

LE STANZE PER LA MUSICA

CHITARRE, LIUTI, MANDOLINI

La Collezione di strumenti storici
di Carlo Alberto Carutti

THE MUSIC ROOMS

GUITARS, LUTES, MANDOLINS

Carlo Alberto Carutti's collection
of historical instruments





Musei
per Cremona

Cremona l'antica
patrimonio
Unesco



Giovanni Accornero

Curatore della Collezione e del catalogo

Grafica: **Elisabetta Farnè**

in collaborazione con l'Ufficio Comunicazione del Comune di Cremona

Fotografie per gentile concessione: "Edizioni Il Salabue" - Torino

Stampa: **Fantigrafica**, Cremona

Un particolare ringraziamento a **Davide Rebuffa**



LE STANZE PER LA MUSICA

La Collezione di strumenti storici di Carlo Alberto Carutti

La Collezione Carlo Alberto Carutti rappresenta una delle più importanti raccolte di strumenti a corda per la qualità, rarità e stato di conservazione degli strumenti che la costituiscono.

La collezione ripercorre quattro secoli di liuteria ed è formata da oltre sessanta strumenti alcuni dei quali appartenuti a noti collezionisti, musicisti ed esponenti dell'aristocrazia.

Oltre ad interessanti esemplari di violini, viole, viole d'amore, pochettes e ghironde, sono presenti una cinquantina di strumenti a corde pizzicate fra cui chitarre, english-guitars, mandolini e liuti, costruiti dai principali artigiani europei attivi nei secoli XVIII, XIX e XX. Fra questi ricordiamo alcuni rappresentanti di prestigiose dinastie di liutai quali i Voboam, Fabricatore, Guadagnini, Pons, Panormo, Stauffer, e formidabili costruttori fra cui Fedele

Barnia, Gérard Deleplanque, Jean-Nicolas Lambert, René Lacôte, Nicolas Grobert e Antonio de Torres.

Ricordiamo infine la chitarra costruita dal liutaio francese Aubry-Maire, appartenuta al cantante spagnolo Lorenzo Pagans che è ritratto nell'atto di suonarla in un dipinto di Edgar Degas.

THE MUSIC ROOMS

Carlo Alberto Carutti's collection of historical instruments

Carlo Alberto Carutti's collection is one of today's most remarkable sets of plucked string-instruments.

These instruments are particularly outstanding for their quality and state of preservation and because some of them were owned by important collectors, musicians and noblemen of the past. The collection is made up of more than sixty instruments built across four centuries, including plucked-string and bow-string instruments.

Besides some representative examples of violins, violas, kits, hurdy-gurdies and viola d'amore, the collection counts about fifty plucked-string instruments: as well as standard 18th, 19th and 20th-century guitars it includes related instruments such as English-guitars, battente-guitars, 7 and 10 stringed-guitars, several mandolins and some lutes.

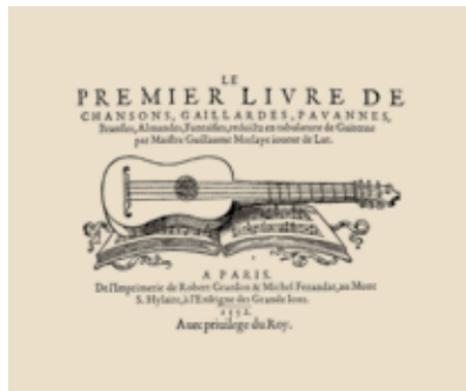
This rich collection represents the work of unparalleled and celebrated craftsmen such as Jean-Baptiste Voboam, Giovanni Battista and Gennaro Fabricatore, René Lacôte, Louis Panormo, Johann Anton Stauffer and Antonio de Torres, alongside less familiar names such as Fedele Barnia, Gaetano and Carlo Guadagnini, Gérard Deleplanque, Jean-Nicolas Lambert, Nicolas Grobert, Joseph and Louis David Pons.

Finally, it is worth mentioning the guitar made by Aubry-Maire, which belonged to the Spanish singer Lorenzo Pagans, who was portrayed playing this guitar in a painting by Degas.



LA CHITARRA NEL CINQUECENTO

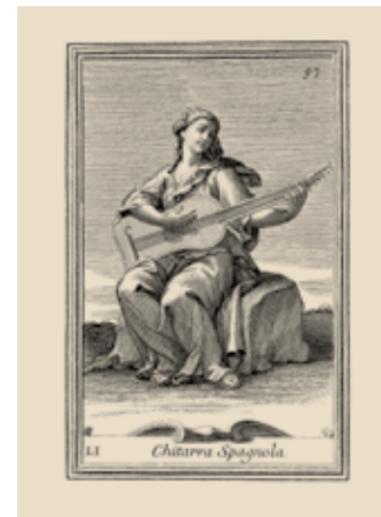
Il termine chitarra è documentato già nel Duecento ma la storia dello strumento a “forma di 8”, così come lo conosciamo oggi, comincia sostanzialmente a partire dal XVI secolo. La chitarra rinascimentale era uno strumento di piccole dimensioni, a 4 ordini di cui tre doppi e il cantino singolo. Nessun tipo di chitarra rinascimentale a 4 ordini è sopravvissuto e la più antica chitarra pervenutaci è un piccolo strumento a 5 ordini di corde, a forma di 8 e con il fondo panciuto, costruito a Lisbona da Belchior Dias nel 1581. Questo strumento è oggi conservato nella collezione del museo del Royal College of Music di Londra.



Guillaume Morlaye, *Le premier livre de chansons*, Parigi 1552.



Belchior Dias, Lisbona 1581,
(Royal College of Music, London).



Chitarra a cinque ordini, Filippo Bonanni,
Gabinetto Armonico, Roma 1722.

LA CHITARRA NEL SEICENTO

La chitarra a 5 ordini conobbe una straordinaria popolarità in Spagna, Italia e Francia in ambito sia aristocratico sia popolare per tutto il XVII secolo. Giunse in Italia dalla Spagna attraverso il regno di Napoli e la sua fortuna fu strettamente legata alla nascita e all'affermarsi della monodia accompagnata così come acquistò credito tra gli attori della commedia dell'arte. La gran parte del cospicuo numero di chitarre a 5 ordini pervenuteci è di origine italiana, anche se spesso opera di liutai tedeschi residenti in Italia. Fra questi ricordiamo: a Venezia, Giorgio, Matteo, Giovanni, Domenico, Michel Sellas e Christopho Cocho; a Milano, Giovanni Smit; a Genova, Giorgio Jungmann; a Roma, Magno Graill e Giacomo Ertel; ad Ancona, Giovanni Tessler e a Napoli, Jacobus Stadler e Magno Longo I. Questi strumenti

devono la loro sopravvivenza - oltre che per le intrinseche qualità acustiche - al fatto di essere stati abbondantemente decorati con intarsi realizzati utilizzando materiali preziosi ed esotici quali, ebano, avorio, madreperla e tartaruga.

Le chitarre a 5 ordini erano caratterizzate da una forma della cassa piuttosto stretta ed allungata, potevano avere il fondo piatto o panciuto e il foro di risonanza era generalmente chiuso con rosette in pergamena traforata, a forma di imbuto o piatte. La lunghezza media della corda vibrante era di 680 mm, i tasti - generalmente 10 o 11 - erano realizzati con legacci di budello annodati intorno al manico, in modo da poter essere spostati in base al temperamento utilizzato e la tastiera era sempre posta sullo stesso piano della tavola armonica.



Giorgio Sellas, Venezia 1639.

LA CHITARRA IN ITALIA NEL SETTECENTO

L'esiguo numero di documenti settecenteschi sull'attività dei liutai che costruivano chitarre e di strumenti italiani pervenuteci, ha portato a supporre che l'uso e la produzione della chitarra fossero particolarmente limitati - in particolare durante la prima metà del secolo - e che la chitarra battente fosse la sola costruita e suonata in Italia. Tuttavia, la storia della musica ci insegna che la scarsità di documenti pubblicati o pervenutici spesso non esclude una diffusa pratica musicale, se non in ambito aristocratico o colto, quantomeno in quello popolare. Possiamo dunque supporre



che a prescindere dal numero di chitarre settecentesche pervenuteci, fossero ancora suonate le vecchie chitarre a 5 ordini (quando non trasformate in *battenti*) limitandosi ad accorciarne il diapason. La chitarra a 5 ordini costruita da Fedele Barnia a Venezia nel 1740 è uno tra i rari esempi realizzati durante la prima metà del Settecento, che mantiene in se inalterate le peculiarità e i principi costruttivi dei liutai attivi durante il secolo precedente.

Fedele Barnia (Part.), Venezia 1740.



Anonimo, Italia centrale 1750 ca..

LA CHITARRA BATTENTE

La denominazione “chitarra battente” o “chitarra battuta”, usata in contrapposizione con quella di “chitarra francese” (con cui si intendeva la chitarra a 6 corde singole), risulta risalire al Settecento, essendo datato intorno alla metà del secolo XVIII il documento più antico che utilizzi questo termine.

Questi termini si riferiscono evidentemente alla tecnica della mano destra, che percuote simultaneamente tutte o alcune corde, secondo una prassi che già nel Seicento era chiamato lo “stile battuto”, alternativo o complementare a quello “pizzicato”. La chitarra battente è uno strumento a sé stante che si contraddistingue, dal punto di vista morfologico, per le seguenti caratteristiche: la piegatura della tavola armonica verso il basso tra la rosetta e il bordo inferiore; il ponte mobile con le corde ancorate a piccoli pioli infissi nelle fasce all'altezza dello zocchetto inferiore; il fondo convesso con fasce molto alte; la rosetta applicata al foro di risonanza e generalmente a forma di imbuto; la tastiera munita di tasti fissi in metallo o in osso; le corde di metallo, tutte del medesimo diametro, ordinate in 5 ordini doppi oppure 4 tripli e 1 doppio, con accordatura rientrante (4° e 5° ordine accordati all'ottava superiore).

La costruzione di chitarre battenti ha avuto origine verosimilmente nell'Italia centro-meridionale, dapprima a Roma e a Napoli, nel corso della prima metà del Settecento. Non a caso si tratta degli stessi anni in cui nacque il mandolino napoletano, con il quale la chitarra battente condivide non poche caratteristiche. La tradizione della chitarra battente è continuata sino a oggi e alcuni costruttori sono tuttora attivi in Calabria.



