

ANNA RADICE

RICOSTRUZIONE DI UNA CHITARRA A QUATTRO ORDINI DI CORDE
DEL XVI SECOLO

Il cordofono ‘chitarra’ munito di quattro o cinque ordini di corde era uno degli strumenti in uso in Europa durante il secolo XVI: in questo articolo saranno introdotti i temi relativi alla sua diffusione, alla nomenclatura, alla tipologia e ai centri di liuteria attivi all’epoca. Seguirà una descrizione di ricostruzione possibile dello strumento ai nostri giorni.

Evidenze storiche

Tra gli anni 1546 e 1645 furono pubblicate in Europa alcune raccolte di musica a stampa per chitarra a quattro ordini di corde, a cui vanno aggiunti i pochi manoscritti sopravvissuti fino ai nostri giorni; la maggior parte di queste raccolte si colloca tra gli anni 1546 e 1573 e sono prevalentemente di origine francese, mentre poche sono quelle di origine italiana, spagnola, fiamminga o inglese. Le raccolte in questione contengono brani per chitarra solista, chitarra e voce, liuto e chitarra, vihuela e chitarra, e le tipologie compositive sono fantasie, *chansons* e musiche per danza scritte da liutisti e vihuelisti: in questo periodo liuto, chitarra e vihuela condividono, infatti, lo stesso repertorio, essendo accomunati da stessa tecnica esecutiva e stesso stile polifonico.¹

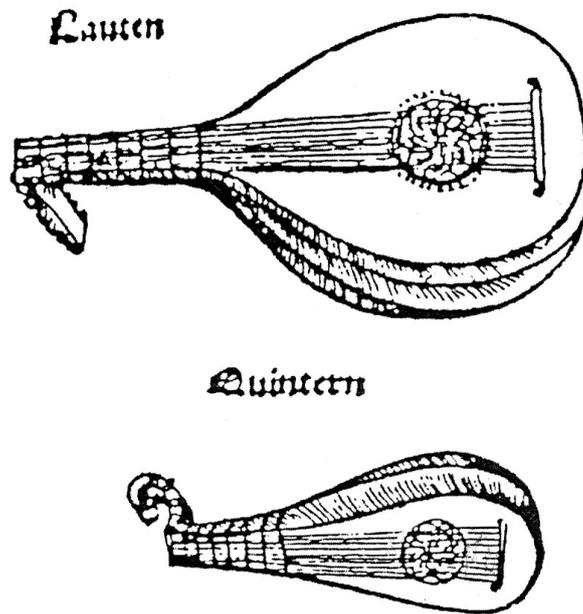
Questo tipo di strumento ebbe quindi larga diffusione per un periodo di circa trent’anni e in particolar modo in Francia mentre in Italia ed in Spagna la produzione fu limitata, essendo presente una ricca e fiorente diffusione di musiche per liuto e vihuela a sei o sette ordini di corde. Verso la fine del secolo il diffondersi di un nuovo stile e gusto musicale causò un progressivo calo d’interesse verso vihuela e chitarra a quattro ordini, a favore di uno strumento, essenzialmente diverso, che ebbe uno sviluppo successivo al periodo qui esaminato, e cioè la ‘nuova’ chitarra spagnola a cinque ordini di corde. Nel Cinquecento esistevano probabilmente due tipologie di chitarra a quattro ordini: una con fondo a forma di guscio, come il liuto, l’altra con profilo della cassa a forma di otto. Per comprendere meglio l’esistenza di queste due forme è necessario far ricorso alla terminologia in uso. Nelle pubblicazioni di musica a stampa lo strumento viene identificato con termini differenti: *guiterne*, *guiterre*, *quinternas*, specie nelle raccolte francesi e fiamminghe; *guitarra* in quelle spagnole; *gyttron*, *gittern* in quelle inglesi; *chitarra de sette corde*, *chitara*, *chitarino*, *chitarra comune*, *chitarra italiana*, *chitarra napoletana*, *bordelletto alla taliana* in quelle italiane. Durante i due secoli precedenti, cioè nel Tre e Quattrocento, con i termini *quinternas* o *ghitterra* veniva indicato un cordofono montato con quattro o cinque ordini di corde e con la cassa a forma di piccolo liuto, come ad esempio si può leggere nel trattato di Johannes Tinctoris scritto per la corte di Napoli negli anni ’80 del Quattrocento:

Ché inoltre tale strumento, inventato dai catalani, e chiamato da alcuni ghitterra e da altri ghitterna, derivi dal liuto è davvero inequivocabile. Essa, infatti, pur essendo molto più piccola, riprende dal liuto sia la forma a guscio di testuggine, sia la disposizione e il modo di toccar le corde.²

¹ Riguardo le musiche stampate si veda M. CRADDOCK - M. FINK, *Four course guitar bibliography*, www.lgv-pub.com/Essays/4-C_Guitar_Bibliography.pdf (accesso 30 gennaio 2012); G.R. BOYE, *The four-course (Renaissance) guitar*, www.library.appstate.edu/music/lute/C16/guitar.html (accesso 30 gennaio 2012); J. TYLER, *The early guitar: a history and handbook*, London, Oxford University Press, 1980.

