feste. Il compito del liutista e/o dell'arpista del Concerto era di suonare ai pranzi dei Magnifici Signori e Anziani Consoli, e di suonare alle processioni. La presenza di liutisti è attestata dal 1442 al 1797 (350 anni) e in totale ne sono documentati quarantasette.

I componenti del Concerto Palatino, gli aspiranti componenti e i soprannumerari dovevano frequentare la Scuola di Palazzo già dal '500, con due lezioni settimanali di strumento. I ruoli dei musicisti venivano occupati per concorso; i musicisti avevano diritti e doveri ed erano remunerati. Potevano avere tuttavia anche un altro lavoro, quindi quello di musico del Concerto Pala-

tino si configura come un lavoro non esclusivo. I soprannumerari, invece, suonavano gratuitamente.

Il repertorio consisteva in messe, ma anche balletti. Già dal '400 il Concerto collaborava con la Cappella musicale di San Petronio, ma il committente era unico: la Signoria di Bologna.

Il primo liutista documentato (*pulsator leuti*) è Antonio da Ferrara detto El gobbo, nel 1442. Con la sua assunzione si venne a costituire un gruppo strumentale formato da cinque trombetti, tre pifferi, un naccarino (suonatore di percussioni) e un liutista. L'assetto pressoché definitivo del complesso si sarebbe configurato nel 1537 e sarebbe stato di diciannove musicisti: otto trombetti, otto pifferi (cioè quattro cornetti e quattro tromboni), un liutista, un arpista e un naccarino e sarebbe rimasto sostanzialmente invariato per quasi due secoli e mezzo.

Nel '600 alcuni liutisti suonavano anche la chitarra, qualcun altro la tiorba, e negli ultimi decenni del Settecento alcuni anche mandola e mandolino.<sup>7</sup>

##### • Cappella musicale di San Petronio.

La Cappella fu voluta dal papa e istituita nel 1436. Al contrario del Concerto Palatino, le cappelle musicali delle chiese sono istituzioni molto diffuse, dunque non ci soffermeremo particolarmente. Non risulta la presenza di liutisti, ma sono documentati tiorbisti dal 1630 al 1764. Questi i loro nomi (tra parentesi gli anni di attività presso San Petronio): Francesco Bonini detto Romano (1630-1665), anche cantante e compositore di opere; Giovanni Battista Bonini romano (1661-1686), figlio del precedente; Tommaso Signorini (1669-1675); Giovanni Andrea Zavarisi (1692-1695); Andrea Sandi (1701-1747); Francesco Castellari (1759-1764).<sup>8</sup> Tranne Signorini e

<sup>7</sup> Dati tratti da O. GAMBASSI, *Il Concerto Palatino della Signoria di Bologna. Cinque secoli di vita musicale a corte (1250-1797)*, Firenze, Olschki, 1989, *passim*.

<sup>8</sup> Dati tratti da O. GAMBASSI, *La cappella musicale di San Petronio (dal 1436 al 1920)*, Firenze, Olschki, 1987, *passim*.

Sandi, gli altri tiorbisti suonavano anche nel Concerto Palatino, mentre Bonini e Zavarisi erano anche membri dell'Accademia Filarmonica, il che attesta di una loro attività musicale completa.

#### *Accademie musicali.*

Le accademie musicali furono piuttosto diffuse in Italia dal tardo Cinquecento in poi ed ebbero un profilo di corporazione, a salvaguardia della professionalità dei loro membri. L'Accademia dei Floridi fu fondata da Banchieri nel 1615, fu trasformata nel 1622 in Accademia dei Filomusi, e ridefinita nel 1633 in Accademia dei Filaschisi, che nel 1666 confluitò nell'Accademia Filarmonica. Alessandro Piccinini, Domenico Pellegrini e, tra i non liutisti, Claudio Monteverdi e Tarquinio Merula facevano tutti parte dell'Accademia dei Filomusi.

#### *Modalità esecutive.*

- Uso delle unghie.

Vari chitarristi e liutisti importanti che lavorarono a Bologna in epoca barocca suonavano con le unghie: riportiamo qui di seguito alcune testimonianze al riguardo.

Alessandro Piccinini suonava con le unghie, anche se non molto lunghe, come egli stesso spiega nell'introduzione al suo volume di intavolatura.<sup>9</sup> In alcune copie del volume di chitarra di Domenico Pellegrini, pubblicato a Bologna nel 1650, è conservata un'incisione che lo ritrae con la mano destra in cui si evidenziano le lunghe unghie. (Figg. 1 e 2) Nel VII volume per chitarra del 1684 di Giovanni Battista Granata c'è un'incisione che lo ritrae con la mano destra che sembra avere le unghie lunghe. Anche riguardo a Corbetta, che non era bolognese, ma visse a Bologna almeno per un periodo, c'è un documento che testimonia la sua consuetudine di suonare con le unghie: nelle proprie memorie, Adam Ebert ricorda di aver visto Corbetta

a Torino e scrive: «L'universalmente famoso chitarrista Corbetta, che insegnò a tutti i potenti in Europa, arrivò qui dall'Inghilterra. Ma siccome ebbe la sfortuna di rompersi un'unghia fu impossibile per lui presentarsi al concerto col suo gruppo».<sup>10</sup> E ancora, nel 1759, il compositore e suonatore di arciliuto Filippo Dalla Casa (Bologna, 1737 – post 1811), in un suo autoritratto recante tale data e conservato presso la Biblioteca del Conservatorio di Bologna, rivela chiaramente la sua abitudine di suonare con le unghie, decisamente lunghe. (Fig. 3) Notiamo però che in un altro ritratto, ad opera di Lodovico Crespi e probabilmente un po' successivo, suonando un liuto non usa le unghie. (Fig. 4)

Possiamo dunque concludere che quasi tutti i principali chitarristi e i liutisti emiliani suonassero con le unghie, e che probabilmente il loro numero fu superiore a quanto non attestino le testimonianze, perché di molti non abbiamo ritratti o documenti.

- Corde di metallo.

Alessandro Piccinini afferma che «Il chitarrone armato di corde di cetra [cioè di metallo], come s'usa particolarmente in Bologna, rende armonia molto suave».<sup>11</sup> Inoltre, parlando della tiorba, dice che le ha rimesso la quinta e sesta corda, e i bordoni (contrabassi), «di fila d'argento», in modo tale che produce un buon suono ed è chiamata 'pandora', ma di fatto è una tiorba. Un documento analogo ritrovato di recente è relativo a Santino Garsi: nell'inventario dei beni lasciati alla sua morte c'è infatti un elenco di vari liuti che hanno ciascuno alcune corde d'argento in numero variabile.<sup>12</sup>

Per concludere le considerazioni su alcune modalità esecutive 'emiliane', potrem-

<sup>10</sup> Auli Apronii [Adam Ebert] *Vermehrte Reise-Beschreibung von Franco Porto der Chur-Brandenburg durch Teutschland, Holland und Braband, England, Franckreich [...] Gantz Italien*, Franco Porto [Frankfurt a. d. Oder], Conrad, 1724, pp. 10-12.

<sup>11</sup> PICCININI, *Intavolatura di liuto*, cit., p. 5.

<sup>12</sup> Archivio di Stato di Parma (ASPr), notaio Giacomo Muratori, f. 4413, atto del 30 maggio 1604.

<sup>9</sup> A. PICCININI, *Intavolatura di liuto et di chitarrone libro primo*, Bologna, Eredi di Giovanni Paolo Moscatelli, 1623, p. 2.



Fig. 3: FILIPPO DALLA CASA, *Autoritratto*, olio su tela, 1759, Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica.

mo senz'altro dire che se abbiamo unghie e corde di metallo, quanto emerge è che il gusto prevalente era per un suono chiaro, brillante e molto definito. D'altronde in area romana abbiamo numerosissimi dipinti di scuola caravaggesca in cui il liutista/tiorbista è raffigurato con il mignolo della mano destra appoggiato addirittura a destra del ponte; e questo vale a testimoniare che nel Seicento la ricerca di quel tipo di suono era molto diffusa, anche se ottenuta con mezzi tecnici differenti.

#### *Caratteristiche compositive.*

Questo aspetto è stato indagato per ora solo molto parzialmente: dobbiamo infatti tener presente che la produzione emiliana barocca per chitarra è oggi ancora scarsamente eseguita e studiata. Quella per liuto lo è un po' di più, ma mancano degli studi musicologici comprensivi di tutto questo repertorio.

Dunque il seguente è solo un primo accenno ad alcuni caratteri comuni nella tecnica compositiva bolognese per strumenti a pizzico. Tra tali analogie, è da sottolineare in primo luogo un utilizzo insolito di note



Fig. 4: LUIGI CRESPI, *Ritratto di Filippo Dalla Casa*, olio su tela, seconda metà del XVIII sec., Collezione privata.

molto acute e quindi di posizioni alte sulla tastiera, che si ricollega alla sperimentazione di quegli anni, anche organologica, e al desiderio di superare i confini compositivi precedenti. Granata si spinge fino al sedicesimo tasto, e Piccinini, nella *Toccata I* del volume del 1639, addirittura fino al diciannovesimo. Dal momento che i liuti hanno generalmente fino a un massimo di dodici tasti, non sappiamo se Piccinini ne avesse fatti aggiungere o suonasse sulla tavola armonica non tastata.

Un altro elemento compositivo abbastanza ricorrente è quello degli arpeggi con formula ripetuta: in Granata appare spessissimo, in Piccinini lo incontriamo per esempio nell'*Aria di Sarabanda* o nella *Ciaccona* per tiorba. Questi arpeggi scritti per esteso e con disegno e ritmo ripetuti anticipano notevolmente quelli che saranno poi frequentissimi nell'epoca classica.

#### *Iconografia.*

Esistono tuttora ritratti (dipinti o incisioni) di vari liutisti e chitarristi emiliani.



Fig. 5: LUDOVICO LANA, *Ritratto del liutista Girolamo Valeriani*, olio su tela, 1620/29, Collezione privata (ex collezione M. Rocchi, Roma).

Ciò attesta l'importanza che veniva data agli strumenti a pizzico, ovvero significa che il nobile per cui il musicista lavorava era disposto a spendere per lui più dello stretto necessario per mantenerlo, manifestandogli così una notevole stima. Fanno eccezione l'autonomo Castaldi e il Dalla Casa, di cui, come si è visto (Dalla Casa) e si vedrà a breve (Castaldi), si conservano due autoritratti, e che dunque, a quanto pare, erano in grado di 'autoprodursi'.

Per quel che riguarda il liuto abbiamo due dipinti che ritraggono probabilmente Santino Garsi e nel '700 i due sopracitati ritratti di Dalla Casa; purtroppo non si conosce ancora nessun ritratto di Piccinini. Per la tiorba abbiamo un dipinto che ritrae Girolamo Valeriani (Fig. 5) e l'autoritratto inciso di Castaldi (Fig. 6); per la chitarra un dipinto che raffigura Trombetti e incisioni con Pellegrini, Granata, Bartolotti, Corbetta.

Soffermiamoci sui dipinti più interessanti, a partire dai due probabili ritratti di Santino Garsi. Il primo è un'opera del 1576 in cui il liutista ha uno strumento a sei ordini, è conservato presso il Museum of Fine Arts di Boston ed è stato attribuito a

volte a Bartolomeo Passerotti (1529-1592) e a volte ad Agostino Carracci (1557-1602), che lavorò per i Farnese e fu a Parma in vari periodi. (Fig. 7)

Diversamente da molti altri ritratti di musicisti, qui il liutista è tutt'altro che statico, l'immagine dà un'idea di movimento e di sbilanciamento, caratteristica che ben si attaglia al carattere di Garsi descritto all'epoca come «faceto e burlevole». Sul dipinto c'è l'iscrizione «Anno Iubilei Bon[oniae] 1576»: Garsi poteva trovarsi a Bologna appunto per suonare in occasione del Giubileo. Ma il motivo per cui identifichiamo in lui Garsi è che esiste un altro dipinto del 1585 o 1586, attribuito ad Agostino Carracci, che sembra raffigurare lo stesso musicista, qui un po' meno giovane.



Fig. 6: BELLEROFONTE CASTALDI, *Autoritratto*, incisione, da Capricci a due stromenti cioè tiorba e tiorbino e per sonar solo varie sorti di balli e fantasticarie, Modena, editore non identificato, 1622.

Il dipinto si trova ora a Napoli, presso il Museo Nazionale di Capodimonte, ma proviene dalle collezioni dei Farnese di Parma (come da inventario del 1680). Non

bisogna lasciarsi ingannare dal fatto che il musicista venga identificato come Orazio Bassani 'della viola' in alcune pubblicazioni odierne, perché questa identificazione è stata fatta in tempi molto recenti, quando non c'era più nessuna testimonianza visiva diretta, dopo che ne erano state avanzate altre discordanti. Ricordiamo che nell'inventario personale dei beni *post mortem* di Santino risulta un suo ritratto. Nel ritratto di Caposimonte il liutista ha, questa volta, uno strumento a sette ordini, e con ciò è interessante vedere documentata anche da un punto di vista iconografico l'evoluzione graduale del liuto verso l'arciliuto. (Fig. 8)



Fig. 7: BARTOLOMEO PASSEROTTI (attr.), *Ritratto di Santino Garsi?*, olio su tela, 1576, Boston, Museum of Fine Arts.

Una seconda coppia di ritratti raffigura il liutista Filippo Dalla Casa: anche se qui si va oltre il periodo in questione, lo abbiamo citato perché è interessante che siano giunti fino a noi due dipinti molto diversi: il primo è un suo autoritratto del 1759 all'età di ventidue anni, in cui suona con le unghie un piccolo arciliuto a dieci ordini – strumento che peraltro descrive e

disegna anche nel suo manoscritto musicale redatto tra il 1759 e il 1811. (Fig. 3) Il secondo, recentemente identificato come un suo ritratto, è un dipinto del pittore Luigi Crespi (1708-1779), eseguito forse un po' dopo, in cui Dalla Casa suona senza unghie un panciuto liuto a sei ordini (o mandola). (Fig. 4) Sullo spartito è scritto il titolo del brano: «Trio Bolonese p...».<sup>13</sup>



Fig. 8: AGOSTINO CARRACCI, *Ritratto di Santino Garsi?*, olio su tela, c. 1585-95, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte.

Anche questi due ritratti, dunque, sono utili per comprendere come in uno stesso luogo e ad opera di una stessa persona, l'utilizzo degli strumenti musicali (arciliuto-liuto o mandola) e le relative tecniche (con/senza unghie) potessero cambiare rapidamente.

<sup>13</sup> L'attribuzione al Crespi e l'identificazione del personaggio rappresentato sono dovute alla dott.ssa Arabella Cifani, come riportato sul sito web della casa d'aste Dorotheum.

### *I chitarristi.*

Diamo ora un breve cenno sui vari chitarristi della scuola bolognese privilegiando alcune informazioni e considerazioni diverse da quelle normalmente reperibili in fonti di tipo enciclopedico:

- LODOVICO MONTE.

Nel suo volumetto di chitarra scritto insieme a Pietro Milioni (fine XVI – prima metà del XVII sec. ?) si dice bolognese; il libriccino fu stampato a Venezia nel 1626, poi ristampato molte volte in altri luoghi tra cui Roma, addirittura fino al 1737. Il contenuto è minimo, dalla portata rapportabile ai manualetti dei nostri giorni del tipo 'chitarristi in 24 ore'. Nel frontespizio gli autori dichiarano che il testo serve «a sonare et accordare da se medesimo», dall'insieme di questi elementi comprendiamo il motivo della sua grande diffusione. Della vita dell'autore non abbiamo altre notizie.

- AGOSTINO TROMBETTI.

Bolognese, pubblicò a Bologna due volumi di chitarra nel 1639 (editore Tebaldini), quasi totalmente in stile rasgueado. Esiste un suo ritratto con chitarra al Conservatorio di Bologna, visibile anche sul catalogo Gaspari *on line* del sito del Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna<sup>14</sup>.

- FRANCESCO CORBETTA.

Come già visto, Corbetta era nato a Pavia, città in cui non risulta esserci stata all'epoca una particolare attività per gli strumenti a pizzico; è possibile dunque che il chitarrista abbia studiato a Bologna, dove nel 1639 pubblicò il suo primo volume per Monti e Zenero, e dove per un certo periodo ebbe allievi di chitarra tra cui Granata. Di Corbetta conosciamo due ritratti incisi nei suoi volumi per chitarra: il primo è incluso nel suo secondo volume per chitarra

stampato a Milano nel 1643, il secondo nel suo quarto volume pubblicato a Bruxelles nel 1648. In entrambi i ritratti gli unici strumenti a corde raffigurati sono chitarre, il che sta a confermare quanto da lui enunciato con chiarezza nell'introduzione al suo *La guitare royale*, Parigi, 1671, e cioè «Già il mondo sa che non ho mai praticato tale strumento [il liuto] dove non ne so pur un accordo». In ciò Corbetta si rivela dunque diverso dai polistrumentisti a corde che furono reggiavano nel Seicento. In seguito ebbe una carriera brillante in varie corti d'Europa: Mantova, Bruxelles, Parigi, Londra, e non solo, carriera che gli diede ragione delle sue scelte strumentali così precise.

Non riportiamo i ritratti, perché in entrambi Corbetta non sta suonando, quindi essi non aggiungono nulla alle nostre conoscenze sulla prassi esecutiva.

- ANGELO MICHELE BARTOLOTTI.