Giuseppe Filano: chitarra battente a 5 ordini, Napoli 1778; mandolino a 6 ordini, Napoli 1783.



LA CHITARRA IN ITALIA NELLA SECONDA METÀ DEL SETTECENTO

Nel corso della seconda metà del Settecento si assistette ad un graduale abbandono dell'incordatura a 5 ordini doppi in favore delle 5 corde singole; una tappa fondamentale, che porterà di lì a poco alla costruzione dei primi esemplari di chitarre a 6 corde singole.

Alcune fonti iconografiche tardoseptecentesche mostrano chitarre a 5 ordini doppi utilizzate con corde singole lasciando inutilizzati gli altri pioli, mentre i primi e peraltro rarissimi casi di chitarre a 5 corde singole sono spesso il frutto di modifiche a strumenti in origine incordati con ordini doppi. Anche in Italia, molte chitarre a 5 ordini doppi furono trasformate sostituendo il ponte, accorciando il manico e spesso anche la paletta, e utilizzando tasti

fissi in osso o metallo, in luogo dei vecchi legacci. Ci furono anche liutai che - prima di aggiungere la sesta corda grave (accordata in Mi) - per alcuni anni costruirono chitarre a 5 corde, come testimoniato da due esemplari pervenutici, rispettivamente di Giovanni Battista Fabricatore (Napoli 1792) e di Carlo Guadagnini (Torino 1794). La più antica chitarra italiana a 6 corde singole pervenutaci, è datata 1785 ed è attribuita ad Antonio Vinaccia.

François Drouais,
La principessa Maria Clotilde di Piemonte, Parigi 1775,
(Musée de Versailles).

LA CHITARRA-LIRA

Le chitarre-lira costruite in Italia tra la fine del Settecento e i primi anni dell'Ottocento sono testimonianza di una produzione nata in Francia in risposta al grande entusiasmo neoclassico. In Italia la chitarra-lira si affermò nel 1796, con l'invasione delle truppe napoleoniche, diffondendosi soprattutto in area napoletana; Giovanni Battista, Raffaele e Gennaro Fabricatore, attivi a Napoli già alla fine del Settecento, furono i più importanti costruttori italiani di chitarre-lira. Questo tipo di strumento ebbe, sin dall'inizio, quasi sempre 6 corde singole e contribuì, accelerandone il processo, al cambiamento di accordatura della chitarra, da 5 ordini doppi o singoli, a 6 corde singole. In Italia fu impiegata anche dal celebre virtuoso Mauro Giuliani che ne possedeva una donatagli dall'Imperatrice Maria Luisa d'Austria, sua allieva e protettrice.

Pur essendo inizialmente preferita dalle signore come strumento da salotto, fu adottata in seguito anche dai professionisti poiché, sebbene disagiata da maneggiare, rendeva possibile raggiungere comodamente i tasti che erano posti sulla parte di tastiera sovrastante il piano armonico. Inoltre, le maggiori dimensioni della cassa armonica determinavano caratteristiche acustiche particolari in termini di volume sonoro con un apprezzabile potenziamento delle frequenze basse.

La paternità dell'invenzione della chitarra-lira è da attribuire a Nicolas Mareschal, liutaio attivo a Parigi durante la seconda metà del Settecento; fra i costruttori francesi che si dedicarono alla costruzione di questo strumento vanno ricordati Pons, Le Jeune, Gratel, Roudhloff e Breton.



Gennaro Fabricatore, Napoli 1816, chitarra-lira appartenuta a Maria Cristina di Borbone, Duchessa del "Genevese".

LA CHITARRA IN ITALIA NELLA PRIMA METÀ DELL'OTTOCENTO

In Italia, la chitarra a 6 corde singole è da un punto di vista organologico un nuovo strumento che verrà sempre chiamato *chitarra francese*.

Il più antico documento pervenutoci che utilizzi questo termine, databile fra il 1770 e il 1780, è un manoscritto di Francesco Conti dedicato al mandolino genovese, nel quale l'autore ci informa che ha la stessa accordatura (Mi-La-Re-Sol-Si-Mi) della *chitarra alla francese* (dando naturalmente per scontata la differenza di ottava fra mandolino e chitarra).

Non è noto quale sia l'origine del termine *chitarra francese*, che fu impiegato in tutta Italia e non solo nel sud del paese per distinguerla da quella battente, che continuò peraltro ad essere suonata.

Non è altresì possibile affermare che l'aggettivo "francese" derivi dal fatto che la nuova chitarra a 6 corde fosse in qualche modo mutuata da quella francese o che fosse stata importata dalla Francia, così come non possiamo affermare che i costruttori napoletani siano stati invece i primi a costruirla.

Resta comunque evidente l'influenza dei liutai francesi quantomeno sui costruttori piemontesi del primo Ottocento.

In questo periodo, molti chitarristi italiani cercarono fortuna all'estero - dove la musica strumentale, diversamente che in Italia, era maggiormente apprezzata e dove il mercato editoriale era fiorente - affermandosi come concertisti e didatti e pubblicando metodi che sono ancora oggi apprezzati e impiegati. Fra questi: Ferdinando Carulli (1770-1841) e Francesco

Molino (1768-1847) furono entrambi attivi e acerrimi rivali a Parigi dove, nel 1820 circa, si stabilì anche Matteo Carcassi (1792-1853); Mauro Giuliani (1781-1829) operò a Vienna dal 1806 al 1819; Luigi Legnani (1790-1877) si esibì in tutta Europa e a Vienna collaborò, in tarda età, con il liutaio Stauffer. Tra i liutai italiani più importanti ricordiamo il napoletano Gennaro Fabricatore e il torinese Gaetano II Guadagnini, che costruirono chitarre molto ricercate da musicisti e collezionisti.



Studio del manico della chitarra francese,
Ricordi Editore, Milano 1800-1850.



Charles de Marescot, *La Guitaromanie*,
Parigi 1825 ca..



LA FAMIGLIA GUADAGNINI

Carlo Guadagnini

Figlio di Giovanni Battista, nacque a Parma nel 1768 e fu attivo a Torino dal 1792 circa al 1816, anno della sua morte. Fu il primo esponente della famiglia a dedicarsi alla costruzione di chitarre e mandolini in modo professionale e la sua formazione avvenne probabilmente sotto la direzione del fratello Gaetano I.

Gaetano II Guadagnini

Nacque a Torino nel 1796. All'età di soli ventuno anni ereditò l'intera attività di famiglia, poiché nel giro di pochi mesi, tra il novembre del 1816 e il febbraio del 1817, morirono sia il padre Carlo che lo zio Gaetano I.

Gaetano II seppe tuttavia condurre in modo esemplare lo sviluppo dell'impresa paterna

e a Torino la sua bottega divenne presto un punto di riferimento per la costruzione, la riparazione e la compravendita di strumenti musicali a corda.

A Gaetano II Guadagnini va riconosciuto il merito di aver rielaborato sia la forma, stretta e allungata, sia il progetto costruttivo utilizzati dal padre Carlo con un modello di chitarra estremamente innovativo, ingrandito nelle dimensioni e caratterizzato da curve più accentuate. Inoltre aumentò la resistenza e la stabilità della tavola armonica e del fondo attraverso una forte centinatura, prodotta dalla riduzione dell'altezza delle fasce, in corrispondenza della larghezza massima, superiore e inferiore.



Fratelli Gaetano I e Carlo Guadagnini, etichetta pubblicitaria.



Fratelli Gaetano II e Gioacchino Guadagnini, etichetta pubblicitaria.

Antonio Guadagnini

Carlo Antonio Maria Guadagnini nacque a Torino nel 1831 e svolse probabilmente il proprio apprendistato nel laboratorio di famiglia, essendo già menzionato come fabbricante di strumenti musicali nell'atto di morte del padre Gaetano II (datato 1852). Nel corso della sua carriera Antonio Guadagnini partecipò a numerose esposizioni, in occasione delle quali fu premiato con medaglie e riconoscimenti. Intensificò ulteriormente i rapporti commerciali con la vicina Francia anche se influenze della liuteria francese si riscontrano soltanto nella produzione di strumenti ad arco. Al contrario le sue chitarre ripercorrono fedelmente le caratteristiche del lavoro di Gaetano II, sia sul piano estetico sia su quello costruttivo.



Antonio Guadagnini, etichetta pubblicitaria.



Paolo e Francesco Guadagnini, Torino 1935 ca..

Francesco Guadagnini

Figlio di Antonio Guadagnini, nacque a Torino nel 1863. La sua formazione iniziò seguendo gli insegnamenti del padre e di Enrico Marchetti, il suo più stretto collaboratore.

Anche se il suo apprendistato fu breve, il giovane Guadagnini si rivelò in grado di continuare onorevolmente l'ormai secolare attività di famiglia, sia nella costruzione sia nel commercio di strumenti ad arco e a pizzico.

Fu premiato nel 1884 all'Esposizione Generale di Torino per alcuni strumenti ad arco e l'anno successivo ad Anversa, per l'esposizione di un quartetto d'archi e di due chitarre. Morì a Torino nel 1948.

LE FAMIGLIE FABRICATORE E FILANO

Giovanni Battista Fabricatore

Fra i liutai rappresentati in questa collezione, Giovanni Battista Fabricatore merita una particolare attenzione. Eccezionale costruttore di chitarre e mandolini, lavorò a Napoli in via Santa Maria dell'Ajuto al n. 32 coadiuvato dal figlio Raffaele, in particolar modo durante la fase finale della sua carriera. I suoi strumenti, fra i quali mandolini, chitarre-lira, chitarre battenti e chitarre a 5 e 6 corde, sono conservati nei più importanti musei e collezioni private di tutto il mondo. Durante l'ultimo quarto del XVIII secolo la sua bottega divenne una tra le più apprezzate in Europa, sia per la bellezza e la qualità timbrica degli strumenti prodotti, sia per le loro innovazioni, costantemente rivolte a soddisfare le esigenze dei musicisti.



G. B. Fabricatore: chitarra battente a 5 ordini, Napoli 1798;
chitarra a 6 corde, Napoli 1794;
mandolino a 4 ordini, Napoli 1795.

