

Pierluigi Ferrari

La liuteria veneziana del Cinquecento e la viola da gamba di Antonio Ciciliano del Museo civico di Bologna

«Et no' meno diletta la musica delle quattro viole de arco, la qual'è soavissima et artificiosa»: questa la lode che Baldassarre Castiglione rivolge alla viola da gamba ne *Il cortegiano*, testimoniando usi e abitudini, vere e proprie teorie estetiche già da tempo consolidati alla corte di Urbino¹.

La viola da gamba, infatti, fin dall'inizio del '500, era ampiamente diffusa nelle corti italiane, dove suscitava un interesse sempre maggiore. A tale diffusione, tuttavia, non corrispondeva la catalizzazione in un tipo unico di strumento² delle molte caratteristiche riscontrabili nell'iconografia coeva. Solo la continuità nella costruzione e nella connessa sperimentazione condusse all'emergere di un modello con caratteristiche peculiari che vennero mantenute per un tempo relativamente lungo; il che poteva avvenire solo in un luogo ove la tradizione liutaria fosse già costituita: non è quindi un caso che lo sviluppo della prima 'scuola' di costruttori di viole da gamba vada situato nella città di Venezia, dove esse venivano sicuramente prodotte almeno dal 1499³.

Nei primi quattro decenni del XVI secolo alcuni liutai veneziani, di cui non è rimasta testimonianza, svilupparono un tipo di strumento che verso il 1540 — datazione proposta per il più antico strumento sopravvissuto — si presenta già completamente formato, come documentano sia le fonti iconografiche⁴ sia una dozzina di esemplari superstiti⁵. Questi strumenti sono il frutto dell'attività di cinque liutai: Francesco Linarol, Heinrich Ebert, Anto-



Ill. 1 a e b. Viola da gamba di Antonio Ciciliano, Bologna, Museo civico, n. 1761.

nio Ciciliano, Battista Ciciliano figlio di Antonio, e Ventura Linarol figlio di Francesco; essi costruirono viole da gamba sostanzialmente uguali, con leggere differenze personali e con varianti significative solo nella produzione della seconda generazione, quella dei figli⁶.

Molte caratteristiche della viola da gamba veneziana si possono notare al primo sguardo: sono quelle che la rendono immediatamente, e direi piacevolmente, diversa dalla tipica viola da gamba barocca, che senza dubbio ci è più familiare.

La differenza più evidente consiste nel fatto che le spalle dello strumento, le due fasce superiori, spiovano molto conferendo alla parte superiore della cassa una forma quasi ogivale; le fasce superiori, oltre a spiovere lateralmente (ill. 1 a e b) nel senso della loro lunghezza, scendono anche dal fondo verso la tavola armonica perché essa è leggermente più bassa e più stretta del fondo: è una caratteristica tipica delle viole di questa scuola, anche se fu abbandonata in alcuni strumenti di Battista Ciciliano e di Ventura Linarol. Le rientranze laterali della cassa sono piuttosto alte ma poco profonde e in alcuni strumenti presentano una forma asimmetrica con una maggiore curvatura nella parte superiore; a volte gli angoli che esse formano nel perimetro della cassa sono protesi verso l'esterno, più spesso i due superiori.

Un'altra caratteristica subito apprezzabile è l'uso di un cavigliere col profilo di una S schiacciata e con lati esterni piatti, sui quali la spirale del riccio non si sviluppa tridimensionalmente ma è invece scavata⁷, a volte con un fiorellino scolpito al centro (ill. 2 a); il dorso e la parte anteriore del cavigliere, sono invece sagomati in forma di tre scanalature parallele di sezione parabolica, con la centrale più larga e con spigoli più alti di quelle laterali (ill. 3 a).

Il cavigliere conclude superiormente un manico spesso e non inclinato rispetto alla cassa, con la faccia anteriore che corre parallela al piano della tavola armonica (ill. 3); su questa faccia è incollata una tastiera cuneiforme abbastanza spessa nella parte che sporge sopra la cassa. Per migliorare il bilanciamento della viola, che con un manico e una tastiera così massicci sarebbe molto squilibrata, la tastiera è abbondantemente scavata sulla faccia posteriore, in particolare nella porzione che sporge sulla tavola, ma probabilmente anche nella parte incollata sul manico. Quasi sempre la tastiera è ornata con una filettatura che corre parallela ai lati più lunghi e crea in basso un disegno geometrico; l'estremità inferiore della tastiera è spesso sagomata in forma di due semicerchi simmetrici rispetto a una punta centrale, disegno che ricorre anche sulla cordiera.

