

20
F.
1015

INHALT

Pierluigi Petrobelli, La scuola di Tartini in Germania e la sua influenza	1
Friedrich W. Riedel, Der Einfluß der italienischen Klaviermusik des 17. Jahrhunderts auf die Entwicklung der Musik für Tasteninstrumente in Deutschland während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts	18
Howard E. Smither, Romano Micheli's „Dialogus annuntiationis“ (1625): A twenty-voice canon with thirty „obblighi“	34
William C. Holmes, Comedy — Opera — Comic Opera	92
Hans Joachim Marx, Die Musik am Hofe Pietro Kardinal Ottobonis unter Arcangelo Corelli	104
José López-Calo S.J., L'intervento di Alessandro Scarlatti nella controversia sulla Messa „Scala Aretina“ di Francisco Valls	178
Friedrich Lippmann, Die Sinfonien-Manuskripte der Bibliothek Doria-Pamphilj in Rom	201
Francesco Bossarelli, Mozart alla Biblioteca del Conservatorio di Napoli. Parte I.	248
Rodolfo Celletti, Il vocalismo italiano da Rossini a Donizetti. Parte I: Rossini	267
Ernst Hilmar, Weitere Ergänzungen zu Emil Vogels „Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens, aus den Jahren 1500—1700“	295
Luisa Cervelli, Brevi note sui liutai tedeschi attivi in Italia dal secolo XVI° al XVIII°	299
Wolfgang Witzemann, Bibliographie der Aufsätze zur Musik in außermusikalischen italienischen Zeitschriften V	338

BREVI NOTE SUI LIUTAI TEDESCHI ATTIVI IN ITALIA DAL SECOLO XVI° AL XVIII°

di Luisa Cervelli (Roma)

Non intendiamo — sia detto a mo' di premessa — stabilire con queste righe alcunché di completo e di definitivo. Si è voluto soltanto riunire dai vari repertori, cataloghi, studi e monografie, quanto riguarda liutai tedeschi venuti in Italia, sia temporaneamente come apprendisti, sia in modo definitivo come maestri, i quali, a loro volta richiamarono attorno a sé altri compatrioti, creando, così, fervidi centri di alto grado d'arte in questo campo di pregevole artigianato. È interessante, nel rilevare il potente contributo portato dagli artigiani venuti di Germania, ricchi di una gloriosa tradizione artistica che ben si innestava sul ceppo secolare dell'arte nostra, notare quelli che sono gli elementi che diremo d'importazione — che tali artigiani portarono seco e che facevano parte della loro formazione personale, regionale, nazionale — dagli elementi autoctoni che essi trovarono nella nostra terra e che seppero mirabilmente assimilare e fondere con i primi.

In Italia gli artigiani tedeschi scesero, naturalmente, dapprima in città vicine alle grandi vie di comunicazione che venivano giù dalla loro terra, città tuttavia che, oltre alla prossimità e quindi alla brevità del cammino da percorrere per raggiungerle, offrivano agli ospiti ricchezza di tradizioni, in cui genialmente essi potessero inserirsi, e felici condizioni ambientali, in cui essi potessero agevolmente emergere ed imporsi. Possiamo così considerare, tra le prime tappe del loro fortunato itinerario, anzitutto le tre città: Venezia, Padova e Bologna, a cui si può aggiungere Modena.

Stabilito questo primo cerchio ambientale, sarebbe altremodo interessante studiare i motivi che hanno portato artigiani di valore ad orientarsi verso queste città, a stabilirvisi e ad affermarvisi così rapidamente, con solida fama, assicurata dalla qualità ricercata del loro lavoro — come ad esempio le vernici di Sigismondo Maler — e della loro tendenza a costituirsi in scuole, da cui i „gargioni“ o semplici aiutanti, uscivano maestri, per continuare così l'opera loro, fatta di disciplina, di esperienza, di senso artistico sapientemente maturato nel quotidiano esercizio di ricerca per ottenere qualità sempre migliori nei loro strumenti, sia dal lato sonoro che da quello estetico.

Vedremo, così, le ragioni economiche ed artistiche che sono alla base di

INVENTARIO 15 773

DATA 30 DIC. 1968

CIVIL MUSEO
BIBLIOGRAFICO MUSICALE
BOLOGNA

questi spostamenti di mano d'opera: Venezia, anzitutto, che rappresentava, per così dire, il primo punto di attrazione, era un centro della massima importanza, sia perché vi fioriva un ricco commercio a carattere internazionale, che faceva anche e specialmente da tramite con il mondo orientale, sia perché aveva una ricca tradizione artistica in cui confluivano, sapientemente fusi dall'innato senso artistico della sua gente, elementi locali ed elementi di importazione, appunto di derivazione orientale. Elementi, questi ultimi, che ad essa erano venuti dalla ricca corrente dei suoi scambi con l'estero per via di mare (non ultimo esempio di feconde conoscenze di terre lontane era stato il traffico suscitato dalle crociate) e di terra, dalle coste dalmate, che erano divenute come un solido ponte gettato verso il ricco e favoloso Oriente.

La venuta dei liutai germanici in Italia è un fenomeno interessante da studiarsi anche sotto un punto di vista sociale, in quanto si tratta spesso di una vasta immigrazione, quasi sistematica, di gruppi etnici, per lo più dalla cittadina di Füssen, e talvolta familiari, come il caso dei Tieffenbrucker, dei Maler e di altri, che portavano la loro disciplinata esperienza ad innestarsi su ceppi, già pur vigorosi, d'arte e di cultura italiana. È da notare, in questo fatto, anche l'aspetto umano della questione, cioè l'elemento spicciolo e capillare facente parte di un più grande problema sociologico: la volontà e capacità di inserimento nella nostra civiltà era la forza vitale di questi artigiani. Essi raramente venivano già celebri nel nostro Paese, ma neppure vi giungevano del tutto sprovvediti: portavano con sé un ferreo senso di disciplina, caratteristica qualità della loro gente, ed un bagaglio, a volte considerevole, di cognizioni tecniche scaturite da una provata esperienza. Sentivano essi, tuttavia, che il nostro ambiente avrebbe potentemente trasfigurato l'opera loro dando ad essa nuovi significati e più completa forma d'arte: vennero perciò (come più tardi avrebbe detto il Manzoni, che per purificare il suo linguaggio era andato a „risciacquar i suoi cenci in Arno“) a temperare i rigori del loro tecnicismo al caldo sole di Venezia in particolare e d'Italia in generale. Questo nel caso di artigiani già formati; altrimenti essi si recavano presso un maestro, dove servivano ed apprendevano l'arte, mentre si affiatavano con la nostra lingua. Dopo di che mettevano su un proprio laboratorio, anzi „bottega“, secondo l'antica usanza, e s'inserivano a loro volta nel nostro ambiente professionale, artistico e sociale. È interessante notare come fosse allora alto il senso di nazionalità — non nazionalismo, in questo caso — in quei semplici ma intelligenti artigiani: essi amavano essere apprezzati per le loro qualità innegabili di ricercatori e di tecnici, a cui affidavano la fama della loro Nazione, amavano riunirsi tra compatrioti e concittadini, anche per sentirsi più stretti da legami etnici

e linguistici, specie nel periodo di „acclimatazione“, ma del resto erano aperti verso l'ambiente che li ospitava ed offriva loro un campo fecondo di lavoro. Prendevano la cittadinanza della città dove avevano aperta la loro „bottega“ (anche perché, in caso contrario, l'esercizio dell'arte sarebbe stato loro generalmente precluso, dato il modo con cui essa veniva praticata collegialmente, come del resto in tutto il mondo medioevale e rinascimentale), ma, soprattutto, latinizzavano i loro nomi, ad esempio togliendovi qualche „K“, come Magno Tieffenbrucker jun. che divenne, a Venezia, „Dieffopruchar“; la stessa cosa (Dieffopruchar, Duiffoprugar, Duiffopruggar, Duiffoprucart, Duiffoprucard) aveva fatto un altro celebre membro della famiglia, Gaspere, trapiantandosi a Lione, dove ebbe la naturalizzazione a cittadino francese con lettere di Enrico II.

Passiamo a presentare l'elenco dei liutai germanici che lavorarono in Italia nel corso di oltre tre secoli: esso è ordinato alfabeticamente, come un minuscolo dizionarietto, per praticità di consultazione, in quanto, non essendovi, al momento attuale, un repertorio di liuteria completo e sicuro che offra garanzie di validità e di esattezza storica, esso vuole soltanto essere un tracciato su cui si possano effettuare più rapidamente controlli e verifiche, correzioni e aggiornamenti. Specialmente per le opere, di cui si fa qui seguire piccoli elenchi ad ogni nome di costruttore, è ancora quasi tutto da fare il lavoro di compilazione di un piccolo „corpus“ con l'ubicazione precisa odierna di tanti pezzi, che da private collezioni e da pubblici musei misteriosamente allontanandosi, hanno fatto perdere le loro tracce. Da questa pista dipartendosi, infatti, con successive e più dettagliate ricerche, sarà possibile giungere, in questa particolare sezione dell'antica liuteria, limitata al campo della intensa e feconda collaborazione artistica italo-germanica, alla stesura di una parte di quel catalogo generale degli antichi strumenti oggi rimasti, che è uno degli ideali più urgenti della scienza organologica del nostro tempo.

Riguardo ai punti di partenza dalla Germania ed ai centri di diffusione in Italia, va notato che i primi sono situati, per lo più, in quella parte di Germania meridionale che, in arte, rientra nella zona di stretto influsso reciproco con l'Italia.

Tra i luoghi di origine accertati o supposti di questi artigiani, va citato, anzitutto, il paese di Füssen, da cui proviene la maggior parte dei liutai scesi in Italia; ad esso segue Tieffenbruck, culla della celebre famiglia Tieffenbrucker, e, quindi, vanno ricordati altri centri come Augsburg, Nürnberg, Mittenwald ed altri centri più o meno grandi della Baviera e zone circconvicine.

Tra i centri principali in Italia, dove i liutai germanici si diressero e

si stabilirono, va ricordato, oltre le già citate città di Venezia, Bologna, Padova, e Modena, anche il vasto ambiente romano, dove essi, specie nel secolo XVII, raggiunsero fama ed importanza artistica di primo piano. A tali grandi centri si possono affiancare altre città in cui pure molti artigiani di origine tedesca arrivarono e felicemente si ambientarono: sono esse Napoli, Genova, Milano, Firenze, Siena, Livorno, Pavia, Cremona, Brescia, Verona ed altri centri minori.

Per venire ora a dare un cenno dei principali tipi di strumenti costruiti dai liutai di cui qui si parla, citeremo anzitutto il liuto, che subì, nel secolo XV, notevoli modifiche, come tecnica costruttiva e come tecnica di suono. Riguardo a quest'ultima questione c'è da notare il grande trapasso compiuto con l'abbandono del plectro, tipico del mondo arabo, abbandono che preparò il trionfo della tecnica polifonica, caratteristica della gloriosa fase europea nella storia di questo strumento. Nel campo costruttivo, poi, avvenne anche la modificazione della forma già rigonfia e tondeggiante in un tipo dalla sagoma più sottile ed allungata, quasi prossima ad un triangolo, con il profilo della cassa più schiacciato. L'adozione di questa forma, che da ora diverrà classica di tale strumento, si realizzò a Bologna, principale centro per la costruzione dei liuti nei secoli XV e XVI, ed in modo particolare per opera di Laux Maller, seguito a breve distanza, e forse nella sua stessa bottega, da Hans Frei (di cui, per vari errori di datazione, si venne a favoleggiare facendolo divenire suocero di Albrecht Dürer, morto nel 1523; infine, essendo stato corretto l'errore e sganciata la sua personalità da questo caso di omonimia, egli rimane „libero“ di vivere fin verso la fine del secolo e di dare quindi in luce lo strumento che a Bologna ancora si conserva, con la sua firma e la data 1597). Dal liuto classico si passa gradualmente, nella ricerca di sonorità sempre più piene nei bassi (dovuta al diffondersi del basso continuo) al tipo di liuto che, per avere già alcune corde libere al basso, si orienta verso il liuto tiorbato e, benchè da taluni sia già chiamato così, non è ancora il liuto tiorbato vero e proprio, caratterizzato dal cavigliere misto, sveltante verso l'alto come quello della tiorba, e angolato all'indietro come quello del liuto.

Man mano che la tecnica esecutiva del basso continuo si diffonde, anche la tecnica costruttiva degli arciliuti si sviluppa e si modifica a seconda delle regioni: si può dire che, uscendo dal triangolo veneto-romagnolo che lo vide sorgere, l'arciliuto, genericamente inteso, insegue un ideale sonoro che si fa più ampio e più possente via via che si scende verso il centro d'Italia. Si può seguire, così, il formarsi dei vari tipi, illustrati dal Praetorius agli inizi del '600, quali, ad esempio, la „tiorba padovana“ e la „tiorba romana“ (chitarrone): in questa ultima le corde basse e libere del cavigliere alto, notevolmente più distante dal ponticello di quanto non lo

fosse quello della tiorba padovana, raggiungono quasi la lunghezza vibrante delle corde basse di un piccolo clavicembalo.

Tuttavia la differenza di denominazione tra „padovana“ e „romana“, nonostante stesse a significare varie impostazioni e tendenze del „Klang-ideal“ nelle varie regioni, non va presa in senso restrittivo come ambito locale, poiché gli artigiani germanici, che eccelsero appunto in questi strumenti — liuti e arciliuti, che è quanto dire liuto e suoi derivati per l'aggiunta di bassi: liuto tiorbato, tiorba e chitarrone — costruirono, anche nella stessa Padova, come ad esempio Pietro Raillich, bellissime „tiorbe romane“ cioè lunghissimi chitarroni.

