

## Prefazione

Come tutte le cose, anche un libro è inscindibilmente legato al proprio destino. La sorte di questo volume è stata quella di vedere la luce postumo, per la precisione, qualche anno dopo la morte dell'autore. Strana casualità, si potrebbe dire, ma in tema di destino doveva andare così.

L'autore cominciò a lavorare a questa pubblicazione parecchi anni prima della sua morte, a l'Aquila, dove sviluppò le ricerche sul violino barocco e sulla prassi esecutiva ad esso collegata.

Il risultato è questo volume che si presenta come un ottimo testo per violinisti, liutai, ma anche per tutti coloro che desiderino conoscere la storia di questo nobile strumento, o almeno, ne siano incuriositi.

Il testo è del tutto conforme al dattiloscritto originale ed è stata inserita soltanto qualche aggiunta tecnica; le illustrazioni, in gran parte uscite dalla penna dell'autore, sono state riprodotte con assoluta fedeltà.

Leggendo il volume, si potrà ravvisare l'esperienza e la passione di un uomo che fece del violino la sua ragione di vita e raggiunse altissimi livelli in ogni settore musicale.

Mi sia consentita una breve nota personale: quando era vivo, io vidi mio zio non più di quattro volte, così com'era preso da tutti i suoi pressanti impegni musicali. Se il libro si chiama *Alla ricerca del suono perduto*, parafrasando questo titolo dal sapore proustiano, io ho ritrovato un "rapporto perduto": quello con mio zio Mario.

A. F.

## Introduzione

Nel 1906, a Londra, il violinista Arnold Dolmetsch eseguiva, per la prima volta in tempi moderni, un intero programma di musica antica con strumenti d'epoca.<sup>[1]</sup>

In seguito, in altre grandi capitali europee alcuni eccellenti musicisti crearono complessi da camera "f lologici", dando vita ad un'intensa attività concertistica e a numerose registrazioni discografiche. Così a Vienna nel 1953 Nicolas Harnoncourt fondava il "Concentus Musicus", ad Amsterdam Gustav Leonhardt dava vita al "Leonhardt Consort" da lui stesso diretto e Ton Koopman, suo allievo, al complesso "Musica antiqua"; a Parigi nel 1969 René Clemencic presentava il "Clemencic Consort", mentre a Liegi i fratelli Kuijken fondavano la famosa "Petite Bande".

Anche in Italia, pur se con qualche anno di ritardo, stanno sorgendo diversi complessi di musica antica che suonano con strumenti originali o copie di essi. Questi sono per lo più composti da professionisti che, dopo aver ricevuto una formazione musicale "moderna", sono passati, per proprio gusto e sensibilità, agli strumenti antichi. Io stesso, al mio approccio con la f lologia, ho dovuto "smontare" una concezione di esecuzione tipicamente "romantica" (volume sonoro - tenuta del suono - vibrato "tutto fare", ecc.).

A questa stessa difficoltà vanno incontro i pianisti che, dalla vigente normativa scolastica, sono autorizzati a passare al clavicembalo solo dopo aver conseguito il diploma di pianoforte. Anch'essi si trovano costretti a "smontare" tutta una tecnica pianistica conquistata faticosamente attraverso dieci anni di studio con risultati non sempre eccellenti.

Per ovviare a questo inconveniente ho deciso, alcuni anni fa, di far iniziare ai miei allievi lo studio del violino barocco fin dai primi anni. Tale esperimento ha avuto tre felici risultati:

1 - ha dato ad alcuni miei allievi la possibilità di sostenere gli esami previsti dai programmi di studio dei conservatori (compimento inferiore, medio e diploma) con l'apporto dello strumento f lologico (violino barocco per il compimento inferiore; barocco e moderno per il medio e il diploma).

Tali esami "innovativi" sono stati finora sostenuti presso il conservatorio "Arrigo Pedrollo" di Vicenza, grazie alla profonda cultura e sensibilità del direttore, M<sup>o</sup> Enrico Anselmi, che ne ha permesso la realizzazione, nonché grazie all'interesse dimostrato in modo cordiale e compatto dal corpo insegnante: lodevolissi-

---

1 Sappiamo tuttavia con certezza che, già nel 1837, in un celebre concerto tenuto a Londra, il pianista e compositore Ignaz Moscheles aveva, fra l'altro, proposto l'esecuzione di alcune sonate di Domenico Scarlatti "nella versione originale per clavicembalo", postulando così per la prima volta un'esigenza culturale destinata ad affermarsi solo all'inizio del novecento e a divenire operante nella seconda metà del XX secolo.

ma eccezione, in un contesto musicale di altri conservatori italiani, refrattari e persino ostili a questo tipo di ricerca.<sup>[2]</sup>

2 - Mi ha permesso di dar vita ad un'Orchestra Filologica Giovanile che ho fondato a L'Aquila nel 1994 e che agisce tuttora sotto la mia direzione, essendo costituita prevalentemente da giovani (e giovanissimi) miei allievi con l'apporto di alcuni professionisti. In essa tutti gli esecutori (dai violinisti al contrabbassista) suonano con copie fedeli di strumenti d'epoca, di cui ho curato personalmente la costruzione e che ho acquistato a mie spese.