² J. TINCTORIS, *De inventione et usu musicae*, citato in traduzione italiana in R. MEUCCI, *Da “chitarra italiana” a “chitarrone”: una nuova interpretazione*, in *Enrico Radesca di Foggia e il suo tempo*, atti del convegno di studi (Foggia, 7-8 aprile 2000), Lucca, Libreria musicale italiana, 2001, pp. 37-57: 41.

Di questo tipo di strumento se ne può vedere una raffigurazione nel trattato di Sebastian Virdung pubblicato a Basilea nel 1511:



Sebastian Virdung, *Musica getutscht*, Basilea, 1511, c. Bij

Oppure si può osservare un reperto giunto fino ai nostri giorni (si tratta di un possibile esemplare di *chitarino*) costruito dal liutaio Hans Ott a Norimberga nel 1450, conservato a Eisenach, Wartburg-Stiftung, inv. nr. KH0050:



Hans Ott, Norimberga, 1450

In seguito, nel secolo XVI, in Europa questo tipo di strumento con cassa a forma di liuto venne accantonato, ma non in Italia dove continuò ad esistere e ad essere chiamato *chitarra* fino ai primi decenni del XVII secolo.³ È probabilmente per questo tipo di strumento con cassa a forma di guscio che sono state scritte la maggior parte delle musiche italiane per *chitarra*.

In Italia lo strumento a corde col profilo della cassa a forma di otto o con fasce rientranti veniva invece chiamato *viola*, mentre nel resto d'Europa lo si cominciò a chiamare *chitarra*. Il Tinctoris nel suo trattato a questo proposito descrive la *viola* come uno strumento piatto, incurvato ai lati, una sorta di liuto inventato in Spagna.⁴

Oggetto del presente articolo è lo strumento con cassa a forma di otto diffuso in Europa, strettamente imparentato con la vihuela, seppur con differenze che cercheremo di evidenziare. Gli spagnoli furono i primi a distinguere la *guitarra* a quattro ordini dalla *vihuela* a sei ordini, indicando col nome *guitarra* un tipo di *vihuela* più piccola.⁵ La *vihuela de mano* o *viola* era un cordofono diffuso in Spagna e in Italia durante il Cinquecento, avente il profilo della cassa con curve rientranti, fondo piatto o bombato, presente in diverse taglie, con sei o sette ordini di corde e accordato come il liuto a sei ordini, e cioè con intervalli di 4-4-3-4-4. In sostanza *vihuela* e *chitarra* a quattro ordini avevano in comune la forma ma si distinguevano per un diverso numero di corde, dimensioni e accordatura, accordatura che era sì diversa, ma in realtà ottenibile eliminando il primo e sesto ordine alla *vihuela*.

Significativa è la descrizione di Juan Bermudo, che nel 1555 scrive infatti:



Peter Bruegel il Vecchio, particolare de *Il contrasto tra Carnevale e Quaresima*, 1559 (Vienna, Kunsthistorisches Museum)



Luis Milan, *Libro de musica de vihuela de mano intitulado El maestro*, Valencia, 1536

³ R. MEUCCI, *Da "chitarra italiana" a "chitarrone": una nuova interpretazione* cit., p. 40, dove l'autore riporta la definizione della parola *chitarra* data dal *Vocabolario degli Accademici della Crusca* del 1612 e in edizioni successive: «liuto piccolo che manca del basso e del soprano», «specie di liuto, ma più piccolo e con meno corde».

⁴ Citato in A.C. ALCÁDE, *L'organologie de la vihuela*, in *Aux origines de la guitare: la vihuela de mano*, Paris, Musée de la Musique, 2004 (Les cahiers du Musée de la Musique, V), p. 16. Riguardo al significato della parola *viola* in Italia si legga D. FABRIS, *Difusion de la viola de mano en Italia: perspectives para la investigacion*, in *Estudios sobre la vihuela*, Madrid, Sociedad de la vihuela, 2007, pp. 59-66.