Fattore principalissimo di assimilazione, oltre alla naturalizzazione ed alla semplificazione del cognome (il nome era quasi subito reso nella versione italiana), era l'accettazione dei caratteri costruttivi e decorativi italiani da parte degli artigiani germanici, che rese feconda la collaborazione e dette impronta particolare d'arte secondo le tradizioni artistiche dei due Paesi che essi riuscirono così bene a fondere ed armonizzare nelle loro opere. Qualche citazione in campo artistico costruttivo e decorativo: si noterà, ad esempio, che le chitarre di un Matteo o di un Giorgio Sellas a Venezia, pur essendo capolavori d'arte, non differiscono sostanzialmente da altre chitarre veneziane dell'epoca, che si distinguono per la ricchezza della ornamentazione costituita da avorio grafito, ebano, madreperla e tartaruga, composti in deliziosi arabeschi che danno vita e colore, vivacità e freschezza ai pezzi che adornano. E qui viene spontanea un'altra osservazione. Si è detto e ripetuto che il liuto si diffuse in Europa per tramite della Spagna moresca verso il 1000, ed è vero; ma questa non fu certo la sola via di penetrazione che ebbe l'arte (anche musicale) araba nel mondo occidentale. Qualche storico (G. Kinsky: Heyer Catal. II, p. 78), ha fatto anche il nome della Sicilia, tra gli eventuali collegamenti col mondo orientale, ma ha aggiunto pure, assai opportunamente, le crociate, a cui si può ricondurre il traffico di navigazione e di commerci che Venezia aveva sul mare e con cui raggiungeva l'Oriente, riportandone soprattutto quegli elementi decorativi che ancor oggi risplendono nelle fioriture marmoree che si affacciano sul Canal Grande. È facile, di qui, avvicinare le rose di sapore moresco intagliate nel marmo con quelle traforate nei liuti, e ancora più significativo e corroborante per questo accostamento è il confronto tra gli strumenti usati dagli angeli musicanti dipinti nel monastero di Piedra (in Spagna, 1390) e le chitarre veneziane di Matteo e Giorgio Sellas: rose e stelle fioriscono dai piani armonici di entrambi i tipi di strumenti; un innegabile influsso arabo, unito al fulgido cromatismo veneto, si ritrova quindi negli esempi italiani e in quelli di artigiani germanici trapiantati in Italia, a lumeggiare ricchi

problemi di derivazioni artistiche e di feconde vene di ispirazione che dai punti più lontani spesso si incontrano e si riuniscono, per la gioia degli occhi e dell'udito, ma soprattutto per quella „letizia del cuore“ che da entrambe scaturiva, e che era uno degli ideali estetici più vitali di tutto il nostro Rinascimento.

BIBLIOGRAFIA GENERALE

- M. Praetorius, *Syntagma musicum*. vol. II, Wolfenbüttel, 1619.
 E. G. Baron, *Historisch-theoretische und praktische Untersuchung des Instruments der Lauten*. Nuremberg, 1727 (ristampa moderna: Amsterdam 1965).
 L. F. Valdrighi, *Nomocheliurgografia antica e moderna ossia Elenco di fabbricatori di strumenti armonici*, Modena, 1884 (ristampa Bologna [1967], Forni; con le diverse aggiunte dell'A.).
 V. Mahillon, *Catalogue descriptif et analytique (Musée instrum. du Conserv. Roy. de musique)*, Gand 1893—1912 (5 v.).
 W. L. Lütgendorff, *Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, 4. ed. Frankfurt a. M. 1922 (2 v.).
 G. Kinsky, *Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Cöln. II. Bd.: Zupf- und Streichinstrumente*, Cöln 1912 (Museo ora a Lipsia: Karl-Marx-Universität).
 J. Schlosser, *Die Sammlung alter Musikinstrumente (Kunsthistorisches Museum, Wien)*, Wien 1920.
 C. Sachs, *Sammlung alter Musikinstrumente bei der Staatlichen Hochschule für Musik zu Berlin*, Berlin 1922.
Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Kassel 1949 segg.
 R. Vannes, *Dictionnaire universel des luthiers*, Bruxelles, vol. I: 1951; vol. II: 1959.
 K. Jalorec, *Italienische Geigenbauer*, Prag 1957.
 A. Baines, *European and American musical instruments*, London 1966.

Per notizie bibliografiche sui singoli liutai si rinvia alle voci relative.

Premessa per la consultazione dell'elenco

N. B. — Salvo indicazioni in contrario, le citazioni bibliografiche, date con il solo nome d'autore, si riferiscono ai testi e repertori segnalati nella bibliografia generale; le citazioni dei musei vanno intese come segue:

- „Berlino“: Musikinstrumenten-Sammlung der Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Staatl. Inst. für Musikforschung, Bundesallee 1—12, Berlin.
 „Bruxelles“: Musée du Conservatoire Royal de Musique.
 „Lipsia“: „Museum Heyer“, già a Colonia, ora: Karl-Marx-Universität, Leipzig.
 „Vienna“: Kunsthistorisches Museum, Wien (ove si trovano anche i pezzi provenienti dalla „Gesellschaft für Musikfreunde“).

BAIRHOFF, Giorgio

Nacque a Füssen il 10/5/1712 e si stabilì a Napoli, ove visse fino al 1786. I suoi violini — di cui due, datati 1757 e 1762, furono venduti all'asta nel 1929 — sono costruiti nello stile dei Gagliano, dal che si è dedotto che egli abbia fatto presso tale scuola il suo apprendistato.

BUCHENBERG, Matheus

È ritenuto probabilmente originario del villaggio di Buchenberg presso Bernbeuren. Si stabilì a Roma verso la fine del sec. XVI aprendovi una florida bottega, cui si affiancò ben presto una feconda scuola; tra i suoi discepoli più illustri va ricordato Magno Graill. Nel 1592 sposò Virginia, la figlia del liutaio fiammingo Petrus de Albertis, il quale aveva la sua bottega in Parione, pure a Roma. Il Baron (p. 94) ce lo presenta così: „*Er war Teutscher von Geburt, arbeitete aber nach Italienischer façon mit kleinen Spänen*“ e lo esalta, quindi, quale uno dei migliori liutai, famoso nella costruzione in particolare delle tiorbe, aggiungendo al suo lusinghiero giudizio un dettaglio interessante: „*Das Dach oder die Decke ist insgemein mit drey Sternen nach römischer Art geziehret, damit sie den Thon gut auswerffen können*“. Egli morì, a Roma, nel 1628 all'età di 60 anni.

Sue opere si conservano nei seguenti musei:

- 1 chitarrone „*Matheus Buchenberg Roma 1608*“: Firenze, Museo Bardini.
 1 chitarrone con la stessa dicitura: Bruxelles, n. 1570 (ill. 183 in Baines).
 1 chitarrone datato Roma, 1614: London, Victoria and Albert Museum, n. 190—1882 (v. ill. 183 in Baines).
 1 tiorba (assai rimaneggiata e con etichetta poco chiara): „*Roma, Matheus Buchenberg, 1608*“; Firenze, Museo Bardini, n. 155.
 1 liuto (ridotto a Lautenguitarre); „*Matheus Buchenberg / Roma 1617*“; Roma, Museo di Palazzo Venezia, n. 8190.

Come marchio a fuoco, egli ha un albero piantato sul più alto di tre monti, araldicamente raggruppati, e, ai lati di esso, le sue iniziali: M. B.

CALAR, Giovanni

Il Vannes comunica che il vero nome di questo liutaio era Johann Keller, nato a Füssen nel 1598; egli lavorò fino al 1628 come apprendista sotto Magno Graill, allievo di Matheus Buchenberg, e quindi esercitò, sempre a Roma, ma per conto proprio, fino alla morte (3/3/1635).

DULFENN, Alexander

A proposito di questo liutaio si accenna appena a una sua „probabile“ origine tedesca perchè non si sa nulla della sua vita. Il Vannes (II, p. 14)

ritiene di poter correggere la grafia di questo cognome, sulla base di un registro stranieri di Livorno che porta „*Dulferur Alessandro, il tedesco*“. Egli pensa che l'etichetta di un violino posseduto da Bangel a Frankfurt a. M. e da questo comunicata a Lütgendorff possa essere stata mal interpretata („*Alexander Dulfenn fecit / in Livorno / 17 . .*“). Lavorava a Livorno, dove si stabilì e lavorò verso la fine del '600. I suoi violini, in verità, sembra fossero più vicini all'opera di un dilettante che a quella di un liutaio professionista.

EBERLE, Tommaso

Con questo cognome, che trovasi, però, anche scritto Heberle o Heberl, s'incontra a Napoli, nella seconda metà del '700, un liutaio tedesco seguace dello stile Gagliano (pur con qualche influsso dello stile Amati), tanto che i suoi strumenti furono venduti come opere di Nicola Gagliano. Le sue etichette, manoscritte, erano generalmente sormontate da un'altra più piccola con i nomi „*Gesù e Maria*“.

Una sua viola d'amore si trovava nella Collezione Valdrighi a Modena. Una dozzina di suoi violini erano in una collezione privata a Stoccarda.

EBERSPACHER, Bartolomeo

Di questo liutaio (attivo, come sembra risultare dall'etichetta, stampata, di una sua pregevole tiorba nell'antica Collezione Heyer (n. 498) oggi a Lipsia — „*Bartolomeo Eberspacher / in Fiorenza*“ — a Firenze nel Seicento) non si sono trovate notizie negli archivi medicei, né citazioni del suo nome tra quelli dei liutai attivi in quel tempo nella città, come pure non si conoscono altri strumenti di lui.

EBERT, Heinrich

Di questo costruttore, di cui la Collezione Scheurleer possedeva una pregevole tiorba, il Lütgendorff cita un piccolo mandolino in forma di ribeca con la scritta „*Enrico Ebar fecit anno Domini 1655*“: tuttavia, nonostante la presentazione autorevole, tale strumento non riesce a imporsi alla nostra attenzione in quanto appartenente all'antiquario fiorentino Franciolini, infelicitemente noto per rimaneggiamenti e falsificazioni di ogni genere. Una sua tiorba con etichetta „*Heinrich Ebert in Venetia*“ ma senza data, si trovava nella Collezione Paul de Wit. A Bruxelles si conserva una viola d'amore (già facente parte della Collezione Correr di Venezia) con la scritta „*Hainrich Ebert*“.

ECCHIO, Giovanni

Più che dai nomi fiamminghi Van Eck o Van Eycke, il suo nome sembra derivare dal tedesco Heck, tanto più che egli era probabilmente originario della diocesi di Augsburg. Agli inizi del sec. XVII (1609) lo troviamo attivo in Roma, dove rimase fino alla morte, avvenuta il 10/7/1622.

EISELE, Michele

Anche il nome di questo liutaio, di cui s'ignora il luogo d'origine (forse Tieffenbruck, come Jakob Heisele, attivo a Modena ai primi del '600, di cui si ritiene sia stato figlio) subì varie modifiche di adattamento, cioè di assimilazione e di semplificazione per renderne più agevole la pronuncia nell'ambiente italiano, in cui si era trapiantato. Infatti, dopo aver eliminato la „H“ iniziale, egli si firma ora Aisele ora Aiseli, ora Aisili, come si rileva da due dichiarazioni da lui fatte per l'ufficio delle imposte di Brescia nel 1655 e nel 1664; da quest'ultima si deduce, inoltre, la data di nascita, in quanto vi si dice che aveva allora 50 anni, dal che risulta, quindi, nato nel 1614. Non si conoscono sue opere e la sua attività costruttiva ci è nota, con la sua origine tedesca, solo per i suddetti documenti in cui egli si dice „*di natione tedesco leutaro in Brescia dall'anno 1638 in qua*“.

ERHARD, Paul

Il Lütgendorff cita un violino, posseduto da un privato a Dresda, in cui si trovava l'etichetta: „*Paul Erhard / Geigenmacher / Genua 1690*“. Egli avverte che tale scritta è per lo meno, alquanto discutibile („*etwas fragwürdige*“), anche perché si distacca dalla tradizione, ormai generalizzata fra i liutai tedeschi stabilitisi in Italia, di usare etichette italianizzate o latinizzate.

FICHTEL, Jacobus

Il suo nome è ricordato dal Vannes che lo dice, naturalmente, tedesco, e attivo nella seconda metà del sec. XVII, aggiungendo poi un giudizio negativo sulla sua opera (che definisce „*lavoro senza interesse*“). Tuttavia, sulla scorta di uno strumento rimasto, sebbene in pessime condizioni e bisognoso di un completo restauro, possiamo dire che il suo stile era notevolmente apprezzabile, sia come sapiente scelta dei materiali, sia come lavorazione accurata dei medesimi. Dall'attento lavoro di restauro cui fu sottoposto il pezzo in questione, dopo essere stato rovinato, per cause belliche, oltre 150 anni fa, si può dedurre l'importanza ad esso attribuita e quindi la bontà del lavoro. Si tratta del violoncello n. 2616 della „Raccolta

Statale di strumenti musicali — Fondo Evan Gorga⁴, di Roma. Esso porta in sé un'interessante documentazione che qui riportiamo:

Jacobus Fichtel Fecit
Rome, An̄o Dn̄i 1695 = (et.ms. in caratteri gotici)
Hoc Musicale Instrumentum in Palatio Em̄i Dni (altra etichetta, pure mano-
Principis Seruatum, et in Depopulatione per scritta ma in caratteri latini)
Gallos minutim Confractum. Petrus Fabriani Bas-
sanensis in hanc Formam Redegit An̄o Dn̄i 1801

Il restauro del Fabriani, liutaio del tutto ignorato, almeno nei principali repertori, dovette essere, a quel che si può giudicare, assolutamente nefasto, ma rimane, fortunatamente intatta, la tastiera con un bellissimo fregio ad intarsio, di legni a varie tinte sul fondo nero dell'ebano, e raffigurante un ricco tralcio di foglie e fiori.