Gennaro Fabricatore

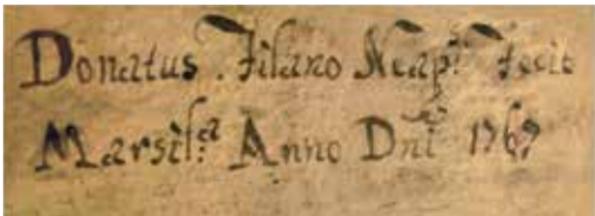
Ad attestare la grande stima di cui godette Gennaro Fabricatore nel corso dei primi trent'anni del XIX secolo, è sufficiente ricordare che tra i suoi clienti vi furono Mauro Giuliani e Niccolò Paganini, due dei più grandi virtuosi-compositori per chitarra del primo Ottocento italiano. I rapporti tra Giuliani e Fabricatore sono documentati da alcuni cenni biografici *"comunicati per la parte storica dal pregevole sig. Filippo Isnardi, peritissimo della scienza musicale"*, da cui si può desumere che fu Giuliani a presentare al pubblico viennese il *Maestro Fabricatorello in Napoli* come inventore della sesta corda. Gennaro Fabricatore fu uno dei costruttori preferiti non solo dai grandi virtuosi ma anche da un folto numero di chitarristi di tutta Europa.



Gennaro Fabricatore, Napoli 1809/1826,
chitarre appartenute a Mauro Giuliani
e Niccolò Paganini.

Donato, Giuseppe e Luigi Filano

Donato, Giuseppe e Luigi Filano furono attivi a Napoli, come costruttori di strumenti a pizzico, all'incirca fra il 1767 e il 1862. La loro attività è testimoniata da assoluti capolavori, presenti nelle più importanti collezioni pubbliche e private, caratterizzati da eleganti modelli e da un impareggiabile virtuosismo decorativo. I risultati delle ricerche d'archivio fino ad ora condotte non hanno consentito di stabilire l'eventuale grado di parentela fra Giuseppe, figlio di Donato, e Luigi Filano. Quest'ultimo fu attivo fra il 1819 e il 1862, come indicato dalle etichette degli strumenti pervenutici.



Donato Filano, etichetta.



Giuseppe Filano, etichetta.



Luigi Filano, etichetta.



LA CHITARRA IN FRANCIA NEL SETTECENTO

Il graduale passaggio dalla chitarra tardo-barocca a 5 ordini a quella a 6 corde singole, è dovuto a profondi cambiamenti legati a nuove forme musicali e stili espressivi - oltre ad una diversa estetica del suono - che hanno indotto i liutai ad adottare scelte di costruzione innovative, a loro volta possibili grazie alla disponibilità di nuove corde filate.



Jean-Baptiste Voboam (Attribuita), Parigi dopo il 1711.

La storia della chitarra, come quella di tutti i cordofoni, è infatti strettamente legata a quella della costruzione delle corde.

Possiamo considerare la seconda metà del Settecento il vero periodo di transizione che portò a un graduale abbandono delle corde doppie e all'affermarsi della chitarra a 6 corde singole, anche se ciò avvenne in modo definitivo soltanto nei primi anni dell'Ottocento.

Grazie alla disponibilità di corde filate in metallo, si rese possibile accorciare sensibilmente la lunghezza vibrante delle corde.

Tuttavia, nonostante le corde basse filate fossero già disponibili da decenni, i chitarristi francesi preferirono spesso l'uso del budello nudo, mantenendo il raddoppio all'ottava sul 4° e 5° ordine.

Dal punto di vista costruttivo, le chitarre in uso in Francia in quegli anni non sono in apparenza molto diverse da quelle di fine Seicento e inizio Settecento, anche se, ad esempio, alcuni liutai iniziarono a eliminare la rosetta dal foro di risonanza.



Jean-Nicolas Lambert, Parigi 1775/1758 ca..



Pierre Michelot, Parigi 1780 ca..



Edmond Saunier, marchio a fuoco.



Gérard Deleplanque, etichetta.

Fra i più importanti costruttori parigini di chitarre del XVIII secolo ricordiamo: **Jean-Baptiste Voboam**, ultimo discendente di una dinastia di celebri liutai che ebbe origine durante la prima metà del Seicento, si distinse per la costruzione di eccellenti chitarre riccamente decorate; **Jean-Nicolas Lambert**, liutaio eclettico e intraprendente che costruì una grande varietà di strumenti fra cui chitarre, mandolini, ghironda, *english-guitar*, *serinettes*, trombe marine, quintoni, viole, violini e violoncelli; **Pierre Michelot**, fu l'inventore della chitarra *en bateau*, dotata di una cassa con fondo decisamente più piccolo rispetto alla tavola armonica, che avrebbe dovuto procurare un sensibile aumento della sonorità; **Edmond Saunier**, probabile allievo e collaboratore di Jean-Nicolas Lambert, fu un liutaio all'avanguardia capace di coniugare funzionalità, innovazione ed estetica. Di questo costruttore sono particolarmente degne di nota le sue *chitarre-liuto* dalle elaborate caratteristiche decorative e costruttive. Infine, a Lille nel nord della Francia, **Gérard Deleplanque** costruì straordinari strumenti che nulla ebbero da invidiare alla migliore produzione parigina.



LA CHITARRA IN FRANCIA NELLA PRIMA METÀ DELL'OTTOCENTO

In Francia, durante la prima metà del XIX secolo, vi furono grandi cambiamenti e importanti innovazioni nella tecnica costruttiva delle chitarre a 6 corde a cui non corrispose però un'adeguata produzione musicale francese. Fu infatti la presenza dei grandi virtuosi italiani Ferdinando Carulli, Francesco Molino, Matteo Carcassi e degli spagnoli Fernando Sor e Dionisio Aguado a stimolare i costruttori francesi nella ricerca di soluzioni acustiche adeguate alle nuove sale da concerto e a nuove tecniche esecutive.

Quando, nel 1810, Antoine-Marcel Lemoine pubblicò il suo *Nouvelle méthode de lyre ou guitare à six cordes*, le chitarre a 5 corde e 5 ordini doppi, così come le chitarre-lira stavano gradualmente scomparendo dalla scena parigina e la chitarra a 6 corde progressivamente affermandosi come quella più in uso. A questo profondo e importante cambiamento contribuirono liutai come Joseph e Louis David Pons prima, René Lacôte, Étienne Laprévotte e Nicolas Grobert, dopo.

Louis e Joseph Pons

Louis e Joseph Pons, figli di César Pons, collaborarono con il padre per alcuni anni a Grenoble. In seguito, dapprima Joseph e poi Louis, si trasferirono a Parigi per perfezionare le loro capacità professionali, svolgendo un periodo di apprendistato probabilmente presso la bottega di Nicolas Mareschal. I loro strumenti, realizzati secondo i canoni più moderni dell'epoca, rivelano come i fratelli Pons abbiano saputo soddisfare le esigenze dei chitarristi con cui collaboravano, grazie a soluzioni innovative. Fra queste, le più importanti interessarono in particolar modo il sistema d'incatenatura della tavola armonica, l'innesto del manico con il tacco e i piroli muniti di meccanica a farfalla.

Alla fine degli anni Venti dell'Ottocento i fratelli Pons erano probabilmente i migliori liutai presenti in Francia e le loro botteghe producevano strumenti destinati sia al mercato interno sia all'esportazione. Il ritrovamento di una chitarra firmata *Pons London 1819* suggerisce l'esistenza di una produzione londinese o di strumenti realizzati a Parigi per il mercato inglese.



Louis David Pons, incatenatura.



Louis David Pons, etichetta.

René Lacôte

A René Lacôte dobbiamo lo sviluppo delle profonde innovazioni introdotte dal suo maestro Joseph Pons e dal fratello Louis David, ai quali va riconosciuto il merito di essere stati tra i principali protagonisti della liuteria chitarristica dell'Ottocento.

Lacôte perfezionò principalmente il sistema d'incatenatura della tavola armonica e i piroli a farfalla che in seguito sostituì con meccaniche completamente chiuse e incassate nella paletta.

Alcuni dei suoi esperimenti furono brevettati quali ad esempio la tastiera con i tasti mobili e il manico dotato di un solco per lo scorrimento del pollice. Una fra le più importanti invenzioni di René Lacôte fu indubbiamente la chitarra decacorde. Questo strumento nacque dalla collaborazione con il virtuoso italiano Ferdinando Carulli e fu brevettato a Parigi nel 1826.

Il brevetto concerneva una chitarra a 10 corde, di cui 7 tastate e 3 bordoni, dotata di 3 leve che consentivano di alzare di un semitono l'intonazione delle corde non tastate.

Nell'ambito della sua vasta produzione egli costruì anche strumenti con doppia tavola armonica, chitarre terzine e chitarre a 7 corde.



René Lacôte, meccaniche a farfalla.



René Lacôte, meccaniche a farfalla e leve brevettate.



René Lacôte, meccaniche incassate.

Étienne Laprévotte

Étienne Laprévotte nacque a Mirecourt intorno al 1790 e svolse la maggior parte della sua carriera a Parigi, dove morì nel 1856. Sebbene dalle etichette dei suoi strumenti risulti evidente il successo incontrato fra le signore dell'alta borghesia parigina (*Guitare La Prévotte Dédiée aux dames Francaises*), le sue chitarre furono anche apprezzate da professionisti del calibro di Dionisio Aguado, come documenta un'incisione presente nel metodo di quest'ultimo.

Oltre ad adottare alcune delle innovazioni introdotte dai fratelli Pons e da René Lacôte, Laprévotte condusse esperimenti sulle dimensioni della tastiera e delle fasce e su un nuovo sistema di ancoraggio delle corde al ponte.

Una delle caratteristiche costruttive che permettono di riconoscere facilmente gli strumenti di questo liutaio è il foro di risonanza ellittico, particolarmente inconsueto per l'epoca.



Dionisio Aguado.



Nicolas Grobert, marchio a fuoco.

Nicolas Grobert

Nicolas Grobert, anche conosciuto come "Grobert l'Aîné", nacque a Mirecourt nel 1794. Intorno al 1818 si trasferì a Parigi dove in un primo tempo fu attivo nella propria bottega e successivamente presso il laboratorio di Jean-Baptiste Vuillaume.