Su questo autore non ci soffermeremo a lungo in quanto, avendo scelto di analizzare l'opera dei chitarristi che hanno pubblicato le loro opere in Emilia, Bartolotti ne risulta escluso perché pubblicò a Firenze e a Roma. Inoltre a un certo punto della sua vita si trasferì in Francia dove pubblicò un manuale per tiorba. Dobbiamo però ricordare che la famiglia Bartolotti era saldamente bolognese, questo cognome era molto comune prima e dopo di lui, e vari altri 'Angelo Michele Bartolotti' erano presenti in città all'epoca, tra i quali anche alcuni musicisti. E' quindi probabile per lo meno una sua formazione bolognese. La sua opera per chitarra (e in piccola parte anche per tiorba) è così cospicua e interessante da meritare in altra sede uno studio esteso.

Non riportiamo l'incisione che ritrae Bartolotti, inclusa nel suo secondo libro di chitarra, per lo stesso motivo esposto riguardo a Corbetta.

- CARLO CALVI.

Di Calvi non abbiamo notizie biografiche: il suo volume del 1646 stampato a Bo-

<sup>14</sup> Accessibile al seguente indirizzo:  
<http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/quadri/scheda.asp?order=sog&ID=266&ID=>

logna dall'editore Monti riporta una parte dell'introduzione di Corbetta e ben trenta-quattro brani di Corbetta vi compaiono in forma abbreviata. Infatti nel frontespizio Calvi dichiara di aver avuto i brani da due professori che li hanno composti. Calvi fu evidentemente un semplice curatore della raccolta.

• GIOVANNI BATTISTA GRANATA.

La biografia e l'abbondante produzione di Granata sono materia nota, dunque per la maggior parte delle informazioni rimandiamo alla bibliografia esistente.<sup>15</sup>

Nato a Torino nel 1620 circa, si trasferì molto presto a Bologna, dove fu allievo di Corbetta intorno al 1639. Agli elementi biografici conosciuti è possibile aggiungere che quasi certamente Granata fu insegnante al Convitto di San Francesco Saverio della Compagnia del Gesù, ovvero il collegio gesuitico dei nobili, perché dedica ad esso la cospicua opera IV, ovvero, i *Soavi concenti di sonate musicali per la chitarra spagnuola, libri diversi* (Bologna, Giacomo Monti, 1659) intitolando un brano ad ognuno dei componenti, che evidentemente doveva conoscere personalmente.

Esercitò anche il mestiere di barbiere-chirurgo ma, nonostante questa sua doppia professione, riuscì ad essere il compositore italiano per chitarra più prolifico del Seicento. Pubblicò a Bologna sette volumi, cinque dei quali editi da Monti, e le sue pubblicazioni si estendono dal 1646 al 1684, per un arco di quasi 40 anni. Una vita produttiva molto lunga, per un musicista di allora. Fu anche liutista soprannumerario nel Concerto Palatino di Bologna dal 1651 al 1653. Il fatto che la sua attività di liutista fosse secondaria a quella di chitarrista è ben simboleggiato nell'incisione che lo ritrae nella sua opera IV del 1659, in

cui sta suonando una chitarra mentre sul tavolo è appoggiato un liuto. Non riportiamo questo ritratto, che è visibile dal catalogo Gaspari sul sito del Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna,<sup>16</sup> ma un'altra interessante incisione, contenuta in una delle uniche due copie pervenuteci del terzo libro di Granata, la *Nuova scielta di capricci armonici e suonate musicali in vari tuoni* (Bologna, 1651), conservata presso la Bibliothèque Inguimbertaine et Musée de Carpentras. (Fig. 9) In questo ritratto vediamo una rarissima rappresentazione della 'chitarra tiorbata' (alla sinistra dell'immagine) e vari altri strumenti tra cui un liuto e una tiorba. Lo strumento che Granata sta suonando è una chitarra a cinque ordini.

La musica di Granata oggi è stata ripubblicata solo in parte, eppure è piena di innovazioni musicali, tecniche e organologiche, dunque a nostro avviso l'autore è attualmente sottovalutato e trascurato. Per esempio è stato il primo compositore a pubblicare musica anche per chitarra tiorbata, una chitarra con sette bordoni aggiunti, forse ideata dallo stesso Granata. Ciò non risulterebbe anomalo, visto che all'epoca anche le maggiori sperimentazioni sui liuti furono fatte da Piccinini proprio a Bologna. Sulla consueta chitarra a cinque ordini, invece, Granata sperimentò nuove accordature. Inoltre Granata compose per chitarra e violino; chitarra, due violini e violone; chitarra, violino e viola; chitarra e basso continuo, mentre altri chitarristi dell'epoca non osarono mai scrivere per questi organici.

Tra le sue caratteristiche tecniche di scrittura ricordiamo: l'uso frequente di posizioni alte sulla tastiera, anche fino al quattordicesimo tasto (nell'op. IV p. 19 arriva addirittura fino al sedicesimo tasto); gli arpeggi con formula ripetuta, che si trovano spessissimo nelle sue opere e precorrono quelli che diverranno standard

<sup>15</sup> A. BLARDONE, *Giovanni Battista Granata, una figura da riscoprire*, «Il Fronimo», XVI, 1987, pp. 41-47 e P. BONGIOVANNI, *Giovanni Battista Granata*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, accessibile al seguente indirizzo: [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-granata\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-granata_(Dizionario-Biografico)/)

<sup>16</sup> Il ritratto è accessibile al seguente indirizzo: <http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/quadri/scheda.asp?id=1898>

sulla chitarra dopo più di un secolo; i trilli fatti su due corde contemporaneamente (per es. a pag. 36 nella pubblicazione del 1674); il vibrato eseguito su tre corde contemporaneamente; infine un largo uso di progressioni, di note ribattute e di suoni legati.

Oltre a sottolineare alcuni aspetti tecnici della sua scrittura musicale vogliamo riportare alcuni elementi per l'interpretazione enunciati da Granata nelle prefazioni alle sue intavolature. Osservazioni di questo genere sono rare nelle testimonianze dell'epoca, dunque ancora più preziose:

[...] dovrai osservare le qui inserte suonate di farle spiccare armoniose, cioè suonarle piano, forte, come ne gli andamenti cromatici, che vanno a poco a poco risolvendo, come nelle suonate patetiche, e malinconiche, e poi arrivando nelli passaggi, e campanelle farle più allegre, e granirle di quando in quando con qualche trilletto dolce, e con suonarle affettuose, così verrai ad imitare con l'armonia la voce humana, che canta (op. VI, 1680).

Nelle toccate quivi inserte vi saranno alcune botte, le quali avranno sopra le note, che quando siano di mezza, o una battuta, il suo valore potrai arpeggiare, o toccarle adagio, come più t'aggrada, ed ancora nel sonarle piano, o forte, il che non si pone, rimettendolo al giudizio di chi delle medesime si serve (op. IV, 1659).

Quest'ultimo stralcio ci riporta a quanto precedentemente scritto da Girolamo Frescobaldi: «I principii delle toccate sian fatti adagio, et s'arpeggino le botte ferme».<sup>17</sup>

#### • DOMENICO PELLEGRINI.

Nativo di Bologna, Pellegrini fu membro dell'Accademia dei Filomusi. Nel 1650-51 fece parte del Concerto Palatino come liutista, abbandonandolo poi per seguire a Roma il legato di Bologna Cardinale Savelli, al quale dedicò il suo libro per chitarra.

<sup>17</sup> G. FRESCOBALDI, *Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo*, Roma, Nicolò Borboni, 1615, p. 5.

Pur avendo pubblicato una sola raccolta di musica per chitarra (a Bologna, per Monti, nel 1650), scrisse anche almeno tre volumi per voce e basso continuo, e lasciò altra musica vocale manoscritta.<sup>18</sup>

La raccolta per chitarra è interessante perché contiene una *Passacaglia* costituita da duecentotto variazioni che copre tutte le ventiquattro tonalità modulando da una all'altra: ricordiamo che molti chitarristi e liutisti dell'epoca barocca hanno voluto affrontare la sfida di comporre un brano che includa tutte le tonalità, ma questo è comunque uno dei più estesi.

Il libro contiene anche una *Ricercata non misurata*, 'libera', senza segni ritmici, alla francese, nonché un'introduzione copiata in parte da quella del volume del 1623 di Piccinini, in cui parla del vibrato e altri abbellimenti, dello strascino, degli arpeggi, del suonare piano e forte, dell'imitazione del liuto.

Pellegrini si riallaccia in vari modi a Piccinini. Deriva appunto dal volume del 1623 buona parte del suo testo introduttivo, di cui utilizza anche la stessa grafica e impaginazione, e scrive:

ho tradotto molti motivi di liuto alla francese: non essendo io mai stato in Francia [...] m'è stato d'huopo il pigliarne esempio da qualche virtuoso che abbia composto di simil maniera.

Essendo documentato come Piccinini fosse in Francia già nell'anno 1600 e come avesse scritto vari brani 'alla francese' – oltre a far parte dell'Accademia bolognese dei Filomusi come il più giovane Pellegrini – è quasi d'obbligo supporre che il liuti-

<sup>18</sup> Il fatto che Pellegrini abbia pubblicato anche almeno tre volumi di musiche a voce sola e basso continuo si evince dal titolo *Pietosi affetti. Il terzo libro / delle cantate ed arie a voce sola* [...] di Domenico Pellegrini bolognese, Venezia, Vincenti, 1646, in F. PASSADORE, *Una miscellanea di edizioni musicali del primo Seicento*, «Fonti Musicali Italiane», X, 2005. Inoltre alcune sue villanelle sono contenute nel *Libro di villanelle a tre voci*, MOBe, Mus. G.161. Per le cantate manoscritte rimandiamo alla voce *D. Pellegrini* in S. Sadie – J. Tyrrel (eds), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, New York, Grove, 2001, vol. 19, p. 298.

sta sia stato suo maestro o lo abbia quantomeno influenzato.

Includiamo qui l'incisione che ritrae Pellegrini contenuta nella copia conservata alla Bibliothèque Nationale di Parigi del suo libro di chitarra. Il musicista non sta suonando, ma ci addita un libro di musica con una chitarra alle spalle, mostrandoci le lunghe unghie della sua mano destra.

Per le caratteristiche sopraelencate e per essere stato l'unico tra i compositori in questione a scrivere anche musica vocale, Pellegrini ci sembra un autore che merita di essere indagato ulteriormente.

• FRANCESCO CORIANDOLI.

Nacque e visse probabilmente a Ferrara, dove morì nel 1670. Proprio in quell'anno aveva pubblicato a Bologna un libro di chitarra per Giacomo Monti dedicandolo ai marchesi Santi di Ferrara, di cui fu al servizio. Questo libro, conservato in *unicum* alla Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara e ripubblicato dalla SPES nel 1981, contiene varie *suites* reminiscenti di Granata in cui Coriandoli utilizza spesso le posizioni alte sulla tastiera e abbonda nei trilli. Ci sono anche elementi poco usuali, come il passaggio dal tempo C al dodici ottavi in uno stesso brano, la presenza di una giga, e l'indicazione di 'piano' alla fine di alcuni brani. L'opera contiene molti errori di stampa.

• FRANCESCO ASIOLI.

Si definisce 'reggiano' nel suo primo libro per chitarra del 1674, pubblicato da Giacomo Monti; un terzo volume uscì nel 1676 sempre per Monti. Il secondo volume non ci è pervenuto. Non abbiamo sue notizie biografiche.

Il volume del 1674 contiene brevi *suites* in varie tonalità. Si tratta di brani brevi ma impegnativi, in cui spesso sono richieste posizioni alte sulla tastiera. I destinatari dell'opera non sono certamente i principianti o i dilettanti, come poteva essere per i volumetti di Monte e di Calvi, ma i musicisti esperti. Non a caso il volume è

dedicato a un personaggio importante, il duca Francesco II d'Este, mentre il libro III è dedicato al Collegio dei nobili di Parma, presso il quale Ascoli insegnò.

Poiché i brani del primo volume di Ascoli richiamano per vari aspetti quelli di Granata e furono pubblicati a Bologna, è possibile che per un periodo abbia vissuto a Bologna, per poi trasferirsi a Parma.

*Liutisti e tiorbisti.*

Considerando i liutisti/tiorbisti italiani del Seicento nel loro insieme (solo quelli di cui oggi conosciamo le composizioni), possiamo dire che gli emiliani ne costituiscono la maggior parte, e siano anche fra i più importanti, ma allo stato attuale degli studi è più difficile sostenere che costituiscono una vera e propria scuola. Infatti sono piuttosto diversi fra loro nello stile, raramente sono accomunati da un editore, e non è possibile riconoscere frequentemente tra di loro legami di tipo maestro-allievo. Anche se tutti nacquero in Emilia, dopo poco tempo le loro vite presero le strade più disparate: Garsi andò a Roma, Piccinini a Ferrara poi a Roma, Melli a Vienna, mentre Castaldi vagò da una città all'altra dopo essere stato bandito da Modena.

Dunque non è possibile sostenere che abbiano dato vita ad una scuola in un'unica città, però, al tempo stesso, di Garsi è documentato che insegnasse alla corte Farnese di Parma e che tra i suoi allievi vi fosse il liutista/tiorbista Falconieri, e di Piccinini è attestato un protrato insegnamento a Bologna, anche se non conosciamo i nomi degli allievi, per i quali abbiamo comunque avanzato delle ipotesi (vedi supra Maestri-allievi).

In sostanza, in attesa di ricerche più approfondite, possiamo affermare che ci fu un'attività di insegnamento, ma non così centralizzata come per la chitarra.

• SANTINO GARSÌ.

Anche se non pare abbia pubblicato libri di musica a stampa, i suoi brani sono

presenti nella maggior parte dei manoscritti italiani di fine '500 e del '600, quindi Garsi dovette avere grande notorietà. Poiché tra i liutisti in oggetto fu l'unico a non aver dato alle stampe le proprie intavolature, è per noi oggi più difficile stabilire un *corpus* totalmente attendibile delle sue opere.

Diversamente dagli altri liutisti coevi non sembra aver composto brani in forma libera, ma solo in forma di danza: gagliarde, saltarelli, correnti, balletti, more-sche. I brani sono generalmente brevi, vivaci e più semplici di quelli degli altri autori, ed anche per questo motivo si incontrano spesso all'interno dei più disparati manoscritti dell'epoca, tanto da renderlo effettivamente popolare.

Fu il liutista ufficiale di corte dei Farnese dal 1594 fino alla morte avvenuta nel 1604, ed è interessante sapere che nell'inventario dei suoi beni *post mortem* risultavano nove liuti e tre tiorbe: Garsi fu quindi uno dei primi liutisti ad accogliere favorevolmente la tiorba, strumento da poco inventato.

• ALESSANDRO PICCININI.

La vita e le opere di Piccinini sono abbastanza conosciute e sono state studiate sempre di più in questi ultimi decenni, per molti aspetti rimandiamo quindi il lettore ai testi in nota.<sup>19</sup>

Anche se il periodo passato a Roma sarà stato sicuramente molto fervido di stimoli per Piccinini, egli trascorse buona parte della sua vita a Bologna: è lì che insegnò a suonare ai suoi fratelli e ad altri, è lì che pubblicò il suo importantissimo libro di liuto e tiorba, ed è lì che inizialmente utilizzò i nuovi tipi di arciliuti che aveva appena fatto costruire sperimentamen-

te a Padova. I prolungamenti del manico da lui ideati avranno poi ispirato anche il concittadino Granata per l'ideazione della sua chitarra tiorbata.

Ricordiamo qui che Piccinini pubblicò il suo primo libro a Bologna presso gli eredi Moscatelli: la stampa di questo corposo volume è accuratissima e quasi senza errori, ed è tra l'altro l'unica intavolatura che contenga una tavola di errata corregge. Il suo secondo volume fu pubblicato postumo a cura del figlio dagli editori Monti e Zenero nel 1639. Nella lettera dedicatoria, il figlio Leonardo Maria dichiara di aver aggiunto anche alcuni suoi brani. Rispetto al primo libro è pieno di errori e molto inaccurato. Ma una volta corretti gli errori, la musica si presenta come molto bella per cui, considerando che nel frontespizio l'unico autore risulta Alessandro e che il figlio non sembra aver prodotto altra musica o aver avuto una vera carriera musicale, siamo portati a ipotizzare che il suo contributo sia stato minimo, forse limitato agli ultimi due brani.

Il fatto che Piccinini a Bologna facesse parte dell'Accademia dei Filomusi e non del Concerto Palatino ci induce a pensare a quest'ultimo come ad un'istituzione più aperta e 'popolare', alla quale forse il compositore preferiva una situazione di 'musica reservata' più raffinata, in trio con i suoi fratelli per la casata dei Bentivoglio, come era stato in precedenza a Ferrara per gli estensi.

• PIETRO PAOLO MELLI.

Anche nel caso di Melli rimandiamo per la maggior parte delle informazioni ai testi in nota.<sup>20</sup>

Da vari documenti il liutista sembra aver vissuto nell'area della sua città natale fin verso i trent'anni, per poi trasferirsi a

<sup>19</sup> D. FABRIS, *Alessandro Piccinini*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, accessibile al seguente indirizzo: [http://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-piccinini\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-piccinini_(Dizionario-Biografico)/)  
G. KAPSBERGER, A. PICCININI, G. VIVIANI, *Intavolature di chitarrone*, a cura di F. Torelli, Firenze, SPES, 1999. A. PICCININI, *Intavolature di liuto e chitarrone*, a cura di O. Cristoforetti, Firenze, SPES, 1983.