FISCER, fratelli

Uno dei tanti esempi di italianizzazione di cognomi tedeschi è dato qui assai eloquentemente dall'abolizione della „h“ per rendere il nome più facile alla pronuncia anche dell'italiano più sprovvaduto. Forse originari di Markneukirchen, dove si trovano i nomi di Ficker e Fischer, i fratelli Fiscer lavorarono a Milano nella seconda metà del sec. XVIII. Si conservano di essi due tipi di etichette: evidentemente due diverse combinazioni artigianali e commerciali di tre fratelli: alcuni strumenti, di data più antica, portano i nomi di Giuseppe e Carlo: ne troviamo nella Collezione R. e M. Millant di Parigi: un mandolino milanese datato 1748; al Museo del Castello Sforzesco di Milano: 1 „liuto soprano“ con la data del 1759, e al Museo del Conservatorio di Firenze: un mandolino milanese del 1763 (n. 65). Altri strumenti, invece, di epoca posteriore, portano la dicitura „Carlo e Vincenzo“; di essi possiamo citare solo una pandurina (n. 5) che si trova nel Museo della Badhaus di Eisenach.

Ecco due esempi di etichette:

I° tipo: „Giuseppe e Carlo / Fratelli Fiscer (nel catalogo del Museo di Milano è stampato per errore Fixer) / Fabbricatori di Strumenti in Milano / vicino alla Balla: 1759“ (Milano).

II° tipo: „Carlo e Vincenzo Fiscer (Fitter) / Fabricatori d'Instromenti / alla Balla in Milano 1770. 22 Ottobre“ (Eisenach).

FISCHER, Tobias

Il nome, qui scritto ora esattamente, fu però spesso travisato anche in patria, poiché proprio nei registri della nativa Füssen, cittadina dove

sembra egli abbia visto la luce verso il 1680, è talvolta scritto Fiscier, e nei suoi strumenti viene espresso con Ficier e con Fiscier. Questo liutaio si trasferì a Siena, dove, tuttavia, ricerche effettuate negli archivi, non hanno avuto successo (Kinsky, II, 242); vi esercitò la sua professione e vi morì, probabilmente, verso il 1721. In mancanza di ragguagli biografici su di lui, si è supposto che egli sia il padre dei fratelli Fiscer, attivi a Milano nella seconda metà del '700.

Un suo mandolino milanese, conservato al Museo Bardini di Firenze, pone, fra l'altro, forti dubbi: poiché esso porta la etichetta: „Tobbia Ficer F. A. 1692“.

Anzitutto la mancanza del luogo potrebbe lasciar pensare a un altro centro (italiano, sempre, data la volgarizzazione del nome di battesimo); la data, così indietro nel tempo, suscita, poi, vari problemi: o egli non è nato verso il 1680, o questo strumento non è suo, o egli fu un vero prodigio, per aver costruito e firmato uno strumento così grazioso a soli dodici anni.

Un'altra sua opera, una pregevole piccola tiorba (con etichetta „Tobbia Fiscier / Siena 1710“) si trovava (n. 502) al Museo di Lipsia.

FRAISEN, Giorgio

È ricordato dal Lütgendorff come un liutaio probabilmente originario del Tirolo, che nel 1666 lavorava nella bottega di N. Amati.

FREI, Hans

Si è già accennato, nella premessa a questo elenco, al grosso equivoco in cui sono incorsi gli autori di repertori, dizionari, e manuali, fino ai tempi nostri: quello di confonderlo col suocero di Albrecht Dürer, morto nel 1523. La questione si può seguire in varie fasi: anzitutto la svista del Baron (p. 92) che lo ritiene maestro attivo in Bologna nell'anno 1415 (anziché nel 1515) e poi le leggende, dovute agli errori di date ed ai casi di omonimia, che si sono tramandate, senza discussioni, fino oltre il primo ventennio del nostro secolo. Ben si espresse lo Schlosser (che pure fu uno dei sostenitori della leggenda) quando scrisse, nel suo catalogo (p. 54): „Jedenfalls stehen wir hier vor einem Problem, das noch eindringender Untersuchung, die ihm bisher nicht geworden ist, bedarf.“ Il colpo maestro, a questa leggenda, fu vibrato dalla sagace mano di G. Kinsky, che, in un suo articolo del 1937¹, trattò sapientemente la questione, dando, di conseguenza, il suo valore di autenticità alla tiorba conservata a Bologna, la cui data (1597) l'aveva prima

¹ In: Acta musicologica, IX (1937), p. 59—60.

fatta escludere a priori dall'attività del grande maestro, che si riteneva morto nel 1523. Tale tiorba, tuttavia, è ancora trascurata in un articolo scritto nel 1949 da M. Prynne² su un liuto di Hans Frei recentemente acquistato, in Inghilterra, da E. Halfpenny. In tale articolo, del resto, si ignora completamente quello del Kinsky sopra citato; in base a questo e a quello si possono così riepilogare le opere rimaste di Hans Frei:

- 1 liuto nel Museo di Stoccolma (Nr. 106) (v. ill. in: T. Norlind, *En bok om musikinstrument*, Stockholm 1928, tav. 19);
- 2 liuti provenienti dalla coll. Estense del Catajo, oggi a Vienna (C. 33 e C. 34) (V. ill. in Schlosser, tav. V);
- 1 liuto (c. del 1550) già nella Coll. Halfpenny, ora al Museo di Warwick (v. fig. 162—164 in Baines e tav. V e VI dell'art. di Prynne);
- 1 tiorba (datata 1597) a Bologna, Museo civico (n. 1755; fondo Liceo Musicale n. 13).

Nei primi quattro strumenti la dicitura è a mano, in scrittura gotica („gotisierende Frakturbuchstaben“), mentre nella tiorba bolognese si ha un'etichetta in caratteri latini: „Hans Frei in Bologna 1597.“

Sull'importanza di Bologna quale centro famoso per la costruzione di liuti e sulla fama che vi raggiunsero i liutai tedeschi si possono ricordare due testimonianze del sec. XVII^o. Alessandro Piccinini nella sua *Intavolatura di liuto* (1623) dice: „Già molti anni sono che in Bologna si facevano liuti di bontà molto eccellenti, o forse l'esser fatti di forma lunga, a similitudine di pera, o fosse l'aver le coste larghe; che l'uno fa dolce e l'altro harmonioso.“ J. Evelyn — nel suo *Diary* — a proposito di una visita fatta a Bologna nel 1645, dice che questo centro era famoso per la fattura dei liuti e ricorda in particolare i liutai tedeschi Maler, Frei e Schönfeld.

GOFRILLER, e Famiglia

I liutai di questa famiglia, per la loro piena assimilazione all'ambiente di Venezia, dove si trapiantarono e lavorarono per oltre mezzo secolo, sono da vari autori chiamati „italiani“ e „veneziani“ (così come avviene pure per i Sellas e per altri); tuttavia, con la stessa procedura usata per gli altri artigiani tedeschi completamente ambientati nel nostro Paese, i compilatori di repertori a carattere più completo fanno valere le aree linguistiche di maggior diffusione di alcuni cognomi e ricercano, nelle opere da tali liutai lasciate qualche ricordo regionale. In tal modo il Lütgendorff, e, con lui il Kinsky, trovano la patria del nome (il Tirolo, e forse, in particolare, il paese di Lajen) e della loro maniera di lavoro che, negli strumenti più antichi, denuncia alcuni spunti di scuola tirolese.

²) In: *Galpin Society Journal*, II (1949), p. 47—51; tav. V e VI a p. 40.

Di un Antonio G. il Lütgendorff riporta una etichetta così concepita: „Antonio Gofriller / fece in Venezia 1730“ facendola precedere da una premessa in cui comunica di non esser mai riuscito a conoscere uno strumento di lui. L'enigma si addensa, quindi, sulla riportata etichetta, di cui si ignora del tutto la fonte.

La situazione è del tutto diversa, invece, quando si passa ai due celebri fratelli, Matteo e Francesco. Poiché quest'ultimo svolse un'attività di secondo piano, quale collaboratore del fratello (come campi del suo lavoro si citano Venezia e Udine; si può supporre che in questa seconda città egli abbia forse operato da solo, in quanto Udine non è mai citata nel curriculum del fratello), si illustrerà qui in particolare la figura di Matteo G. Sembra che egli abbia lavorato nella bottega di Antonio Stradivari ed in quella del di lui allievo Carlo Bergonzi; di questo suo fecondo apprendistato rimangono tracce eloquenti nella dicitura che egli apponeva ai suoi primi strumenti („Mattio Gofriller in Venetia / All'insegna di Cremona 1691“) e, soprattutto, nelle caratteristiche costruttive stradivariane che egli giunse ad imitare alla perfezione. Ciò permise a poco scrupolosi commercianti di vendere suoi strumenti, specie violoncelli, con etichette di Stradivari o di Bergonzi.

Egli operò, con l'aiuto del fratello Francesco, a Venezia, circa dal 1690 al 1745. Di lui citiamo: una viola da gamba tenore al Museo di Lipsia, con la seguente etichetta: „Mattia Goffriller / Fece in Venetia Anno 1711“.

GRAILL, Magno

Liutaio non di origine fiamminga, come taluno aveva supposto, ma tedesca, in quanto sembra sia nato ad Augsburg, nel 1572. Lavorò come apprendista nella bottega di Matheus Buchenberg a Roma, città dove si stabilì ai primi del '600 col fratello Giorgio. La loro bottega fu molto prospera e funzionò anche come feconda scuola di liuteria. Gli insegnamenti d'arte ricevuti dal Buchenberg furono da lui trasmessi al figlio Pietro (nato a Roma nel 1617 ed ivi morto, a 32 anni, il 14/4/1649) e trovarono la loro più eloquente espressione in strumenti d'alta scuola, specie chitarroni. Di essi (dopo averne ricordato uno che si trovava nel Museo Bardini di Firenze e che l'alluvione del 1966 ha devastato in modo quasi certamente irreparabile) citeremo due esemplari conservati nella „Raccolta Statale di strumenti musicali — Fondo Evan Gorga“ di Roma: uno con etichetta (dicitura a stampa e data manoscritta): „Magno Graill in Roma / 1628“; l'altro con etichetta (come sopra): „Magno Graill in Roma / 1631“. Il suo marchio a fuoco è costituito da un sole circondato da raggi, ad uno dei quali sono collegate, in basso, le due iniziali M e G.

HARTON, Andrea

Forse originario di Füssen, dove si incontrano altri membri della famiglia Hartung (nome che egli aveva ridotto alla più facile forma Harton, come Michele, suo probabile nipote), si stabilì a Venezia agli inizi del sec. XVI. Una sua tiorba dalla triplice rosa, datata „*In Venetia Andrea Harton 1517*“, si trova nella Collezione Claudius a Copenhagen (n. 102A — (772) — ill. a pag. 107 del Catalogo del 1931).

HARTUNG, Michael

Vale per lui e per il cognome, anche da lui italianizzato, o meglio semplificato, in Harton, quanto detto alla voce Andrea Harton. Sull'apprendistato di Michael Harton sorgono problemi interessanti. Ad esempio: in uno strumento uscito dalla bottega e con l'etichetta di Vendelino Tieffenbrucker („Raccolta Statale-Fondo Gorga“, Roma, n. 1225) si trovano, dopo la data (1587), scritte a mano, le iniziali „M. H.“. Si potrebbe pensare che il giovane apprendista, lavorando in un primo tempo presso Vendelino a Padova, e non potendo, appunto perché ancora „garzone“, firmare le sue opere, avesse voluto segnalare la sua personalità, in un lavoro di cui andava fiero. Dopo un primo periodo presso Vendelino, lo Hartung si potrebbe poi essere effettivamente recato, presso Leonardo Tieffenbrucker junior a Venezia; una strana analogia si potrebbe riscontrare, a proposito di Venezia, tra le sigle (v. Vannes I, 151) di Magnus Tieffenbrucker jr. (attivo a Venezia ai primi del '600) e la sua, che sembra quasi una modifica di quella. MTH = Magnus Tieffenbrucker; mTH = Michael Hartung.) Si potrebbe quasi arguire che lo Hartung, nel siglare qualche strumento da lui costruito nella bottega Tieffenbrucker (vedi la preminenza della lettera T., al centro e più alta), ne abbia tratto lo spunto per una sua sigla personale in cui la T, segno di dipendenza dal maestro, era divenuta l'emblema della fede cristiana. Sempre nel campo delle supposizioni, si potrebbe aggiungere anche l'ipotesi che l'angelica dalle caratteristiche italiane che si trova a Bruxelles (n. 1578), non firmata bensì siglata „M. H.“ possa essere uscita dalle sue mani: ma qui occorrerebbero confronti stilistici e tecnici profondi e dettagliati. Per tornare, infine, ai pezzi di sicura sua paternità dati in luce a Padova, dove era forse ritornato maestro, dopo l'apprendistato veneziano, e in cui si firma anche con il nome di battesimo stranamente volgarizzato in „Michielle“, citeremo due pezzi che si trovano al Germ. Nat. Museum di Nürnberg: due liuti; al Museo di Copenhagen: una tiorba in avorio del 1640, n. 104 (602); al Museo Civico di Bologna: un liuto.