Fra le 5 chitarre di Nicolas Grobert pervenuteci (tutte con marchio a fuoco: *GROBERT, / A PARIS.*), ricordiamo quella costruita per il laboratorio di Vuillaume, che reca sulla tavola armonica le firme di Niccolò Paganini e Hector Berlioz.

Come Laprévotte, anche Grobert adottò e perfezionò molte innovazioni, introdotte da René Lacôte, riguardanti principalmente l'incatenatura della tavola armonica, l'innesto del manico con il tacco e le meccaniche.



Nicolas Grobert, Mirecourt 1834.



E. Degas, *Lorenzo Pagans et Auguste de Gas (Part.)*, 1871-72 ca. (Musée d'Orsay, Parigi).



Aubry-Maire (Attribuita), Mirecourt 1860 ca..

LA CHITARRA IN FRANCIA NELLA PRIMA METÀ DELL'OTTOCENTO

Aubry-Maire

La chitarra attribuita alla bottega del liutaio Aubry-Maire è in eccellente stato di conservazione.

Verosimilmente costruita a Mirecourt intorno al 1860, appartenne al chitarrista e cantante spagnolo Lorenzo Pagans, attivo a Parigi durante la seconda metà dell'Ottocento, che fu ritratto con la stessa in un noto dipinto di Degas.

E' interessante osservare come la disposizione degli elementi decorativi della rosetta sia identica a quella presente sulla chitarra dipinta da Degas, così come la forma dello strumento e il modello del ponte; inoltre, sul lato frontale della paletta è presente uno scudo in madreperla sul quale sono incise le iniziali *L. P.* riferibili verosimilmente a Lorenzo Pagans; le stesse iniziali sono presenti su una sottile lastra in ottone, inserita su un lato della custodia originale.



Lastra in ottone con le iniziali di Lorenzo Pagans.

Louis-Nicolas Vissenaire

Louis-Nicolas Vissenaire, anche conosciuto come *Vissenaire père*, originario di Mirecourt, si trasferì a Lione durante la prima metà del XIX secolo, dove fu attivo fino al 1870 circa. Come altri liutai francesi di quell'epoca, Vissenaire costruì inizialmente strumenti ad arco e a pizzico, ma la sua notorietà crebbe considerevolmente quando presentò al pubblico una chitarra dal disegno molto innovativo.

Questo modello, in seguito adottato anche da altri costruttori, era caratterizzato dall'assenza di un'ampia porzione dei lobi superiori della cassa armonica ai lati della tastiera che consentiva di accedere agevolmente ai tasti incollati sulla tavola armonica. Nonostante l'altissimo livello dei suoi strumenti, sotto il profilo sia costruttivo sia acustico, Nicolas Vissenaire non fu sufficientemente apprezzato dai chitarristi suoi contemporanei.



Louis-Nicolas Vissenaire, Lione 1823.

Mauchand Frères

Questi liutai furono attivi a Mirecourt durante la prima metà del XIX secolo; la loro bottega vendeva una notevole quantità di chitarre prodotte soprattutto da altre botteghe di Mirecourt.

Ne è un esempio il modello di chitarra, radicalmente innovativo, che i fratelli Mauchand iniziarono ad utilizzare intorno al 1820, con caratteristiche derivate da quelle degli strumenti ad arco: la forma e la disposizione delle catene, la presenza di un ponte mobile; la forma e la posizione dei fori di risonanza e la particolare costruzione della tastiera e della tavola armonica che era verniciata. Il virtuoso italiano Francesco Molino, attivo a Parigi tra il 1820 circa e il 1847, descrisse nel proprio metodo un modello di chitarra molto simile, attribuendosene l'invenzione.



Francesco Molino, *Grand Méthode Complète*, Parigi 1823.

Pierre Bruno Petitjean

Figlio di Jean François, Pierre Bruno Petitjean fu attivo come costruttore di chitarre a Mirecourt durante la prima metà del XIX secolo e svolse verosimilmente il suo apprendistato presso la bottega di Charles Joseph Marchal. La bottega Petitjean, la cui attività si protrasse per più di quarant'anni, era diretta da Pierre Bruno, coadiuvato dal fratello minore Charles e, in un secondo tempo, anche da un nipote. Gli strumenti erano solitamente firmati con un marchio a fuoco *PETIT JEAN / L'AINE / A PARIS*.



Pierre Bruno Petitjean, marchio a fuoco.

François Soriot

Sono poche le notizie pervenuteci su François Soriot, attivo a Mirecourt, dove dirigeva - come risulta dalle etichette dei suoi strumenti - un'importante bottega presso la quale, durante la prima metà dell'Ottocento, un cospicuo numero di operai erano impegnati nella costruzione di chitarre ed altri tipi di strumenti.

L'inusuale chitarra qui esposta, ispirata al modello ideato da Louis-Nicolas Vissenaire, è caratterizzata dall'assenza di un'ampia porzione dei lobi superiori della cassa armonica - che consentiva di accedere agevolmente ai tasti incollati sulla tavola armonica - e da un particolare modello di paletta.



François Soriot, etichetta.



LA ENGLISH-GUITAR

Il termine *English guitar o guittar* rappresenta uno dei frequenti casi di incongruenza terminologica in cui il nome chitarra è usato per indicare un diverso strumento. Fu infatti usato in Inghilterra, fra il 1750 e il 1810, per denominare il *Cittern*, uno strumento a corde metalliche, che nulla ha a che fare con la chitarra sia in quanto a forma che ad accordatura.

Gli inglesi vi aggiunsero l'aggettivo specificativo *english* soltanto intorno al 1800, per distinguerlo non già dall'antica chitarra a 5 ordini - che da decenni non era più in voga in Inghilterra nel XVIII secolo - ma dalla nuova chitarra a 6 corde singole che si stava lentamente diffondendo anche in Gran Bretagna e che chiamarono (e chiamano tuttora) *Spanish guitar*.

L'english-guitar non era tuttavia un nuovo strumento, bensì il diretto discendente di un cordofono a pizzico (suonato con il plettro) con fondo piatto molto in uso nel tardo Cinquecento e nel Seicento col nome di *cittern* o *cister* in Inghilterra (*ceitra* in Italia). Rispetto al cittern, "la chitarra inglese" - che era suonata pizzicando le corde con i polpastrelli della mano destra - aveva una cassa più grande (con fasce molto più profonde e di larghezza regolare), ponte mobile, con le corde ancorate a pioli inseriti nelle fasce all'altezza dello zocchetto inferiore e una rosetta di ottone dorato. In entrambi gli strumenti i tasti erano in metallo e la tastiera, sopraelevata proseguiva lungo la tavola armonica.



Anonimo, *Natura morta*, Inghilterra primo quarto del XIX secolo.

Il cavigliere a falchetto fu ben presto dotato di particolari meccaniche in ottone - introdotte per la prima volta nel 1758 e brevettate da James Preston intorno al 1770 - che consentivano un'accordatura molto più accurata.

Il diapason era piuttosto contenuto (ca. 420-470 mm) mentre, dei 6 ordini di corde di metallo, i primi quattro erano doppi, il quinto e il sesto singoli. La particolare accordatura per intervalli di terza (dal grave verso l'acuto: Do, Mi, Sol, Do, Mi, Sol), rendeva agevole la realizzazione di alcuni accordi e di semplici formule di arpeggio d'accompagnamento e consentiva - applicando un capotasto mobile in appositi fori praticati attraverso il manico nei primi quattro tasti della tastiera - di trasporre la tonalità utilizzando le medesime posizioni della mano sinistra, in particolare per accompagnare il canto.

Nonostante il repertorio pervenutoci per questo strumento non sia di altissima qualità e sia costituito prevalentemente da danze e trascrizioni di arie d'opera, la english-guitar ebbe una vastissima diffusione fra le classi

sociali elevate, in particolare fra le donne dell'alta borghesia e nobiltà che videro in esso la possibilità di suonare uno strumento semplice e relativamente facile.

La grande popolarità di questo strumento è documentata dalle numerose fonti iconografiche, dalle pubblicazioni di metodi e da un considerevole numero di strumenti originali pervenutici, molti dei quali in buono stato di conservazione.

In Francia e meno frequentemente in Inghilterra, già intorno alla metà del Settecento, alcuni costruttori realizzarono strumenti con il guscio (19-21 doghe) al posto del fondo piatto, come nel caso dello strumento di Michael Rauche, annoverato in questa collezione. Anche in Irlanda, a Dublino, furono attivi diversi costruttori di english-guitar fra i quali William Gibson che costruì l'altro esemplare di questa collezione; i suoi strumenti sono caratterizzati dalla particolare sagomatura della tavola armonica nella parte superiore e dall'assenza di meccaniche sul cavigliere a falchetto.



William Gibson, Dublino 1771.



Michael Rauche, Londra 1761.

LA CHITARRA IN INGHILTERRA NELLA PRIMA METÀ DELL'OTTOCENTO

Durante l'ultimo decennio del Settecento, la english-guitar iniziò il suo declino in Gran Bretagna.

La chitarra a 6 corde, che gli inglesi chiamarono e chiamano tuttora "spanish guitar" crebbe gradualmente in popolarità sostituendo la english-guitar nell'uso domestico del far musica.

Già intorno al 1780 il liutaio John Preston aveva iniziato la costruzione di chitarre a 6 corde e con l'arrivo a Londra di Fernando Sor, che soggiornò nella capitale inglese dal 1815 al 1823, anche chitarristi professionisti, compositori ed editori si rivolsero senza indugio al nuovo strumento a 6 corde singole. Le chitarre costruite in Inghilterra durante quegli anni erano generalmente dotate di incatenatura a raggiera, di una cassa armonica realizzata in palissandro o in acero, manico in mogano, tastiera sopraelevata e meccaniche fisse a vite perpetua. Tra i costruttori più importanti attivi a Londra ricordiamo **François Gerard** e i fratelli **Panormo**. Questi ultimi si distinsero per una produzione di chitarre caratterizzate da un'inaudita modernità rispetto alla coeva produzione italiana e francese.

Gli strumenti di Louis Panormo (figlio di Vincenzo Trusiano Panormo, costruttore di strumenti ad arco di origine italiana) e dei fratelli maggiori Joseph e George rivelano una stretta somiglianza - di forma, proporzioni e nell'utilizzo del sistema d'incatenatura a raggiera - con quelle spagnole di qualche decennio prima, in particolare con quelle di Joseph Martinez.