⁵ Ad esempio Miguel De Fuenllana nel *Libro de musica para Vihuela intitulado Orphenica Lyra* (Sevilla, 1554) scrive: «vihuela de quatro ordones, que dizen guitarra», cfr. J. TYLER, *The early guitar* cit., p. 35.

La chitarra comune a quattro ordini di corde (...) non è altro (...) che una vihuela senza la prima e la sesta (...). Se vuoi convertire la vihuela in una chitarra nella nuova maniera rimuovi la prima e sesta corda (...). E se vuoi che la chitarra diventi una vihuela metti la prima e sesta.⁶

Ancora, nel 1611 nel *Tesoro de la lengua castellana o espanola* viene data la seguente definizione di chitarra:

La chitarra è una vihuela di dimensioni piccole, e anche nelle corde, poiché non ha più di cinque corde, e alcune sono solo di quattro ordini.⁷

I costruttori di *chitarre* durante il Cinquecento si concentrarono soprattutto in Francia e in Spagna. In Francia erano chiamati *guyterners*, termine che indica il fatto che vi era una specializzazione nella costruzione di questo strumento. I *guyterners* appartenevano inizialmente alla corporazione di suonatori e costruttori di strumenti, per poi formare, alla fine del secolo, una nuova corporazione di soli costruttori.⁸ I maggiori centri di produzione erano Parigi e Lione. Il liutaio che si vede nell'immagine a fianco riprodotta, Kaspar Tieffenbrucher, era attivo a Lione ed era specializzato nella costruzione di liuti e chitarre. Tra gli strumenti rappresentati nell'incisione che lo ritrae si nota una chitarra con cassa a forma di otto di piccole dimensioni.

Dagli inventari di botteghe francesi sappiamo che venivano prodotte non solo chitarre semplici ma anche decorate: *guiternes*, *guiternes communes*, *guiternes d'Espagne*, *guiternes de Lyon*, *de Hozelot*, *d'Aubry*, *riche guiternes*, *à teste et marquetées*.

Nella penisola iberica i *violeros* appartenevano sin dal '300 alla corporazione dei carpentieri ma attorno agli anni '70 del Cinquecento a Madrid per la prima volta formarono una corporazione a sé. Il termine *violero* significava 'costruttore di strumenti a corda' sia a pizzico che ad arco. Agli inizi del '600 alcuni *violeros* cominciarono a chiamarsi *guitarreros*, essendosi specializzati in questa produzione.

I *violeros* costruivano *violas* in senso generico, tra cui *guitarras* e *vihuelas*, ed erano attivi soprattutto in



Pierre Voeiriote de Bouzey, *Ritratto del liutaio Kaspar Tieffenbrucher*, incisione del 1562

⁶ J. BERMUDO, *Declaracion de inst(r)umentos musicales*, Ossuna, 1555, citato in lingua spagnola con traduzione in inglese in M. FINK, *Stringing and tuning the Renaissance four-course guitar: interpreting the primary sources*, www.lgvpublish.com/Essays/Fink_-_Tuning_paper.pdf (accesso 30 gennaio 2012), pp. 3-4.

⁷ S. DE COVARRUBIAS OROSZCO, *Tesoro de la lengua castellana, o espanola*, Madrid 1611, citato in lingua spagnola con traduzione in inglese in M. FINK, *Stringing and tuning the Renaissance four-course guitar* cit., p. 14.

⁸ F. LESURE, *La guitare en France au XVI^e siècle*, in *Musica Disciplina*, IV (1950), pp. 187-195. Lo strumento conobbe grande successo e diffusione tra persone di diverse classi sociali, dando luogo probabilmente ad una fiorente produzione da parte dei costruttori. L'autore anonimo di *La manière d'entoucher les Lucs et Guiternes*, Poitiers, riportato da Lesure, scriveva nel 1556: «depuis douze ou quinze ans en ça, toute nostre monde s'est mis a Guiterne (...). Nostre luc a sis et sept cordes, la ou la Guiterne n'en a que quatre pour sept, sis pour onze, et sept pour treze, a cause que l'on met deus cordes pour une partout, fors au son le plus haut, qu' ils appellent la chanterelle, là ou je ne vy jamais qu'un seule corde».

città come Madrid, Toledo, Sevilla, Granada e Lisbona. Per diventare *violero* nelle città della penisola iberica bisognava affrontare un esame piuttosto severo e il superamento di questo certificava che si era in presenza di un artigiano con qualificate capacità professionali.⁹