HEBERLE, Cristofano

Nella prefazione alla sua *Intavolatura di liuto e di chitarrone*, Bologna 1623, Alessandro Piccinini dice di aver fatto fare (nel 1594) dalla bottega di Cristofano Heberle, „*principalissimo liutaro*“ allora attivo in Padova, „*un liuto di corpo così lungo, che serviva per tratta dei contrabassi et haveva due scanelli molto lontani . . .*“ Lo strumento in parola, passato attraverso il collezionista Antonio Goretti, cui il Piccinini stesso lo aveva consegnato, si trova ora nel Museo di Vienna, ma non è opera di Cristofano Heberle, bensì di Wendelin Tieffenbrucker (v.). Il Kinsky³ — dato, pure, che non si trovano notizie di un Cristofano Heberle attivo in quel tempo a Padova — sospetta che il Piccinini abbia fatto una confusione di nomi.

HEC, Giovanni: vedi ECCHIO, Giovanni

HEEL, Martino

Liutaio originario di Füssen — dove il suo nome è diffuso — secondo il Lütgendorff, e a Wessensee (Baviera) secondo il Vannes (I, 154). Tuttavia la data di nascita, che quest'ultimo pone verso il 1630, confrontata col fatto che gli strumenti di lui rimasti sono tutti compresi fra il 1697 e il 1708, come lo stesso Vannes aggiunge poco dopo, ci lascia piuttosto perplessi e dubbiosi. Suoi strumenti conservati: un violoncello al Museo di Friburgo in Br. — etichetta (citata dal Lütg.): „*Mardino Heel in / Genova 1697*“. Un liuto „chitarrizzato“ nella Collezione Claudius di Copenhagen (n. 136 — (629) — ill. a pag. 125 del Catalogo del 1931); etichetta: „*Martino Heel / in Genova 1701*“. Una viola a 5 corde del 1706 al Museo del Conservatorio di Parigi (n. 152).

HEISELE, Jacob

Originario forse di Tieffenbruck, si stabilì a Modena nel 1614 e vi esercitò la professione di liutaio, costruendo, pare, anche archi. Un passo della cronaca di Spaccini (citato dal Lütgendorff e riportato dal Vannes), alla data del 10 Ottobre 1614 così parla dell'arrivo di lui a Modena: „*E' venuto molti di sono un tedesco habitare, che fa lauti e chittarini et simili instrumenti, per excelentia*“.

HESIN, Giacomo

Lütgendorff e, al suo seguito, Vannes dubitano fortemente che il nome di questo liutaio, di cui non si ha altra notizia che la citazione fattane dal

³) G. Kinsky, *Alessandro Piccinini und sein Arciliuto*, in: *Acta musicologica*, X (1938), p. 103—118.

Valdrighi (n. 1456), sia il risultato di una confusione con Hieber (che, però, si chiama Giovanni).

HETEL, G.

Anche di questo artigiano, che avrebbe costruito, a Roma, liuti e chitarre verso il 1763, non si conoscono opere, e il nome stesso è assai incerto. Il Lütgendorff sembra sospettare una somiglianza fra questo nome e quello di Jakob Horil, attivo nella stessa città e nello stesso periodo.

HIEBER, Johann

Origine di questa famiglia sembra essere, dati i molti cittadini che vi si trovano registrato sotto questo nome a quel tempo, la cittadina di Füssen, fonte inesauribile per la corrente migratoria di liutai o aspiranti liutai che scendevano in Italia. Un pregevole tiorbino che si trovava nell'antica Collezione L. Savoye porta l'etichetta seguente: „*Johannes Hieber und Andreas Pfanzelt in Padua 1628*“. Questo Pfanzelt viveva nel 1614 a Roma, città che lasciò per andare a Venezia dove iniziò la collaborazione con lo Hieber, continuata poi, a Padova, dove ancora lavoravano insieme nel 1628. Degli strumenti di lui (anzi, dei due soci) citati nei repertori (un chitarrone del 1581 nella Collezione Snoeck a Renaix in Belgio, due tiorbe dell'antica collezione Correr a Venezia e il chitarrone sopra citato) non sono oggi reperibili che un liuto (forse erroneamente citato fra le due tiorbe del vecchio catalogo) già nella raccolta Correr e oggi a Bruxelles (n. 1561), la cui etichetta porta la scritta: „*Giouane Hieber in Venetia*“ (v. fig. 171 in Baines) ed il suddetto tiorbino che oggi fa parte della Coll. di Fritz Ernst a Ginevra.

HOCH, Christian

Di questo liutaio, attivo a Venezia tra il sec. XVII e XVIII, si sa ben poco. Una sua tiorba (forse già liuto) senza data è al Germ. Nat. Mus. di Nürnberg.

HORIL, Jakob

Al nome di questo liutaio, tanto il Lütgendorff che il Vannes attribuiscono un'origine boema, mentre il Fuchs lo dice: „*wohl deutscher Abkunft*“ e lo inserisce decisamente nella scuola tedesca. Egli lavorò a Vienna dal 1720 e poi, circa dal 1740 al 1760, a Roma.

INDELANCH, Stephan

Il nome di questo liutaio, che si era stabilito, col nipote Johann Paul, a Roma (1640—63), si incontra in una petizione presentata al card. Costaguti, ma non risulta da alcuno strumento oggi noto. Forse, propone il Lütgendorff, potrebbe essere originario di Hindelang i. Allg.

JUNGMANN, Giorgio

Di questo liutaio tedesco, attivo a Genova nella prima metà del secolo XVII, si conserva una pregevole chitarra, con decorazioni in avorio, al Museo di Bruxelles (n. 3183). L'etichetta porta la seguente dicitura: „*Giorgio Jungmann in Genova 1633*“ (v. fig. 288—289 in Baines).

KAISER, Georg

Suo paese d'origine era Rieden, vicino a Füssen, che lasciò, verso la fine del '500, per andare ad abitare a Napoli. Fu allievo di Vendelino Tieffenbrucker a Padova. Non si conoscono opere di lui.

KAISER, Martin

Di questo liutaio, forse fratello di Georg e proveniente anch'egli dalla regione di Füssen, si hanno tracce di un'attività così lunga (1609—1698) che sembra necessario scindere la sua personalità in due: un Martin senior e un Martin junior (forse un figlio od un nipote suo omonimo). Opere di lui si conservano: al Museo di Parigi: una tiorba del 1609 (n. 372); a Bruxelles: un liuto tenore (già Mahillon) n. 1360, un violoncello del 1679 (n. 1441), già Correr (v. fig. 54 in Baines). Egli (sen. o jr.) era anche un abile cembalario, e costruì per il Kaiser Leopoldo I un interessante claviciterio di forma simmetrica, oggi conservato al Museo di Vienna.

KAISER, Mathias

Lavorò a Venezia e vi morì il 30 Settembre 1662; non si conoscono sue opere.

KAPSBERGER, Joh. Hieronymus

Compositore e virtuoso di vari strumenti, raggiunse grande fama specie in Roma, dove, da Venezia, si era trasferito agli inizi del '600. Il Valdrighi lo ricorda quale dilettante costruttore di strumenti (liuti e simili) ed il P. Atanasio Kircher lo ricorda non quale inventore della tiorba, come dice il Lütgendorff, ma quale primo grande cultore di essa: „*Hoc instrumentum primum deinde excoluit clarissimus Hieronymus Capsberger, nobilis Germanus et ad eam perfectionem perduxit, ut hoc tempore merito reliquis*

*instrumentis palmam praeripuisse videatur*⁴. Le parole del Kircher, tradotte in tedesco, sono riportate pure da Joh. Gottfried Walther nel senso da noi indicato: „auf der Tiorba excellirt, und dieses Instrument zur höchsten Vollkommenheit gebracht habe“⁵. W. Ambros lo ricorda per la sua opera di compositore e di virtuoso⁶.

KLOTZ, Mathias

Non si vuole qui certo fare la storia né diffusamente trattare l'opera del fondatore della celebre industria di violini di Mittenwald. Si desidera solo proporre una piccola variante ad un'opinione assai diffusa riguardo al suo apprendistato. Sulla base di una dichiarazione attestante il servizio da lui prestato nella bottega di un maestro di Padova quale apprendista „gargione“ (secondo la loquela del tempo per „garzone“), si è affermato, e sempre si ripete, che egli fu allievo di Giovanni Raillich, „al Santo“ in Padova. Tuttavia, considerando più attentamente il documento in parola, può darsi che si giunga ad una conclusione leggermente diversa. Ne trascriviamo qui il testo integralmente:

— Laus Deo Adi 10 Maggio. 1678. Padoua —

Attesto io sottoscritto con mio Giuramento à chiunque si sia come à Mattia Cloz dà Mithbolth hà seruito per Gargione et operò nella mia Bottega di Lautaro al Santo il corso d'anni sei con tutta honoreuolezza e fedeltà et hauersi dimostrato sempre puntuale e obbediente, e morigerato ne in conto alcuno hauer deturpato i termini della propria reputatione, e decoro, anzi reso sempre esemplare nelle sue opere et attioni, in fede di che

io Zuane Railihe hafermo a quanto di sopra questo se il sigilo de mio padre
[segue sigillo]

io Ventura Mancini attesto à quanto di sopra

io bortolo moro atesto quanto di sopra

Nos Ascanius Justiniano pro Ser:^{mo} Duc: Dominio Venetiarum . . . [?] attestamur suprascriptas subscriptiones esse manibus propriis scriptas à supra.^{ta} D. D. Joanne Railihe, Ventura Mancini, et Bartholomaeo Mauro. In quorum

Pad:^o Die 20 mis Maij 1702 — Darius de saviolis Not.^{us}
Can. . . . Civ.^{itas} . . .

La redazione del documento ha degli elementi poco chiari che occorre spiegare. Anzitutto le due date (iniziale e finale): 1678 e 1702. Ventiquattro anni di intervallo durante i quali molte cose possono essere successe: ad

⁴) A. Kircher, *Musurgia universalis*, Roma 1650, Lib. 7, Cap. 5.

⁵) J. G. Walther, *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek*, Leipzig 1732, p. 335.

⁶) W. Ambros, *Geschichte der Musik*, Leipzig, IV. vol., 1878, p. 125 ss.

esempio la morte del primo compilatore del foglio. Infatti, dopo le parole „in fede di che“ vi è una sospensione e una riga viene tirata, quasi a chiudere un testo rimasto interrotto. Sotto tale linea un'altra mano scrive: „io Zuane Railihe hafermo a quanto di sopra questo se il sigilo de mio padre“; parole a cui segue, impressa, l'impronta del marchio a fuoco di Pietro Raillich (P + R) quale noi lo troviamo negli strumenti di lui. Non si comprende come Giovanni Raillich, anch'egli liutaio, in 24 anni non si sarebbe fatto un sigillo proprio, se avesse voluto imprimerne uno su un documento ufficiale (che oggi diremmo „autenticato“ da un notaio, il quale convalida anche la firma di due testimoni). Inoltre è da notare la citazione dell'insegna della bottega: „Al Santo“; dalle varie etichette degli strumenti conservati sia dal padre (la maggior parte) che dal figlio, si ricava quanto segue: il padre aveva realmente (dopo una prima fase veneziana) la sua bottega contraddistinta (per la sua vicinanza con la Basilica di S. Antonio) dalla dicitura „Al Santo in Padova“, che si ritrova in tutte le sue etichette padovane, mentre l'unico strumento del figlio di cui si sia conservata notizia era un colascione della Collezione Correr di Venezia la cui etichetta portava la scritta: „Giovanni Railich / Lautare in Padova“. Tutti gli altri strumenti Raillich portano il nome, l'insegna o il marchio a fuoco del padre. Questi era, evidentemente, venuto a mancare dopo aver provveduto alla stesura della prima parte del documento. Dopo molti anni il Klotz, desiderando avere il certificato che comprovava il suo lungo tirocinio presso il rinomato maestro padovano (lo si può chiamare così per la sua piena ambientazione nella corrente artistica della colta città veneta), lo richiede al figlio di lui, che glielo controfirma, divenendo così (in mancanza della firma del padre, defunto) e firmatario, al posto di lui, e testimone di quanto da lui asserito. La sua firma infatti è, a parità di condizioni con quella degli altri testimoni, convalidata dal notaio, che appone la data e sottoscrive. Si tratta, quindi, di tre testimonianze — prima e più autorevole di tutte quella del figlio, convalidata dal sigillo paterno — che attestano la veridicità di quanto affermato dall'autore del testo interrotto, Pietro Raillich.

KOCH, Christoff

Di questo costruttore non si hanno quasi notizie se non quella, fornita da un chitarrone del Museo di Berlino (n. 3581), che ci dice come egli esercitasse la professione a Venezia nel 1650.