Louis Panormo, etichetta.



Joseph-François Gérard, etichetta.



Joseph Martínez, Malaga 1792 / Louis Panormo, Londra 1833.



LA CHITARRA IN AUSTRIA E GERMANIA NELLA PRIMA METÀ DELL'OTTOCENTO

A partire dal 1790, la chitarra a 6 corde fu rapidamente adottata anche in Germania e Austria senza incontrare le resistenze riscontrate in Francia, Italia e Spagna, perché in quegli anni il tipo a 5 ordini non era diffuso e suonato.

Tra i vari costruttori che contribuirono in modo sostanziale allo sviluppo e al perfezionamento dello strumento si distinsero **Johann Anton Stauffer** (Vienna 1805-1871) e il padre **Johann Georg** (Vienna 1778-1853). Le più antiche chitarre di Johann Georg risalgono all'inizio dell'Ottocento e furono costruite seguendo il modello degli strumenti del liutaio napoletano Gennaro Fabricatore. Successivamente egli brevettò nuovi modelli, fra cui quello di maggior successo progettato in collaborazione col virtuoso italiano Luigi Legnani e verosimilmente ispirato ad uno strumento ideato precedentemente da Gaetano II Guadagnini. Johann Anton iniziò la collaborazione con il padre a partire dal 1825 circa, senza apportare sostanziali innovazioni rispetto ai modelli utilizzati dal padre.

Le chitarre di Johann Georg e Johann Anton Stauffer sono caratterizzate dalla scelta di splendidi legni, da una grande cura nella costruzione e da un'eccellente sonorità e introducono varie innovazioni tecniche che influenzeranno notevolmente la produzione di chitarre anche al di fuori dei confini nazionali. Tra le più importanti ricordiamo la possibilità di regolare l'altezza delle corde intervenendo sull'inclinazione del manico e della tastiera; la paletta a "giraffa", munita di meccaniche chiuse poste sullo stesso lato. Di Johann Anton Stauffer ci sono anche pervenuti due mandolini con manico regolabile, databili intorno al 1840. Pur trattandosi di mandolini a fondo piatto, essendo incordati a 4 corde singole possono essere considerati una moderna variante del tipo *cremonese*, che godette di una certa diffusione nel nord Italia, Germania e Austria nella seconda metà del XVIII secolo e primi anni del XIX.



Johann Georg Stauffer, Vienna 1829: particolare di manico, tacco e tastiera; etichetta.



Johann Georg Stauffer, Vienna 1829 / Gaetano Guadagnini, Torino 1822 / René Lacôte, Parigi 1827.

LA CHITARRA MODERNA DI ANTONIO DE TORRES

La storia della chitarra moderna è strettamente legata alle profonde innovazioni apportate da Antonio de Torres nel corso della seconda metà dell'Ottocento. Egli contribuì a tal punto all'evoluzione dello strumento che addirittura gli furono erroneamente attribuiti alcuni principi costruttivi già utilizzati da liutai della seconda metà del Settecento. L'originalità e la genialità di Torres consistettero nell'elaborare e sviluppare tali principi, producendo un nuovo strumento contraddistinto da un'estrema semplicità.

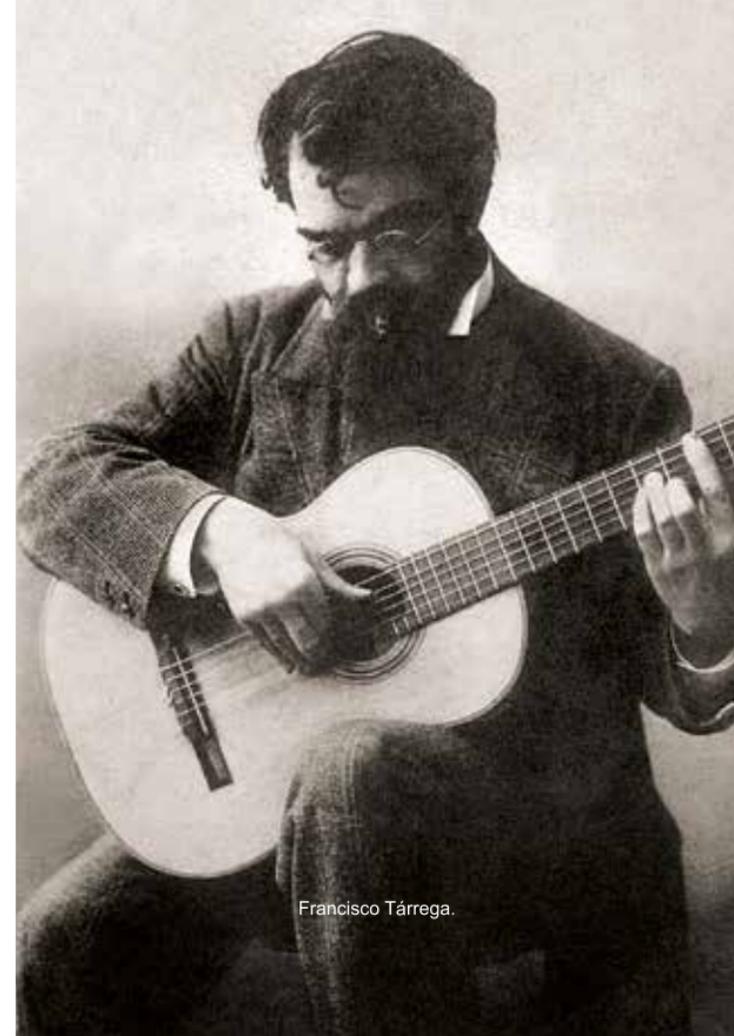
Da un punto di vista organologico, ciò che caratterizza la chitarra moderna è innanzitutto l'aumento delle dimensioni, accompagnato a un incremento della tensione delle corde, volti a ottenere una maggiore sonorità, per soddisfare le nuove esigenze dei chitarristi e una diversa concezione del suono. Le innovazioni di Torres riguardarono principalmente la cassa armonica, ampliata nelle proporzioni e nelle misure principali e l'incatenatura a raggiera, sulla quale condusse vari esperimenti. Inoltre, la riduzione degli spessori e la centinatura della tavola armonica consentirono il raggiungimento di un perfetto equilibrio

strutturale, conferendo una maggiore proiezione di suono e una notevole profondità delle frequenze gravi.

Fra i chitarristi spagnoli che utilizzarono chitarre costruite da Torres il più celebre fu senza dubbio Francisco Tárrega.



Antonio de Torres, Almería 1884, etichetta.



Francisco Tárrega.



IL MANDOLINO

Il termine *mandolino* è documentato, a partire dalla seconda decade del XVII secolo, per indicare uno strumento che sebbene già si distinguesse dalla *mandore* francese e dai piccoli *liuti sopranini* ne condivideva alcune caratteristiche costruttive. Era suonato dai liutisti che, pizzicando le corde con la consueta tecnica dei polpastrelli e non con il plettro, in un primo tempo lo utilizzarono prevalentemente per un repertorio di semplici danze polifoniche.

La letteratura seicentesca pervenutaci richiede uno strumento a 4 ordini doppi con cantino singolo, mentre durante la prima metà del Settecento saranno utilizzati principalmente mandolini a 5 e 6 ordini, tutti doppi compreso il cantino.

L'accordatura è molto variabile: dapprima per quarte con possibilità di scordatura dei due ordini più gravi e poi stabilmente per quarte con una terza fra il quinto e sesto ordine per mandolini a 6 ordini.

Il guscio è poco profondo e stretto, composto di un numero variabile di doghe e la tavola armonica, con il ponte incollato su di essa, è munita di una rosetta intagliata o applicata. I legacci sulla tastiera sono di budello mentre il cavigliere è a falchetto con piroli laterali, anche se non mancheranno esemplari con paletta e piroli posteriori come per la chitarra, discostandosi sempre di più dal liuto, soprattutto per la proporzione tra la lunghezza e la larghezza della cassa.



Giambattista Tiepolo, *Suonatrice di mandolino*, 1755-60, (Detroit Institute of Arts, Detroit).



Carlo Guadagnini, Torino 1792.

Nella seconda metà del Settecento comparvero varianti “regionali” fra i quali il cosiddetto *mandolino alla genovese*, di cui ci sono pervenuti un cospicuo numero di esemplari di diversi costruttori, fra cui quello qui esposto. Lo strumento, a 6 ordini doppi accordati secondo gli intervalli della chitarra a 6 corde, è per la prima volta menzionato e descritto in un manoscritto, attribuito a Francesco Conti, risalente all'incirca al 1780. Esso ha in comune col mandolino “napoletano” la tavola piegata e il ponte mobile, tasti metallici fissi, il battipenna in tartaruga, mentre condivide con la chitarra battente la rosetta ad imbuto e la forma della paletta.

A partire dalla metà del Settecento si diffonde in Italia settentrionale, Germania e Austria un nuovo strumento, chiamato *mandolino cremonese* o *bresciano*, che il virtuoso italiano Bartolomeo Bortolazzi descriverà nel suo metodo, pubblicato a Lipsia nel 1805.

Questo strumento - al quale sono probabilmente ascrivibili alcune delle quattro composizioni di Beethoven del 1796 – dotato di ponte incollato al piano armonico, di sole 4 corde singole di budello accordate per quinte e suonato col plettro, fu ideato come vera e propria alternativa al mandolino napoletano del nuovo tipo.

Il termine *mandolino milanese*, che compare anch'esso per la prima volta nel metodo di Bartolomeo Bortolazzi, era riferito a un mandolino a 6 corde singole in budello che discendeva direttamente dal mandolino settecentesco a 6 ordini doppi, condividendone alcune caratteristiche fondamentali fra le quali l'accordatura per intervalli di quarta, il ponte incollato sul piano armonico e il cavigliere a falchetto. Questo tipo di mandolini - il cui più antico esemplare pervenutoci fu costruito a Torino da Carlo Guadagnini, nel 1792 - erano anche chiamati *mandolini lombardi* essendo costruiti prevalentemente in Lombardia e nell'Italia settentrionale.