Il manico è fissato al corpo dello strumento con l'ausilio di un blocco di legno interno alla cassa su cui esso viene incollato e inchiodato; la superficie di contatto tra le due parti non è perpendicolare alla tavola armonica e al fondo, contribuendo a creare la particolare sagomatura delle fasce descritte prima (ill. 3).

La geometria del manico non inclinato e



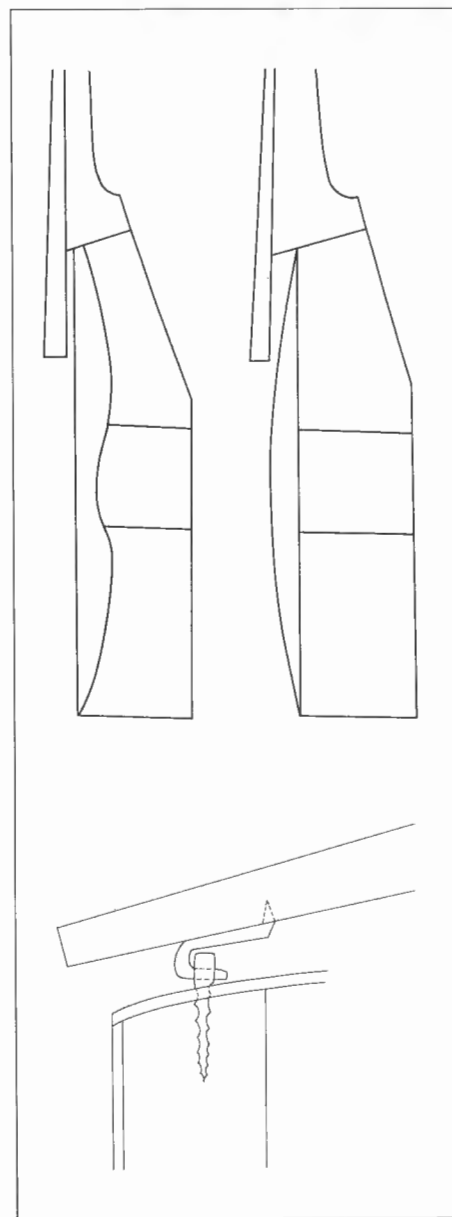
Sopra: ill. 2 a e b. A fianco: ill. 3 e 4.

della tastiera cuneiforme fa sì che le corde scorrano quasi parallele alla tavola armonica, necessitando di un ponticello non molto alto; le corde inoltre formano con il ponticello un angolo molto vicino a un angolo retto: ne consegue che la pressione esercitata dal ponticello sulla tavola armonica è solo una piccola parte della tensione alla quale sono sottoposte le corde⁸, il che rende possibili tecniche inusuali nella costruzione della tavola armonica, non dovendo questa sopportare pressioni notevoli.

L'ultima caratteristica esterna di questi strumenti riguarda il modo usato per fissare la cordiera alla cassa; sebbene attualmente in molti esemplari sia applicato il metodo tipico del bottone infisso nella fascia inferiore, al quale la cordiera viene legata con filo di budello o di metallo, l'assetto originale era diverso: esso prevedeva una vite a occhiello ancorata al tassello di legno posto all'interno della cassa e un uncino, fissato sulla faccia posteriore della cordiera, che veniva infilato nell'occhiello, creando un sistema privo di elasticità, ma molto resistente (ill. 4 e 6).

Il fondo della cassa, che come la tavola non sporge oltre le fasce, è ricavato con l'unione di due tavole la cui commettitura è spesso rinforzata con strisce di stoffa o carta incollate all'interno; poco sopra gli angoli superiori il fondo è piegato in maniera che la parte superiore della cassa risulta rastremata, anche abbondantemente⁹; il fondo infine non copre mai la parte inferiore del manico, ma si interrompe a contatto di esso (ill. 5).

All'interno della cassa sono spesso incollate sul fondo due catene trasversali poste l'una poco sotto gli angoli inferiori e l'altra poco sopra gli angoli superiori; a volte una sottile striscia di legno è posta invece proprio sulla piegatura, per rafforzare il punto in cui il legno viene assottigliato, con un ta-





A sinistra: ill. 5, sopra: ill. 6.

glio poco profondo, per facilitare la piegatura stessa.

La tavola armonica presenta alcune delle caratteristiche più particolari di questa scuola, mai usate altrove, e mostra di essere ottenuta attraverso l'applicazione di due tecniche costruttive diverse, a volte utilizzate insieme sullo stesso strumento.