In Italia non risulta che sia stata istituita una corporazione di soli costruttori di strumenti; in alcune città essi appartenevano a corporazioni di mestieri affini, come ad esempio i legnamari, oppure a Venezia i *liuteri* facevano parte della corporazione dei *marzieri*, cioè dei commercianti in generale. A Roma i costruttori di strumenti erano chiamati *leutari*, a Napoli *violari*. Anche nei loro laboratori si producevano sia chitarre semplici che decorate: *chitare a sette corde*, *chitare comuni*, *ordinarie*, *chitare guarnite*, *travisate*, *profilate*, *alla leutina*, *all'italiana*, *alla spagnola*, *di nasso...* Abbiamo detto che in Italia il termine *chitarra* sembra connesso principalmente con lo strumento con cassa a forma di guscio, anche se naturalmente non possiamo escludere la costruzione di quelle con cassa a forma di otto.¹⁰

Ricostruire uno strumento 'storico'

La ricostruzione di uno strumento 'antico', ai nostri giorni, normalmente avviene attraverso alcune fasi che potremmo schematizzare come segue: si parte da una raccolta del materiale che ci è pervenuto del periodo preso in considerazione, se ne fa una sintesi e un'elaborazione, per poi passare alla stesura di un progetto, di un disegno tecnico e, infine, alla costruzione. Il materiale può essere articolato in:

a) fonti scritte: stampe musicali, trattati di teoria musicale, trattati sulla costruzione di strumenti musicali, fonti letterarie, dizionari linguistici, documenti d'archivio (inventari di botteghe, atti notarili, statuti delle corporazioni);

b) materiale iconografico: stampe, dipinti, sculture, disegni;

c) strumenti giunti sino a noi.

Poiché non esistono reperti di chitarre rinascimentali a quattro ordini di corde sopravvissuti fino ai nostri giorni, la fase di elaborazione e sintesi si dovrà essenzialmente fondare su materiale documentario e iconografico, a cui possiamo aggiungere l'osservazione e lo studio di strumenti simili, in questo caso due *vihuelas* e una piccola *guitarra* a cinque ordini di corde cinquecentesche. È da sottolineare che non ci sono pervenuti trattati sulla costruzione degli strumenti musicali cinquecenteschi che facciano riferimento specificamente alla chitarra, al suo disegno e alle misure.

In generale nel '500 e nel secolo precedente non venivano mai fornite misure, ma proporzioni sulle quali il costruttore si basava, questo sia perché – sul piano pratico – la proporzione costituiva l'unico riferimento tra differenti sistemi locali di misurazione (i sistemi di misura erano diversi da paese a paese e anche da città a città), sia perché, sul piano teorico, la proporzione era più in generale alla base del pensiero rinascimentale.

⁹ J. ROMANILLOS, *La construcción de la vihuela de mano y de la guitarra española en las ordenanzas y en los inventarios de taller de violeros y guitarreros españoles*, in *Estudios sobre la vihuela* cit., pp. 113-125; si veda anche C. BORDAS, *De violero a guitarrero: la actividad del gremio de violeros de Madrid*, in *Estudios sobre la vihuela* cit., pp. 127-140.

¹⁰ Gli inventari relativi alle botteghe italiane sono state oggetto di diversi articoli tra cui M. TARRINI, *L'inventario di una bottega liutaria romana redatto nel 1602*, in «Liuteria», IV, n. 12, 1984, pp. 43-49; P.L. POLATO, *Liutai veneziani nei secoli XVI, XVII e XVIII: ricerca documentaria nell'Archivio di Stato di Venezia*, in «Il Flauto Dolce», n. 12, 1985, pp. 6-15; F. NOCERINO, *La bottega dei "violari" napoletani Albanese e Matino in un inventario inedito del 1578*, in *Liuteria Musica e Cultura: 1999-2000*, a cura di R. Meucci, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2001, pp. 3-9; L. SISTO, *La confisca dei beni di Matteo Sansone, musicista sefardita (Palermo 1513)*, in *Musica tra Storia e Filosofia*, a cura di F. Nardacci, Roma, Istituto Italiano per la Storia della Musica, 2010, pp. 567-578.

Le proporzioni si basavano su moltiplicazioni e divisioni di segmenti lineari o rapporti tra circonferenze, e ciascun liutaio applicava queste proporzioni all'unità di misura in uso nel luogo in cui viveva.¹¹ Dall'insieme di fonti scritte e materiale iconografico ricaviamo, a proposito della

LE
PREMIER LIVRE DE
CHANSONS, GAILLARDES, PAVANNES,
Branles, Almandes, Fantaifies, reduictz en tabulature de Guiterne
par Maistre Guillaume Morlaye ioueur de Lut.