<sup>20</sup> S. RODOLFI, *Pietro Paolo Melli*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, accessibile al seguente indirizzo: [http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-paolo-melli\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-paolo-melli_(Dizionario-Biografico)/) - P. P. MELLI, *Intavolature di liuto e di tiorba*, a cura di O. Cristoforetti, Firenze, SPES, 1979.

Vienna, assunto come liutista e musicista da camera dell'imperatore per una decina d'anni; in seguito rientrò a Reggio. Molto probabilmente avrà quindi studiato e poi insegnato in Emilia, prima e dopo il suo impiego viennese, ma non ci sono ancora complete ricostruzioni biografiche in proposito (per i suoi studi vedi *supra* il paragrafo su *Maestri-allievi*). Comunque dopo il suo rientro in patria fu richiesto più volte dalla corte estense di Modena. Ci ha lasciato una produzione liutistica abbondante e qualificata, qualche brano per tiorba, tre duetti per liuti e un balletto per nove strumenti. Queste opere sono contenute nei quattro libri pubblicati a Venezia per l'editore Vincenti tra il 1614 ed il 1620, e numerati dal secondo al quinto. Rimane un enigma circa il primo libro, a tutt'oggi sconosciuto, che potrebbe esser stato pubblicato all'estero, in quanto il titolo non risulta nei cataloghi degli editori musicali italiani noti.

L'importanza di Melli deriva da diversi fattori musicali: l'aver composto anche brani cromatici, l'utilizzo precoce dello stile spezzato, la sperimentazione di nuove accordature per liuto, l'uso estensivo dei bordoni, una melodiosità di gusto nuovo, le sue introduzioni con informazioni importanti su arpeggi, vibrato, strascini. E l'apprezzamento di tutto ciò trova chiaro riconoscimento nel fatto di essere stato uno dei musicisti meglio pagati dall'imperatore a Vienna.

• BELLEROFONTE CASTALDI.

Castaldi fu un personaggio estroso e multiforme, sorta di umanista *post-literam*, tiorbista, compositore, cantante, poeta, incisore. Fu però anche un uomo violento e instabile: per un'analisi più approfondita della sua vita e dell'opera rimaniamo ai testi in nota.<sup>21</sup>

Castaldi non sembra aver lavorato a corte in modo continuativo, viaggiò invece instancabilmente in molte città italiane e in Germania. Pubblicò in proprio, a Modena, nel 1622, il suo libro di intavolature dal titolo *Capricci a due strumenti cioè tiorba e tiorbino*. La sua musica per tiorba, tecnicamente impegnativa, attinge abbondantemente a brani popolari (si veda ad esempio *Hor che tutto gioioso*) e a brani di altri liutisti (tra le 'sonate forastiere' ci sono vari brani di Francisque e Perrichon). L'anno successivo Castaldi pubblicò a Venezia il *Primo mazzetto di fiori per una, due e tre voci e basso continuo*, con testi propri e di autori noti. Infine fu molto probabilmente autore anche di un manoscritto per voce e basso continuo conservato a Modena (I-MOe Mus. G. 239).

Considerando l'insieme della sua produzione, lo riteniamo un autore che merita studi ulteriori.

• GIOVANNI PITTONI. (Ferrara c. 1635-1677)

Pittoni fu il musicista più stanziale tra tutti quelli fin qui citati, e sembra sia rimasto sempre a Ferrara durante la sua non lunga vita, forse ad eccezione del periodo di studio della chitarra con Granata.

Nel 1669 pubblicò due libri per tiorba e basso continuo. L'editore fu Giacomo Monti di Bologna, lo stesso scelto da quasi tutti i chitarristi e da Leonardo Maria Piccinini per il secondo libro del padre. La musica non priva di interesse di Pittoni, ripubblicata dalla SPES a Firenze nel 1980, è oggi ancora scarsamente eseguita.

• GIROLAMO VALERIANI.

Di Valeriani non ci è pervenuta musica, a meno che non sia sua l'intavolatura manoscritta per tiorba conservata a Modena presso l'Archivio di Stato in cui si legge «di Girolamo Viviani 1631». Ciò è ipotizzabile per varie ragioni: il manoscritto proviene dall'archivio degli Este, la data è compatibile con la sua vita, il nome è simile (potrebbe essere stato mal riportato) ed

<sup>21</sup> B. CASTALDI, *Capricci a due stromenti*, a cura di F. Torelli, Firenze, SPES 2002, pp. [7-18]. D. DOLATA, *Bellerofonte Castaldi of Modena Musician, Poet and Adventurer*, «Acta Musicologica», vol. 79, f. 1, pp. 85-111.

i brani sono adatti a un virtuoso come si dice che egli fosse.

Il ritratto che si è qui proposto raffigura Girolamo Valeriani, liutista di Cesare I d'Este, con due musicisti del pittore di corte Ludovico Lana (1597-1646) (Fig. 5). Nel dipinto Valeriani imbraccia una tiorba con quindici ordini di corde. Presso di lui è raffigurato un libro di musica nel quale, sulla pagina destra, si legge: «Corente per il lauto del Sr. Gironimo Valeriani Lautinista del S. Duca di Modena», sull'altra pagina «corente per la tiorba». Questa iscrizione sembra essere stata messa apposta per farci capire quanto facilmente il liutista di quegli anni fosse anche tiorbista. Inoltre il dipinto è significativo perché illustra bene un organico musicale evidentemente favorito alla corte estense, nonché l'impostazione tecnica delle mani del tiorbista e la fattura dettagliata dello strumento.

Valeriani fu molto ben voluto a corte. Il Cardinale Alessandro d'Este, nel suo testamento del 1624, avrebbe lasciato «a messer Girolamo Valeriano tutti i liuti, chitarre et chitarroni, acciò possa studiare, pregando il S.r Duca trattenerlo in casa in risguardo dell'amore che li porto per la sua virtù».

Dal 1624 al 1627 Valeriani risulta stipendiato da Cesare I d'Este. Cesare I morì nel 1628. Il dipinto è dunque databile tra il 1624 e il 1628. Valeriani lavorò però anche per il duca successivo, dal momento che abbiamo rintracciato un elenco dei musicisti di corte dal 1629 al 1638 in cui è compreso anche «Girolamo Valeriani tiorbista».<sup>22</sup>

### *Conclusioni.*

Abbiamo visto che quasi sempre il liutista seicentesco suonava anche altri stru-

menti a pizzico dunque, se consideriamo i liutisti-tiorbisti-chitarristi emiliani nel loro insieme, possiamo veramente concludere dicendo che in Emilia nell'epoca barocca c'è stata una scuola di questi strumenti e un'attività editoriale, esecutiva e costruttiva piuttosto eccezionale, che ha implicato anche molti aspetti di sperimentazione.

Oggi questi musicisti e le loro opere, specialmente nel caso dei chitarristi, sono ancora poco studiati. Perché questo repertorio non viene quasi eseguito?

Il motivo fondamentale è che la musica è tanta e non sono stati fatti molti studi musicologici in proposito, quindi l'esecutore non ha direttive: mancano cioè le indicazioni su come orientarsi tra tanta abbondanza, sulla qualità del repertorio, e mancano soprattutto adeguate edizioni critiche. Vero è che questa musica è obiettivamente un po' scomoda da leggere, poiché utilizza contemporaneamente due sistemi di scrittura musicale: intavolatura e alfabeto. Se, in alternativa, la si volesse trascrivere, si incontrerebbero altre difficoltà, perché essendoci delle possibili ottave nel quarto e quinto ordine di corde (e a volte nel terzo) generalmente non specificate dal compositore, la trascrizione non potrebbe risultare sempre univoca e inappellabile. Ma forse il maggior deterrente risiede nel fatto che le intavolature dell'editore Monti (cioè la quasi totalità) sono strapiene di errori, non sempre di facile correzione. Nonostante ciò, questo articolo vuole essere un invito a studiare la musica barocca emiliana per strumenti a pizzico, non solo perché si tratta di almeno metà della produzione italiana dell'epoca, ma soprattutto perché, escludendone i libriccini divulgativi, questo repertorio è di notevole valore e contiene numerose perle.

<sup>22</sup> Archivio di Stato di Modena (ASMo), B. 3, fasc. Cappella ducale.



Fig. 9: DOMENICO MARIA CANUTI, *Ritratto di Giovanni Battista Granata*, incisione da *Nuova scelta di capricci armonici e suonate musicali in vari tuoni*, Bologna, s. e., 1651, conservata la Bibliothèque Inguimbertaine et Musée de Carpentras.

## Appendice

### Successione dei liutisti nel Concerto Palatino di Bologna:

|                                                                                              |                                                                                                  |
|----------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Anthוניus de Feraria, 1442                                                                   | Pirotti Filippo Necio, sopr. 1697-1709 (m. 1709)                                                 |
| Pedresanis, Cesar de, 1525-71<br>(Pedrizzano, ovvero Cesare Mascarone)                       | Chiarini Giovanni Agostino, sopr. 1708-46                                                        |
| Presidonio Floriano, 1553-54; 1559-90                                                        | Fontanelli Lodovico, sopr. 1718, num. 1723-48 (m. nel 1748)                                      |
| Presidonio Giovanni Battista,<br>soprannumerario 1565, numerario 1572-88 (e arpa) (m. 1582?) | Becchetti Pietro, sopr. 1719, num. 1728-65<br>'citharista' (m. 1765)                             |
| Pedresanis Julius de, 1589-1602 (figlio di Cesar Pedresanis)                                 | Fontanelli Giovanni Giuseppe, sopr. 1726, num. 1749-77 (m. 1777) (figlio di Ludovico Fontanelli) |
| Presidonio Orazio, 1591-1602                                                                 | Zanini Girolamo, sopr. 1746, num. 1766-75                                                        |
| Bonelli Francesco Maria, 1603                                                                | Castellari Francesco, sopr. 1752-55                                                              |
| Franchi Giovan Battista, 1603-31                                                             | Zanini Carlo Antonio, sopr. 1755-62                                                              |
| Tomoli Baldassarre, 1604-07                                                                  | Cavalchi Luigi, sopr. 1761-73                                                                    |
| Alexander Modellus, 1606                                                                     | Giordani Pietro, sopr. 1768-79 (e mandolino)                                                     |
| Predieri Giovanni Battista, 1608-20                                                          | Babbi Cristoforo, sopr. 1774, num. 1778-84 (e mandolino)                                         |
| Bertolotti Camillo, 1610-18 (detto Camillo dalla chitarra, parente di Angelo Michele?)       | Marchignoli Giuseppe, sopr. 1776, num. 1776-96                                                   |
| Arresti Giulio Cesare, sopr. 1620-60                                                         | Consolini Luigi, sopr. 1777-79 (e mandolino)                                                     |
| Rosselli Girolamo, 1632-49                                                                   | Chiusoli Stanislao, sopr. 1777, num. 1785-96 (e mandolino)                                       |
| Bonini Francesco, 1632-66                                                                    | Cavadini Camillo, sopr. 1779-82                                                                  |
| Possidari Annibale, sopr. 1642, num. 1651-52 (m. 1652)                                       | Ronzi Melchiorre, sopr. 1781, num. 1782-84                                                       |
| Pellegrini Domenico, 1650-51                                                                 | Mandini Luigi, sopr. 1782-87                                                                     |
| Granata Giovanni Battista, sopr. 1651-53                                                     | Roncagli Giuseppe, sopr. 1783-85                                                                 |
| Giacci Gerolamo, 1652-53 (m. 1653)                                                           | Mandini Onofrio, sopr. 1786                                                                      |
| Calzina Giulio Camillo, sopr. 1653-74 (m. 1674)                                              | Baldini Luigi, 1788-97                                                                           |
| Bonini Giovan Battista, 1660-88                                                              | Righi Giovanni, sopr. 1796                                                                       |
| Bonini Antonio, 1666-74 (figlio di Francesco)                                                | Prosperi Melchiorre, sopr. 1796                                                                  |
| Bombasari Onorato, 1674-76 (m. 1676)                                                         |                                                                                                  |
| Vecchi Alessandro, sopr. 1674, num. 1677-1723                                                |                                                                                                  |
| Zaccarisi Giovanni Andrea, sopr. 1676, num. 1689-1727                                        |                                                                                                  |

# Eguale tensione o eguale *feel* tattile di tensione? La bugia rivelata dei calcolatori e dei regoli utilizzati per le corde del liuto

di Mimmo Peruffo



Fig. 1: GERRIT VAN HONTHORST, *Donna che accorda un liuto*, olio su tela, 1624, Montréal (Canada), Musée des beaux-arts

I calcolatori che troviamo on line o in forma di regolo non permettono di ricavare una perfetta montatura per il nostro strumento. Per ‘perfetta montatura’ intendo una montatura che, con le corde poste in stato di intonazione, segua i criteri indicati dagli antichi (che risultano seguiti ancor oggi anche per gli strumenti mo-

derni). Dopo questa (secca) affermazione vediamo il perché.

Come è noto, molti dei trattati più importanti concernenti il liuto spiegano come si deve presentare una montatura di corde per il nostro strumento. Il metodo di valutazione della tensione delle corde mediante la pressione delle dita (o, più precisamente, del pollice della mano de-

stra, che ne saggia la 'durezza' nei pressi del ponte) fu infatti il criterio universale con cui veniva bilanciata una montatura di corde per liuto:

John Dowland, *Varietie of Lute Lessons* (1610):

Of setting the right sizes of strings upon the lute. [...] But to our purpose: these double basses likewise must neither be stretched too hard, nor too weake, but that they may according to your feeling in striking with your thombe and finger equally counterpoyse the trebles.<sup>1</sup>



Fig. 2: ROBERT DOWLAND, *Varietie of Lute Lessons*, London, Thomas Adams, 1610, frontespizio.

Mary Burwell, *Lute Tutor* (1670 ca.):

When you stroke all the stringes with your thumbe you must feel an even stiffnes which proceeds from the size of the stringes.<sup>2</sup>

Thomas Mace, *Musick's Monument* (1676):

<sup>1</sup> J. DOWLAND, «Other necessary observations belonging to the lute», in R. DOWLAND, *Varietie of Lute-lessons* [...], London, Adams, 1610, paragraph *Of Setting the Right Sizes of Strings upon the Lute*.

<sup>2</sup> *The Burwell Lute Tutor*, manoscritto, ca. 1670, Wellesley (Mass.), Wellesley College Library, facsimile reprint with introduction by Robert Spencer, Leeds, Boethius Press, 1973, Ch. 4 (*Of the Strings of the Lute* [...]).

Another general observation must be this, which indeed is the chiefest; viz. that what siz'd lute soever, you are to string, you must so suit your strings, as (in the tuning you intend to set it at) the strings may all stand, at a proportionable, and even stiffness, otherwise there will arise two great inconveniences; the one to the performer, the other to the auditor. And here note, that when we say, a lute is not equally strung, it is, when some strings are stiff, and some slack.<sup>3</sup>

La faccenda dunque ruota sostanzialmente intorno a due concetti base.

Il primo: la tensione delle corde deve essere quella 'giusta', vale a dire che, a giudizio di chi le monta e le suona, le corde non devono presentarsi troppo tese o troppo molli ma ad un ragionevole grado di tensione, la quale si rileva empiricamente premendole con le dita della mano destra.

Il secondo: questo 'giusto grado di tensione' deve essere lo stesso tra tutte le corde della montatura, indipendentemente che siano esse singole; in forma di coro; in disposizione di ottava o unisono; tastate o disposte in tratta.

Mentre il primo concetto risulta di natura soggettiva, legato cioè all'esperienza personale e alla sensibilità propria del suonatore, al tipo di strumento, a quello che l'insegnante gli ha passato etc. etc., il secondo concetto invece è di natura esclusivamente oggettiva: chiunque infatti è in grado di avvertire quando un *feel* tattile risulta eguale ed omogeneo tra tutte le corde di un qualunque strumento musicale, sia esso a pizzico o ad arco (a meno che non si sia in presenza di problemi di natura medica). È possibile inoltre rilevare questa condizione anche in maniera scientifica. Questa eguale sensazione tattile viene definita nel linguaggio tecnico corrente 'equal feel'.

Ma cosa è un *feel* tattile? Come veniva rilevato? Quando una corda viene spostata lateralmente per mezzo di una pressio-

<sup>3</sup> Th. MACE, *Musick's Monument* [...], London, The Author & John Carr, 1676, pp. 65-66.

ne esercitata su di essa (per mezzo delle dita, dell'arco etc) essa esercita verso l'elemento premente un'azione eguale e contraria atta a contrastare a tale pressione. Tale contrasto, per un certo valore di spostamento laterale, va a produrre un certa sensazione di sforzo da parte di colui che esercita la pressione sulla corda. Si intende *equal feel* quando, a parità di spostamento laterale, la sensazione di sforzo esercitata risulta essere la medesima anche tra corde di diverso tipologia, diametro etc., a condizione però che il punto dove la pressione viene esercitata sia sempre lo stesso.

Tentare di ricondurre in termini scientifici i concetti di *even stiffness, equally strung* etc. descritti nei trattati seicenteschi come quelli appena citati è una cosa di per sé complessa, sia perché non vi è alcun elemento probatorio che arrivi a confermare che per «feel» essi intendessero tutti la medesima cosa, sia perché il cosiddetto *feel* può essere inteso anche in maniera, diciamo così, 'allargata'.

Va intanto introdotto un primo distinguo: se a premere le corde per valutare il grado di 'tensione' siano direttamente le dita della mano destra o i crini di un arco.