La prima tecnica, testimoniata direttamente dallo strumento più antico, e indirettamente dalla viola di Ebert, consiste nel sagomare il perimetro della tavola armonica su una tavola di legno piatta e sottile che viene poi piegata trasversalmente con l'aiuto del calore; una volta curvata la tavola viene poggiata e incollata su due catene trasversali, anch'esse curve, che corrono tra le fasce laterali della cassa: una tra le fasce superiori, l'altra tra quelle inferiori; il perimetro della tavola viene anche poggiato e incollato sullo spigolo superiore delle fasce che sono sagomate in un modo particolare così da seguire la curvatura solo trasversale della tavola; esse si presentano infatti leggermente più basse lungo i lati della cassa e la loro altezza cresce nella fascia inferiore fino a raggiungere un massimo evidente al centro di questa; quando è impiegata questa tecnica la tavola armonica si presenta quindi trasversalmente curva, ma longitudinalmente in pratica piatta (ill. 3). L'altra tecnica per costruire la tavola armonica, in seguito universalmente usata in tutti gli strumenti ad arco, consiste nel sagomare la convessità esterna e la cavità interna trami-

te scavo, partendo da una tavola di legno abbastanza spessa; in questo caso la tavola si presenta curva sia trasversalmente sia longitudinalmente. Le due tecniche possono essere usate anche contemporaneamente sulla stessa tavola, che viene prima scavata e poi piegata trasversalmente per ottenere una curvatura maggiore, risparmiando così materiale e tempo; questa tecnica di lavoro, per noi inusuale, è infatti applicata a strumenti grandi, dove consente risparmi veramente apprezzabili¹⁰.

Alla faccia interna della tavola di alcuni strumenti è incollata, sulla sinistra, una catena longitudinale, ma solo nello strumento più antico questa è ritenuta originale; in due strumenti è assente e in altri è ritenuta un'aggiunta posteriore¹¹. Anche l'anima rappresenta, in tutti gli strumenti, un'aggiunta posteriore, e in un caso essa ha danneggiato il fondo che non era stato irrobustito; in altri casi invece una sottile piastra di legno era stata incollata sulla faccia interna del fondo.

La tavola armonica e il fondo erano uniti alle fasce senza l'uso di controfascie, con l'aiuto di sottili strisce di tela o carta, tecnica usata anche alla congiunzione delle fasce, dove non esistono in genere gli zocchetti.

Per quanto riguarda i fori di risonanza la forma adottata da quasi tutti i liutai è quella di una *f* primitiva, molto simile a una *s*, che non presenta un taglio centrale, con una piccolissima 'paletta' solo nella parte inferiore; Battista Ciciliano, un liutaio della seconda generazione, tornò a usare fori di risonanza a forma di *c*, dotandoli però di un evidente taglio centrale. Una sola viola mostra fori di risonanza a forma di *f* sviluppata, quella di Ebert, ma la tavola armonica è un rifacimento posteriore, dovuto al collasso di quella originale; la tavola attuale è ottenuta per scavo e mostra un

ispessimento longitudinale in posizione centrale; tuttavia sulle facce interne delle fasce superiori e inferiori sono chiaramente visibili i segni dei blocchetti che reggevano le due catene trasversali sulle quali poggiava la tavola originale ottenuta per piegatura, inoltre l'altezza della fascia inferiore cresce dagli angoli verso il centro.

I legni usati nella fabbricazione di questi strumenti erano invece già standardizzati sulle qualità classiche della liuteria: acero per tutte le parti, tranne la tavola realizzata con un singolo pezzo di abete; ancora, l'acero mazzato è usato in un solo strumento, e anche i capotasti e le cordiere sono quasi sempre in questa essenza.

Dopo aver sommariamente descritto le caratteristiche salienti della viola da gamba della scuola veneziana del Cinquecento, l'esame dello strumento di Antonio Ciciliano, conservato nel Museo civico medievale e del rinascimento di Bologna (n. 1761), sarà breve anche se esso non è mai stato descritto nella letteratura organologica¹².