MALER, Laux

Fu chiamato „lo Stradivari del liuto“, in quanto è a lui attribuita la nuova forma a sagoma più allungata che poi divenne classica per tale

strumento. Fu al centro dell'alta scuola di liuteria che fioriva in Bologna agli inizi del '500 ed era assai ricercato per la bontà dei suoi strumenti: essi, come riferiscono Th. Mace⁷ e il Baron, erano tenuti in gran pregio e pagati assai cari (oltre 2.500 franchi), ancora due secoli dopo la morte del loro autore. Forse, come si è già accennato, Hans Frei frequentò la sua bottega, ma nulla sta a provarlo: certo egli, col figlio Sigismondo, suo abile e rinomato collaboratore, con Hans Frei e Nik. Schönfeld, sono i più celebri liutai attivi a Bologna in quel periodo di fulgore e fama internazionale. Nell'archivio Gonzaga è conservata un'interessante lettera del 1523 con cui Federico Duca di Mantova, prega Don Ercole Gonzaga di fargli acquistare, a Bologna, un liuto „fatto per mano di Mro Luca Malher“. Su di lui svolse fruttuose ricerche Lodovico Frati⁸ negli archivi di Bologna. Egli ritenne di poterlo identificare con maestro Luca del fu Corrado Maler „de leutis, de Alamania alta“ che il 10 giugno 1530, con suo figlio Sigismondo, stipulò un contratto di società con Marco del fu Giorgio Sarto „de Alamania alta leutarius et Magister a leutis, et gargionus magistri Luca condam Coradi Maler de leutis“. Luca possedeva case, botteghe, terre; dopo aver fatto due volte testamento (1530 e 1552), egli morì il 5 luglio 1552. All'inventario dei mobili, effettuato in casa sua dopo la sua morte, si trovarono liuti nuovi dovunque, in quantità veramente eccezionale: sembra che ve ne fossero oltre mille. Naturalmente è chiaro che non può trattarsi altro che di Laux Maler, liutaio di portata eccezionale come fama di costruttore, come rinomanza di maestro e come fornitore di strumenti richiesti dovunque per la loro qualità e da tutti altamente stimati e quotati a prezzo di amatore, come potrebbe essere oggi per un violino di Stradivari. Una tale quantità di strumenti in preparazione nello stesso periodo, sta appunto a significare un vasto movimento d'affari che solo la continua richiesta di cui era oggetto il Maler può spiegare. La prima notizia di una società bolognese di liutai locali, trovata dal Frati nell'Archivio Notarile di Bologna, era del 15 Maggio 1508: il fecondo innesto dell'arte di Laux Maler e dei suoi compatrioti sul ceppo della tradizione bolognese aveva portato la città a migliorare la qualità e ad aumentare la produzione dei liuti che ora erano ricercati da amatori e virtuosi di tutto il mondo. Si spiega così il meraviglioso fenomeno per cui, in poco meno di mezzo secolo, dal primo riunirsi in corporazioni di artigiani del posto (artigiani singoli se ne saranno trovati, naturalmente, anche molto tempo prima, ma noi ci basiamo sul sorgere del loro primo ufficiale raggruppamento, per vedere la questione anche dal punto di vista sociale ed economico) la costruzione ed il commercio dei liuti conquistò

⁷ Th. Mace, *Musick's monument*, London 1676, p. 46.

⁸ L. Frati, *Liutisti e liutai in Bologna*, in: RMI, XXVI (1919), p. 94—111.

alla città di Bologna un posto preminente nel mercato interno ed internazionale. Ai primi del secolo si sarà certo trattato ancora di una produzione spicciola e limitata a pochi amatori: poco dopo la metà dello stesso secolo, in casa di un solo liutaio, capo di una fiorente scuola, si trovano — come abbiamo detto — allo stesso momento, in preparazione, oltre mille liuti! È importante quindi notare lo straordinario impulso dato a quest'arte ed il notevole incremento apportato al commercio di questi artistici strumenti proprio dalla personalità di Laux Maler e dei suoi collaboratori. Purtroppo quasi nulla resta di così feconda produzione, ma quel poco è come un saggio di tanta perduta bellezza che ci fa rimpiangere ciò che i secoli hanno travolto. Si conservano infatti, di Laux Maler, soltanto tre liuti: uno (costruito intorno al 1520) proveniente dal Catajo, oggi a Vienna (C. 32), un altro al Victoria and Albert Museum di Londra (n. 21), ed uno a Nürnberg.

MALER, Sigismondo

Dopo quanto esposto nella voce precedente, in cui si dice che il Frati trovò a Bologna una ricca documentazione comprovante che Sigismondo era figlio e consocio del padre Laux, aggiungeremo un altro documento, fra quelli riportati dal Valdrighi (p. 267) che dimostra come fossero ricercate le ricette di questo liutaio: si tratta d'una lettera, da lui trovata nell'Archivio di Stato di Modena, del seguente tenore: „D. XX Genn. an. 1526. Venetiis — Jacopo Tibaldi al Duca di Ferrara. — Il magnifico Sigismondo Maler thedesco m'ha promesso far, Luni proximo, havere in scripto come se fa la vernice et come l'adopri nelli sua liuti, secondo l'Ex.tia V.tra me scrive desiderare l'havere. Epso maestro m'ha dicto ch'ha due sorte di vernice, et che li suoi gargioni le fano et non epso: po m'ha dicto darmi, Luni, recepte. Ser. fid.mo Jac. de li Tibaldi.“

MAN (MANN), Hans

Liutaio attivo a Napoli tra il 1750, si sa che costruì bei liuti ma anche ottimi violini su modelli di Stradivari e Guarneri.

MANGNO, Longo

Costruttore di bei mandolini e chitarre, per lo più con intarsi d'avorio, a Napoli, nel 1749. Valdrighi lo cita nel suo elenco col n. 1936. Vannes avverte che il suo vero nome sarebbe stato Lang, Mangnus, dal che, secondo le notizie esposte dal Lütgendorff circa questo nome di battesimo ed al santo patrono di tale nome (e con tale grafia) che colà era venerato, si può dedurre che egli provenisse da Füssen. Si ricorda di lui un grazioso Oktav-

laute proveniente dal Catajo e oggi a Vienna (C. 38) con monogramma su avorio e la seguente etichetta (ms.): „*Mangno Longo in Padua 1599*“.

MATTEO

Liutai di tal nome ed in tale epoca sono solo due: Matteo Sellas e Matheus Buechenberg.

MEST, Raphael

(Indicato anche come Most, Möst, Mëst).

Nato a Füssen forse figlio di Jacob Mest e colà domiciliato, nel 1615 si sposò e nel 1616 fu accolto nella corporazione dei liutai. Sembra sia morto a Kaufering presso Landsberg nel 1675. Va ricordato qui per aver appreso l'arte nella bottega di Michele Hartung a Padova, tirocinio (ricordato anche dal Baron) di cui egli si sentiva assai fiero se lo metteva per insegna anche nelle sue etichette, come quella di un liuto del 1638, che si trovava presso la Histor. Verein in Würzburg che suonava così: „*Raphael Mest in Fiessen / imperato nel Mesier (Mestier) Michael Hartung / in Padua me fecit anno 16 . . .*“ Un suo liuto del 1610 si trovava nello Schlesisches Museum di Breslau (n. 5516), un altro nella Racc. Leibbrand di Berlino, ora a Nürnberg.

PFANZELT, Andreas

Originario della regione di Füssen, si stabilì a Roma, dove, nel 1597, sposò Prudentia Cocali (?) (che morì nel 1602) e dove rimase fino al 1614. Andò quindi a Venezia e là si associò al compatriota Giovanni Hieber, con cui si trasferì a Padova. L'etichetta di un tiorbino, firmata dai due soci e datata „*Padova 1628*“, documenta questo suo passaggio da una zona di lavoro all'altra (vedi pure Hieber).

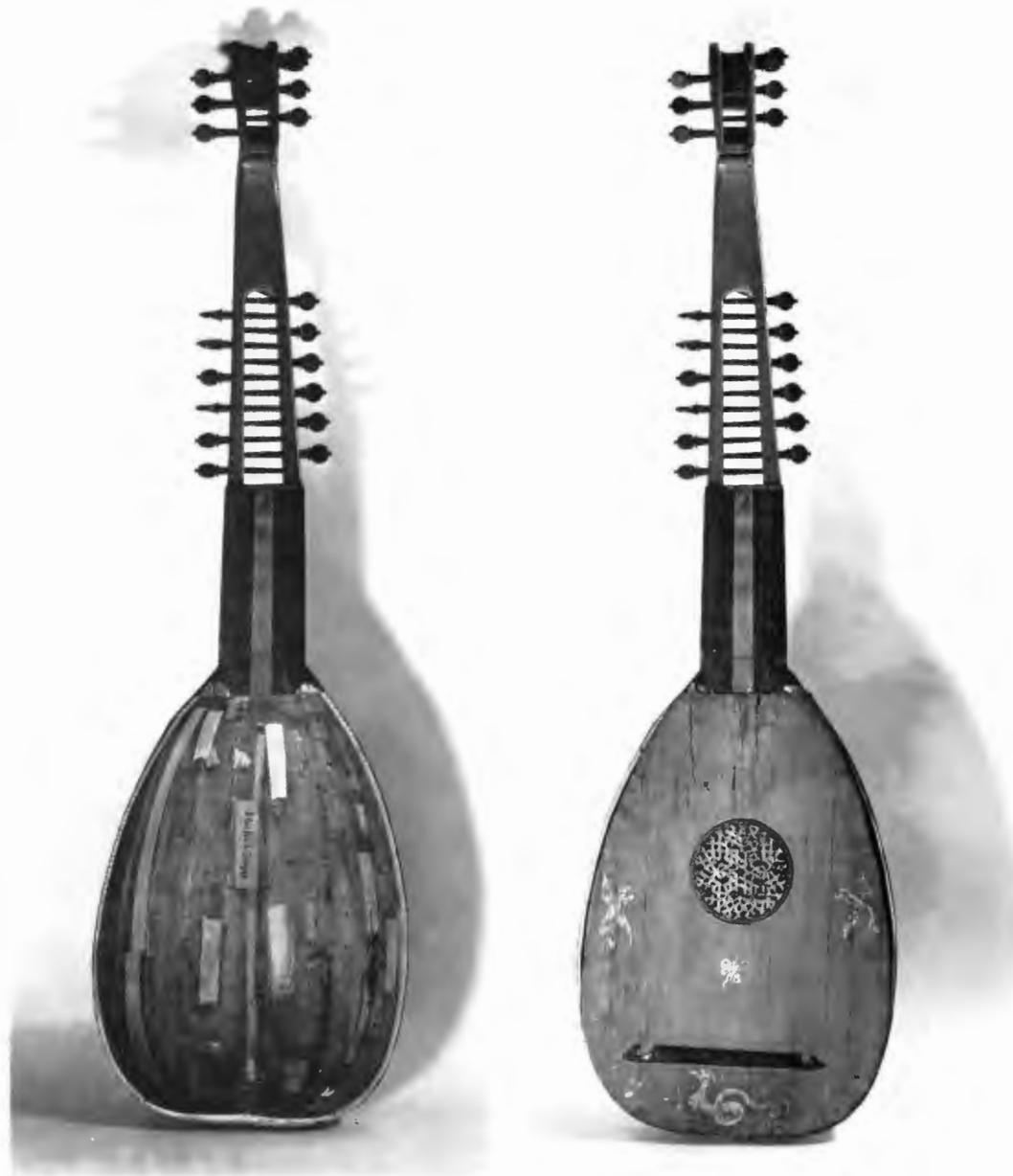
PFANZELT (PFANZEL, PFANTZELT, PFANSCHL, PFANTSCHL), Peter

Due individui dello stesso nome s'incontrano in questo periodo: il primo, Peter senior, originario di Lechbruck, si trasferì a Roma, dove professò la liuteria fino alla morte, colà avvenuta nel 1582. Non si conoscono strumenti di lui, se non un liuto di ebano da lui citato nel suo testamento (dal quale risulta celibe). Si suppone che sia stato fratello di Andreas.

L'altro Peter, jr., nato a Roma nel 1598, era figlio, allievo e collaboratore di Andreas. Di lui si hanno notizie fino al 1637.

PLATNER, Michael

Si suppone che sia stato, a Roma, allievo ed aiuto di David Tecchler, di cui segue ottimamente la scuola che, tuttavia, non è scevra da forti influenze



Bologna, Museo Civico:
Tiorba n. 1755 (L. M. 13)
„Hans Frei in Bologna 1597“



Bologna, Museo Civico:
Liuto n. 1754 (L. M. 12)
„Magno Stegher in Venetia“



Bologna, Museo Civico:
Chitarrone n. 1749 (L. M. 7)
„1.6.0.9.“
In Padova Vvendelio Venere“

anche dello stile di Andrea Guarneri. Suoi strumenti si conservano nei seguenti musei:

Musikhist. Mus., Copenhagen: 1 Diskantlaute: „*Michael Platner fecit Romae / anno 1747*“.

Museo di Ginevra: una pochette datata 1722.

Il Lütgendorff e il Vannes citano di lui altre etichette simili a quella sopra riportata, ma con diversa data (1735 e 1741) senza tuttavia indicarne la fonte né l'ubicazione.

PRESBLER, Francesco

Il cognome di questi liutai si prestò ad essere variamente pronunciato, in Italia, e perciò si incontra anche espresso con varie grafie: Plesbler, Plesber, Plesbeel, Plisbel.

Francesco P. lavorò a Milano dal 1730 al 1780 e verso il 1775 associò al suo lavoro il figlio Giuseppe. Si specializzarono nel genere dei mandolini milanesi e simili e li adornarono artisticamente con materiali pregevoli e ben lavorati (come avorio, ebano, tartaruga e madreperla) e con graziose rosette.

Fra le opere di Francesco sono da ricordare:

- 1 mandolino già nella Coll. Scheurleer, datato 1733.
- 1 mandora al Roy. Coll. di Londra (n. 109), datata 1733 (v. fig. 207 in Baines).
- 1 pandurina oggi a New York, Metrop. Museum (n. 1061) (la data, letta „1715“ nel Cat. Crosby, va forse interpretata „1765“).
- 1 mandolino del 1733 al Museo Naz. di Praga (v. ill. 208 in A. Buchner, *Musikinstrumente im Wandel der Zeiten*, Praga 1956). Etichetta: „*Francesco Plesber / in Milano / nella Contrada della Dogana / al Segno del Sole / 1773*“.

Tra le opere fatte in collaborazione col figlio, oltre un mandolino già nella Coll. Leibbrand a Berlino, citiamo:

- 1 mandolino milanese firmato „*Franceszo Presbler e Giuseppe figlio . . .* (stessa dicitura già citata) *1775*“, al Roy. College, Londra (v. ill. 210 in Baines).
- 1 piccolo „luth — mandore“ nel Museo di Basel (177 . .?).
- 1 mandolino milanese del 1780 nella „Raccolta Statale di strumenti musicali — Fondo Evan Gorga“ di Roma (n. 185).