Nel secondo caso corde più grosse (e quindi dotate di maggior superficie in contatto con il crine) anche se alla stessa tensione di lavoro di quelle più sottili possono opporre una maggiore resistenza allo sfregamento rendendo pertanto al musicista la sensazione di una certa 'tensione' in più.

Nella probabile ipotesi che siano le dita e non l'arco (come infatti evidenziato dai trattati del XVII secolo che sono praticamente *sempre* riferiti al liuto) a valutare quanto le corde siano tese, possiamo anche qui intendere il *feel* in almeno due modi differenti:

Il primo (comunemente accettato e anche da noi sostenuto): esso considera la quantità di sforzo che si deve compiere con un dito (generalmente il pollice della mano destra) per spostare lateralmente (di

solito verso il basso) di una certa misura una corda. Detta corda andrà ovviamente a generare una resistenza contraria alla pressione esercitata. Sostituendo al dito un peso agente nel medesimo punto è possibile misurare esattamente la quantità di spostamento laterale per ogni corda presa in esame. Il *feel* sarà dunque il medesimo quando lo spostamento laterale sarà lo stesso per tutte le corde esaminate.

Il secondo: esso considera che la corda più sottile, affondando maggiormente nella punta del dito che la preme, produrrebbe una sensazione di tensione maggiore di una corda più grossa, la quale, essendo dotata di una superficie più ampia, non 'affonda' nel dito nello stesso modo.

Approfondiamo meglio la prima ipotesi, quella cioè che considera per *feel* la sensazione di resistenza che oppone una corda premuta dalle dita e per 'equal feel' il fatto che tale forza contraria sia la medesima (a parità di spostamento causato dal dito agente) anche per corde di diametro diverso, o diversa tecnologia manifatturiera, ma già messe in trazione.

Viene comunemente inteso oggi nel mondo della musica antica che l'*equal feel* corrisponde in tutto e per tutto alla eguale tensione espressa in Kg. Questo tuttavia non è vero: premendo infatti tutte le corde i cui diametri siano ricavati a partire da una uguale misura di Kg impostata nel calcolatore/regolo o simili, sentiremo, una volta installate le corde, un *feel* tattile disomogeneo: la resistenza alla pressione del dito premente diventerà infatti via via maggiore partendo dal cantino e andando verso gli ordini a seguire. Non si ottiene dunque un buon risultato impostando nel calcolatore o nel regolo un certo valore fisso di tensione che sia valido per tutte le corde. La sola cosa giusta che si trova talvolta suggerita consiste nell'attribuire al cantino, in modo sostanzialmente empirico, un maggior diametro rispetto a quello teorico calcolato, ma non ci si chiede in genere perché: si liquida la faccenda dicendo che si procede in questa maniera

perché esso è singolo e non doppio come gli ordini a seguire e perché è appunto lui la corda adibita al 'canto'; quindi bisogna fare in modo che esso sia posto in condizioni di aver maggior evidenza acustica.

Vediamo meglio la cosa.

È noto a tutti che quando si montano le corde i giri di questa intorno al piolo sono diversi: il massimo di giri per la prima e via via sempre meno mano a mano che si passa al secondo, terzo e quarto ordine e così via. I giri poi cambiano a loro volta se si varia la tipologia di corda: più numerosi se a parità di diametro la corda di budello presenta una torsione elevata, ma ancora di più se la stessa presenta una torcitura di natura più complessa (Catline, Venice etc). Sulle filate dei bassi i giri rimangono invece più o meno quelli (l'anima rimane infatti la stessa; il parametro che cambia è soltanto il diametro del filo di metallo di ricopertura).

Ma che influenza può avere tutto ciò nella scelta di una montatura? La prima constatazione da fare è la seguente: le corde sotto tensione si allungano di un certo gradiente e tale allungamento produce un riduzione percentuale del diametro di partenza. Questo certo gradiente di allungamento, a parità di kg, è funzione, come si è visto, del tipo di torcitura, del tipo di materiale di cui è fatta la corda ed infine del suo diametro. Risulta infatti evidente che lo stesso valore di tensione – ad esempio 3 kg – avrà un effetto diverso se 'spalmato' su una superficie piccola come quella del cantino o su una superficie maggiore come quella di una corda del quarto ordine. Ecco perché lo sfruttamento della resistenza tensile risulta massima per i cantini (il cantino del liuto utilizza ben il 91-95% del suo serbatoio di resistenza tensile globale disponibile: questo significa che esso subisce, tra tutte le corde, il maggior allungamento sotto trazione) e via via percentualmente più ridotta nelle posizioni di corda più gravi (minor Indice di lavoro). Ma questo non perché il cantino è più sottile bensì in virtù del fatto

che il suo Indice di lavoro (che è il prodotto tra frequenza e la lunghezza vibrante) risulta il più elevato tra tutti quelli di ciascuna corda della montatura.

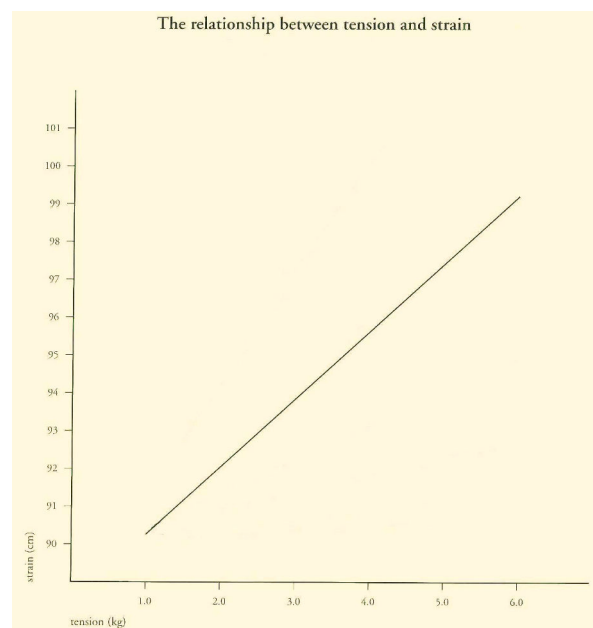


Fig. 3: Grafico della relazione tra tensione (in kg) e trazione (in cm) di una corda. Da <http://ricerche.aquila corde.com/wp-content/uploads/graf1.jpg> (ultimo accesso: 24-07-17).

La spiegazione? Eccola: in una corda più grossa la medesima tensione viene, diciamo così, *spalmata* in una sezione maggiore rispetto ad una corda più sottile. Di conseguenza la tensione applicata – riferita alla sezione unitaria – sarà inferiore. Da qui un minor allungamento della corda. Una corda più grossa – in altre parole – è come se fosse composta da tante corde teoriche molto sottili *incollate* assieme fino a comporre il diametro della stessa. È evidente che, se l'intera tensione venisse applicata ad una sola di queste cordicine ipotetiche, essa si allungherebbe notevolmente (è il caso del sottile cantino). Ma se la stessa tensione risulta invece *spalmata* tra questa quantità di corde sottili teoriche, ecco allora che ciascuna di esse sarà sottoposta soltanto ad una frazione della tensione totale producendo pertanto un allungamento finale minore. Tra due corde di diverso diametro, costruite allo stesso modo e sottoposte alla stessa tensione,

quella più sottile si allungherà molto di più di quella più grossa perché il carico insistente sulla sezione unitaria è maggiore.

Nel budello in particolare il cedimento longitudinale è suddiviso in *cedimento recuperabile* (elasticità) e cedimento *non recuperabile*: in pratica, una corda nuova che ha subito una prima messa in tensione, una volta posta a riposo, non recupera più completamente la sua lunghezza di partenza. Mano a mano che la corda si allunga a causa di una tensione crescente (l'eccedenza sarà quella che si avvolgerà intorno al pirolo) il suo diametro si ridurrà progressivamente. Ebbene, la riduzione di diametro comporterà anche un contestuale calo della tensione di lavoro (diametro e tensione sono infatti direttamente proporzionali).

Come si è detto, le corde che occupano la posizione di cantino (a causa della maggior trazione per sezione unitaria) sono quelle che diminuiscono in maggior percentuale rispetto alle altre e così in progressione mano a mano che ci si sposta verso quelle più grosse (a tutti infatti è noto che servono molti più giri di pirolo per il cantino che per le altre più grosse).

Riassumiamo: la tensione  *riferita alla sezione unitaria*  di una corda portata in intonazione risulterà di valore inferiore nella corda più grossa (pur avendo lo stesso valore di tensione da calcolo) la quale si allungherà di meno rispetto quella più sottile e questo lo si riscontra empiricamente nei giri di corda al pirolo i quali riassumono in sé la sommatoria di tutti i parametri sopra elencati. Ma se cala il diametro, per la formula delle corde, anche la tensione di lavoro (rispetto a quella di partenza utilizzata nel calcolo dei diametri) non sarà più la stessa: essa sarà via via inferiore rispetto a quella impostata nel calcolatore/regolo mano a mano che ci si sposta verso gli ordini più acuti. In effetti è proprio la prima corda che riduce percentualmente in maniera maggiore il suo diametro. Il risultato finale è che avremo

una montatura completamente sbilanciata: la tensione teorica calerà via via sempre di più mano a mano che ci muove verso il cantino.

Vediamo ora di approfondire meglio cosa dice la fisica.

La fisica insegna (e permette di calcolare matematicamente) che quando corde anche di diverso diametro, diverso grado di torsione, diverso coefficiente di allungamento si presentino tutte, *in stato di trazione in corso*, alla stessa tensione in Kg, esse si flettono verso il basso della stessa misura qualora sottoposte tutte ad uno stesso peso agente nello stesso punto (a 5 cm dal ponticello, ad esempio). Ciascuna corda si flette dunque fino ad un certo punto – e non oltre – verso il basso: si manifesta pertanto una situazione di equilibrio mediante una forza uguale e contraria al peso agente: è quella che si percepisce al polpastrello che la preme.

Il concetto sopra esposto è stato spiegato nella risposta a me indirizzata da Ephraim Segermann,<sup>4</sup> successivamente ampliata in altri commenti;<sup>5</sup> io ritenevo che tra due corde di pari diametro calcolate alla stessa tensione in Kg, di cui una molto elastica e l'altra che non si allunga per niente, se sottoposte allo stesso tiraggio, si manifesti un diverso *feel* tattile. E in questo avevo ragione, ma non per quello che io credevo (perché quella più elastica cede semplicemente di più): esso è invece diverso in virtù del fatto che la corda con un maggior cedimento longitudinale cala in trazione il suo diametro in percentuale notevolmente maggiore di quella più rigida e di conseguenza anche la sua tensione di lavoro reale (vale a dire in stato di trazione) si riduce e da qui anche la sensazione di rigidità tattile al dito premente.

<sup>4</sup> E. SEGERMAN, *Comm.* 1683, «FOMRHI Quarterly», XCVIII, 2000, pp. 31-32.

<sup>5</sup> E. SEGERMAN, *Comm.* 1806, «FOMRHI Quarterly», CVII-CVIII, 2008, p. 24; ID., *Comm.* 1829, «FOMRHI Quarterly», CX, 2008, p. 62.

Segerman arriva quindi al concetto finale: se due corde anche molto diverse per manifattura e già in stato di trazione hanno gli stessi kg, allora si ha anche la situazione di eguale *feel* inteso come eguale spostamento verso il basso da parte di un stessa quantità di peso agente nello stesso punto.

In pratica: *equal tension* (ma in stato di intonazione/trazione definitivo) = *equal feel*. Questo è quello che dice la fisica e non si può certo smentire. E allora che influenza hanno il grado di torsione, tipo di manifattura, diametro, indice di lavoro etc.? Come si accennava prima, tutto si somma in unico parametro: la riduzione percentuale del diametro di partenza una volta che la corda è in stato di intonazione/trazione.

In pratica una montatura per liuto che possieda un *equal feel* tattile tra tutte le corde (condizione indicata nelle più importanti fonti dell'epoca) deve partire necessariamente da una tensione di tipo scalare, dove il picco massimo di tensione si ha nella prima corda, singola o doppia che sia. Un calcolatore online o il regolo non permettono certo questo tipo di calcolo: da qui la loro inutilità se si è interessati a ricostruire un montatura in *equal feel* tattile come un tempo.

A complicare le cose vi è il fatto che la tensione scalare di cui si sta parlando non può avere un andamento prevedibile: lo sarebbe se tutte le corde fossero realizzate nello stesso identico modo magari con una sola plastica dove la sola variabile è il diametro. Con le corde di budello la situazione è ben peggiore, vista la grande varietà dei modi di realizzarle.

Come utilizzare allora sul piano pratico questa correlazione descrivibile in base alle leggi della fisica, considerando che le corde di budello possiedono elasticità molto diverse in funzione del tipo, della quantità di torsione e del manifattore?

Io adopero questa regola: calcolo una montura in eguale tensione sulla base dei calcolatori/regoli online e poi la monto e

la porto in intonazione. Quindi misuro il nuovo assetto di diametro di ogni corda in stato di intonazione e calcolo quindi la sua percentuale di riduzione rispetto a quello in busta che proviene dal calcolo.

Una volta ricavata la percentuale di riduzione del diametro basta aumentare il diametro ottenuto per calcolo della stessa percentuale e il gioco è fatto: i diametri ricavati, immessi nella formula delle corde, daranno una tensione di tipo scalare che però in stato di intonazione diventerà una tensione eguale tra tutte. È questa la condizione in cui si manifesta anche l'*equal feel* come io l'ho inteso qui, vale a dire una eguale quantità di flessione verso il basso da parte della corda premuta con la stessa forza/peso agente.

Se le corde utilizzate sono le stesse e fatte dallo stesso cordaio, questa operazione va fatta una sola volta e vale poi sempre. Se si cambia tipologia e/o cordaio bisogna ripeterla ma una sola volta basta, se poi non si cambia. Questo è il sistema che utilizzo per riproporre l'eguale *feel* di tensione inteso però come sopra ho spiegato e ritenendo anche che sia quello storico perché gli antichi parlano di pressione delle dita della mano destra sulle corde senza specificare se nella sensazione tattile di tensione entri in gioco anche il diametro delle corde.

La risposta generale quindi è: si può calcolare una situazione di totale *equal feel* anche partendo dalla formula delle corde, integrando poi con la conoscenza della riduzione di diametro specifico che si può fare solo a livello di misura. Questo modo di procedere risulta molto semplice nel caso degli strumenti ad arco e a pizzico con corde singole, arpe comprese.

Nel caso del liuto vale naturalmente la stessa procedura, anche se è un po' più complessa. Considerando che la riduzione percentuale di diametro deve essere presa su una corda del coro, allora il concetto vale per due corde, visto che sono calcolate teoricamente con la stessa tensione negli unisoni. Infatti quando si preme con le di-

ta per valutare il *feel* si premono le due corde, non una. La stessa regola vale anche nel caso di cori con ottave. Un volta ricavata la riduzione di diametro specifico di ciascun coro della montatura (nel caso degli unisoni basta misurare una sola corda, tuttavia anche nel caso del coro con ottava si può fare lo stesso), allora si ragiona come sopra indicato.

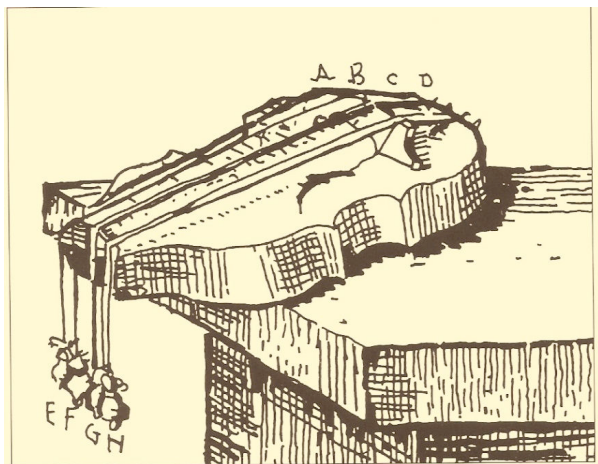


Fig. 4: SERAFINO DI COLCO, *Le vegghe di Minerua nella Accademia de' Filaleti* [...], Venezia, Albrizzi, 1690, pt. I, «Accademia di musica».

E il problema del cantino, che è singolo? Stessa regola: si misura il suo nuovo diametro in trazione e poi lo si ricalcola in modo da far sì che in stato di trazione presenti gli stessi kg di quelli del coro, che però sono dati dalla somma delle tensioni delle due corde che lo compongono. Premendo poi il coro e la corda singola del cantino si esercita allora lo stesso sforzo per spostarle in giù della stessa quantità. Questo sforzo produce una 'sensazione' di sforzo o *feel* tattile.

Come si vede, è possibile ricavare delle montature che diano esattamente l'eguale *feel* tattile di tensione utilizzando la formula delle corde e integrando la stessa mediante le nuove misure dei diametri prese in ogni singola corda. Altro non si può fare. Si vedrà così che si ottiene una tensione dolcemente scalare che cambia però pendenza laddove la tipologia di corda cambia bruscamente.

Una procedura di questo tipo porta ad avere lo stesso valore di tensione tra tutte le corde in stato di intonazione, tensione che produrrà anche lo stesso gradiente di flessione verso il basso da parte di un peso agente alla stessa distanza da uno dei due vincoli (il ponticello d'esempio). Se al peso si sostituisce il dito premente si rileverà pertanto una situazione perfetta e omogenea di *feel* tattile, che è quello caldamente raccomandato dagli antichi.