3 - Mi ha consentito di affrontare con strumenti flogici - e quindi storicamente fedeli - anche la musica da camera del periodo classico e proromantico (da Haydn a Mendelssohn) e in special modo il quartetto che ne è l'espressione più preziosa.

Risultati di tale esperimento sono il perfetto equilibrio sonoro degli strumenti, nessuno dei quali prevarica gli altri e l'omogeneità dell'impasto timbrico: i suoni, infatti, si fondono senza confondersi. La duttilità degli strumenti flogici consente inoltre la realizzazione di sfumature di fraseggio, nonché timbrico - espressive, preziose e rare non conseguibili con altri mezzi.

Osservando poi il comportamento dei giovani nei confronti della flogia, sono arrivato ad alcuni interessanti considerazioni:

- i giovanissimi assorbono e fanno propria qualsiasi tipo di esperienza musicale con estrema facilità
- la flogia, se approcciata dopo un'esperienza "tradizionale" (cioè romantica e moderna), crea nello strumentista l'impressione di imparare un'altra lingua più arcaica che viene a sovrapporsi a quella "materna".

Ne deriva un'inevitabile dicotomia di espressione da me stesso constatata e vissuta in alcuni concerti, nel corso dei quali ho eseguito nella prima parte musica antica (con l'accompagnamento del clavicembalo) e nella seconda musica romantica e moderna, col pianoforte. Sembrava che in me convivessero due musicisti diversi, ma questo iniziale "disagio" - che si manifestava in modo tanto più evidente quanto più radicate e mature sono in un musicista le esperienze "tradizionali" - viene risparmiato agli allievi, se messi in condizione di approcciare fin dall'inizio le due diverse esperienze musicali. In tal modo essi non avvertiranno la sovrapposizione di due linguaggi musicali diversi, ma ne percepiranno uno solo che si evolve naturalmente nel tempo.

Questa considerazione dovrebbe far riflettere i colleghi refrattari ed ostili

---

2 Riperto testualmente, in proposito, quanto dichiarato da Gustav Leonhardt nel corso di un'intervista rilasciata alla rivista musicale trimestrale "Hortus Musicus", che l'ha recentemente pubblicata: "... questo è semplicemente ridicolo! Quando uno ha deciso di suonare il clavicembalo, deve poter iniziare a studiare questo strumento, senza prima dover passare per il pianoforte... Sovente infatti, anche i bravi insegnanti ... hanno a che fare con persone che ... hanno già sviluppato dei precisi gusti musicali, che possono essere di ostacolo allo studio dello strumento antico. Purtroppo, questo ormai avviene solo in Italia".

all'insegnamento flogico, dal momento che su di essi ricade la diretta responsabilità dell'educazione e della formazione dei futuri musicisti. Fortunatamente il mondo musicale va sempre più aprendosi alle tematiche flogiche, offrendo automaticamente ai giovani nuove possibilità di inserimento nel mondo del lavoro.

All'esordio dei miei studi flogici, ho cercato ogni tipo di pubblicazione esistente sull'argomento; ho trovato molti trattati antichi che parlano della prassi esecutiva dell'epoca, ma nessuno che tratti specificamente sia del violino sia dell'arco barocco.

Consultando due importanti pubblicazioni (una costituita dai *Carteggi* del Conte Cozio di Salabue<sup>[3]</sup> della fine del settecento, l'altra dal manoscritto del liutaio Antonio Marchi di Bologna dello stesso periodo) ed avvalendomi della mia personale esperienza nel campo della didattica, ho deciso dunque di dar vita a questo primo saggio sul violino e sull'arco barocchi, sperando che esso sia di qualche utilità per chiunque voglia avvicinarsi alla flogia musicale. Addentrarsi in questo mondo vuol dire prepararsi a ricreare ciò che non c'è più, a vivere stati emozionali insospettati, ad assimilare un linguaggio in cui la fantasia e la ricchezza interpretativa dominano incontrastate.

Strettissima, preziosa ed insostituibile è stata, in questi anni di assidua ricerca, la mia collaborazione con il liutaio ortonese Salvatore Valentinetti, con l'archettaio Floriano Nofri di Macerata e con il fabbricante di corde Pietro Toro di Salle con i quali ho attuato utilissimi scambi di informazioni e a cui va l'espressione della mia più sincera stima e gratitudine.