Lo strumento, costruito da uno dei liutai della prima generazione¹³, rispetta tutte le caratteristiche principali della scuola: spalle spioventi in due direzioni, manico non inclinato terminante in un cavaliere con latti piatti e con spirale scavata, con un fiore a cinque petali scolpito al centro; il manico era in origine fissato al tassello superiore con tre chiodi, ma ora due dei fori sono stuccati, nel terzo è infissa una vite a testa tonda di aspetto molto recente e tre toppe in legno sono anche visibili sull'estremità esterna del manico; la cordiera è fissata con la vite a occhio e l'uncino (ill. 6), e nella sua parte superiore sono ricavati sette fori; la tastiera, cuneiforme, con un minimo di spessore al capostato di soli 2 mm e un massimo all'estremità opposta di 15 mm, è scavata inferiormente e lo spessore, che sui lati è di 15 mm, come si è detto sopra, de-

crece fino a pochi millimetri in corrispondenza della punta centrale; la faccia anteriore della tastiera è abbastanza convessa e aumenta in larghezza da un minimo di 4 cm al capotasto a un massimo di 7 cm all'estremità inferiore.

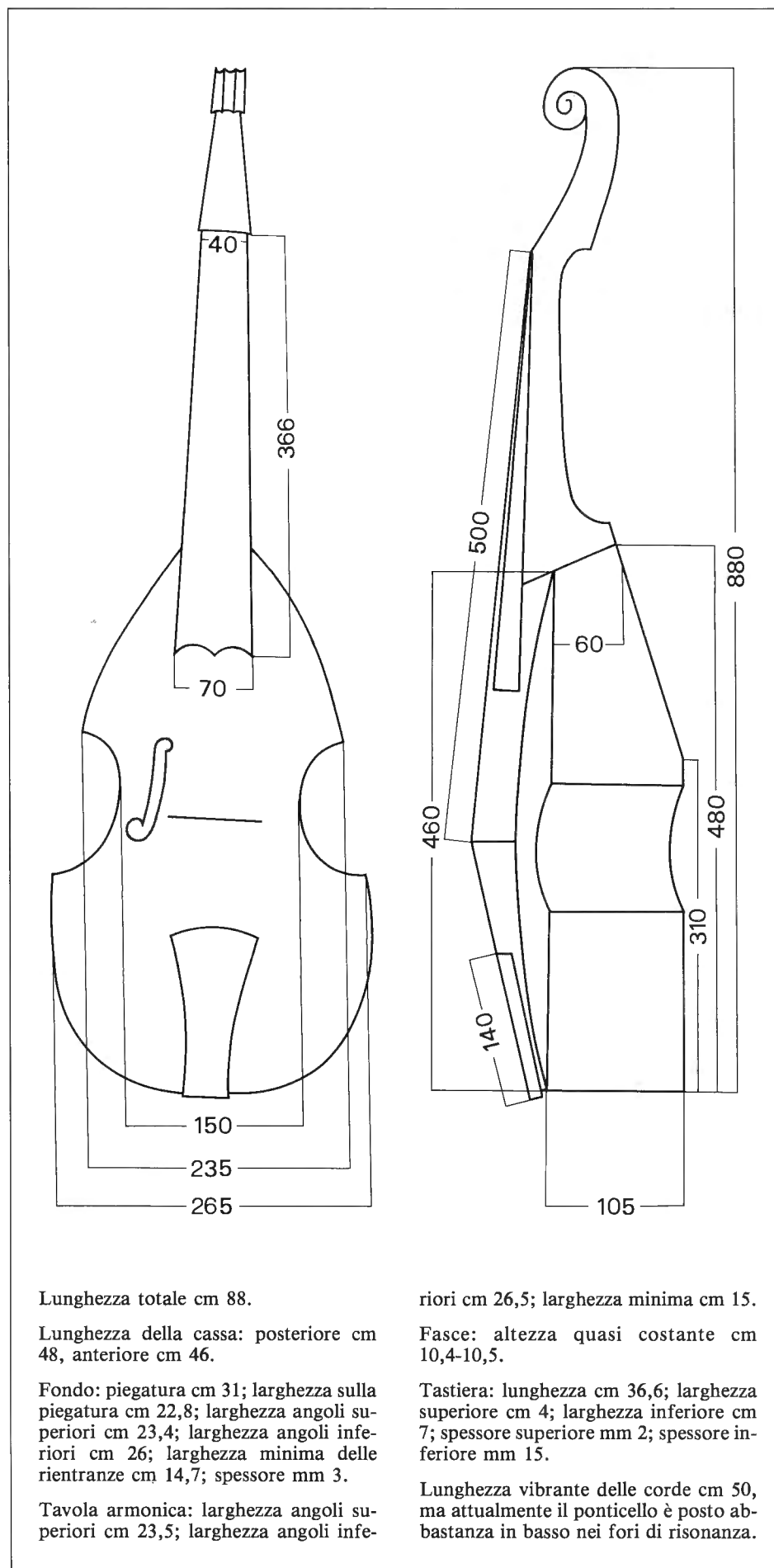
La cassa dello strumento presenta il fondo in due pezzi non simmetrici, con la giuntura quasi completamente aperta (ill. 10 a e b); internamente, sul fondo, sono incollate due catene trasversali, una in corrispondenza degli angoli superiori, quindi più in basso del solito, l'altra poco sotto gli angoli inferiori; la forte rastrematura sugli spigoli e l'aspetto molto lindo delle catene fanno supporre una loro postérité rispetto allo strumento, che sembrerebbe confermata dalla presenza di tracce di colla lungo il loro perimetro; l'interno dello strumento è apprezzabilmente più sporco e non presenta tracce di colla se non lungo le controfasce che ritengo ugualmente posteriori. In ogni modo, non si può escludere che le catene attuali, seppur sicuramente posteriori, costituiscano la sostituzione di parti preesistenti.