Le conseguenze rispetto a una montatura di tipo tradizionale saranno probabilmente le seguenti:

1. Un cantino di diametro maggiore rispetto all'usuale, effetto molto accentuato nel caso si tratti di corda singola.
2. Un profilo di diametri del secondo, terzo, quarto e quinto ordine leggermente diverso (maggiori diametri secondo un andamento progressivo rispetto all'usuale andando verso i cori più acuti), nel caso siano fatti di corde sintetiche di identica composizione chimica e manifatturiera.

Se le corde sono di budello, invece, si avrà, in aggiunta al punto 3, un leggero incremento di calibro in quelle realizzate in altra torsione e specialmente in quelle molto elastiche realizzate a gomina (Catline, Venice, etc.).

3. Invarianza nei bassi rivestiti moderni con anima di nylon.
4. Aumento progressivo del diametro nei bassi realizzati in budello o in sintetico a sezione piena e non rivestita (le corde più sottili si allungano di più e quindi bisogna avere maggior compensazione).
5. Aumento del diametro rispetto all'usuale per i bassi in tratta delle corde sia filate che di budello. Maggiore è la lunghezza della tratta maggiore sarà la compensazione. All'interno della serie di bassi in tratta si avrà invece il regime di tensione descritto nel punto 3 e 4.
6. Ottave appaiate ai cori: il diametro risulterà leggermente più grosso rispetto alle abitudini.

Un liuto così montato dovrebbe riservare delle belle sorprese... *Vivi felice.*



Fig. 5: THEODOR ROMBOUTS, *Uomo che accorda un liuto*, olio su tela, c. 1620, Philadelphia Museum of Art.

*In a Landscape.*

## Un brano di John Cage nella trascrizione per liuto rinascimentale di Gilbert Isbin

di Silvia Amato

In un pomeriggio di gennaio di qualche tempo fa, frequentando le lezioni di introduzione alla musica del '900 del Professor Franco Mirenzi, ho davvero sperimentato l'emozione di entrare 'in un paesaggio'. Avevo deciso di iscrivermi al corso di diploma accademico di secondo livello di *Formazione per la comunicazione e diffusione delle culture e delle pratiche musicali* - presso il Conservatorio di musica di Santa Cecilia di Roma - per ampliare le mie conoscenze in campo musicale, ma soprattutto animata dalla curiosità di trovare collegamenti fra mondi lontani attraverso sottili intarsi di armonie, cadenze, stili e linguaggi. Frequentavo (e frequento tuttora, ma a Parma) la scuola di liuto nel vecchio ordinamento e molti erano gli interrogativi e le lacune che intendevo colmare. Sentivo il bisogno di sperimentare ed osservare la musica cercando di coglierne il messaggio veicolato attraverso il tempo e gli stili. Fra le materie affrontate: Pedagogia e Psicologia musicale, Storia della musica per didattica, Organizzazione della comunicazione musicale, Direzione di coro, Elementi di composizione per didattica della musica. Nell'ambito di quest'ultima materia eravamo appunto giunti a studiare la musica del '900 e quel pomeriggio avevo provocato molta ilarità fra i miei compagni, commentando ironicamente i video che stavamo seguendo sulle tecniche seriali o sul pianoforte preparato, così lontani dalle delicate armonie del liuto. A un certo punto il Maestro scelse di proiettare il video di *In a Landscape*, brano per pia-

noforte composto da John Cage nel 1948 per la ballerina Louise Lippold (il brano segue infatti i *pattern* ritmici della coreografia per la quale fu scritta). Rimasi rapita ed esclamai: «Ma questo è per liuto!». Il maestro sorrise e disse: «finalmente abbiamo trovato qualcosa che piace a Silvia!», e ancora: «Trascrivilo per liuto!». Questa idea cominciò a girarmi in testa fino a che non arrivai a concepire addirittura una tesi sulla musica contemporanea per liuto, sovvertendo tutte le mie precedenti (e prevenute) idee sulla musica moderna e contemporanea, dimenticando in un attimo la tesi che stavo progettando di preparare per l'esame. Ho iniziato una ricerca appassionante che non si è fermata, ho acquistato testi, inviato mail, intervistato a distanza musicisti, ma tutto ruotava sempre intorno a questa composizione, che mi aveva affascinato al punto da dedicarmi a scoprire le possibilità espressive del liuto al di fuori dei linguaggi a lui consueti. Fu proprio durante una di queste interviste che Gilbert Isbin, musicista e compositore belga, sapendo della mia intenzione di trascrivere per liuto questo enigmatico brano, si offerse di farla per me e così fece, in pochissimi giorni (io ci avrei messo molto, molto più tempo), addirittura ringraziandomi per averlo posto alla sua attenzione ed avergli offerto l'opportunità di mettere mano ad una composizione che affascinava anche lui. Per inciso, Gilbert Isbin ha recentemente pubblicato per la Lute Society un manuale che insegna la tecnica improvvisa-

tiva sul liuto nel linguaggio contemporaneo. Ha pubblicato numerose raccolte di brani da lui composti e mi ha affettuosamente sostenuto ed incoraggiato in questa ricerca, consentendomi anche di pubblicare la sua trascrizione.

*In a Landscape* è una composizione modale, che alterna moduli in Si a moduli in Sol. Si ispira chiaramente allo stile di Erik Satie e, come i brani di Satie, produce un'atmosfera di tempo sospeso e indefinito: non è un caso che Cage sia stato il primo a portare Satie in America, facendo eseguire per trentasei ore di seguito *Les Vexations* con interpreti diversi.

Nel presente brano Cage, maestro della combinazione di suoni e dell'esplorazione di sonorità non convenzionali, usa dei rapporti numerici per aumentare, ma senza uno schema classico, neanche quello cromatico totale di Boulez, con il quale strinse una solida amicizia presumibilmente intrisa di reciproche ispirazioni; ed infatti *In a Landscape* è un brano diatonico che si autogenera.

Occorre tenere presente che, essendo cambiate le modalità di fruizione della musica e della sua produzione, le tecniche di composizione sono anch'esse profondamente cambiate: se da una parte si è cercato di sovrapporre e complicare la scrittura musicale (ad esempio, per ciò

che riguarda il ritmo, in Stravinsky), dall'altra vige la ricerca della massima semplificazione del linguaggio, fino ad arrivare ai risultati della corrente minimalista, come accade in Arvo Part, altro compositore del quale auspico trascrizioni per liuto. Occorre ricordare, a tal proposito, come la ricerca del suo personalissimo stile, il *tintinnabuli*, affondi le radici nel canto gregoriano e nella musica modale. Spingendosi ancora oltre, Cage arriva alla tecnica aleatoria, in cui una parte della composizione è lasciata all'esecutore, che ha piena autonomia nell'interpretazione del segno, con l'effetto di far nascere nuove forme di notazione. E' ciò che accade in *Imaginary Landscape n. 5*, tra le prime composizioni in cui Cage, basandosi sui procedimenti di sorteggio del libro di divinazione cinese *I Ching*, sostituisce alla notazione simboli e sequenze di musica registrata, creando uno dei primi esempi di musica multimediale.

Tornando al nostro brano, può essere eseguito, su indicazione dello stesso Cage, sia su pianoforte che su arpa; e adesso, grazie alla trascrizione di Gilbert Isbin, anche sul liuto. Il suo essere modale gli conferisce un'aura senza tempo, potremmo definirla *musica in divenire*, che esprime la bellezza e le inquietudini del nostro presente.

# J. CAGE, *In a Landscape*

Trascrizione e adattamento per liuto a otto cori di Gilbert Isbin\*

Accordatura: *vieil ton* per i primi sei cori, VII coro una quarta sotto il VI, VIII una quinta sotto il VI

♩ = 80

pp

6

d la

11

harm 12

16

pp

21

p

\* La presente trascrizione viene pubblicata con il consenso di Gilbert Isbin.

26

*pp*

31

*la*

36

*p pp*

41

*p*

46

*p*

In a Landscape

51

*la*

56

61

*pp*

66

71

*poco cresc.*

76

*p*

81

*f*

86

91

*mp*

96

*f*

In a Landscape

101 *f* *f* *i* *i* *f* *f* *a* *g* *i* *h* *g* *g* *h* *i* *l* *l* *i* *i* *l* *i* *l* *i* *i* *f* *f* *i* *i* *a* *a* *d*

*a* *a* *a*

106 *p* *cresc.* *a* *b* *a* *f* *d* *a* *c* *f* *a* *f* *a* *c* *b* *c* *b* *d* *b* *d* *b* *d* *d* *d* *b* *d* *a* *d* *a* *d* *a* *d*

*a* *a*

111 *mf* *mp* *a* *f* *f* *i* *i* *f* *f* *a* *b* *d* *d* *b* *b* *h* *i* *l* *l* *i* *i* *l* *i* *l* *i* *i* *f* *f* *i* *i* *f* *f*

*a* *a* *a*

116 *f* *f* *i* *i* *f* *f* *a* *g* *i* *h* *g* *g* *h* *i* *l* *l* *i* *i* *l* *i* *l* *i* *i* *f* *f* *i* *i* *a* *a* *d*

*a* *a* *a*

121 *p* *a* *b* *a* *f* *d* *a* *c* *f* *a* *f* *a* *c* *b* *c* *b* *d* *b* *d* *b* *d* *b* *d* *b* *d* *b* *a* *d* *b*

*a* *a* *a*

126

*b a c d b a d b c c b c a a b f c a d a b d a d*

131

*a a b a d a b a b b a b a a b d a d a a b a a b a a b*

136

*dim. poco a poco*

*a a b b a b a a b a a b a b a a b b a b a a b a a b*

*mp la d*

141

*a b d a d a c a d a b d a d a c a c b a c b d a d a c a*

*d la*

146

*d a b d a d a c a d b a b d a d a c a d c a d b d a d a c*

*d pp d*

151

*pp* *d* *p*

156

161

166

171

[illegible]

181

*b a d b c c b d b a c d b a d b c c b d a b a b a b a b*

186 

*b d a b*

*a b a b d a a d a c c a a c d a c b a c a a c*

191

*d a c b a c b b b c b d b b d b b d c b d b b d b b d d b d*

196

*a b d b b d d b d a b d a a d a d a d a a d a d a d a d a d a d*

201

*mp* *a* *a* *a* *a* *a*

206

*pp* *d* *d* *d* *d* *d*

211

*b* *d* *la* *mp*

216

*d* *pp* *d*

221

*la* *pp*

226

*la*  
*mp*

231

236

*dim. poco a poco*  
241

246

*ppp* *pppp* *la*

# Studi per Tiorba.

di Tiziano Bagnati



JACOPO CONFORTINI, *Studio con suonatore di tioba e violinisti*, disegno su carta, c. metà del XVII sec., Collezione Pieter de Boer, Amsterdam.

Accolgo con piacere l'invito del Comitato di Redazione a riassumere in un breve articolo la mia lezione concerto tenuta a Padova nella Sala della Carità il 27 Maggio 2017 alle ore 16 in occasione dell'Incontro Liutistico e dell'Assemblea Annuale dei soci della Società del Liuto.

Ho dedicato il mio intervento all'amico musicologo Mirco Caffagni, che molto mi ha aiutato nella ricerca ed in particolare nello studio delle *Cadenze Finali* tratte dal Manoscritto Estense G 239, attualmente edite dalla casa editrice Ut Orpheus.<sup>1</sup>

Proprio le *Cadenze finali* intavolate per tiorba, i *Passaggi diversi su le note per sonare sopra la parte* contenute nel *Libro terzo d'intavolatura di chitarrone* di Girolamo Kapsberger e i passaggi, durezza, groppi, campanelle presenti nell'*Introduzioni a note con terza maggiore, e con terza minore e terza naturale* (New York Public Library, Theorbo Manuscript. JOC 93-2), costituiscono rari esempi musicali utili al moder-

---

<sup>1</sup> T. Bagnati (ed.), *Cadenze e passaggi diversi intavolati per tiorba dal Manoscritto Estense G239* (sec. XVII), Bologna, Ut Orpheus Edizioni, 1995.

no tiorbista per 'riporsi in esercizio', per prendere confidenza con la tastiera della tiorba, con la sua accordatura e con la pratica del basso continuo.

Ciò che inequivocabilmente caratterizza e qualifica la tiorba come strumento speciale e sperimentale è proprio la sua accordatura rientrante che conferisce all'esecutore la possibilità di realizzare armonie strette e passaggi melodici su corde diverse con una certa immediatezza.

Osservando la letteratura seicentesca italiana per tiorba si deduce che gli stilemi compositivi sono basati essenzialmente su alcune tecniche strumentali per così dire fisiologiche allo strumento: bordoni passeggiati, *campanelas*, strascini, tirate, groppi, arpeggi, scale per terza o sesta spezzate.

Gli studenti che nel nostro tempo si avvicinano allo studio della tiorba spesso si sentono smarriti perché si trovano a costruire la loro tecnica strumentale senza il conforto di esercizi o studi capaci di emancipare e far crescere le loro abilità tecniche. Normalmente lo studente diligente estrapola frammenti musicali dalle composizioni di Kapsberger, Piccinini, Castaldi, Melli, Pittoni o altri per riutilizzarli come esercizi di tecnica e modelli per la realizzazione del basso continuo.

Nel corso degli anni del mio insegnamento ai Conservatori di Parma, Milano, Vicenza e, da circa tredici anni, al Benedetto Marcello di Venezia, mi è stato utile scrivere esercizi per i miei studenti che di volta in volta necessitavano di imparare o perfezionare alcune tecniche esecutive.

Negli ultimi tempi ho cominciato ad inserire alcune mie composizioni nei programmi d'esame dei corsi accademici

proprio per avere un riscontro sulla loro efficacia.

A Padova nella prima parte della mia lezione concerto ho scelto di eseguire un insieme di sei studi collegati fra loro, e raggruppati sotto il titolo: *Arpeggi su pedale*. L'ultimo di questi è un preludio intitolato *Cercando un suono* che precede un' *Arpeggiata* dedicata a Girolamo Kapsberger.

In generale si è cercato di isolare in ognuna delle composizioni una particolare difficoltà tecnica da monitorare per quanto concerne il ritmo e la velocità di esecuzione attraverso un uso attento e coscienzioso del metronomo e attraverso il rispetto delle indicazioni dinamiche.

Nella seconda parte dell'intervento ho eseguito e in parte commentato un secondo gruppo di sette studi intitolati *Esercizi di coordinamento* basati sull'uso delle tecniche delle *campanelas* in scala, strascini e suoni legati.

Ho concluso eseguendo una composizione articolata in tre frammenti intitolata *Notte deserta* come la famosa lirica di Saffo da cui ho tratto ispirazione, e un *Preludio* e *Passacaglia* per tiorba e chitarra barocca.

Il mio auspicio è di poter contribuire a colmare un vuoto didattico per questo nostro amato strumento.

*Si pubblicano qui di seguito alcuni esercizi inediti presentati dal Maestro Bagnati durante l'Incontro Annuale della Società del Liuto tenutosi a Padova il 27 e 28 maggio scorso, nella trascrizione realizzata al Fronimo da Franco Fois e con l'editing grafico di Rita Comanducci. Si ringraziano Francesco Tribioli per la preziosa collaborazione e Maurizio Busolli per aver cortesemente messo a disposizione l'editor grafico necessario.*

# Due studi per tiorba.

## Avvertimenti per l'esecuzione.

*Cercando un suono*: il metronomo può variare da 125 a 130 alla croma a discrezione dell'esecutore. Se piace, a *Cercando un suono* può seguire lo *Studio in arpeggio dedicato a HK*, e in tal caso si ometterà l'ultima nota coronata suonando direttamente la prima nota dello *Studio*.

*Studio in arpeggio dedicato a HK*: si consiglia di impostare inizialmente il metronomo a 140 alla semiminima, portandolo gradualmente fino a 180. In un secondo momento si potrà avere come riferimento la pulsazione della minima che oscillerà tra 70 e 90.

La prima parte dello *Studio* va eseguita due volte: la prima con la dinamica che varia gradualmente da *ppp* a *f* (da batt. 1 a 8) e da *f* a *p* (batt. 9), mentre la seconda rispettando le dinamiche indicate con i crescendo e i diminuendo.

## Cercando un suono

*Venezia, 4 ottobre 2016*

The musical score for "The Rose Tree" is presented in three systems. The first system begins with a vocal melody in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The second system continues the vocal melody and piano accompaniment. The third system concludes the piece with a final vocal note and piano accompaniment. Dynamics include *mf*, *f*, *p*, and *ff*.



# Studio in arpeggio dedicato a HK

*Venezia, 16 settembre 2016*

[illegible] $pp$

[illegible]

| Year | Population (millions) |
|------|-----------------------|
| 1960 | 3.5                   |
| 1965 | 3.0                   |
| 1970 | 2.5                   |
| 1975 | 3.5                   |
| 1980 | 3.0                   |
| 1985 | 2.5                   |
| 1990 | 4.0                   |
| 1995 | 3.0                   |
| 2000 | 3.5                   |
| 2005 | 6.5                   |
| 2010 | 6.5                   |

[illegible][illegible]

The first system of the exercise consists of four measures. The first measure contains a half note G4 with a finger number 2 above it. The second measure contains a half note A4 with a finger number 4 above it. The third measure contains a half note G4 with a finger number 2 above it. The fourth measure contains a half note F#4 with a finger number 3 above it. A slur connects the notes in the first and second measures, and another slur connects the notes in the third and fourth measures.

$$ff$$

*con sprezzatura*

## La Battaglia per Liuto (XIV)

di Gian Luca Lastraioli



PIERO DELLA FRANCESCA, *Battaglia di Eraclio e Cosroe*, part. dalle *Storie della Vera Croce*, affresco, 1458-1466, Chiesa di San Francesco, Cappella Maggiore, Arezzo.