L'interesse per il mandolino milanese ebbe un maggiore impulso in particolare fra il 1880 e il 1920, quando godette di un certo successo come strumento alternativo al più diffuso mandolino di tipo napoletano, così come era avvenuto in precedenza per il mandolino cremonese. Fra i costruttori più importanti attivi a Milano vanno ricordati Antonio Monzino e Carlo Albertini, di cui sono qui esposti due esemplari e il genovese Enrico Rocca. Nella seconda metà dell'Ottocento e primi decenni del Novecento contribuirà alla grande diffusione e popolarità del mandolino la creazione di società mandolinistiche e di orchestre a plettro - patrocinate anche dalla regina Margherita di Savoia, ella stessa provetta mandolinista - in cui entrarono a far parte anche il mandolino *milanese* e *romano*, la *mandola*, il *mandolone* o *arcimandola*, il *mandoloncello* e il *liuto cantabile* di cui è qui esposto un eccellente esemplare, costruito a Napoli da Raffaele Calace nel 1916.



Alessandro Rosati, *Metodo per mandolino milanese*, 1875-1900 ca., Edizioni Ricordi, Milano.



Carlo Albertini, etichetta.



IL VIOLINO E LE SUE ORIGINI

Come per primo osservò Emanuel Winternitz, è paradossale che l'origine di uno strumento fra i più importanti, quale è il violino, costituisca ancor oggi una delle più grandi lacune nella storia degli strumenti musicali.

Mentre è certo che questo strumento sia nato e si sia diffuso inizialmente in Italia settentrionale, (probabilmente Piemonte e Lombardia) intorno al primo quarto del XVI secolo, è quantomeno ingenuo volerne attribuire l'invenzione a costruttori Cremonesi o Bresciani del XVI secolo. E' infatti evidente che non si trattò di un'invenzione ma di un lungo e complesso processo di sviluppo; un percorso avvenuto attraverso la combinazione di modelli costruttivi e caratteristiche proprie di diverse tipologie di strumenti ad arco: *virole tastade* (da gamba), *violette da arco senza tasti* (Lanfranco 1533), e *viola da braccio senza tasti* (Ganassi 1543).

Una delle principali differenze fra le due famiglie di strumenti ad arco che si erano andate distinguendo già nel Quattrocento (*virole da gamba* e *virole da braccio*), non stava tanto nella grandezza dello strumento e nella posizione in cui era tenuto, bensì nella presenza o meno di tastature realizzate per mezzo di legacci in budello annodati lungo il manico. Una seconda, non meno importante, differenza riguarda l'accordatura: per quarte negli strumenti *da gamba* e per quinte per quelle *da braccio*. Le *lire da braccio*, ben illustrate dalle fonti iconografiche, furono i primi strumenti ad arco realizzati con un corpo non più totalmente scavato, mentre per il violino e gli altri strumenti più grandi della sua famiglia (come già era avvenuto per la viola da gamba), fu utilizzata la tecnica della carpenteria che si rivelò di fondamentale importanza.



Benvenuto Tisi, affreschi (Part.), 1508-1512,
(Sala del Tesoro, Palazzo Costabili, Ferrara).



Anton Raphael Mengs (copia da),
Santa Cecilia, XVII secolo.

Non essendoci pervenuti strumenti della prima metà del Cinquecento, è necessario fare riferimento a documenti scritti e alle numerose fonti iconografiche che attestano la presenza di strumenti ad arco riconducibili ai prototipi del violino, a partire dai primi anni del XVI secolo.

Di particolare interesse e importanza sono gli affreschi, dipinti e sculture di Gaudenzio Ferrari e della sua scuola, conservati presso chiese e cappelle del Piemonte e della Lombardia - specie a Varallo Sesia - in cui sono rappresentati violini a 4 corde compiutamente sviluppati a fianco di lire da braccio.

Il più antico documento è probabilmente costituito da un registro della tesoreria generale dei Savoia, datato 17 Dicembre 1523, in cui si fa riferimento ad un pagamento per le prestazioni di *trompettes* e *vyollons de Verceil*.

Il raggiungimento di una forma standardizzata prossima a quella del violino seicentesco fu conseguito da costruttori quali Andrea Amati (1500/05 ca.-1577) a Cremona e Gasparo

da Salò (1540-1609) a Brescia, durante la seconda metà del XVI secolo.

Già dal primo Seicento le botteghe cremonesi, in particolare quelle delle famiglie degli Amati e dei Guarneri, ebbero un ruolo di rilievo e preminente su quelle di altre regioni italiane raggiungendo successivamente l'apice con il sommo Antonio Stradivari (1644 ca.-1737) e il geniale Giuseppe Guarneri "del Gesù" (1698-1744). A Brescia furono attivi Zanetto De Micheli con il figlio Pellegrino (1520/1603-04 ca) e Giovanni Paolo Maggini (1580-1630/31 ca) allievo di Gasparo da Salò (1540-1609). Fuori dall'Italia Jacob Stainer (1617-1683), capostipite della scuola Tirolese, la cui fama superò anche quella degli Amati, fu l'unico liutaio di statura eccezionale i cui violini furono molto apprezzati da alcuni dei più grandi virtuosi del Sei e Settecento.



Gaudenzio Ferrari, Vercelli.



Gaudenzio Ferrari, Varallo Sesia.



Nicola Gagliano, Napoli 1760.



Giuseppe Rocca, Torino 1839.



Giuseppe Scarpella, Firenze 1891.

La scuola francese acquisì invece un ruolo preminente soltanto a partire dalla fine del Settecento ma non eguagliò mai il livello raggiunto dai liutai italiani. La popolarità del violino in Europa nel XVII secolo è inoltre testimoniata dai trattati di Praetorius (1619) e Mersenne che già nel 1636-37 lo definì "il Re degli strumenti". Alcune parti dello strumento subirono nel corso del tempo continue modifiche e adattamenti: manico e lunghezza della corda vibrante, tastiera, catena, anima, ponte, cordiera e tipologia di corde, anche se l'aspetto più vistoso stava nell'angolazione e lunghezza del manico e della tastiera.

Ancora nel 1782 il liutaio di Tartini, il padovano Antonio Bagatella, sosteneva che *il modo di piantare il manico è a retta linea*, mentre nel 1801, per il collezionista Cozio di Salabue il manico doveva invece essere *dato all'indietro alla moderna*. All'inizio dell'Ottocento, la necessità di suonare in ampie sale e teatri richiese un cambiamento della tecnica esecutiva determinando di conseguenza una nuova estetica del suono. I numerosi e spesso incauti restauri subiti dalla gran parte dei violini antichi pervenutici per adattarli alle nuove musiche e nuove tecniche, ne hanno purtroppo compromesso irrimediabilmente le qualità acustiche ed estetiche originali.

LA VIOLA D'AMORE

La viola d'amore è uno strumento della famiglia delle viole da braccio, che sebbene abbia un nome italiano, è di origine tedesca. È caratterizzata da fasce basse come quelle del violino e da una forma della cassa armonica simile a quella della viola da gamba, con spalle spioventi ed angoli non sporgenti, fondo piatto e tavola armonica convessa. I fori di risonanza possono assumere forme di fiamma, serpe o uncino e in molti casi era presente, in prossimità della tastiera, una rosetta applicata o traforata direttamente nella tavola armonica. Negli strumenti tedeschi, sulla parte terminale del lungo cavigliere, è sovente presente una testa di putto o di animale, mentre in quelli italiani, generalmente un riccio.

Nel corso del XVII e XVIII secolo furono in uso due tipi di viole d'amore: quelle costruite principalmente in Germania settentrionale, incordate con 5, 6 o raramente 7 corde metalliche, e accordate secondo una triade arpeggiata (Sol-Do-Mi/Mib-Sol-Do) e quello oggi più noto, caratterizzato dalla presenza di corde di risonanza che ebbe probabilmente origine a Salisburgo e giunse in Italia soltanto dopo il 1710.

In questa seconda tipologia di viole d'amore, su un piano superiore, sono poste le corde principali, in budello, che vengono sfregate dall'arco, mentre su quello inferiore si trovano le altre, in metallo, che risuonano per simpatia.



Johann Christoph Weigel, *Musicalisches Theatrum*, Norimberga 1722 ca..

Queste ultime, ancorate allo zocchetto inferiore per mezzo di pioli metallici o piccole viti, talvolta anche a uncini posti sulla cordiera, scorrono lungo uno scavo praticato nel manico dietro alla tastiera per raggiungere i pioli posti nel cavigliere, a sua volta sovradimensionato per contenere più pioli. Questi strumenti sono incordati con 6 o 7 corde principali in budello e con lo stesso numero di corde metalliche di risonanza. Fra le varie accordature in uso la più comune è quella basata sull'arpeggio della triade di Re minore (Re-Fa-La-Re-Fa-La-Re). Nonostante la viola d'amore sia uno strumento strettamente legato al repertorio barocco e settecentesco, non cadde mai completamente in disuso e fu ancora costruito e occasionalmente utilizzato da compositori del Novecento.



LA GHIRONDA E LE SUE ORIGINI

La moderna ghironda (fr. *Vielle à roue*; ing. *Hurdy-gurdy*) è uno fra i pochissimi strumenti musicali ad avere - almeno in ambito popolare - una tradizione musicale praticamente ininterrotta dal medioevo ad oggi.

Come attestato da numerosi documenti scultorei in Francia e Spagna e da trattati teorici di paesi di lingua tedesca, la sua storia è documentata a partire dall'XI secolo quando era nota con il nome di *organistrum* e poteva assumere una forma ad otto o di parallelepipedo. Lo strumento era suonato da due musicisti, uno dei quali azionava la ruota che sfregava le 3 corde mentre l'altro spostava le tangenti di una tastiera diatonica, determinando il suono prescelto.

Nel XIII secolo si diffusero strumenti più piccoli per essere suonabili da una sola persona, genericamente chiamati *Symphonia* (fr. *Symphonie*, *Chifonie*; it. *Lyra tedesca*, *sinfonia*, *sambuca*, *rotata*; ted. *Leier*, *Drehleier*, *Bauernleier*, *Bettlerleier*, *Radleier*). Sin dal XIV secolo la *symphonia* fu associata a musicisti ambulanti e ciechi, come diverrà consueto nel Cinquecento e Seicento quando, come ricordato da Mersenne (*Harmonie universelle*, 1636-7), sarà chiamata *viola da orbi*.