Le controfasce, alle quali si è accennato prima, corrono lungo tutto il perimetro del fondo e della tavola armonica ma si fermano all'esterno degli zocchetti posti agli angoli della cassa e dello zocchetto inferiore. Le fasce presentano un'altezza quasi costante, intorno ai 10,5 cm, tranne le due superiori che seguono la rastrematura della parte superiore della cassa e sono di conseguenza molto più basse all'innesto del manico. La tavola armonica è piuttosto bombata e, come annunciato dall'altezza costante delle fasce, è ottenuta per scavo; la faccia interna è molto ben levigata e non presenta né una catena dei bassi né alcun altro tipo di ispessimento, tranne un probabile incremento dello spessore nella zona centrale, cosa che non è stata possibile verificare praticamente con strumenti di misura. L'anima, come già negli altri strumenti, è un'aggiunta posteriore: rispetto al resto dell'interno della cassa il suo aspetto è estremamente moderno e pulito; il cartellino col nome del liutaio invece è identico a quello presente nelle viole di Antonio Ciciliano conservate a Vienna.

All'interno della cassa sono poi evidenti numerosi interventi attuati per sanare le rotture sulla fascia inferiore sinistra e nella parte inferiore della tavola armonica, sempre sul lato sinistro; a tal fine sono utilizzati diamantini e strisce di carta o stoffa.

Per concludere, si può affermare che lo strumento di Bologna ripropone il tipo veneziano di viola da gamba del Cinquecento, l'unico nel mondo ad aver raggiunto così presto un altissimo livello di standardizzazione nel panorama della viola da gamba rinascimentale, anche se con caratteristiche abbandonate dalla successiva liuteria.

Ill. 7: rilievo e misure dello strumento di Antonio Ciciliano. A p. 53: ill. 8, cartiglio; ill. 9 a e b.



Lunghezza totale cm 88.

Lunghezza della cassa: posteriore cm 48, anteriore cm 46.

Fondo: piegatura cm 31; larghezza sulla piegatura cm 22,8; larghezza angoli superiori cm 23,4; larghezza angoli inferiori cm 26; larghezza minima delle rientranze cm 14,7; spessore mm 3.

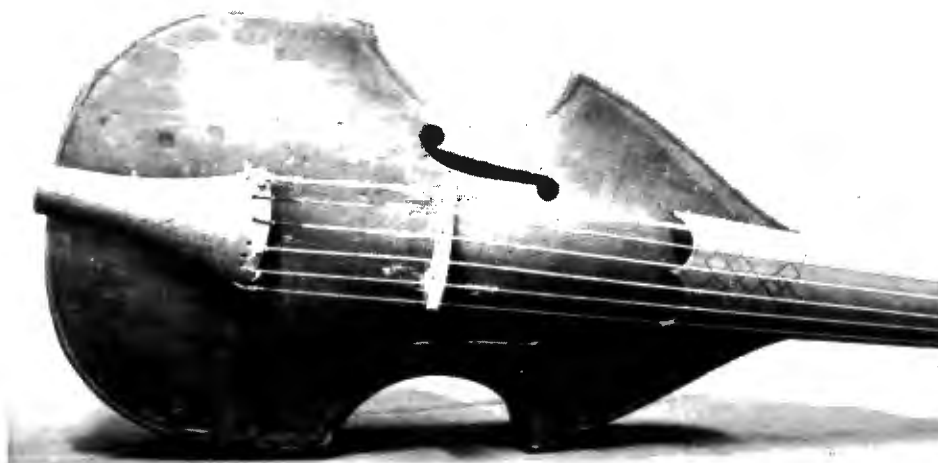
Tavola armonica: larghezza angoli superiori cm 23,5; larghezza angoli infe-

riori cm 26,5; larghezza minima cm 15.