PRESBLER, Giuseppe

Egli continuò l'attività paterna, nella stessa bottega, con la stessa insegna, con lo stesso indirizzo e con gli stessi intendimenti stilistici del padre, fino al 1814 (ultima etichetta datata). Tra le sue opere ricordiamo:

- 1 mandolino milanese del 1778 già nella Coll. Scheurleer.
- 1 altro della stessa data (già nella Coll. Arrigoni di Milano col n. 52) oggi al Museo del Cons. di Parigi.
- 1 altro del 1796 era nel Museo di Lipsia (Heyer n. 526).
- 1 mandola del 1802 era a Berlino (già nella Coll. Snoeck).
- 1 mandolino milanese del 1814 è a Bruxelles (n. 1571). Etichetta (simile a tutte le altre tranne la data „Giuseppe Presbler / in Milano / nella Contrada della Dogana all'Insegna del Sole / 1814“).
- 2 Mandolini milanesi nella „Raccolta Statale di strumenti musicali — Fondo Evan Gorga“ di Roma (n. 195 e n. 470).

RAILLICH, Giovanni

Figlio di Pietro ed anch'egli liutaio, esercitò anche lui a Padova l'arte paterna. Sul suo presunto insegnamento impartito a M. Klotz v. questa voce. Egli si era talmente assimilato all'ambiente padovano (molto probabilmente vi era nato e cresciuto) che, anche in un documento ufficiale, autenticato da un notaio, come quello sopra citato alla voce Klotz, egli si firma addirittura con un nome in chiave dialettale („Zuane“, anziché Giovanni) e cognome semplificato al massimo: Railihe invece di Raillich, come firmava il padre, od anche Railich.

Di lui si ricorda un colascione già nell'ant. Coll. Correr di Venezia, ma oggi non si possono facilmente ubicare suoi strumenti. Etichetta: „Giovanni Railich / Lautare in Padova“.

RAILLICH, Matteo

Figlio di Andrea e fratello di Pietro, nacque, forse a Hohenschwangau, verso il 1614 e morì dopo il 1655. Si stabilì a Brescia, dove in una dichiarazione di tasse del 1655 egli si dice „cittadino et habitante in Brescia, con l'essercitio di far liuti e chitarre“ aggiungendo il proprio indirizzo: „contrada della Palada“.

RAILLICH, Pietro

Figlio di Andrea, fratello di Matteo e padre di Giovanni. Lo troviamo già residente ed operante nel 1644 a Venezia, dove aveva per insegna „Alla givia“. Prima del 1655 si stabilì a Padova, vi esercitò la sua professione con una attiva bottega che veniva indicata come „Al Santo“, evidentemente per la sua prossimità con la basilica di S. Antonio. È probabile che egli abbia chiuso la sua esistenza prima del 1702, anno in cui il figlio Giovanni (v. questa voce) confermò e firmò il certificato rilasciato a M. Klotz, che

aveva lavorato sei anni, dal 1672 al 1678, quale apprendista („gargione“) nella sua bottega „al Santo“.

Lasciò molti pregevoli strumenti, specie arciliuti, di cui ricordiamo:

- 1 liuto al Germ. Nat. Mus. di Nürnberg.
- 1 tiorba (già dell'ant. Coll. Correr a Bruxelles, n. 1569 (non ha più etichetta, ma il marchio a fuoco, composto di un monogramma P. R. sormontato da una croce e circondata da un tralcio di foglie in tondo, equivale ad una firma ed è inequivocabile).
- 1 chitarrone al Museo di Darmstadt (n. 482).
- 1 chitarra al Museo di Vienna fondo „Gesellschaft d. Musikfreunde“ (Nr. 35).
- 1 chitarrone (già nella Coll. Correr) al Museo di Bruxelles (n. 1562).
- 1 chitarrone nella „Raccolta Statale di strumenti musicali-Fondo Evan Gorga“ di Roma (n. 10). Etichetta: „Pietro Raillich / al Santo in Padova / 1655“. Marchio a fuoco: sopracitato.

RAUSER (RAUSCHER), Sebastian

Secondo il solito procedimento, il Lüttgendorff, considerato che tale nome è diffuso a Vils, ne deduce che questo liutaio sia originario di quel piccolo centro o della cittadina di Füssen. Il Baron, sbagliando la grafia del cognome, dice di lui (p. 93): „Sebastian Rausgler der Anno 1594 (wo aber ist mir nicht bekannt) gelebt, hat gute Lauten mit breiten Spanen gemacht“. Egli si era stabilito a Verona verso il 1590 ed ancora vi professava l'arte sua nel 1605, data di un liuto, con etichetta stampata: „sebastian rauser in verona 1605“ che si trovava nel castello di Coburgo.

RITTIG (o RITTIO), Cristofano

Liutaio pressoché ignoto, di cui si conoscono il luogo (Genova) e l'epoca di lavoro (ultimo quarto del sec. XVII°) solo attraverso un violoncello che era a Firenze nella Coll. Kraus (n. 624) e che oggi si trova a Lipsia (Heyer n. 923).

Il Kinsky comunica che ogni ricerca, fatta presso l'Archivio di Stato di Genova, è rimasta infruttuosa. L'etichetta del suddetto strumento era così concepita: „Christopharus Rittig fe-/cit Genuae anno 1680“.

SCHÖNFELD, Nikolaus

Probabile allievo o aiuto di Laux Maler a Bologna e, quindi, con lui e con Hans Frei, uno dei più celebri liutai di quell'importante centro. I suoi strumenti, come quelli degli altri costruttori bolognesi, erano assai ricercati: il Vannes riferisce una notizia, tratta dal Münchener Reichsarchiv (Anti-

quitäten u. Kunstsachen, 1556—1568, vol. I°, p. 170) da cui risulta che verso il 1560 egli vendeva a Monaco suoi liuti.

SEGHER, Girolamo

Di questo liutaio (del resto ignoto, anche perché il suo cognome, forse da lui così modificato, può essere stato originariamente Stegher) si sa che fu allievo ed aiuto (1680—82) di Nicola Amati a Cremona.

SELLAS, Giorgio

Fratello di Matteo e attivo, come lui, a Venezia nella prima metà del '600, aveva bottega distinta da quella del fratello e con diversa insegna: „*Alla Stella*“. Il Vannes, nel dubitare della loro parentela con la famiglia Seelos di Füssen o di Innsbruck, parentela sostenuta dal Lütgendorff, si affianca a F. Waldner, che, in un suo saggio sulla liuteria tirolese (*Nachrichten über tirolische Lauten- u. Geigenbauer*, Innsbruck 1911, p. 81—88), già riportato dal Kinsky, sostiene essere questa una opinione del tutto erronea. Il Baron (p. 95) lo ricorda, sbagliando leggermente il cognome, di cui tralascia la s finale: „*Georgius Sella alla Stella lebte Anno 1621 zu Venedig*“. La sua attività è comprovata, attraverso le sue opere, fino al 1641.

La decorazione particolarmente ricca, che utilizza materiali rari e pregiati, come l'avorio, l'ebano, la madreperla, la tartaruga, ecc., sta a significare che la personalità dei due fratelli Sellas ha saputo assimilare e far propri, in un grado eccelso, il decorativismo orientaleggiante e le fioriture cromatiche dell'arte veneziana, dandoci strumenti di una prestigiosa bellezza. I fratelli Sellas si sono distinti in modo particolare nella costruzione di chitarre battenti, dalla sagoma stretta e allungata, tipica del primo '600; tra gli strumenti di Giorgio S. ricorderemo:

- 1 Tiorba del 1626 in una raccolta di Dresda.
- 1 Lautenguitarre del 1640 nel Museo del Cons. di Parigi (n. 1056).
- 2 Chitarre nell'ant. coll. Bedot (poi passata al Museo di Basilea).
- 1 Chitarra battente nella Coll. Claudius a Copenhagen (n. 161); l'identificazione è fatta sull'insegna, che trovasi nell'alto del piano, all'attaccatura del manico, espressa con le iniziali G ed S sormontate da una stella.

SELLAS, Matteo

Fratello di Giorgio, ma anche più grande di lui per livello artistico e per fama raggiunta in Venezia, campo fecondo del loro lavoro, e fuori. La sua etichetta, che spesso era una piastra d'avorio grafitata, è sempre la medesima „*Matteo Sellas alla Corona in Venetia*“ con una corona; il marchio a fuoco consta delle iniziali M S sormontate da una corona.

La schiera di strumenti di lui rimasti è assai ricca e di qualità finissima il che fa supporre una attività anche più vasta, varia ed estesa. Opere di lui si trovano nei seguenti Musei:

- Nella Coll. Correr di Venezia si trovavano due colascioni (n. 44 e 45).
- 1 chitarrone del 1630 è al Museo di Bologna, n. 1748 (Fondo Liceo Musicale n. 6).
 - 1 tiorba del 1630 è al Victoria & Albert Museum di Londra (n. 1126).
 - 1 tiorba in avorio del 1636 al Museo di Palazzo Venezia a Roma (n. 8183).
 - 1 piccola tiorba del 1638 al Museo del Cons. di Parigi (E. 1028, C. 1052) (v. fig. 176—178 in Baines).
 - 1 tiorba del 1640 al Museo di Palazzo Venezia a Roma (n. 8182).
 - 1 liuto del 1640 al Bayer. Nat.museum di München (N. 265).
- Strumenti senza data:
- 1 chitarrone (N. 255), } al Museo di Bruxelles
 - 1 chitarra (N. 550), } (per il N° 550 v. fig. 285—287 e
 - 1 chitarrone (N. 1565) } per il N° 1565 v. fig. 186 in Baines).
 - 2 liuti al Museo del Conserv. di Parigi (n. 229 e 230).
 - 1 mandola al Museo di Cluny di Parigi.
 - 1 liuto tiorbato (n. 495), } a Lipsia.
 - 1 chitarrino (n. 53) }
 - 1 chitarra battente a Vienna (C. 51).
 - 1 liuto nella Coll. Claudius di Copenhagen.

SIGISMONDO

Nome con cui si indica spesso („Il magnifico Sigismundo“), nelle cronache o nei documenti d'archivio, il liutaio Sigismundo Maler.

SMIDT, Ottavio

Nulla si sa di questo autore, cui si dà la paternità di una bella tiorba al Museo Civico di Bologna (n. 1813). L'etichetta, mal scritta, a penna, in carattere stampatello, è così concepita: „*Ottavio Smidt / in Parma 1612*“.

SMIT, Domenico

Contrariamente all'apparenza, che farebbe pensare a un nome inglese, Lütgendorff afferma che questi era un liutaio tedesco, attivo a Mantova nella seconda metà del sec. XVII. Come tale, per una sua supplica al Duca (5 aprile 1649) è citato da A. Bertolotti nella sua cronaca sui *Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova dal sec. XV al XVIII*, Milano, s. d. pag. 104. Il Vannes aggiunge altre notizie precedenti il periodo mantovano: lo dice di origine bavarese e allievo, ai primi del '600, di Andrea Alberti a Roma, dove

avrebbe esercitato in proprio per diverso tempo, per entrare poi al servizio dei Duchi di Mantova verso il 1640.

SMIT, Giovanni

Da un protocollo di Füssen (4/10/1642) comunicato da A. Layer, si apprende che i tre fratelli Michele, Hans (Giovanni) e Basili (?) Smit esercitavano l'arte della liuteria in Milano nella prima metà del '600. Degli altri due non si sa nulla; di Giovanni si conoscono: 2 piccole chitarre battenti a Vienna (C. 52 e C. 53) firmate „Giovanni Smit — Milano 1646“ (v. fig. 282 e 281 in Baines).

SNEIDER, Joseph

Fu allievo di Nicola Amati, con vari altri suoi compatrioti, fra cui Girolamo Segher, Leopoldo „Tedesco“ e altri. Apprese, assimilò e imitò assai bene l'arte costruttiva del suo maestro, di cui diffuse lo stile nell'ambiente di Pavia, dove si stabilì verso il 1700 e dove fu attivo fino al 1718. La sua etichetta porta la dicitura: „Joseph Sneider Papiae / Alumnus Nicolai Amati / Cremonae fecit Anno 1709“. Anche il suo nome fu semplificato, con l'eliminazione del „ch“, per facilitarne l'ambientazione in Italia.

SPILMAN, Dorigo

Visse a Padova, e forse anche a Venezia, verso la fine del sec. XVI. Si pensò che il vero nome fosse „Dorigo“, e che il nome aggiunto, Spilman, facesse riferimento alla professione di suonatore da lui esercitata. Al Museo di Vienna si conservano di lui un raro violoncello (C. 111), circa del 1590, e un archetto (ciò che unicamente rimane delle sue pregevoli pochettes) del 1591 (A. 114).

STADLER, Jacob

Originario di Füssen, come quasi tutti i suoi antenati, egli esercitò la sua professione a München ed in Italia, ma sul suo soggiorno italiano non si hanno notizie. Lascia bellissime chitarre battenti in ebano e avorio grafito con artistici disegni decorativi e descrittivi (motivi floreali, scene di caccia, vedute di mare con navi, ecc.); ne citiamo qui alcune: una, datata da Monaco nel 1624, a Londra, Coll. W. E. Hill & Sons (v. fig. 291 in Baines); una a Vienna (C. 56), firmata in una placchetta d'avorio: „Giacobus Stadler Fe“; una a Roma, al Museo di Palazzo Venezia (n. 8191), firmata, pure in una placchetta d'avorio, inserita nella fascia, al di sotto del piano, presso il bottone d'attacco basso della tracolla: „Jacob Stadler“. Le due chitarre, di Vienna e di Roma, non hanno luogo né data.

STADLER, Michael

Originario, anch'egli, di Füssen, lavorava a Roma nella prima metà del '600. Non si conoscono suoi lavori.