A PARIS.
De l'Imprimerie de Robert Granjon & Michel Fezandat, au Mont
S. Hylaire, à l'Enseigne des Grandz Ions.
1552.
Avec priuilege du Roy.

Guillaume Morlaye, *Le premier livre*, Paris, 1552

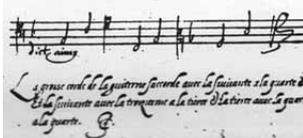
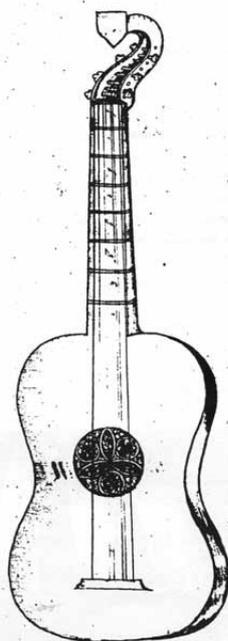
chitarra, informazioni che riguardano particolari estetici, dimensioni, accordature, tecnica di esecuzione, materiali utilizzati e tecniche costruttive. Dallo studio degli strumenti conservati è possibile dedurre le tecniche costruttive e le caratteristiche morfologiche. Le caratteristiche estetiche andranno rilevate dalle poche testimonianze iconografiche che ci sono pervenute, messe a confronto con quelle degli strumenti simili sopravvissuti.

L'immagine iconografica più conosciuta e probabilmente la più antica è quella che appare nella raccolta di Guillaume Morlaye stampata a Parigi nel 1552, in cui vediamo uno strumento con cassa a forma di otto con dimensioni

ridotte (il libro sottostante ne sottolinea le dimensioni), un fondo probabilmente piatto, sette corde divise in quattro ordini (tre doppi, il cantino singolo). Il ponticello è fisso, simile a quello presente sui liuti, il manico è munito di otto tasti (che erano mobili, di budello), la tastiera è posizionata allo stesso livello della tavola armonica, la rosetta è singola, la paletta è piatta con inseriti sette pirolì situati posteriormente. Altre immagini cinquecentesche mostrano chitarre con caratteristiche comuni a quella raffigurata nel libro di Morlaye, ma anche con particolari estetici differenti. Naturalmente non esisteva un modello standardizzato di uno strumento del genere.

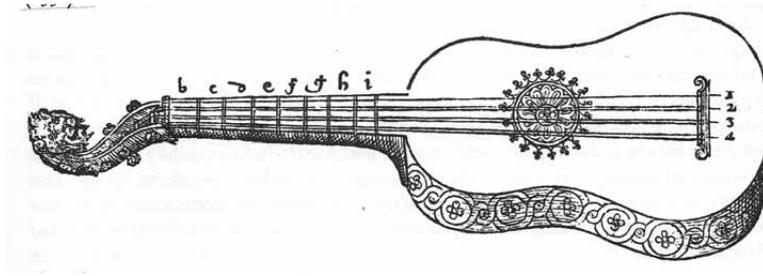
Le caratteristiche comuni riscontrabili nell'immagine di Morlaye, così come in quelle riprodotte di seguito, consistono nel numero delle corde e nella loro disposizione (3x2, 1x1), nel numero dei pirolì (sette), nel ponticello fisso, nella rosa singola, nel fondo probabilmente piatto. I particolari che le diversificano sono: il profilo della cassa (da quello stretto di Morlaye a quello con curve più accentuate del disegno di Jacques Cellier), la cassetta dei pirolì (piatta o a falchetto, con testina scolpita o con riccio), la presenza o meno di decorazioni sotto al ponticello, sulla cassa o attorno alla rosa, il disegno della rosa, il numero dei tasti mobili che varia da 6 a 8.

In riferimento alle immagini che seguono: nella raccolta pubblicata da Pierre Phalèse si nota il particolare della forma del tallone; in due raffigurazioni è rappresentato, inoltre, il particolare della posizione della mano destra che denota una tecnica d'esecuzione a pizzico.



Jacques Cellier
Francia, 1585

¹¹ M. TIELLA, *L'officina di Orfeo: tecnologia e pratica degli strumenti musicali*, Venezia, Il Cardo, 1995, *passim*; R. MEUCCI, *Strumentaio: il costruttore di strumenti musicali nella tradizione occidentale*, Venezia, Marsilio, 2008, p. 50 e *passim*.