Il trittico battagliero che proponiamo in questo numero della rivista è opera di

«Messer Giacomo Gorzanis Cieco, Pugliese, Habitante nella Città di Trieste».

Di Giacomo Gorzanis, importante figura del panorama liutistico del Cinquecento italiano, non molte sono le certezze biografiche in possesso della odierna musicologia. Sappiamo che, nato probabilmente in terra pugliese intorno al 1520, Gorzanis diede alle stampe almeno quattro libri di musica per liuto. Tra le opere ascritte a Gorzanis si annovera poi un manoscritto *Libro de intabulatura di liuto nel qualle si contengano 24 passa mezi 12 per bemolle et 12 per bequadro sopra 12 chiave*, oggi conservato presso la *Bayerische Staatsbibliothek di Monaco di Baviera*.

Due ulteriori raccolte di *Napolitane*, da Gorzanis composte e arrangiate per liuto e voce e mandate alle stampe nel 1570 e 1571, evidenziano una certa affinità stilistica con le composizioni dei maestri Stefano Felis, Pomponio Nenna e Giovanni Jacopo de Antiquis i quali potrebbero essere stati maestri e/o colleghi di un giovane Gorzanis presso la corte spagnola di Bari.

Sappiamo poi che, in periodi successivi, Gorzanis avrebbe viaggiato nei ducati austriaci di Carinzia e Carniola, stabilendosi infine a Trieste, città che gli avrebbe concesso la cittadinanza e dove sarebbe

morto nella seconda metà degli anni '70 del XVI secolo.

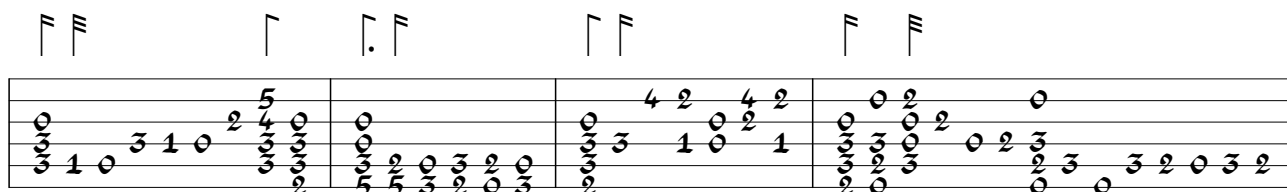
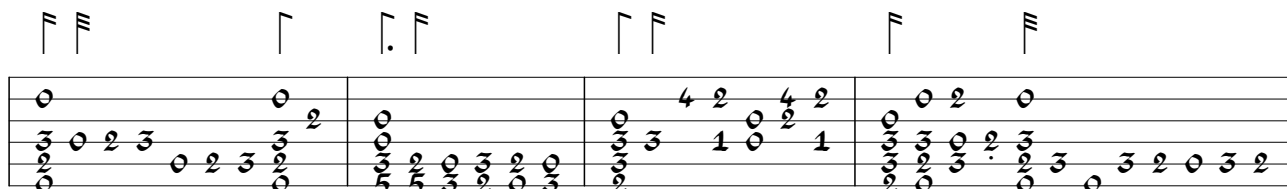
Il trittico battagliero di Gorzanis che proponiamo in questo numero della rivista consta di un *Pass'e mezzo della Battaglia*, di una *Padoana* e di un *Saltarello*. I tre brani si trovano pubblicati, in sequenza, all'interno de *Il Terzo Libro de Intabulatura di Liuto di Messer Giacomo Gorzanis*, stampato nel 1564 a Venezia per i tipi dell'editore Antonio Gardano. L'edizione del Gardano, pur nella sua limpida eleganza tipografica, non eccelle per accuratezza musicale: probabilmente a causa del fatto che l'autore, cieco, non fu in grado di 'correggere le bozze', il libro contiene infatti alcune 'sviste' nell'intavolatura: segni di battuta mal messi, valori ritmici errato o mancanti, numeri mancanti o mal collocati, punti di diteggiatura non sempre coerenti.

Per questa nostra piccola edizione fatta ad uso dei lettori della rivista mi sono quindi permesso di rimettere a posto le più ovvie incongruenze metriche e ritmiche riscontrate nel testo, nella speranza di facilitare la lettura del brano ai liutisti che vorranno cimentarsi con questi brani.

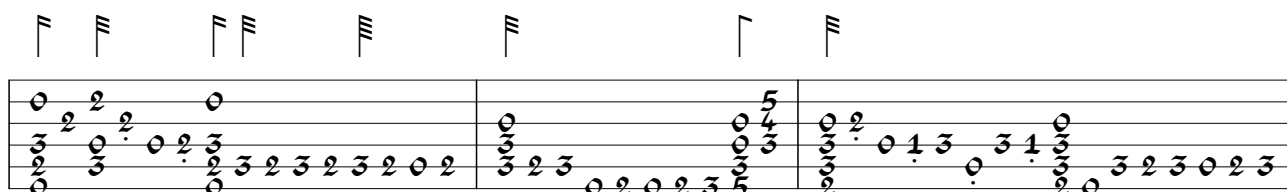
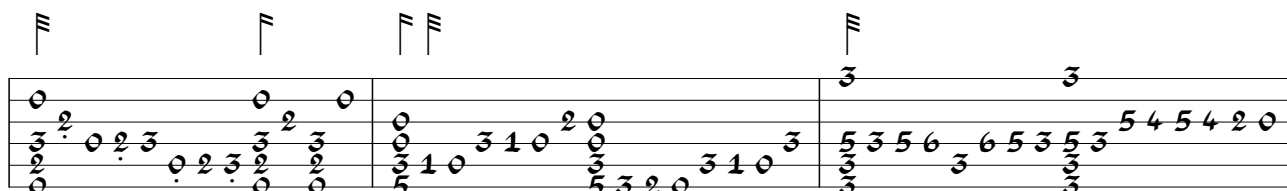
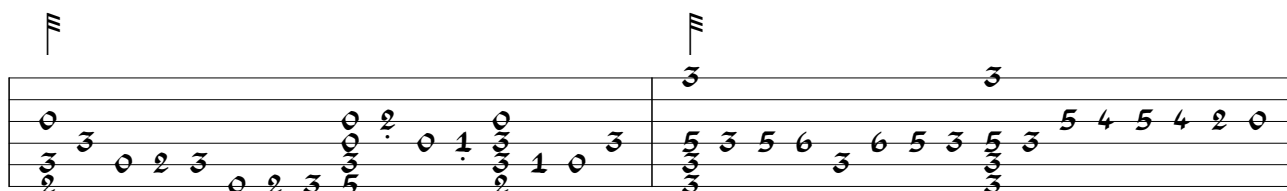
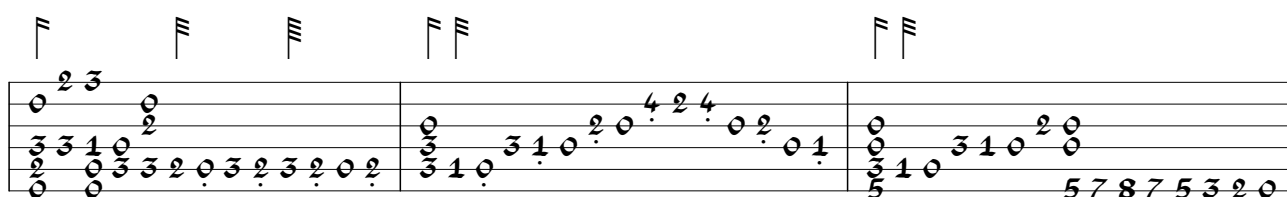
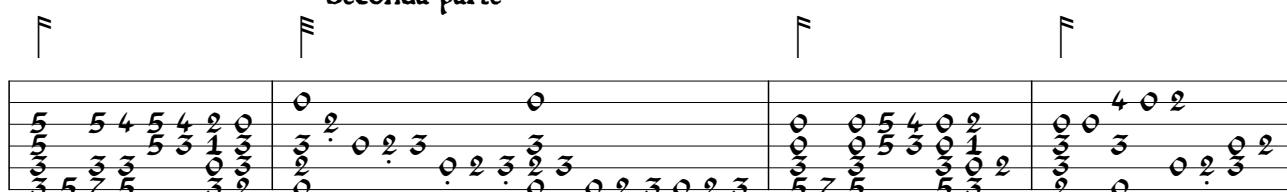
# Giacomo Gorzanis

## Pass'e mezzo della battaglia

The musical score for "Pass'e mezzo della battaglia" by Giacomo Gorzanis is presented in a single system. It begins with a treble clef and a common time signature (C). The notation consists of a series of measures, each containing a sequence of notes and rests. Above the staff, there are various musical symbols, including vertical lines, flags, and beams, which likely represent specific rhythmic values or articulations. The notes are mostly half notes and quarter notes, with some eighth notes. The rests are also marked with numbers, indicating their duration. The score is divided into several systems, each containing three measures. The first system starts with a treble clef and a common time signature. The second system starts with a treble clef and a common time signature. The third system starts with a treble clef and a common time signature. The fourth system starts with a treble clef and a common time signature. The fifth system starts with a treble clef and a common time signature. The sixth system starts with a treble clef and a common time signature. The seventh system starts with a treble clef and a common time signature. The eighth system starts with a treble clef and a common time signature. The score ends with a double bar line.



Seconda parte



Musical score for a piece, likely a Paduan, featuring a single melodic line on a five-line staff. The notation includes various rhythmic values (circles, some with flags) and fingerings (numbers 1-5). The score is divided into measures by vertical bar lines. Above the staff, there are several groups of flags indicating specific rhythmic patterns or accents. The piece concludes with a double bar line and a final measure.

### Paduana del ditto

Musical score for "Paduana del ditto", featuring a single melodic line on a five-line staff. The notation includes various rhythmic values (circles, some with flags) and fingerings (numbers 1-5). The score is divided into measures by vertical bar lines. Above the staff, there are several groups of flags indicating specific rhythmic patterns or accents. The piece concludes with a double bar line and a final measure.

The musical score is written on a single five-line staff. It consists of eight measures, each preceded by a fermata. The notation includes various rhythmic values and fingerings. The key signature has one flat (B-flat). The score ends with a double bar line in the eighth measure.

Measure 1:  $\text{Bb}^4$  (half note),  $\text{A}^3$  (quarter note),  $\text{G}^2$  (quarter note),  $\text{F}^1$  (quarter note),  $\text{E}^2$  (quarter note),  $\text{D}^1$  (half note).

Measure 2:  $\text{Bb}^4$  (half note),  $\text{A}^3$  (quarter note),  $\text{G}^2$  (quarter note),  $\text{F}^1$  (quarter note),  $\text{E}^2$  (quarter note),  $\text{D}^1$  (half note).

Measure 3:  $\text{Bb}^4$  (half note),  $\text{A}^3$  (quarter note),  $\text{G}^2$  (quarter note),  $\text{F}^1$  (quarter note),  $\text{E}^2$  (quarter note),  $\text{D}^1$  (half note).

Measure 4:  $\text{Bb}^4$  (half note),  $\text{A}^3$  (quarter note),  $\text{G}^2$  (quarter note),  $\text{F}^1$  (quarter note),  $\text{E}^2$  (quarter note),  $\text{D}^1$  (half note).

Measure 5:  $\text{Bb}^4$  (half note),  $\text{A}^3$  (quarter note),  $\text{G}^2$  (quarter note),  $\text{F}^1$  (quarter note),  $\text{E}^2$  (quarter note),  $\text{D}^1$  (half note).

Measure 6:  $\text{Bb}^4$  (half note),  $\text{A}^3$  (quarter note),  $\text{G}^2$  (quarter note),  $\text{F}^1$  (quarter note),  $\text{E}^2$  (quarter note),  $\text{D}^1$  (half note).

Measure 7:  $\text{Bb}^4$  (half note),  $\text{A}^3$  (quarter note),  $\text{G}^2$  (quarter note),  $\text{F}^1$  (quarter note),  $\text{E}^2$  (quarter note),  $\text{D}^1$  (half note).

Measure 8:  $\text{Bb}^4$  (half note),  $\text{A}^3$  (quarter note),  $\text{G}^2$  (quarter note),  $\text{F}^1$  (quarter note),  $\text{E}^2$  (quarter note),  $\text{D}^1$  (half note).

# Saltarello del ditto

The musical score for "Saltarello del ditto" is written on a single five-line staff. It consists of eight measures, each with a specific rhythmic pattern indicated by flags and beams above the notes. The notes are represented by circles with numbers (1-5) indicating fingerings. The score is as follows:

| Measure | Rhythm       | Fingering     |
|---------|--------------|---------------|
| 1       | Quarter note | 3, 5, 5, 5, 5 |
| 2       | Quarter note | 5, 5, 5, 5, 5 |
| 3       | Quarter note | 5, 5, 5, 5, 5 |
| 4       | Quarter note | 5, 5, 5, 5, 5 |
| 5       | Quarter note | 5, 5, 5, 5, 5 |
| 6       | Quarter note | 5, 5, 5, 5, 5 |
| 7       | Quarter note | 5, 5, 5, 5, 5 |
| 8       | Quarter note | 5, 5, 5, 5, 5 |

## Il Liuto nell'Arte

a cura di Rita Comanducci

*Nelle pagine della nostra Rubrica ospitiamo in questo numero un più che gradito ritorno, quello di Stefano Casu, curatore della collezione Pittas (Londra-Lymassol) e professore di Storia dell'Arte tra Londra (Sotheby's Institute of Art) e Firenze (University of California e Fondazione Roberto Longhi), che ci propone una gustosissima e accurata analisi di un motivo iconografico apparentemente bizzarro: quello del gatto, o meglio, della gatta, suonatrice di liuto. Chi avrebbe mai sospettato che i nostri cari amici a quattro zampe, oltre ad eleggere di tanto in tanto le vellutate custodie dei nostri strumenti a confortevole giaciglio, potessero avere un legame così 'viscerale' con il liuto? Se avete già capito di quale 'legame' potrebbe trattarsi, non temete per i vostri beniamini, tutto si chiarirà alle prossime pagine; se invece avete ancora dei dubbi, leggete il contributo che abbiamo il piacere di proporre, e non dimenticate l'Appendice, in cui il Professor Casu pubblica un piccolo ma prezioso inedito – e siamo molto felici che la sua scelta sia ricaduta sulla nostra Rivista! – ovvero, la prima traduzione italiana di un poemetto inglese di Thomas Master (1603-1643), in cui la protagonista è proprio una gatta, potremmo senz'altro dire ... appassionata di liuto!*

## La gatta col liuto

di Stefano G. Casu

Una gatta dall'aria malinconica, con la pellegrina blu sulle spalle, siede su un prato tra enormi fiori di veronica e viola canina e suona il liuto con un plettro. L'immagine compare in un manoscritto francese databile intorno al 1465 contenente le preghiere delle ore canoniche secondo l'uso di Parigi e attualmente conservato presso la Beinecke Library di Yale.<sup>1</sup> Il soggetto principale della pagina miniata (f. 21r) è l'*Annunciazione*: la gatta fa parte della decorazione marginale che la incornicia. Nel *bas-de-page*, accanto al felino, compare una sorta di grifone alato dal corpo bicolore rosso e blu, con zampe e capo d'uccello, che seduto su un sgabello suona un *tambourin à cordes* volgendosi all'indietro verso la compagna liutista. Sul margine destro

della pagina completano la strana orchestra altri due esseri mostruosi, ambedue ibridi tra donna e animale: il primo, che suona una ciaramella, ha il busto di fanciulla, nuda ma con un velo azzurro sul capo, un muso di leone zannuto al posto del ventre e il corpo di un animale con quattro corte zampe e coda; più in alto, nell'angolo a sinistra, una melusina<sup>2</sup> dal bel turbante rosso suona la viella.

Si tratta dell'opera di un miniatore prosimo ai modi di Jean Fouquet, il maggior artista francese del primo Rinascimento, divenuto, al culmine della carriera, *Peintre du Roi* alla corte di Luigi XI di Francia. La sua notorietà travalicò i confini nazionali ed è celebre la citazione che ne fece Filarete nell'elenco dei maggiori pittori viventi.<sup>3</sup> Ma la fama di Fouquet dipese, quanto e più che dalla sua attività di pittore e ritrat-

---

<sup>1</sup> Beinecke ms. 662. Si tratta di un manoscritto in pergamena di 163 pagine. Proveniente dalla collezione del conte Max Mielzynsky, passò nel 1927 a Frank Altschul; la figlia di questi, Margaret Lang, lo donò alla Beinecke Library di Yale nel 1986. È stato segnalato agli studi come opera prossima allo stile di Jan Fouquet da Steven C. Clancy (S.C. CLANCY, *A New 'Fouquet Workshop' Book of Hours at the Beinecke Library*, «Manuscripta», XXXV, 1991, pp. 206-228).

---

<sup>2</sup> La melusina era una mitica creatura medievale dal busto femminile e dal corpo d'animale acquatico. Se ne trova una raffigurazione molto simile, anche nella foggia del turbante, a f. 30r del manoscritto Français 24383 della Bibliothèque Nationale de France, contenente il *Roman de Mélusine ou de Parthenay*, databile intorno al 1460.