STATLER, Andree

Di questo liutaio tedesco, anch'egli dal nome semplificato, per una più agevole pronuncia, non si sa se non che fu allievo di Girolamo II Amati, figlio di Nicola, e che esercitò la professione di liutaio a Genova intorno al 1715.

STEGER, Magnus

Probabilmente figlio del liutaio Lorenz Steger, originario dell'Allgäu (egli aggiunse per lo più la „h“ al suo nome per renderne più facile la pronuncia agli italiani, mentre il padre conservò la grafia normale), che lavorava a Salisburgo nel 1756. Esercitò la professione a Venezia nella prima metà del sec. XVII. Di lui ricordiamo: 1 chitarrone già nella Coll. Galpin di Hatfield (con ancora leggibile il nome nella sua prima forma originale: „Steger“); 1 chitarrone già nella Coll. Wildhagen; 1 liuto basso nel Museo Civico di Bologna n. 1754 (fondo Liceo Musicale n. 12) (v. fig. 166—167 in Baines). Etichetta stampata: „Magno Stegher in Venetia“.

STEGER, Lucas

Figlio di Georg e originario di Rieden. Si stabilì a Napoli, dove si sposò ed esercitò la professione nella prima metà del sec. XVII. Non si conoscono suoi lavori.

STEGER, Peter

Fratello del precedente, lavorò nella stessa città di Napoli, col fratello, nello stesso periodo.

STRAUB, Michel (talvolta è anche letto Straus)

Liutaio attivo a Venezia nella seconda metà del '600. Nel 1677 si recò a Innsbruck per vendere suoi strumenti; dopo poco lo si ritrova di nuovo a Venezia, di dove è datata la pochette a forma di ribeca che si trova al Museo di Bruxelles (n. 491) e che è firmata „Michele Straus in Venetia 1680“.

STRAUCH, Matteo (anche STRAUCHO, STRAUCCHIO, STRAUCCO)

Era liutaio alla corte di Modena verso il 1640. Nei documenti viene spesso citato come „Matteo Straucho, Tedesco, liotare [= liutaio]“. Egli è ricordato in modo particolare per aver costruito dei colascioni a tre corde. Non si conoscono opere sue oggi esistenti.

TANINGARD, Giovanni Giorgio

Visse a Roma nella prima metà del sec. XVIII. Fu anche chiamato Tanigardi. Si suppone che il suo nome possa provenire dalla parola tedesca Tannengart. Egli operò nella zona d'influenza di David Tecchler, che allora dominava il campo della liuteria romana, e ne assimilò lo stile. Il Lütgendorff e il Vannes riportano varie sue etichette („*Giorgius Tanigardus / fecit Romae anno 1735*“; „*Gio. Giorgio Taningard / fecit Romae anno 1745*“; „*Giorgio Tanigardi / fecit Romae anno 1745*“), ma non ne indicano la fonte.

TAUS, Andreas

È noto solo per aver costruito un chitarrone che oggi si trova al Victoria and Albert Museum di Londra (n. 5989.59) e che è firmato: „*Andreas Taus in Siena 1621*“.

TECCHLER, Andrea

Figlio o fratello minore di David, viveva e lavorava, anch'egli a Roma, verso il 1748.

TECCHLER, Anton Hieronymus

Poiché era nipote ed allievo di David T. a Roma, si suppone attivo in questa città. È autore, tra l'altro, di un bel violino che si trovava in possesso della Lorettokirche di Praga e che portava la seguente etichetta: „*Antonius Hieronymus Tekler / Davidis Nepos Lautaro fecit 1735*“.

TECCHLER, David

La figura di Tecchler è abbastanza nota e scevra da problemi. Riporteremo, perciò, solo alcuni dati utili all'argomento di questo articolo. Innanzi tutto il luogo di provenienza: Augsburg (e non Salzburg), dove sarebbe nato verso il 1666, e che lasciò giovanissimo per stabilirsi a Roma. Sembra ormai assodato che egli non ha esercitato la professione a Venezia. Come stile, egli dapprima seguì la scuola Stainer, poi si orientò stabilmente verso il modello di Nicola Amati. Alla lista dei suoi strumenti aggiungeremo due pezzi forse poco noti: 1) un violino del 1722 della „Racc. di strum. music. — Fondo Evan Gorga, Roma“ (n. 707), etichetta (stampata tranne le ultime due cifre della data): „*David Tecchler Fecit / Rome, Anno Dni 1722*“; 2) una viola del 1723 di proprietà di Friedrich Lippmann, Roma, etichetta (id. come sopra): „*David Techler. Liutaro / fecit Romae An. D. 1723*“.

TEDESCO (TODESCO), Leopoldo il

Allievo e aiuto di Nicola Amati, presso il quale lavorò dal 1652 al 1654; passò poi ad esercitare a Roma, dove ancora era attivo nel 1658.

TENTZEL (DENZEL), Benedikt

Di questo liutaio, il cui nome e il cui stile appartengono alla scuola di Mittenwald, non si sa se non che l'etichetta d'un violino del conte Choiseul-Gouffier, mal trascritta dal Bruni nel suo inventario⁹, fu interpretata dagli studiosi in modo da avere un senso di attendibilità. Il Lütgendorff, sulla base di un violino della scuola di Mittenwald in cui si leggeva solo una parte della città (. . . pol . . .) ritenne che essa potesse significare „*Ben. Denzel aus d'Alblande [Alpenlande, Mittenwald] Napolitain*“. È, quindi, una personalità basata sulle congetture (come data il Lütgendorff dà il 1717), che non offre eccessivi sviluppi d'indagine.

TESLER, Giovanni

In una tiorba del Museo Bardini di Firenze (n. 154) era stata letta la seguente etichetta: „*Giovanni Tesler in Ancona 1621*“, etichetta che però divenne irreperibile per i danni subiti dallo strumento nell'alluvione del 1966. Tuttavia, è ancora visibile una piccola marca impressa sul piano e, in basso, sulla cassa, che raffigura due iniziali I T con fregi:

I T
OC
OC

TIEFFENBRUCKER

Di questo celebre famiglia di liutai (originari, probabilmente, di Tieffenbrugg, piccolo villaggio presso Rosshaupten sul Lech (Bavaria) nella regione di Füssen) la maggior parte si trasferì in Italia, mentre uno, Caspar, divenne celebre in Francia, a Lione, dove si naturalizzò francese (si è già accennato a lui nella „premessa“ a queste brevi note). Tralasciando questo importante costruttore, (sembra priva di fondamento la voce di un suo soggiorno a Bologna) perché fuori del nostro argomento, passeremo ad esaminare rapidamente l'attività dei membri che si trapiantarono in Italia, dove costituirono, più che una semplice famiglia artigiana, una vera e propria serie di artisti, disseminata per le varie città del nord Italia, specie a Venezia e Padova.

Jacob T.

Il Vannes pensa sia un Jacob T., citato negli archivi della Parrocchia di Rosshaupten quale liutaio attivo a Genova ed ivi morto nel 1564.

⁹) *Un inventaire sous la Terreur. État des instruments de musique relevé chez les émigrés et condamnés, par A. Bruni, l'un des Délégués de la Convention. Intr., notices biographiques et notes par J. Gallay, Paris, Chamerot, 1890.*

Tuttavia nell'etichetta manoscritta di un chitarrone (verosimilmente un originario liuto) giunto, per secolare eredità familiare, nella collezione privata del conte Guido Chigi Saracini di Siena, si ritiene di poter leggere, dopo la data (1571), la firma „*Jacob tieffenbruger in Genoua*“. La discrepanza fra le due date è argomento ancora da esaminare attentamente, per stabilire se lo strumento è attendibile come opera di Jacob o se a lui si devono riferire i dati d'archivio riportati sopra.

Jachomo T.

Di questo membro della famiglia, pure assai poco noto, liutaio a Milano nel sec. XVII^o, sembra sia stato opera un liuto che figurava (col. n. 48) nella Coll. Arrigoni di Milano.

Il Vannes — non si sa con quale fondamento — ritiene sia da identificare con l'Jacob di Genova.

Johann T.

Si sa di lui che era figlio ed erede di Caspar T., morto nel 1571 a Lione; dopo il 1585 dovette forse lasciare quella città e cercare altrove quella fortuna che colà non aveva arriso al suo sventurato padre. Si dice che nel 1592 esercitasse la professione a Venezia, ma i suoi lavori sono del tutto sconosciuti.

Leonardo T.

Di questa ricca personalità, dalla lunga carriera, si sono fatte due diverse persone, un Leonardo senior e uno junior: il primo sarebbe stato padre di Wendelin ed avrebbe esercitato a Padova nella prima metà del sec. XVI^o, il secondo sarebbe stato figlio dello stesso Wendelin e avrebbe esercitato anch'egli a Padova, dove sarebbe stato maestro anche di Michael Hartung, per poi trasferirsi a Venezia verso il 1590. È lodato dal Baron (è proprio sulle sue parole „*bey dem gantz jüngern Leonhard Tieffenbrucker welcher auch gar feine Arbeit gemacht . . .*“ che si è dedotta l'esistenza di un Leonardo „junior“) a p. 95 della sua *Untersuchung*. Non si conoscono oggi opere firmate da Leonardo T.

Magno T.

Anche di questo liutaio si è voluto scindere in due la carriera, eccezionalmente lunga (andrebbe circa dal 1500 al 1621), ottenendo, pure in questo caso, un Senior ed un Junior, entrambi attivi a Venezia, l'uno tra il 1500 ed il 1575, l'altro dal 1589 al 1621. Presso questo secondo, oltre che presso Leonardo jun., potrebbe aver lavorato Michael Hartung (v.), forse segnalato

da una sigla apposta su una mandola del 1607 (MTH), sigla di cui il Lütendorff dice: „*das nicht ganz zu deuten möglich ist*“.

Opere dei due liutai di nome Magno risultano:

a) M. senior:

3 liuti registrati nell'Inventario di Fugger del 1566 (n. 61, 72 e 75).

1 liuto del 1560 già nello „Schles. Museum“ di Breslau.

1 chitarrone già nella Coll. Scheurleer all'Aja.

b) M. junior:

1 chitarrone del 1589 nella Coll. Galpin

1 chitarrone del 1606 nella Coll. Donaldson, al Roy. College di Londra.

1 liuto del 1609 al Museo Bardini di Firenze (n. 144).

1 tiorba del 1607 già nella Coll. del Principe di Lobkowitz.

1 tiorba del 1610 già a Berlino.

1 tiorba del 1610 già a Dresda (Coll. priv.).

1 liuto del 1612 al Museo Civico di Bologna (Fondo Liceo Musicale n. 11).

1 liuto (ora „chitarrizzato“) del 1616 al Musikhist. Mus. di Stockholm (n. 302 bis / C. 90).

Moïses T.

Di questo Tieffenbrucker si sa solo che professava a Venezia nel sec. XVIII. Di lui si conserva una mandola-chitarra al Museo del Cons. di Parigi (n. 1472) con l'etichetta: „*Moïses Tiefenbrucker / H. H. in Venetia fecit*“.

Ulrich T.

Questo è uno dei membri meno noti della famiglia ed anche, con Magno senior e con Caspar, dei più antichi. Lavorava a Venezia ma, secondo il Wasielewski, avrebbe soggiornato pure a Bologna (*Geschichte der Instrumentalmusik im XVI. Jahrh.*, Berlin 1878, p. 31). Nell'inventario della Collezione Selhofsche (L'Aja, 1759) figurava un liuto di sua mano (che forse, secondo il Vannes, è da identificare con uno strumento che si trovava in una collezione privata a Bonn) con l'etichetta „*Ulrich Duißoprugar Lutario A. 1521*“. Come si vede, il cognome era da lui stato modificato, similmente a quanto aveva fatto il suo contemporaneo Caspar. Per Magno invece, o meglio per i due artefici di tal nome, sarà preferibile l'altra versione „*Dieffopruchar*“. Ad ogni modo essi sono gli unici a cambiare l'iniziale, che da T diviene D. Tutti gli altri conserveranno quasi sempre la grafia normale (dopo queste „scosse di assestamento“ nei vari paesi, il nome, conosciuto e diffuso, si era venuto acclimatando e non richiedeva più una troppo radicale volgarizzazione), salvo piccole sfumature di una „g“ o di una „c“

nella parte finale della parola. Questo dicasi in via generale, perché, a volte, tale cognome, anche per la stessa persona, si trova sotto forme diverse da quelle sopra citate.

Wendelin T.