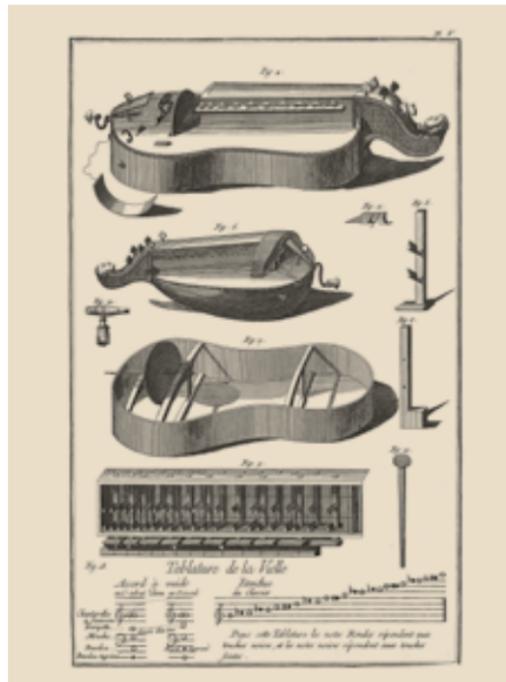
Maestro Mateo, *Suonatori di organistrum*, XII secolo.

LA VIELLE À ROUE IN FRANCIA

Nonostante una fortuna fluttuante nel corso dei secoli, la ghironda conservò tenacemente un ruolo importante nella musica popolare tanto da persuadere l'aristocrazia francese ad adottarla per buona parte del Settecento.

In questo periodo assistiamo a una notevole varietà di forme di ghironde: viola, chitarra, liuto, trapezoidale trilobata o simile ad una campana, etc.. Già nel XVII secolo, in Francia, il numero delle corde salì a 6, di cui 2 per la melodia (accordate in sol) e 4 bordoni (*gros in Sol*, *bourdon in Do*, *mouche in Sol*, *trompette in Do o Re*), portando così l'estensione totale a due ottave cromatiche. La tastiera divenne cromatica, con 23 tasti disposti su due file azionati da tutte le dita della mano sinistra.

Fra i più importanti costruttori attivi in Francia intorno alla metà del Settecento, ricordiamo Pierre e Jean Louvet, Henry Baton e il figlio Charles. A Henry Baton - che fu attivo a Versailles principalmente come compositore e suonatore dal 1716 al 1732 - viene attribuita l'adozione della cassa a forma di chitarra a partire dal 1716 e di quella di liuto dal 1720.



Diderot e D'Alembert, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, Parigi 1711.

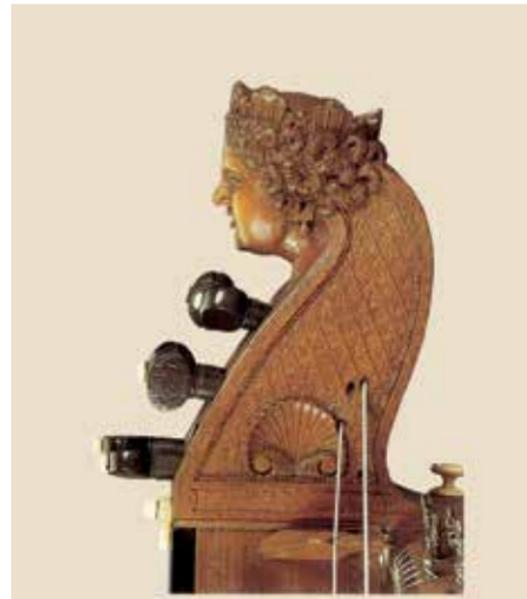


Jean-Baptiste Charpentier (Attribuito), *Suonatore di ghironda*, XVIII secolo (Collezione privata).

Baton utilizzò in un primo tempo vecchie casse armoniche di chitarre seicentesche e, successivamente, anche gusci di liuto realizzando ghironde che ebbero molto successo per le loro formidabili qualità acustiche. Per importanti committenze furono costruiti anche strumenti di grande pregio, caratterizzati da abbondanti decorazioni, e fu consuetudine applicare un cavigliere la cui parte terminale recava una testa scolpita, come nel caso della ghironda qui esposta di Gérard Deleplanque. La gran parte delle ghironde è caratterizzata dalla possibilità di produrre il timbro di *trompette*, un ronzio simile al suono della tromba marina, prodotto grazie ad un ponte (*Chien*) posto a contatto di uno o più bordoni, che è utilizzato per eseguire formule di accompagnamento ritmico con una complessa tecnica della manovella. Con altrettanta rapidità con la quale si era affermata fra la nobiltà e l'alta borghesia, interessando i compositori di corte, la ghironda tornò a essere uno strumento popolare già alla fine del Settecento, prevalentemente suonato da mendicanti della Bassa Savoia. A partire dagli anni Settanta e Ottanta del Novecento, specie in Belgio, Paesi Bassi e Francia, fu oggetto di un autentico revival sia come strumento folklorico sia per il repertorio medievale.



Gilbert Pimpard, Jenzat 1870 ca..



Pierre Louvet, Parigi 1760 ca..



IL LIUTO MEDIEVALE



Masaccio, *Vergine con bambino* (Part.), Pisa 1426, (National Gallery, Londra).

Il liuto occidentale (it. *leùto*, *liuto*; ted. *laute*; spa. *laúd*; fra. *luth*; ing. *lute*) deve la sua esistenza ed il suo nome al liuto arabo, *al'úd* (che, in arabo significa "il legno").

Gli arabi a loro volta adottarono il *barbat* persiano a partire dal VI secolo D.C. e lo introdussero in Spagna e in Sicilia nel IX secolo da dove si diffuse, dapprima durante la dominazione Normanna nel XII e XIII secolo in Italia e in Germania e poi capillarmente in Europa nel corso del XIV secolo.

Come descritto nei trattati arabi e persiani, la forma, il profilo della tavola e del guscio del liuto sono basati su disegni geometrici e proporzioni ben definite. I liuti arabi, medievali e rinascimentali sono caratterizzati dal ponte incollato al piano armonico, da un manico sempre più corto della cassa, il guscio non scavato bensì formato da doghe incollate fra di loro e il caratteristico cavigliere reclinato.

Il liuto medievale era suonato con un plettro (ricavato da una piuma di uccello) e, fino almeno alla fine del Trecento, fu dotato di 4 ordini doppi di corde e privo di tasti. Successivamente, all'inizio del XV secolo, gli ordini di corde divennero 5 e furono posti dei legacci intorno al manico per realizzare brani polifonici utilizzando, per la mano destra, anche una tecnica mista di plettro e polpastrelli.

IL LIUTO RINASCIMENTALE

Solo alla fine del Quattrocento fu aggiunto il sesto ordine nel registro grave e la tecnica del plettro venne gradualmente abbandonata a favore dell'uso dei polpastrelli per poter realizzare parti polifoniche.

Il più antico testo occidentale sulla costruzione del liuto è il manoscritto del teorico fiammingo di origine francese, Henry Arnault de Zwolle, che fu attivo alla corte di Borgogna, databile intorno al 1440.

Sebastian Virdung fu il primo musicista tedesco a scrivere del liuto e a descriverne il sistema di notazione (intavolatura) nel trattato *Musica Getutsch* stampato a Basilea nel 1511.

Dai vari inventari di strumenti relativi alle botteghe dei liutai veneziani e bolognesi, oltre che da quello di Raymund Fugger (1528-1569), risulta che la famiglia del liuto rinascimentale era costituita da strumenti di ben sette diverse dimensioni, con lunghezze di corda vibrante che potevano variare da più di 900 mm, per il più grande, a circa 400 mm, per il più piccolo. Questa classificazione in sette diversi formati di liuti, pur non avendo un completo riscontro fra gli strumenti pervenuti e nelle fonti iconografiche - in cui prevalgono liuti di grandi e medie dimensioni - è espressa da Michael Praetorius nel *Syntagma Musicum* in cui fornisce anche l'intonazione della prima corda di ogni tipo di liuto.

Alle diverse taglie che formavano la numerosa famiglia dei liuti (dal soprano al gran basso), corrispondevano diverse lunghezze vibranti e dunque diverse accordature. Fra queste, i liuti di dimensioni più diffuse e più agevoli da suonare erano quelli accordati in Sol e in La, con diapason non superiori ai 600 mm e accordati secondo una disposizione simmetrica di intervalli di quarta intorno ad una terza maggiore. Le fonti iconografiche italiane documentano l'uso di liuti a 7, 8 e 10 ordini, nel tardo del Cinquecento e ancora durante il primo quarto del Seicento anche se già alla fine del XVI secolo si idearono e sperimentarono strumenti con la tratta quali gli *arciliuti* e i *chitarroni*. Gli ordini di corde aggiunti furono accordati per intervalli di seconda discendente, con la possibilità di scordature e alterazioni secondo la tonalità ed estensione del brano. Parecchi liuti costruiti nel Cinquecento sono conservati in collezioni pubbliche e private, ma la gran parte di essi è stata convertita in strumenti barocchi nel corso del secolo successivo (ossia in arciliuti, tiorbe e liuti alla francese, all'inglese o alla tedesca) dotandoli di nuovi manici, caviglieri, ponti, tavole armoniche e incatenature.

I liuti costruiti dall'inizio del XVII secolo fino al 1680 circa, presentano una grande varietà per quanto riguarda forma, dimensioni, diapason, manico, cavigliere e numero di ordini. E' probabile che in quest'epoca i liutai siano stati principalmente occupati a trasformare i vecchi liuti in tiorbe e arciliuti piuttosto che a costruirne di nuovi.

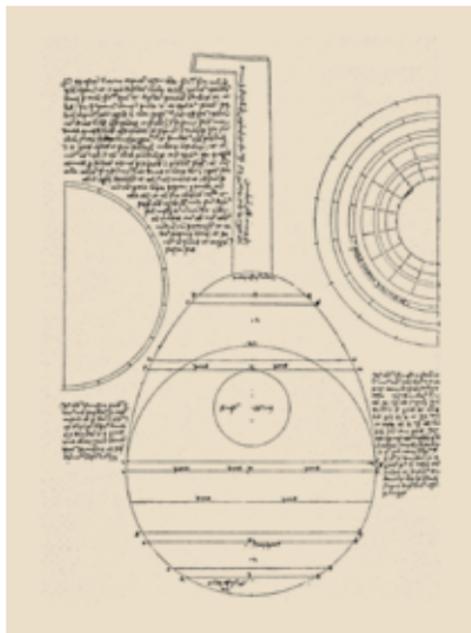


Diagramma della costruzione del liuto, Henry Arnault de Zwolle, 1440 ca..