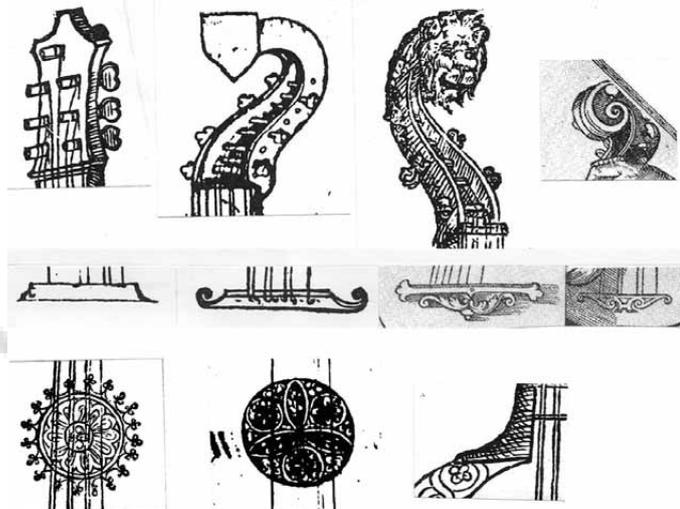
P. Phalèse - J. Bellère, *Selectissima in Guiterna ludenda carmina*, Louvain, 1570



Incisione attribuita a Tobias Stimmer,
Strasburgo, 1570 ca.



Anonimo, Francia, 1570 ca.



Esempi di palette, ponticelli, rosette e forma del tallone riscontrati nelle
immagini iconografiche qui riprodotte

Grazie ai documenti d'archivio relativi agli inventari delle botteghe liutarie, ai documenti delle corporazioni dei *violeros* e all'osservazione degli strumenti sopravvissuti riusciamo a completare le informazioni in merito alle caratteristiche morfologiche e strutturali dello strumento.

Lo strumento di Guadalupe rappresenta un esemplare di vihuela a sei ordini di corde attribuibile probabilmente a Johan de Guadalupe, un liutaio attivo a Toledo durante la prima metà del Cinquecento: la complicata e laboriosa tecnica di costruzione di cassa e manico fa pensare che potremmo trovarci di fronte ad uno strumento costruito durante una prova d'esame per poter acquisire il titolo di *violero*.



Vihuela Guadalupe, Anonimo, sec. XVI (Parigi, Musée Jacquemart-André)

L'esemplare, conservato presso il Museo Jacquemart-André di Parigi dal 1912, è particolarmente grande, con una probabile lunghezza vibrante di cm 84 (il ponticello è mancante e il manico è stato accorciato), trasformato in seguito in strumento con 5 ordini di corde; il fondo è piatto, la forma a otto della cassa è poco accentuata, ci sono cinque rose inserite nella tavola armonica – probabilmente non originali – e decorazioni simili a quelle che si possono vedere in alcune iconografie coeve. Gli spessori della tavola armonica si attestano attorno a 3 mm. La paletta porta dodici fori. I legni utilizzati sono bosso e bois de violette per la cassa, abete per la tavola armonica.



Vihuela, Anonimo, sec. XVI (Parigi, Musée de la Musique)

L'immagine sopra riprodotta rappresenta uno strumento a sei ordini di corde di autore anonimo conservato al Musée de la Musique di Parigi, databile seconda metà del XVI secolo. È uno strumento che è stato identificato solo recentemente come *vihuela*, e questo costituisce una scoperta decisamente importante. Il profilo a otto è piuttosto accentuato (molto simile al profilo della chitarra raffigurata nella stampa di Jacques Cellier del 1585), il fondo è bombato e scannellato, la lunghezza vibrante è di cm 64,5. Ci sono 10 tasti sul manico, una rosa in legno e pergamena inserita nella tavola; gli spessori della tavola armonica variano da 1,9 a 3,6 mm. I legni utilizzati sono il giuggiolo per la cassa, il cipresso per il manico, l'abete per la tavola armonica.

Un ulteriore strumento utile alla ricostruzione della chitarra a quattro ordini di corde è la *guitarra* (o *viola*) di cinque ordini di corde, costruita dal *violero* Belchior Dias a Lisbona nel 1581, attualmente conservata a Londra presso il Royal College of Music. Vi sono similitudini estetiche e strutturali tra questo strumento e quello conservato al Musée de la Musique di Parigi, tanto da far pensare che poteva esserci una tecnica di costruzione specifica diffusa nella penisola iberica. Lo strumento di Dias ha dimensioni ridotte, una lunghezza vibrante di 55 cm, il profilo della cassa stretto e allungato; vi sono decorazioni su manico, paletta e tastiera, mentre il fondo bombato è composto da doghe scannellate. La paletta è piatta, il ponticello e la tavola armonica non sono originali. Anche in questo strumento si nota un alto livello di tecnica costruttiva; Belchior era il *violero* più importante della famiglia Dias attiva a Lisbona dalla metà del Cinquecento.