Fig. 1: MINIATORE PROSSIMO A JEAN FOUQUET, *Gatta che suona il liuti*, dettaglio, miniatura su pergamena, 1465 c., New Haven, Beinecke Library, ms. 662, f. 21r.

tista, dalla sua produzione nel campo della miniatura: tra le opere più celebri vanno ricordate le *Grandes Chroniques de France*<sup>4</sup> e le *Heures d'Étienne Chevalier*.<sup>5</sup>

Lo straordinario successo dei codici miniati da Fouquet, ed in particolare dei libri d'ore, portò alla produzione di molti

<sup>3</sup> ANTONIO AVERLINO detto IL FILARETE, *Trattato di Architettura*, a cura di A. M. Finoli e L. Grassi, Milano, Edizioni il Polifilo, 1972, p. 256; cfr. F. SRICCHIA SANTORO, *Jean Fouquet en Italie*, in F. Avril (dir.) *Jean Fouquet. Peintre et enlumineur du xve siècle*, Paris, Bibliothèque nationale de France / Hazan, 2003, pp. 50-63, p. 50.

<sup>4</sup> Bibliothèque Nationale de France, Département des Manuscrits, Français 6465. Si veda F. AVRIL, *Grandes*

*Chroniques de France*, in Avril (dir.), *Jean Fouquet*, cit., cat. 24, pp. 193-217.

<sup>5</sup> Il codice è stato smembrato nel XVIII secolo: quaranta miniature si trovano al Musée Condé di Chantilly, altre sette sono conservate a Parigi (Cabinet des Dessins del Louvre, Bibliothèque Nationale e Musée Marmottan), Londra (British Library e Bearsted Collection ad Upton House), New York (Metropolitan Museum). Si veda F. AVRIL, *Heures d'Étienne Chevalier*, in Avril (dir.), *Jean Fouquet*, cit., cat. 24, pp. 193-217.

manoscritti decorati nel suo stile. La critica ha discusso se l'artista fosse a capo di una vera e propria bottega a Tour, che sarebbe da ritenere responsabile di opere quali il Boccaccio (cod. Gall. 6) della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco, o se la produzione sia piuttosto da ricondursi ad iniziative imprenditoriali indipendenti volte a sfruttarne il grande successo.<sup>6</sup> Le due ipotesi non si escludono a vicenda: è ben possibile, a mio modo di vedere, che imprese editoriali più impegnative<sup>7</sup> fossero prodotte nella bottega familiare di Fouquet, mentre opere minori, più commerciali, come i numerosi libri d'ore, venissero decorate da altri miniatori senza alcun coinvolgimento del maestro; il codice Beinecke farebbe dunque parte di questo gruppo.<sup>8</sup> È comunque probabile che sia stato prodotto a Tour intorno al 1465 poiché presenta stretti legami col Boccaccio di Monaco. In particolare, al f. 310v di quest'ultimo manoscritto, ritroviamo nella decorazione dei margini ben tre delle quattro creature musicanti del nostro libro d'ore: si tratta del fe-

lino col liuto, dell'essere bicolore col becco d'uccello che suona il *tambourin* e della melusina dal turbante rosso con la viella. Le tre figure sono decisamente più piccole, soprattutto in rapporto all'immagine principale, e più rapidamente sbizzate, ma costituiscono, esse stesse o un perduto disegno preparatorio, il modello di partenza per il maestro del codice Beinecke.

Il raffronto tra le due opere permette di fare alcune considerazioni sul ruolo dei margini nei manoscritti di questo periodo e sul significato della raffigurazione della gatta col liuto.

Anzitutto andrà notato come le *drole-ries*, ovvero le fantasiose decorazioni marginali miniate, avessero conosciuto la loro massima diffusione nella decorazione dei manoscritti prodotti tra Due e Trecento, ma fossero in questo periodo in declino. Fouquet nelle sue opere autografe limita molto, quando non abolisce del tutto, l'uso di tali immagini grottesche, divenute per il gusto umanistico in qualche modo superflue, se non addirittura inopportune. Allo stesso modo, anche i suoi più diretti collaboratori, come il Maestro del Boccaccio, ne fanno un uso assai contenuto e sempre volutamente secondario.<sup>9</sup> Per contro, l'importanza ad esse conferita nel codice Beinecke, dove, in particolare nella pagina qui in oggetto, le figure dei margini hanno proporzioni analoghe a quelle dell'immagine principale, testimonia di un gusto meno aggiornato della clientela cui un prodotto del genere poteva rivolgersi.

Fra Duecento e Trecento tali decorazioni erano chiamate *curiositates*, *fabulae*, *fatrasies* o *babuini*: ciascuna denominazione getta un po' di luce sulla loro natura e

<sup>6</sup> François Avril, analizzando il Boccaccio di Monaco, miniato tra il 1460 e il 1465, ha ritenuto di potervi ravvisare un contatto così stretto ed organico con l'opera del maestro da indurlo ad identificarne l'autore con uno dei figli, Louis o François. Tale proposta comporta che almeno il gruppo di opere attribuite in tutto o in parte al Maestro del Boccaccio di Monaco siano da ricondursi ad una produzione propriamente di bottega (F. AVRIL, *Jean Fouquet et ses fils*, in Avril (dir.), *Jean Fouquet*, cit., pp. 18-28). Stephen Clancy, la cui attenzione si è concentrata su una serie di manoscritti decorati da altri artisti, incluso quello qui in discussione, ha invece sostenuto che la condivisione di modelli sia spiegabile con disegni di repertorio custoditi dagli impresari che li avrebbero forniti ai miniatori ingaggiati di volta in volta (S. C. CLANCY, *Artisti in bottega, artisti senza bottega: il caso di Jean Fouquet*, in R. Cassanelli (a cura di), *La bottega dell'artista tra Medioevo e Rinascimento*, Milano, Jaca Book, 1998, pp. 109-30).

<sup>7</sup> Come il citato Boccaccio, commissionato da Laurens Gyrars, notaio e segretario del Re: si veda F. AVRIL, *Jean Fouquet et Maître du Boccaccio de Munich, Des cas des nobles hommes et femmes*, in Avril (dir.), *Jean Fouquet*, cit., cat. 32, pp. 272-307, in particolare p. 272.

<sup>8</sup> Lo stesso Avril lo considera come parte di una produzione eminentemente commerciale: F. AVRIL, *Artiste proche du Maître du Boccaccio de Munich, Heures à l'usage de Paris*, in Avril (dir.), *Jean Fouquet*, cit., cat. 41, pp. 354-57.

<sup>9</sup> Sulla decadenza delle decorazioni marginali in età Rinascimentale si veda il capitolo *The End of the Edge*, in M. CAMILLE, *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*, London, Reaktion Books, 1992, pp. 153-60.

il loro significato.<sup>10</sup> Se *curiositates* fa riferimento alla natura bizzarra o inaspettata delle figure che abitano i margini della pagina, *fabulae* ne rivela una natura talora esemplare legata ad una storia o ad un apologo. Ma il carattere narrativo spesso cede il passo a libere associazioni di immagini grottesche, senza un chiaro significato, da godersi umoristicamente proprio nella loro assurdità, come appunto nel genere poetico della *fatrasie* nel quale, su un rigido schema metrico, si accumulano giocosamente vocaboli senza apparente relazione tra loro, con una preferenza per riferimenti a parti del corpo, bestie esotiche o ripugnanti, oscenità.<sup>11</sup> Il termine *babuini* (*babewynes*) fa invece riferimento alla raffigurazione di creature mostruose o animali che imitano, o meglio, secondo l'etimologia del termine, fanno il verso, ad azioni umane:<sup>12</sup> si tratta dell'idea carnascialesca del *monde renversé* che presenta di volta in volta connotazioni moraleggianti, satiriche o semplicemente comiche.<sup>13</sup>

La gatta col liuto, e più in generale il concerto che accompagna la pagina con l'*Annunciazione*, si inserisce pienamente in questa tradizione. Ci si potrebbe domandare se il significato della decorazione marginale sia da leggersi in relazione al soggetto principale della pagina: come

notato da Michelle Camille, esiste una connessione tra l'origine delle *droleries* e le note a margine del testo, e talora le figure grottesche costituiscono un commento satirico al tema centrale.<sup>14</sup> In questo caso, tuttavia, la presenza degli stessi strani musicanti nella pagina del Boccaccio di Monaco, che ha tutt'altro tema, ci assicura che non è il caso. D'altra parte, con la possibile eccezione di un concerto di diavoli che accompagna la scena della *Compianto sul Cristo morto* a f. 89r, non si scorgono connessioni tra le decorazioni marginali e il testo in nessuna delle altre pagine miniate del codice Beinecke.

Piuttosto andrà notato come si possa cogliere nelle figure un riferimento sessuale, se non pienamente osceno, in linea con un carattere tipico delle *fatrasies*: le creature che suonano la tromba e la viella mostrano il corpo femminile nudo dalla vita in su, e la *melusine* ha spesso nella letteratura francese un carattere apertamente erotico.<sup>15</sup> Ancor di più colpisce in tal senso la gatta, con le zampe aperte, che sembra voler mostrare il sesso:<sup>16</sup> un dettaglio che non appare visibile nella decorazione a margine del Boccaccio di Monaco che, come si è detto, costituisce il modello dal quale l'immagine qui in discussione è tratta. Sembrerebbe un'aggiunta dell'anonomo artista responsabile della decorazione del codice Beinecke, che in

<sup>10</sup> Sulle diverse denominazioni delle decorazioni marginali si veda L. M. C. RANDALL, *Images in the Margins of Gothic Manuscripts*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1966, p. 11 e CAMILLE, *Image on the Edge*, cit., pp. 12-13.

<sup>11</sup> P. ZUMTHOR, *Fatrasie et coq-à-l'ane* (de Beaumanir à Clément Marot), in *Fin du Moyen Age et Renaissance. mélanges de philologie française offerts à Robert Guiette*, Anvers, De Nederlandsche Boekhandel, 1961, pp. 5-18.

<sup>12</sup> Il termine, testimoniato sin dalla prima metà del Duecento, viene dalla radice onomatopeica 'bab', che indica il movimento delle labbra; si veda A. Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2011, a. v. «Babouin». L'uso per definire decorazioni marginali è invece registrato per la prima volta nel 1344 (CAMILLE, *Image on the Edge*, cit., p. 13).

<sup>13</sup> Si veda RANDALL, *Images in the Margins*, cit., pp. 18-20.

<sup>14</sup> CAMILLE, *Image on the Edge*, cit., pp. 20-26.

<sup>15</sup> Si veda K. BROWNLEE, *Melusine's Hybrid Body and the Poetics of Metamorphosis*, in D. Maddox - S. Sturm-Maddox (ed.), *Melusine of Lusignan. Founding Fiction in Late Medieval France*, Athens and London, University of Georgia Press, 1996 pp. 76-99, particolarmente pp. 84-85.

<sup>16</sup> La raffigurazione diretta del sesso femminile non è frequente nella miniatura quattrocentesca, ma se ne può trovare un esempio molto simile nella decorazione di un *Chansonier* miniato probabilmente a Bourges intorno al 1470 (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, ms. Guelf. 287 Extrav.): a f. 19r. compare una figura femminile alata, completamente nuda a parte il copricapo a cono, con in mano uno spartito; si veda H. BUTZMANN, *Die mittelalterlichen Handschriften der Gruppen Extravagantes, Novi und Novissimi*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1971, p. 148. Ringrazio Rita Comanducci per avermi segnalato l'immagine.

generale presenta un carattere più popolareggiante rispetto ad altri miniatori più strettamente legati alla bottega di Fouquet. Il riferimento è probabilmente all'uso, comune a molte lingue europee, del termine gatta come metafora dell'organo sessuale femminile: si veda il duplice significato di *Muschi* in tedesco, *pussy* in inglese,<sup>17</sup> *chat* o *chatte* in francese – attestato quest'ultimo almeno dal Cinquecento, ma probabilmente di origine più antica.<sup>18</sup> Varrà la pena infine ricordare come tale utilizzo sia stato ricondotto anche alla diffusione di racconti popolari aventi come tema quello della *Chatte métamorphosée en femme*.<sup>19</sup>

È tuttavia possibile ipotizzare che la gatta col liuto avesse per i contemporanei un significato più specifico. Anche se nei concerti del *monde renversé* il gatto non è il soggetto maggiormente diffuso,<sup>20</sup> esiste un tradizionale collegamento tra il gatto e la musica.<sup>21</sup> Si tratta ovviamente di un ri-

ferimento di natura umoristica, che deriva dal paragone tra lo stridente miagolio ed il suono delle note musicali: ne resta traccia nella denominazione tedesca dello *charivari*, chiamato appunto *Katzenmusik*, termine che assume anche il significato di cacofonia.<sup>22</sup> La diffusione di questo tema e la sua permanenza nella cultura europea è confermata dal frequente riapparire dell'idea dell'organo a gatti', uno strumento musicale nel quale gli animali avrebbero le code collegate ad una tastiera che le tira con maggior o minor forza, provocando un miagolio corrispondente alla nota voluta. Pur apparendo alquanto inverosimile che tale marchingegno sia mai stato davvero realizzato, esso viene spesso citato sia nella letteratura che nelle raffigurazioni artistiche almeno sino alla fine del Settecento: la più antica menzione è nella cronaca del viaggio del futuro re Filippo II dalla Spagna alla Germania nel 1548, scritta quattro anni più tardi da Juan Christobal Calvete. Nel descrivere la processione che accompagnò l'ingresso trionfale del principe a Bruxelles, Calvete parla di un ragazzo, vestito da orso, che suonava un 'organo a gatti', producendo «una musica bien entonada, que era cosa nueva y mucho de ver»;<sup>23</sup> un concerto bizzarro d'animali che ben corrisponde allo spirito dei *babuini*.

Ma un legame più specifico lega il gatto agli strumenti a corda e dunque al liuto. In Inghilterra infatti la corda veniva denominata *catgut*, budello di gatto, termine tuttora in uso con riferimento ai fili da sutura chirurgici. Le corde musicali, in effetti, erano realizzate in intestino animale, ma prevalentemente di origine ovina e

<sup>17</sup> Anche se le attestazioni di *pussy* con riferimento all'organo genitale femminile risalgono solo all'Ottocento, si trova traccia di un uso più antico ad esempio in P. STUBBES, *The Anatomie of Abuses*, London, Richard Jones, 1583, p. 97.

<sup>18</sup> Si veda J.-C. DINGUIRARD, *Faut-il appeller un chat un chas*, «Ethnologie française», n.s., III, 1973, pp. 245-52, in particolare p. 246.

<sup>19</sup> Si veda P. DELARUE – M.-L. TENEZE, *Le conte populaire français: catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outre-mer*, Paris, 1964, II, pp. 39-45. Il racconto è stato poi notoriamente messo in versi da Jean de La Fontaine (*Fables choisies, mises en vers par M. de La Fontaine*, Paris, Claude Barbin, 1668, pp. 133-35).

<sup>20</sup> Se ne trovano comunque alcune raffigurazioni: si veda l'elenco pubblicato in RANDALL, *Images in the Margins*, cit., pp. 75-76. Due immagini di gatti musicanti sono nel il *Libro d'Ore* Harley 6563 della British Library, miniato in Inghilterra tra il 1320 e il 1330, dove il gatto appare con la viella a f. 40v e col salterio e un topo in bocca a f. 44v. Esempi più tardi sono i gatti con la zampogna e con la viella a f. 133v del *Libro d'Ore*, ms. M 282 della Pierpont Morgan Library, databile intorno al 1460. Il gatto con la zampogna, che compare anche in altre decorazioni marginali, potrebbe far riferimento a questi versi di una nursery rhyme: «A cat came fiddling out of a barn / With a pair of bag pipes under her arm» (J. O. HALLIWELL, *The Nursery Rhymes of England*, London, John Russell Smith, 1844, p. 102).

<sup>21</sup> Sul rapporto tra gatto e musica, da un punto di vista generale, si veda C. VAN VECHTEN, *The Cat in Music*, «The Musical Quarterly», VI, 1929, pp. 573-85.

<sup>22</sup> Sul *charivari* e *Katzenmusik* si veda G. MINOIS, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2000, pp. 194-200.

<sup>23</sup> J. C. CALVETE, *El Felicissimo Viaje del Muy Alto y Muy Poderoso Principe Don Phelippe, Hijo d'el Emperador Don Carlos Quinto Maximo, desde España a sus tierras dela baxa Almemaña: con la descripcion de todos los Estados de Brabante y Flandes*. Escrito en quatro libros, Anversa, Martin Nucio, 1552, p. 77.

non certo felina:<sup>24</sup> il termine sembra infatti essere una corruzione popolare di *cattle-gut* o forse di *kit-gut*.<sup>25</sup> L'effetto comico implicato dalla provenienza delle corde di violino (per il paragone tra il miagolio e il suono dello strumento)<sup>26</sup> spiega l'associazione, in ambito inglese, del gatto con tale strumento musicale ad esempio nella decorazione delle *miseri-cords*, gli stalli nei cori delle chiese, caratterizzate da temi spesso condivisi con le figurazioni marginali dei manoscritti.<sup>27</sup> Alla stessa ragione sarà da riportare il diffondersi della traduzione francese *boyau-de-chat*, spiegabile solo come calco dall'Inglese.<sup>28</sup>

La correlazione tra il gatto e le corde musicali divenne quasi un luogo comune

<sup>24</sup> Sull'uso dei budelli ovinii nella realizzazione delle corde per liuto si veda M. PERUFFO, *Messer Vincenzo Capirola e il segreto per legare le corde del liuto: considerazioni. Attanasio Kircher e i cantini del liuto: test pratici e risultati*, «Il Liuto. Rivista della Società del Liuto», XII, 2016, pp. 15-25.