LIUTO ATTIORBATO E ARCILIUTO

Il *liuto attiorbato* era uno strumento dotato di una tratta di modesta estensione fra il primo e secondo cavigliere, generalmente a 14 ordini, tutti doppi compreso il cantino, di cui 7 o 8 ordini tastati e 6 o 7 non tastati. Fu impiegato principalmente per il repertorio solistico in quanto i bordoni, accordati all'ottava, non lo rendevano particolarmente indicato per la realizzazione del basso continuo. Il termine *arciliuto* va invece impiegato per descrivere un liuto con notevole estensione della tratta fra il primo e il secondo cavigliere. Si tratta di liuti a 13 ordini o 14 ordini, di cui 6 doppi tastati e 7 o 8 bassi singoli non tastati - ideale per la realizzazione del basso continuo - e accordato in Sol o in La.

TIORBA E CHITARRONE

Come ampiamente documentato dalle fonti dell'epoca, "chitarrone" e "tiorba" sono da considerarsi sinonimi. Alessandro Piccinini, nella sua prefazione del primo libro di *intavolatura di liuto, et di chitarrone*, sintetizza molto bene e con estrema chiarezza il processo evolutivo che, dal liuto basso, portò all'invenzione del *chitarrone* con la tratta. I liuti bassi reincordati erano spesso liuti a 6, 7 o 8 ordini, modificati inizialmente in liuti a 10 ordini; successivamente, fra la fine del Cinquecento e l'inizio del XVII secolo, gli ordini aumentarono fino a 13 o 14 mediante l'aggiunta di una tratta che consentiva una maggiore lunghezza delle corde non tastate, alla cui estremità era posto il secondo cavigliere. A causa della notevole lunghezza del tratto vibrante delle corde tastate dei liuti bassi, da cui i chitarroni derivavano, si rese necessario accordare i primi due ordini all'ottava inferiore.

IL LIUTO BAROCCO IN FRANCIA E GERMANIA

In Francia, nei primissimi anni del XVII secolo, si sperimentarono varie nuove accordature (*accordes nouveau*) su liuti a 10 e 11 ordini con diapason piuttosto lunghi, dando cioè la preferenza alla ricostruzione di liuti rinascimentali di lunghezza e forma più grande, come quelli bolognesi. Nel Settecento l'interesse per il liuto si spostò dalla Francia alla Germania e Boemia, dove, intorno al primo quarto del secolo, si compirono gli ultimi ed estremi tentativi per rallentare l'inarrestabile declino di uno strumento ormai passato di moda. Il liuto alla francese ad 11 ordini con accordatura in Re minore - che i tedeschi costruirono e suonarono maggiormente nella seconda metà del XVII secolo - rimase a lungo in uso fino almeno alla metà del Settecento, anche se già negli anni Venti del secolo si andava diffondendo l'uso di quello a 13 ordini.

Come già per il liuto francese a 11 ordini, i primi due erano sempre singoli; terzo, quarto e quinto accordati all'unisono, mentre, dal sesto al tredicesimo all'ottava. Il numero di ordini tastabili, da 8 a 10, variava in base al tipo di manico e cavigliere.

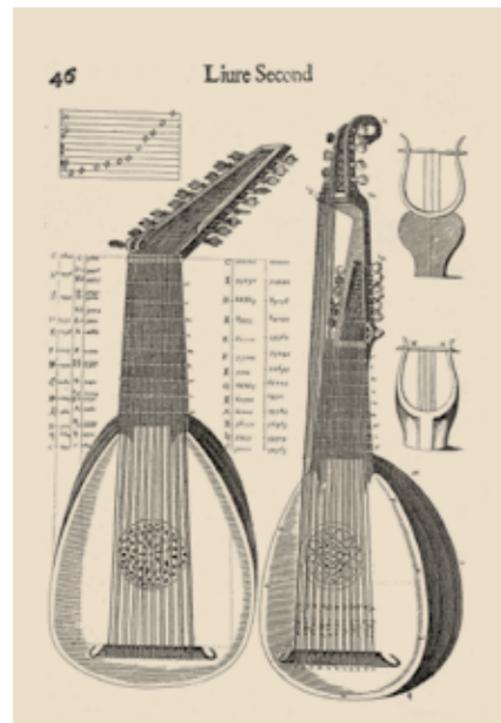
Laddove nei Paesi Bassi fu a lungo in uso il liuto a 12 ordini (di cui 8 tastati e 4 bordoni sul secondo cavigliere) caratterizzato da due caviglieri ad angolo retto fra di loro, in Germania l'introduzione del liuto a 13 ordini - che possiamo far risalire al 1718 circa - si deve molto probabilmente alla collaborazione fra il grande virtuoso tedesco Silvius Leopold Weiss e il liutaio Thomas Edlinger II, attivo a Praga. Il liuto tedesco a 13 ordini del XVIII secolo, rappresenta l'ultimo stadio evolutivo nella storia dello strumento in Occidente.



Arcileuto, Filippo Bonanni,
Gabinetto Armonico, Roma 1722.



Tiorba padovana e liuto attiorbato, Michael Praetorius,
Theatrum Instrumentorum, Wolfenbüttel 1620.



Liuto e liuto attiorbato, Marin Mersenne,
Harmonie Universelle, Parigi 1636.

CARLO ALBERTO CARUTTI



Carlo Alberto Carutti (Milano, 1923), si è laureato in ingegneria presso il Politecnico di Milano nel 1946. Da più di cinquant'anni è attivo come imprenditore, professione che svolge tuttora con entusiasmo.

La sua grande passione per la musica, manifestatasi già da bambino quando cantava accompagnandosi con l'ukulele, lo ha portato dapprima allo studio della chitarra jazz con Luciano Zuccheri, per poi intraprendere durante la guerra lo studio del violino con Ariodante Coggi e in seguito con Franz Terraneo, a Como.

Dalla profonda amicizia con lo scrittore, autore teatrale e critico d'arte Giovanni Testori - compagno di studi del quale ha sposato la sorella - è nata la sua passione per le arti figurative, di cui è divenuto un profondo conoscitore, seguendo un percorso di studio e ricerca che gli ha consentito di costituire una collezione di rilevante importanza.

La sua straordinaria vitalità e l'innata curiosità intellettuale verso tutte le forme d'arte, lo hanno avvicinato anche alla poesia, a cui si dedica per diletto.

Recentemente Carlo Carutti ha ulteriormente ampliato e perfezionato la sua straordinaria collezione di strumenti musicali, iniziata nel dopoguerra e arricchita nel corso degli anni con l'acquisizione di rari esemplari di chitarre e mandolini storici.

Carlo Alberto Carutti was born in Milan in 1923 and graduated in engineering from the Polytechnic University of Milan in 1946.

He has been active for more than fifty years as a prominent entrepreneur and he is still keeping the leading role of his own company.

His passion for music began as a child, singing and accompanying himself with a ukulele. Many years later he took up the jazz guitar, which he studied under the guidance of Luciano Zuccheri. During World War II, he switched to the violin, at first studying with Ariodante Coggi and afterwards deepening his technique with Franz Terraneo in Como.

Carlo Carutti developed his passion for art from the close friendship with the writer, dramatist and art historian Giovanni Testori - a schoolmate, whose sister he married. As an avid art researcher he eventually became a profound connoisseur, developing a superb taste, which led him to create a remarkable collection of paintings.

In addition, thanks to his amazing vitality and innate intellectual curiosity towards all forms of art, Carlo Carutti turned out to be also an enthusiastic amateur poet.

He recently focused on refining his unique collection of musical instruments - which began in Milan after the war and that he patiently enriched over the years - thanks to the addition of some rare specimens of historical guitars and mandolins.

**IL CATALOGO
DELLA COLLEZIONE**

**THE CATALOGUE
OF THE COLLECTION**

Da oltre vent'anni il mio lavoro si svolge in stretto rapporto con studiosi, ricercatori, musicisti, liutai, restauratori e in particolar modo con i collezionisti. Una collaborazione basata sulla condivisione di idee e progetti e soprattutto su una grande passione comune. Ciò vale in modo particolare per il catalogo di questa importante collezione, la cui realizzazione è stata possibile per volontà di un amico speciale, Carlo Alberto Carutti, raffinato collezionista, sensibile filantropo e appassionato musicista.

Ringrazio per il prezioso contributo gli studiosi che hanno collaborato alla stesura, consentendomi di arricchirlo con un nutrito apparato organologico, iconografico e storico-musicologico in gran parte inedito - che precede ed integra le schede degli strumenti.

Mi auguro che questo catalogo, di carattere scientifico ma al tempo stesso divulgativo, possa fornire un valido contributo allo studio della storia e costruzione degli strumenti a corda, integrando le precedenti pubblicazioni di studi e cataloghi di mostre.

Giovanni Accornero

Per informazioni: info@ilsalabue.com

For more than twenty years I have been working dealing with instrument makers, restorers, scholars, musicians, and especially with musical instruments collectors. A partnership always based on sharing ideas and projects and above all having in common a great passion. This is particularly true for the catalogue of this collection which we have succeeded in carrying out thanks to my dear friend Carlo Alberto Carutti's will, a refined collector, sensitive philanthropist and passionate musician.

I would like to acknowledge all the scholars who have given their precious contribute; their help allowed me to enrich this work with a considerable and mostly unpublished, organological, iconographic and musicological section which introduces and complements the cards of the instruments.

It is my sincere hope that this catalogue - of scientific as well as informative nature - may give a valuable help to the study of history and construction of stringed musical instruments completing the previous publications and exhibition catalogues.

Giovanni Accornero

For information please contact: info@ilsalabue.com

Finito di stampare nel mese di dicembre 2017 presso la tipografia Fantigrafica di Cremona



Museo Civico "Ala Ponzoni", Cremona. Fotografia di R. Caccialanza.