Guitarra a cinque ordini di corde, Belchior Dias, Lisbona, 1581
(Londra, Royal College of Music)

A voler sintetizzare le caratteristiche tecniche costruttive riscontrate, va innanzitutto sottolineato che i tre strumenti hanno forme e profili diversi, pertanto è difficile individuare un unico modello di vihuela.¹² I documenti delle botteghe ci attestano che le casse degli strumenti venivano realizzate con l'utilizzo di una forma interna e che il legno veniva piegato con un ferro caldo (particolare che si riscontra sui tre strumenti). Il fondo lo si trova sia piatto che bombato (bombato e scannellato precisamente, una tecnica che fu in seguito abbandonata), il manico, il tallone e lo zocchetto sono ricavati da un unico blocco di legno. Le fasce si innestano tra manico e zocchetto, la forma del tallone è comune a tutti e tre gli strumenti. La vihuela di 'anonimo' presenta due catene perpendicolari al piano armonico, una sopra e una sotto il foro armonico, lo stesso si

¹² Che non ci fosse un modello standardizzato è testimoniato dal fatto che ciascun aspirante *violero* durante la prova d'esame doveva disegnare con riga compasso e squadra un modello di *vihuela*, da ciò è presumibile pensare che non tutti gli aspiranti *violeros* disegnassero e realizzassero lo stesso modello ma che, al contrario, vi fosse una notevole diversificazione.

ritrova sullo strumento di Guadalupe. Le rosette sono in pergamena oppure in legno e pergamena, o ancora intagliate nella stessa tavola.¹³



Particolari dello strumento di Anonimo, Parigi, Musée de la Musique: tallone, paletta, tavola armonica, rosetta

Per quanto riguarda i legni utilizzati sappiamo, sempre sulla base degli inventari pervenuti, che in tutte le botteghe di liuteria erano presenti tavole di abete per le tavole armoniche. Nelle botteghe italiane si trovavano inoltre tavole di pino (per parti interne, zocchetti, manici), acero, pero, carrubo, noce, cipresso, ebano, tasso, sandalo, avorio, cipresso di Napoli, cipresso di Candia; quelle della penisola iberica erano fornite di cipresso (per fondi piatti e bombati, fasce, manici), ebano asiatico, ebano africano, bosso, sandalo (per le casse armoniche) legni di origine brasiliana (palo de rosa, palosanto, pao de hierro, pao brasil, pao preto o vermelho), pino di Fiandra, di Venezia, di Amburgo. Materiali come l'avorio e legni come il sandalo e l'ebano indicano il fatto che molti strumenti erano di fattura ricca, rivolti ad un pubblico d'*élite* come ad esempio quello di corte. Accanto a questi legni troviamo quelli di uso più comune, come cipresso o legno di albero da frutto. Nella penisola iberica erano diffuse le essenze legnose provenienti dalle colonie dell'America del

¹³ Per una descrizione dettagliata degli strumenti citati si veda J. DUGOT, *Un nouvel exemplaire de vihuela au Musée de la Musique?* in *Luths et luthistes en Occident*, actes du colloque (Paris, Cité de la Musique, 13-15 maggio 1998), Paris, Cité de la Musique, 1999, pp. 307-317; J.DUGOT, *Un chef-d'oeuvre du XVI siecle: la vihuela du Musée Jacquemart-André* in *Aux origines de la guitare* cit., pp. 50-61; inoltre C.GONZALES *La vihuela anonyme du Musée de la Musique de Paris* in *Aux origines de la guitare* cit., pp. 62-73 e in *Estudios sobre la vihuela* cit., pp. 97-111.

sud. Abete, cipresso, sandalo e ebano si trovano nominati negli inventari di differenti botteghe.¹⁴ Questo, in sintesi, il quadro delle caratteristiche estetiche e strutturali di cui tener conto per la ricostruzione.