<sup>25</sup> *Kit* era il nome di un antico violino, detto in Francia *pochette*. Si veda *Encyclopaedia Britannica*, vol. V, New York, Encyclopaedia Britannica Co., 1911, a.v. «catgut», p. 515. A. Stevenson (ed.), *Oxford Dictionary of English*, Oxford, Oxford University Press, 2010, p. 275, a.v. «catgut», afferma che l'associazione col gatto resta misteriosa.

<sup>26</sup> Il riferimento satirico all'intestino di un animale morto che produce una voce nasce in epoca classica, come notato da R. COMANDUCCI, *Il fascino della 'risonanza: Viaggio di un'idea tra scienza, platonismo e qabbalah*, in S. U. Baldassarri - F. Lelli (a cura di), *Umanesimo e cultura ebraica nel Rinascimento italiano*, Firenze, Angelo Pontecorboli Editore, 2016, pp. 115-46, p. 132: in un epigramma di Agazia Scolastico viene detto che le corde «risuonano come se fossero imparentate», essendo «tutte figlie legittime dello stesso ventre» (ovvero quello della pecora da cui sono state tratte).

<sup>27</sup> Ne compare uno nella *miseri-cord* di metà Trecento della Cattedrale di St. Andrew a Wells (si veda J. EVANS, *Pattern. A Study of Ornament in Western Europe*, vol. I, *The Middle Ages*, Oxford, Clarendon Press, 1931, p. 106). Nel tema del gatto col violino si può scorgere un'influenza anche della celebre filastrocca *Hey Diddle Diddle*, che al secondo verso nomina appunto «the cat and the fiddle» (si veda I. OPIE - P. OPIE, *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*, Oxford, Oxford University Press, 1997, pp. 203-4).

<sup>28</sup> M. Görlach (ed.), *A Dictionary of European Anglicisms: A Usage Dictionary of Anglicisms in Sixteen European Languages*, Oxford, Oxford University Press, 2001, p. 52.

e fu spesso ripetuta nella letteratura e nella trattatistica europea.<sup>29</sup> Una testimonianza particolarmente significativa è costituita dalla *Musurgia universalis* di Athanasius Kircher: nel capitolo *De chordarum confectione* si legge infatti, come dato di fatto, che le corde possono essere fatte con intestini di diversi animali, ma i migliori sono quelli ovinii e felini.<sup>30</sup> Ancora nel 1727 Paradis de Moncrif, nel trattato semiserio *Les Chats*, spiegava la natura eminentemente musicale del gatto portando ad esempio la corda più sonora del violino (quella del mi, la *chanterelle*), che dice appunto fatta di *boyau-de-chat*.<sup>31</sup> Il tema ebbe una fortuna prevalentemente umoristica:<sup>32</sup> appare particolarmente illuminante in tal senso un componimento di Thomas Masters, databile intorno al 1650. Si tratta di una poesia appartenente al genere delle *dirae* (maledizioni) nel quale si immagina uno studioso di Oxford che maledice la propria gatta colpevole d'aver mangiato le corde del liuto, senza rendersi conto d'essere così divenuta una inconsapevole cannibale.<sup>33</sup>

È possibile che anche nella gatta col liuto del *Libro d'Ore* Beinecke ci sia un ri-

<sup>29</sup> Ancor oggi l'uso dell'intestino di gatto nella produzione di un tempo delle corde per liuto è riportato in molti scritti divulgativi come un fatto assodato (si veda, a titolo d'esempio:

<http://www.baltimorerecorders.org/lutes.html>).

<sup>30</sup> A. KIRCHER, *Musurgia Universalis*, Roma, Corbelletti, 1650, p. 440.

<sup>31</sup> F.-A. DE PARADIS DE MONCRIF, *Les Chats*, Paris. Gabriel-François Quillau, 1727, p. 52, nota 1.

<sup>32</sup> Il tema resta diffuso sino all'Ottocento: si potrà citare la celebre battuta sul violino dello scrittore inglese Thomas Hood, in un racconto del 1839: «Heaven reward the man who first hit upon the very original notion of sawing the inside of a cat with the tail of a horse!» (T. HOOD, *Ali Ben Nous*, in *The Comic Annual*, London, A.H. Baily and Co, 1839, p. 120). Un'arguzia simile fu proposta anche da Jonathan Swift (J. SWIFT, *The Art of Punning*, in *The Works of Rev. Jonathan Swift*, a cura di T. Sheridan, New York, William Durell, 1813, pp. 113-47, p. 132).

<sup>33</sup> Per la vicinanza del tema con la miniatura qui presentata, si è deciso di pubblicare la poesia con una traduzione italiana in appendice a questo articolo. Per i riferimenti bibliografici al proposito si rimanda alle note testuali.

ferimento crudelmente comico alla nozione popolare che l'animale starebbe suonando i suoi propri intestini? Sicuramente sarebbe perfettamente nello spirito delle decorazioni marginali, che spesso rappresentano la traduzione in immagini di proverbi o motti popolari.<sup>34</sup> Un ulte-

riore indizio è costituito dal fiore di veronica all'ombra del quale siede il felino: uno dei nomi popolari di tale fiore è infatti proprio *boyau-de-chat*.<sup>35</sup> L'espressione malinconica della gatta, resa così efficacemente dall'anonimo miniatore, apparirebbe in tal caso perfettamente appropriata.

---

<sup>34</sup> Sulle decorazioni marginali come traduzione di proverbi si veda CAMILLE, *Image on the Edge*, cit., p. 36.

---

<sup>35</sup> J. SENELLART, *Les Véroniques*, «Phytoma. Revue d'information pour la protection des végétaux», XLIV, 1992, p. 23-38, p. 23.

## Appendice

**Thomas Master**  
(1603-1643)

### *On Lutestrings Catt-Eaten*

Tratto da L. BIRKETT MARSHALL, *Rare Poems of the Seventeenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1936, pp. 157-59 (British Library, ms. Harley 6917, f. 40).

#### *Testo inglese*

Are these the strings that poets feigne  
Have clear'd the Ayre, and calm'd the  
mayne?  
Charm'd wolves, and from the mountain  
creasts  
Made forests dance with all their beasts?  
Could these neglected shreads you see  
Inspire a Lute of Ivorie  
And make it speake? Oh! think then what  
Hath beene committed by my catt,  
Who, in the silence of this night  
Hath gnawne these cords, and marr'd them  
quite;  
Leaving such reliques as may be  
For fretts, not for my lute, but me.  
Pusse, I will curse thee; may'st thou dwell  
With some dry Hermit in a cell  
Where Ratt neere peep'd, where mouse neere  
fedd

And flyes goe supperlesse to bedd;  
Or with some close-par'd Brother, where  
Thou'lt fast each Saboath in the yeare;  
Or else, prophane, be hang'd on Munday  
For butchering a mouse on Sunday;  
Or Mays't thou tumble from some tower,  
And misse to light upon all fower,  
Taking a fall that may untie  
Eight of nine lives, and let them flye;  
Or may the midnight embers sindge  
Thy daintie coate, or Jane beswinge  
Thy hide, when she shall take thee biting  
Her cheese clouts, or her house beshiting.  
What, was there neere a rat nor mouse,  
Nor Buttery ope? Nought in the house  
But harmlesse Lutestrings could suffice  
Thy paunch, and draw thy glaring eyes?  
Did not thy conscious stomach finde  
Nature prophan'd, that kind with kind  
Should stanch his hunger? thinke on that,  
Thou canniball, and Cyclops cat.  
For know, thou wretch, that every string  
Is a catt-gutt, which art doth spinne  
Into a thread; and now suppose  
Dunstan, that snuff'd the divell's nose,  
Should bid these strings revive, as once  
He did the calfe, from naked bones;  
Or I, to plague thee for thy sinne,  
Should draw a circle, and beginne  
To conjure, for I am, look to't  
An Oxford scholler, and can doo't:  
Then with three setts of mapps and mowes,  
Seaven of odd words, and motley showes,  
A thousand tricks, that may be taken  
From Faustus, Lambe, or Fryar Bacon:  
I should begin to call my strings  
My catlings, and my minikins;

---

<sup>36</sup> La poesia, oltre che nel ms. Harley 6917, si trova in diversi altri codici: Asburnham, ms. 47; Malone, ms. 21; Rawlinson Poetical, ms. 206; Sancroft, ms. 53, tutti conservati presso la Bodleian Library di Oxford. Fu pubblicato da James Smith e John Mennes nella raccolta *Musarum Deliciae*, London, Henry Herringman, 1655, pp. 52-55. La versione del manoscritto Rawlinson Poetical è stata pubblicata con note in D. J. Rose, *Ms Rawlinson Poetical 147: an Annotated Volume of Seventeenth-Century Cambridge Verse*, PhD Thesis, University of Leicester, 1992, pp. 250-258. Il testo del Ms Harley è stato recentemente riedito in *The Lute in English Renaissance Verse 1500-1700. An Anthology*, a cura di C. Godwin, Albury, The Lute Society, 2017 (n. 11 della serie *The Lute Society Booklets*), pp. 12-14. Ringrazio per l'aiuto prestato nell'interpretazione del testo Jonathan Woolfson e Rita Comanducci, che ha segnalato la poesia alla mia attenzione.

And they recalled, straight should fall  
To mew, to purr, to catterwaule  
From Puss's belly. Sure as death,  
Pusse should be an Engastranith;  
Pusse should be sent for to the king  
For a strange bird, or some rare thing.  
Pusse should be sought to farre and neere,  
As she some cunning woman were.  
Puss should be carried up and downe,  
From shire to shire, from Towne to Towne  
Like to the camell, Leane as Hagg,  
The Elephant, or Apish negg,  
For a strange sight; Pusse should be sung  
In Lousy Ballads, midst the Throng  
At markets, with as good a grace  
As Agincourt, or Chevy Chase  
The Troy-sprung Briton would forgoe  
His pedigree he chaunteth soe  
And singe that Merlin – long deceased –  
Returned is in a nyne-liv'd beast.  
Thus, Pusse, thou seest what might betide  
thee;  
But I forbear to hurt or chide thee;  
For maybe Pusse was melancholy  
And so to make her blythe and jolly,  
Finding these strings, shee'd have a fitt  
Of mirth; nay, Pusse, if that were it  
Thus I revenge mee, that as thou  
Hast played on them, I've plaid on you;  
And as thy touch was nothing fine,  
Soe I've but scratch'd these notes of mine.

*Traduzione italiana*

Sono queste le corde che i poeti cantano  
aver rasserenato l'aria<sup>37</sup> e calmato i flutti?  
Incantato i lupi e sui crinali della montagna  
fatto danzare le foreste con tutte le loro fiere?  
Potrebbero questi lacerti avanzati che vedi  
ispirare un liuto d'avorio  
e farlo parlare?<sup>38</sup> Oh! Pensa allora cosa  
ha commesso la mia gatta  
che, nel silenzio di questa notte

<sup>37</sup> Potrebbe trattarsi di un gioco di parole: *ayre* significa anche aria musicale, in particolare da accompagnarsi col liuto: si veda *The New Encyclopaedia Britannica*, I, New York, Encyclopaedia Britannica, 2005, a.v. "Ayre", p. 751.

<sup>38</sup> Il riferimento è verosimilmente al liuto d'avorio che Mida dona all'oracolo d'Apollo per farlo parlare nel *Midas* di John Lyly pubblicato nel 1592 (atto V, scena III).

ha masticato queste corde e le ha totalmente  
rovinate;  
lasciando dei brandelli buoni per far rodere  
me,  
ma non per essere usati sul mio liuto.<sup>39</sup>  
Micia, ti maledico: possa tu marcire  
con un eremita rinsecchito in una cella  
dove non si vedano mai ratti, dove anche i  
topi patiscono la fame  
e le mosche vadano a letto senza cena;  
o con un fratello ben rasato,<sup>40</sup> col quale  
digiunerai ogni Sabato dell'anno,  
oppure, o peccatrice, verrai impiccata di lune-  
di  
per aver ammazzato un topo di domenica;<sup>41</sup>  
o possa tu cadere da un torre  
e non riuscire ad atterrare sulle quattro zam-  
pe,  
così che la caduta ti possa staccare  
otto delle nove vite e farle volar via.  
O possano le braci notturne bruciacchiare  
la tua delicata pelliccia, o possa Jane<sup>42</sup> farti  
frullar via  
per la coda quando ti sorprenderà a mordere  
le sue forme di cacio o a insozzarle la casa.  
Insomma, non c'era un ratto o un topo,  
o una dispensa aperta? Nient'altro in casa  
se non delle inoffensive corde di liuto pote-  
vano soddisfare  
la tua pancia e attirare il tuoi occhi luccicanti?  
Non si è reso conto il tuo ventre  
di profanare la Natura, calmando la fame  
con la sua stessa carne? Pensaci,  
gatta cannibale, ciclope.<sup>43</sup>

<sup>39</sup> Il gioco di parole è intraducibile in Italiano: *frets* sono infatti i tasti del liuto, ma anche l'anagoscia o l'irritazione; inoltre, come verbo, il termine esprime anche l'azione del rodersi interiormente.

<sup>40</sup> Riferimento scherzoso ai Puritani e al loro uso di tenere i capelli molto corti.

<sup>41</sup> Il gatto impiccato di lunedì per il topo ucciso la domenica era un altro luogo comune della satira anti-puritana. Un esempio è nel *Barnabae Itinerarium* pubblicato da Richard Brathwait con lo pseudonimo di Corymboem nel 1636): «In my progresse travelling northward / Taking my farewell oth' southward / To Banbery came I, o prophane one! / Where I saw a puritane-one / Hanging of his cat on monday / For killing of a mouse on sonday».

<sup>42</sup> Jane sembra in questo contesto indicare una generica donna di casa: si confronti l'uso legale anglosassone, testimoniato sin dal Trecento, di 'John Doe' o 'Jane Doe' come nomi fittizi.

<sup>43</sup> Il riferimento è a Polifemo che, con atto cannibalico, mangiò i compagni d'Ulisse (*Odissea*, IX, 287-299).

Perché lo sai vero, disgraziata, che ogni corda  
è un intestino di gatto, che l'arte ha arrotolato  
in un filo? E ora immaginati un po' cosa suc-  
cederebbe

se Dunstan, che prese il diavolo per il naso,<sup>44</sup>  
facesse resuscitare queste corde, come fece  
col vitello dalle nude ossa;  
o se io, per punirti del tuo peccato,  
disegnassi un cerchio in terra e cominciassi  
ad evocare spiriti, dato che se ci pensi  
io sono uno studioso di Oxford e posso far-  
lo.<sup>45</sup>

E allora con tre serie di smorfie,  
sette di oscure parole, segni diversi  
e mille trucchi, tratti forse  
da Faust,<sup>46</sup> Lambe<sup>47</sup> o Fra Bacone,<sup>48</sup>

cominciassi a chiamare le mie corde  
i miei cantini e le mie sottanelle;  
e loro, rievocate, iniziassero immediatamente  
a miagolare, far le fusa e gnaulare  
dalla tua pancia, Micia. Sicuro come la morte,  
Micia diverrebbe un ventriloquo;  
Micia verrebbe mandata dal re  
come uno strano uccello o una cosa rara.  
Micia verrebbe osservata da vicino e da lon-  
tano,  
e sarebbe guardata come una specie di fattuc-  
chiera.

Micia verrebbe portata qua e là,  
di contea in contea, di città in città,  
come un cammello, magro come una strega,  
o un elefante o un cavallo parlante.<sup>49</sup>

---

<sup>44</sup> San Dunstan di Canterbury, protagonista di leg-  
gende nelle quali si prende gioco del demonio.

<sup>45</sup> Sulla credenza che gli studiosi di Oxford o Cam-  
bridge avessero per definizioni nozioni esoteriche e le-  
gate all'evocazione degli spiriti, si confronti *Amleto* (atto  
I, scena I), quando all'apparire del fantasma di fronte ai  
soldati, Marcello si rivolge a Orazio dicendo «Thou art a  
scholar. Speak to it, Horatio».

<sup>46</sup> La leggenda di Faust ebbe grande popolarità in  
Inghilterra con la pubblicazione di *The Tragical History of  
Doctor Faustus* di Christopher Marlowe nel 1604.

<sup>47</sup> John Lambe (1545-1628), astrologo del primo Duca  
di Buckingham. Accusato di praticare la magia nera fu  
lapidato dalla folla a Londra.

<sup>48</sup> Roger Bacon (1220-1292). Nella cultura popolare  
inglese incarnava il sapiente in possesso di conoscenze  
magiche negromantiche; la diffusione della leggenda è  
testimoniata dal grande successo teatrale dell'opera di  
Robert Greene, *The Honorable Historie of Frier Bacon and  
Frier Bongay* del 1589.

---

<sup>49</sup> L'espressione 'apish negg' appare oscura. Tuttavia  
*apish* potrebbe essere inteso nel senso di 'che imita il  
comportamento umano' e *negg* è variante grafica di *nag-  
ge*, in inglese moderno *nag*, ovvero cavallo. Nel compo-  
nimento 27 delle *Hesperides* (1648) di Robert Herrick,  
*Upon Julia's Fall*, il cavallo, paragonato all'asina di Ba-  
laam che miracolosamente parlò al profeta (cfr. *Numeri*,  
22, 28-30), comincia a parlare della gamba accidental-  
mente scoperta dalla protagonista («The Nagge (like to  
the prophets asse) / Began to speak»). Si è pensato  
quindi a un riferimento scherzoso, nel quale il cavallo  
parlante completa la sequenza dei 'fenomeni da barac-  
cone' cui è paragonata la 'gatta ventriloqua'.





*ISSN 2280-9392*