Fasce: altezza quasi costante cm 10,4-10,5.

Tastiera: lunghezza cm 36,6; larghezza superiore cm 4; larghezza inferiore cm 7; spessore superiore mm 2; spessore inferiore mm 15.

Lunghezza vibrante delle corde cm 50, ma attualmente il ponticello è posto abbastanza in basso nei fori di risonanza.



NOTE

- 1 *Il cortegiano* apparve a stampa a Venezia nel 1528, ma l'opera, terminata nel 1518, riferisce i dialoghi che si immaginano tenuti alla corte di Urbino nel 1507.
- 2 Alcune significative testimonianze iconografiche sulla viola da gamba in Italia all'inizio del '500 sono in I. WOODFIELD: *The early history of the viol*, Cambridge 1984.
- 3 In quell'anno Alfonso d'Este, trovandosi in Venezia, ordina la costruzione di cinque viole da gamba; così scrive Lorenzo da Pavia a Isabella d'Este in data 18 marzo 1499, cfr. WOODFIELD: *The early history* cit., p. 87.
- 4 Particolarmente interessante è il quadro di Giovanni de Sacchis detto il Pordenone *Madonna con bambino*, 1535 ca., a Madonna di Campagna, Piacenza, in cui una viola da gamba è dipinta da dietro e mostra chiaramente la piegatura nel fondo, il riccio e le spalle spioventi. Ma vedi anche *Venere e Cupido* di Tiziano, del 1565 al Fitzwilliam Museum di Cambridge, che sembra presentare un 'ritratto' della viola veneziana.
- 5 Gli strumenti coprono un periodo di circa 60 anni, dal 1540 al 1604; molti di questi sono esaminati in M. EDMUNDS - I. HARDWOOD: *Reconstructing 16th-century Venetian viols*, in «Early music», VI (1978), p. 519-25; M. EDMUNDS: *Venetian viols of the sixteenth century*, in GSJ, 33 (1980), p. 74-91; e M. B. DOWNIE: *North Italian viols at the Shrine to music museum*, in «Journal of the Viola da gamba society of America», 33 (1984), p. 7-23; per gli strumenti di Vienna si veda anche J. VON SCHLOSSER: *Die Sammlung alter Musik-instrumente*, Wien 1920, p. 63-4, le cui misure differiscono molto da quelle di Edmunds.
- 6 Alcuni di questi ultimi hanno la cassa e il fondo di uguale grandezza e spalle lateralmente meno spioventi.
- 7 Questo tipo di cavigliere è anche presente sulla viola di Giovanni Maria da Brescia, ora all'Ashmolean Museum di Oxford, che però ha la cassa a forma di chitarra, senza spigoli.
- 8 Nell'appendice a EDMUNDS: *Venetian viols* cit., si spiega come si fa a calcolare, ma anche a decidere in fase di costruzione, quale pressione deve sopportare la tavola armonica.
- 9 Una chiara rastrematura è presente anche nella viola in una tarsia della Stanza della segnatura, 1510-1515, e nel quadro *S. Cecilia* di Raffaello, 1514 ca., ora nella Pinacoteca di Bologna.
- 10 Nella viola di Antonio Ciciliano del Kunsthistorisches Museum di Vienna, C 77, la cui cassa ha la ragguardevole altezza di cm. 70.
- 11 In altri strumenti dell'epoca sono presenti delle 'spine', ispessimenti longitudinali, in pratica delle catene ricavate integralmente sulla tavola e non incollatevi sopra.
- 12 Lo strumento è citato in vari testi, M. EDMUNDS - I. HARDWOOD: *Reconstructing 16th-century venetian viols* cit. p. 519; M. EDMUNDS: *Venetian viols* cit., p. 74; I. WOODFIELD: *The early history of the viol* cit., p. 130; S. TOFFOLO: *Antichi strumenti veneziani, 1500-1800: quattro secoli di liuteria e cembalaria*, Venezia 1987, p. 137; ma nessuno dà notizie particolareggiate.
- 13 Antonio Ciciliano si trova citato in documenti veneziani nel 1566, 1569, 1581; cfr. L. C. WITTEN: *Apollo, Orpheus and David*, in «Journal of the American musical instruments society», I (1974), p. 5-45: 18.