Ritornando alle fonti scritte di carattere musicale ritroveremo altre informazioni importanti che riguardano il numero delle corde, gli intervalli tra gli ordini delle corde e le accordature. A proposito del numero delle corde la maggior parte dei musicisti e dei trattatisti ne indicano sette col cantino singolo (3x2, 1x1), in alcuni autori il cantino può essere anche raddoppiato (4x2). Gli intervalli indicati sono di 4-3-4 (*temple nuevos*) oppure 4-3-5 (*temple viejos*, à corde avalès).¹⁵ Per quanto riguarda le accordature è difficile stabilirne una fissa per il cantino; esso poteva essere accordato in diversi modi, ad esempio in *a* (ottenendo così *a ee cc Gg* oppure *a ee cc Ff*), in *h*, *g*, *e* oppure *d*. Il quarto ordine poteva essere accordato all'unisono grave (ad esempio *GG*), oppure all'unisono acuto (*gg*), oppure all'ottava con la corda grave interna, verso il terzo ordine (*Gg*).¹⁶ Il numero di tasti indicato va da 9 a 11, la maggior parte degli autori ne suggerisce 10. La lunghezza della corda vibrante non è mai indicata in questo periodo, si deduce in base all'altezza del cantino e al materiale della corda usato, ovvero il budello.

Dopo aver raccolto tutte queste informazioni si passa alla fase del progetto e alla costruzione di quello che poteva essere uno strumento plausibile nel Cinquecento. Si può ricostruire una chitarra a quattro ordini di corde sulla base dello strumento a cinque ordini di Belchior Dias, ad esempio, che ben si presta per uno strumento accordato in *a*, con fondo bombato e una lunghezza vibrante tra 52 e 55 cm. Volendo invece ricostruire uno strumento a fondo piatto, sulla base del materiale raccolto sono tre gli elementi da cui partire:

- 1) la scelta dell'accordatura;
- 2) la lunghezza della corda vibrante, che si deduce dalla nota fondamentale (cioè la frequenza in *hertz* del cantino) e dal suo carico di rottura, per un cantino in budello;¹⁷
- 3) il numero dei tasti da posizionare sul manico (tra 9 e 11).

Sulla base di questi elementi si potrà passare alla scelta del profilo per la cassa armonica, fino a quella dei particolari estetici. Importante è stabilire il posizionamento di ponticello e rosetta che avviene sulla base di determinate proporzioni ricavabili da iconografie attendibili e dalle due vihuelas sopravvissute.¹⁸ Anche il profilo della cassa può essere ricostruito sulla base di proporzioni.

Alla fine della stesura del progetto e del disegno tecnico si passa alla realizzazione vera e propria che, alla luce di tutti i passaggi appena indicati, sarà necessariamente caratterizzata dalle scelte personali del liutaio. Dopo aver scelto i legni si dà inizio alla costruzione sulla base delle caratteristiche morfologiche e delle tecniche di lavoro riscontrate sugli strumenti conservati e sulle conoscenze della liuteria cinquecentesca.

La ricerca nel campo dell'organologia e nella ricostruzione di strumenti musicali antichi è in continuo divenire; la scoperta di un esemplare antico (come ad esempio il riconoscimento della vihuela di autore anonimo conservata a Parigi) oltre che ad essere una fonte preziosissima di informazioni, stimola ad approfondire studi e ad avviare nuove ricerche che effettivamente, in questi ultimi anni, hanno portato ad importanti scoperte.

¹⁴ Sull'uso dei legni riscontrati negli inventari delle botteghe vedi gli articoli citati nella nota 12 a cui vanno aggiunti J.L. ROMANILLOS, *La construccion de la vihuela de mano* cit., pp. 124-125; F. LESURE, *La guitare en France au XVIè siècle* cit., p. 190; M. TIELLA, *L'officina di Orfeo* cit.; R. MEUCCL, *Strumentaio* cit.

¹⁵ Come abbiamo detto all'inizio, se immaginiamo di aggiungere nel *temple nuevos* una corda alla distanza di una quarta all'inizio e alla fine, otteniamo come diceva Bermudo l'accordatura di una vihuela e cioè 4-4-3-4-4.

¹⁶ M. FINK, *Stringing and tuning the Renaissance four-course guitar* cit. e anche J. TYLER, *The early guitar* cit.

¹⁷ Ad esempio mettendo un carico di 4 Kg sul cantino accordato in *a* con frequenza 440 hz, utilizzando un diametro di budello non inferiore a mm 0,42 = la lunghezza vibrante non dovrà essere superiore a cm 52.

¹⁸ Ad esempio il ponticello ad 1/5 della lunghezza della tavola armonica oppure la rosa a 3/5 della lunghezza della tavola armonica.