Questa si può definire la figura più interessante ed artisticamente la più importante della famiglia. Cercheremo di seguire, attraverso le etichette delle sue opere, le varie fasi della sua attività e di delineare, quindi, una traccia per qualche supposizione sulla sua personalità e sulla sua vita privata, in quanto trapelano ed emergono, dai suoi lavori, elementi caratteristici e singolari, rimasti finora oscuri. Anzitutto il mistero delle etichette tagliate e della parola „Venere“ (taglio e parola che spinsero il Baron a credere nell'esistenza di due distinti liutai: Vendelino Tieffenbrucker e Vendelio Venere). Si è detto, per spiegare la misteriosa parola „Venere“, che essa stava per „Genere“, cioè „stirpe“, „famiglia“, „generazione“ (ted. *Geschlecht*) e questo per dire che stava a significare „figlio“. Ma la spiegazione non convince perché le famiglie artigiane, in cui il mestiere si tramandava da padre in figlio, sono state sempre moltissime, anzi era allora una cosa estremamente naturale e consueta, eppure non si era mai trovato un tale termine. C'è qualcosa che non convince, poi, nel comportamento di Wendelin, che a un certo punto si libera quasi, nelle scritte che appone ai suoi strumenti, di questo Leonardo che gli ha dato il nome, se non i natali, e prosegue, anzi intensifica, la sua attività col suo solo nome, assumendo quasi il famoso termine di „Venere“ come un secondo nome o un nome d'arte. Ma c'è di più: a un certo punto, dopo aver dimezzato l'etichetta tagliandone via la parte inferiore contenente il nome del suo patrono, modifica anche il punzone del marchio a fuoco (*Brandmarke* o *Brandstempel*) che egli imprime sul piano dei suoi strumenti, presso l'attaccatura del manico: rimane l'insegna — un'ancora — ma cambiano le iniziali, che da W. T. (Wendelin Tieffenbrucker) diventano W. E. (Wendelin? . . .), in cui la „E“ resta tuttora avvolta dal mistero più fitto. Viene fatto di pensare, a questo punto, che, dietro queste modifiche apparentemente banali e insignificanti, vi sia tutto un processo psicologico di emancipazione da un'autorità dapprima liberamente accettata, ma poi sentita come un peso imposto e divenuto troppo grave per un artista ormai da tempo padrone di sé e della sua fama. In un primo tempo abbiamo pensato, dato che questo processo di emancipazione così radicale non era troppo naturale né reverente per un'autorità paterna, ad un caso di „affiliazione“, il che sarebbe stato naturale nella procedura con cui venivano tenuti presso il maestro gli allievi, apprendisti ed aiuti

(detti latinamente „gargiones“ ed in lingua volgare „gargioni“, cioè „garzoni“) che spesso vivevano in casa del maestro stesso, facendo, così, quasi parte della sua famiglia. Inoltre, c'era il fatto del punzone, in cui la „E“ farebbe pensare all'iniziale di un cognome tenuto sempre accuratamente nascosto e che ora rivendicava in parte i suoi diritti. Tuttavia anche l'adozione, per il fatto di essere basata esclusivamente su un rapporto di gratitudine, non sembra risolvere e spiegare questo larvato atto di ribellione o, per lo meno, il gesto di liberarsi di un nome a cui egli doveva la sua fortuna. Si presentava, quindi, una terza soluzione e questa sembra, in ultima analisi, la più logica. Supposto l'arrivo a Padova di un tale Wendelin E. (cognome che non ci è noto, ma che doveva avere quest'iniziale), egli viene a far parte della bottega di Leonardo Tieffenbrucker, andando ad abitare in casa sua, ne conquista subito la fiducia perché sin dai suoi primi lavori si rivela artista d'eccezione, ne sposa la figlia, ne rileva la bottega. Di qui una nuova interpretazione, forse l'unica possibile, della parola „Venere“, che starebbe a significare „genero“, cioè marito della figlia, del maestro liutaro. Ma questi fa valere la sua autorità, evidentemente, ponendo delle condizioni alla continuazione della bottega, la quale deve sempre portare (certo per qualche clausola contrattuale ben chiaramente stabilita e concordata tra i due) il nome di Leonardo Tieffenbrucker come insegna, e non altro, anche se Wendelin figura come diretto autore. E Wendelin, fedelmente, inizia la sua attività addirittura come „*Vendelinus Tieffenbrucker*“. Anche la forma latina „*in Padua*“ con cui inizia la dicitura farebbe ritenere queste etichette come appartenenti ad una prima fase della sua attività („affiliazione“ di un allievo devoto e di genero deferente). Poi egli amplia l'etichetta (che diventa di due righe), abbandona la lingua latina („*Padua*“ diviene „*Padova*“, il „*de*“ non viene dal latino ma dal dialettale padovano „*da*“), e non vi è più Vendelino, come se questo nome gli sembrasse un diminutivo, ma Vendelio, e vi introduce la nuova parola, con cui egli comincia a chiarire la sua posizione di „genero“ e non di figlio. Tuttavia, a un certo momento, forse intorno al 1590, avviene qualcosa che lo determina a svincolarsi dall'insegna accettata per rigoroso contratto, ma che non fa parte della sua vera personalità. Molto probabilmente il suocero era venuto a morire, liberandolo così dall'impegno di farlo figurare nella dicitura della casa. Tuttavia egli è ormai già celebre e, se aggiungesse un cognome nuovo, il proprio per nascita, che mai aveva figurato, porterebbe un senso di disorientamento sul mercato in cui si era imposto con la propria arte ma non col proprio nome. Oltre al taglio delle etichette (il Vannes ritiene che egli abbia operato tale taglio a partire dal 1595, ma tale data va portata più indietro, forse al 1590, perché nella „Raccolta Statale — Fondo Gorga“

— di Roma — esiste uno strumento, con etichetta tagliata, del 1591); anche la iniziale E (altrimenti incomprensibile) va considerata, quindi, come una rivalse della sua personalità, forte della propria grandezza e del proprio destino. L'attività artistica di questo liutaio fu, del resto, fra le più ricche qualitativamente e quantitativamente: la lista, che segue, delle sue opere sta a dimostrare una produzione veramente eccezionale; uno sguardo alle immagini di esse che, per la loro bellezza, sono riportate nei maggiori repertori e cataloghi dei musei, dà poi un'idea del loro alto livello d'arte.

Fra i principali musei che possiedono opere di Wendelino T. quello che ne ha di più sembra, al momento, la „Raccolta strumenti musicali-Fondo Gorga“, di Roma, che ne possiede cinque. L'elenco dei suoi lavori è ordinato, qui, con un criterio che vorrebbe essere cronologico anche per le opere non datate, sulla base di vari elementi, primo fra tutti l'etichetta e poi il marchio a fuoco.

Lavori di Wendelin Tieffenbrucker

Data	Strumento	Museo	N°	Etichetta	Marchio a fuoco
?	Liuto	Roma	2715	„In Padua Vendelinus Tieffenbrucker“	
?	Lira da gamba	Wien	C. 95	id. c. s.	
1551	Liuto	Leipzig	492	„1551 In Padova Vvendelio Venere de Leonardo Tieffenbrucker“	
1559	Liuto ora perduto	Leipzig	493	„1559 Vendelinus Tieffenbrucker In Padova“	
1572	Liuto ora perduto	Berlin	2298	„Vvendelio Venere Padova 1572“	
1578	Liuto (ora mandola)	Braunschweig	48	„In Padova Vvendelio Venere de Leonardo Tieffenbrucker 1578“	
1582	Liuto	Wien	C. 36	„In Padova Vvendelio Venere de Leonardo Tieffenbrucker 1582“	
1587	Liuto	Wien	GMF 56	„In Padova Vvendelio Venere de Leonardo Tieffenbrucker 1587“	

Lavori di Wendelin Tieffenbrucker

Data	Strumento	Museo	N°	Etichetta	Marchio a fuoco
1587	Liuto (ora mandola)	Roma	1225	„In Padova Vvendelio Venere de Leonardo Tieffenbrucker 1587. M.H.“	
(c. 1590?)	„Harfencister“	Wien	C. 67	„In Padova Vvendelio Venere de Leonardo Tieffenbrucker“	
1591	Liuto (ora mandola)	Roma	1197	„1591 In Padova Vvendelio Venere“	
1592	Liuto	Darmstadt			
1592	Tiorba	Yale	Skinner 26	„1592 In Padova Vvendelio Venere“	
1595	Liuto (ora mandolone)	Roma	2453	„1.5.9.5. In Padova Vvendelio Venere“	
1595	„Arcileuto del corpo longo“	Wien	A. 46	„PA/DOVA 1595 Vvendelio Venere“	W.T.
1607	Chitarrone	L'Aja	già Scheurleer		
1607	Liuto (ora mandola)	Firenze, Cons.	62	„1607 In Padova Vvendelio Venere“	
1609	Chitarrone	Bologna, Mus. Civ.	1749	„1609 In Padova Vvendelio Venere“	
1611	Chitarrone	Wien	C. 47	„1611 (In) Padova Vvendelio Venere“	W.E.
(senza data)	Liuto	Stoccolma	547	„In Padova Vvendelio Venere“	
(senza data)	Chitarrone	Bruxelles	1563	„In Padova Vvendelio Venere“	W.E.
(senza data)	Chitarrone	Roma	1227	„In Padova Vvendelio Venere“	W.E.
(senza data)	Liuto soprano	Wien	C. 39	(manca)	W.E.
(senza data)	Liuto soprano	Wien	C. 40	(manca)	W.E.
(senza data)	Liuto soprano	Wien	C. 41	(manca)	W.E.
(senza data)	Liuto soprano	già a Verona	—	(manca)	W.E.

TIRLER, Carlo

Di questo liutaio, certamente tedesco, appartenente al XVII o XVIII sec., si conosce solo l'etichetta di un liuto che apparteneva a un privato (Pietro Dosi, Bologna) in cui era scritto: „Carlo Tirler, Leutar / in Bologna fece“.

UGAR, Crescenzo

Liutaio di probabile origine tedesca, nato a Urbino nel 1712 e morto a Roma nel 1791. Il Vannes aggiunge notizie circa il suo testamento, in base al quale egli lasciò averi e strumenti ai due fratelli Pietro e Francesco, attrezzi e materiali di liuteria all'allievo Giuseppe Orzelli. Il fratello Pietro, tuttavia, già esercitava, costruendo specialmente viole (in una delle quali, oggi di proprietà privata, si trova la dicitura: „Petrus Ugar, Urbinas / fecit Romae 1770“). Il Valdighi lo cita nei suoi elenchi col n. 3252: lo dice attivo ad Arezzo verso il 1800 e autore di chitarre e mandolini. Un'etichetta di Crescenzo U., riportata dal Lütgendorff (senza citazione di fonte, come egli e il Vannes fanno spessissimo) è così concepita: „Crescentius Ugar / fecit Romae anno / 1790“.

UNVERDORBEN, Marx (Max)

Liutaio di grande valore, attivo a Venezia nella prima metà del sec. XVI, giustamente affiancato, dagli storici, alle grandi figure dei Maler. Il Lütgendorff, alla ricerca del luogo d'origine di questo nome, ha trovato la regione della Schwäbisch-Hall dove esso è assai diffuso e ritiene, quindi, di poterla considerare come patria di lui. Questo illustre costruttore lavorava a Venezia, come si sa dalle etichette, tuttavia senza date, che egli apponeva ai suoi strumenti. Non si hanno notizie biografiche di lui, e anche le sue opere, che rivelano un'arte raffinata, hanno avuto purtroppo una triste sorte, perché sono state impietosamente divorate dal tempo, per l'incuria di coloro che avrebbero dovuto tramandarle ai posteri come rari messaggi d'arte del nostro Rinascimento. Egli, infatti, nelle sue creature, imprime i caratteri decorativi dell'arte veneziana, insieme a quelli dell'arte tedesca, ed è doppiamente da rimpiangere, perciò, la perdita dei suoi preziosi strumenti. Ricordi di essi troviamo nelle seguenti citazioni: Inventario Fugger (1566)¹⁰, Liuto n. 65; Coll. del Principe Lobkowitz nel castello di Raudnitz: un liuto (con etichetta „Max Unverdorben a Venetia“) in cattive condizioni, alla fine dell'800, quindi da ritenersi perduto; due liuti citati (insieme a due liuti di Lucas Maler) da Koczirz (con il nome sbagliato di „Max Unterden“) ¹¹.

¹⁰ *Denkmäler der Tonkunst in Bayern*, VI (1904), pagg. L/LI.

¹¹ A. Koczirz, *Österreichische Lautenmusik zwischen 1650 und 1720*, in: *Studien zur Musikwissenschaft*, V. Heft, 1918, p. 74.

Strumenti suoi oggi esistenti sono solo: un liuto al Museo nazionale di Praga (v. ill. 186 e 188 in Buchner) e una stupenda tiorba a doghe larghe, in ebano e avorio grafito della „Raccolta Statale strum. music. — Fondo Evan Gorga“ di Roma (n. 37), la quale, tuttavia, giunta a noi, per i danni del tempo, completamente rovinata, necessita di un sostanziale e più che sapiente restauro per poter essere considerata come un'entità ancora esistente. L'etichetta è la stessa citata sopra, stampata in caratteri gotici.

VERLE, Francesco

Originario tirolese, lavorava a Padova intorno al 1590—1600; non si hanno notizie di sue opere. Il Vannes (I, 377) riporta (al solito senza indicare la fonte) un'etichetta di lui: „In Padova / Francesco Verle“ (Vannes n. 2424).

WAGNER (o WANGEN), Dominik Caspar

Nome che si poteva leggere, a quanto riferisce il Lütgendorff, sul fondo (unico pezzo conservato) di un violino. Di lui si sa (Lütgendorff, Vannes) che lavorava a Chioggia nel 1725, ma non si ha notizia delle sue opere.

WÖRSCHER, Antonio

Venne giovane in Italia, dove si stabilì e si specializzò. Visse a Milano nella seconda metà del sec. XVII. Un violino che si trovava in una collezione privata di Amburgo, portava la seguente etichetta stampata: „Antonio Worschel / fecit Milano 1697“.

ZELAS, Michele

Per assonanza con nome Seelas di Innsbruck, il Lütgendorff ne fa addirittura un „verwandt mit Matteo Sellas in Venedig“, ma, dato che l'origine in comune dei Sellas con i Seelas è stata dimostrata inconsistente, anche questa supposta parentela non ha fondamento storico. Di questo liutaio si conosce solo una tiorba, di pregevole fattura forse settecentesca, oggi al Museo di Bruxelles (n. 544) con la seguente etichetta: „Michel Zelas in Genova“.

ZIMBELMANN, Filippo

Di questo liutaio ci dà notizia Leto Puliti¹², che lo dice figlio di Piero Zimbelmann e aiuto di Giovanni Suover a Firenze, dove viveva verso il 1661. Non si conoscono sue opere.

¹² L. Puliti, *Cenni storici della vita del Serenissimo Ferdinando dei Medici*, Firenze 1784, p. 82.