A contatto con loro, ho preso tuttavia coscienza della condizione privilegiata di cui gode lo strumentista rispetto ai singoli "artigiani" dello strumento. Infatti, mentre la loro visione - pur preziosissima - è "settoriale", quella dello strumentista è sintetica, volta com'è a cogliere l'assoluta interazione esistente tra strumento, arco e corde ai fini dell'espressività e della resa sonora.

Un particolare ringraziamento va alla Prof.ssa Wanda Gianfalla, mia compagna preziosa nella vita e nel lavoro, senza i cui consigli e la cui competenza professionale questo libro non avrebbe mai visto la luce.

Un notevole vantaggio ho tratto anche dalla mia esperienza di insegnante, che mi ha permesso di "sperimentare" problematiche diverse e soluzioni adeguate. Ai miei allievi tutti, dal più grande al più piccolo, va quindi un caloroso "grazie" per aver collaborato, in modo più o meno consapevole e diretto alla mia faticosa quanto affascinante "ricerca del suono perduto".

---

3 COZIO DI SALABUE, *Carteggi*. Ignazio Alessandro Cozio di Salabue (Casale Monferrato, 1775 - Salabue, 1840) fu il primo a raccogliere in un'importante collezione liutaria i grandi strumenti del passato (Amati, Stradivari, Guarneri) e a studiarne accuratamente la fattura. Nel suo *Carteggio* privato (pubblicato a Milano nel 1950 a cura di Giovanni Iviglia) ne annotò misure e particolari costruttivi. Commissionò al liutaio cremonese G. B. Guadagnini - trasferitosi frattanto a Torino - numerosi strumenti che rispettassero fedelmente le sue indicazioni. È grazie al conte Cozio che Guadagnini costruì in età matura i suoi capolavori di liuteria, venendo da lui rifornito anche dei migliori materiali.

## PARTE I

### Il violino barocco

#### Premessa

Ormai da circa un secolo si è sviluppato in Europa un intenso movimento filologico, volto a restituire al linguaggio musicale del passato la sua autentica "voce".

Tale movimento si inserisce in una più generale tendenza al recupero dell'antico, tendenza manifestatasi ampiamente anche in campo letterario – linguistico (rivalutazione dei testi classici nella loro integralità ed autenticità), come in campo ambientalistico dove l'ecologia cerca oggi di salvare specie animali e vegetali in estinzione nonché di ricostruire artificialmente ecosistemi.

Tuttavia la pratica della filologia musicale offre il fianco ad alcune riserve, la prima delle quali è l'oggettiva difficoltà di ricostruire la musica del passato con assoluta e sicura fedeltà. La seconda riguarda la mutata sensibilità dei musicisti e degli ascoltatori moderni che non sempre mostrano di comprendere e gradire – quanto meno ad un primo approccio di ascolto – sonorità, sfumature e modi di espressione musicale appartenenti al passato. La terza riguarda invece l'impossibilità di sopperire ai limiti dei pochi strumenti antichi originali rimasti: nel campo degli archi tutti gli strumenti antichi sono stati trasformati in moderni; nel migliore dei casi, di "antico" essi conservano soltanto l'involucro esterno. I frequenti restauri – volti a mantenere in efficienza gli strumenti e a renderli "suonabili" secondo la tecnica attuale di esecuzione, nonché resistenti all'inevitabile stress connesso all'uso professionale – hanno obbligato i liutai a sostituire parti originali con materiale nuovo, cosa che non permette più la definizione di "strumenti antichi". I risultati di tali interventi sono anzi, in molti casi, equivalenti a delle vere e proprie "contraffazioni sonore". Peraltro bisogna anche riconoscere che, anche se gli stessi strumenti fossero rimasti integri, in nessun caso, dopo duecento e più anni, avrebbero emesso lo stesso suono che avevano in epoca barocca.

A tali riserve – pur reali – vorrei tuttavia opporre alcune mie considerazioni.

Anzitutto lo scopo del filologo musicale non è quello di ricostruire la musica del passato come in una moderna fotocopia, bensì quello di chiarire e riprodurre modalità esecutive perdute, arricchendo di tutti i particolari possibili un inquadramento storico atto a favorire una più fedele "interpretazione" della musica stessa. In altri termini un recupero parziale, ma il più completo possibile del nostro passato musicale.

Alla seconda riserva – riguardante la mutata sensibilità del musicista e dell'ascoltatore moderno – opporrei la seguente considerazione: l'organo dell'udito –

che è il primo dei sensi a formarsi nel nascituro - ci rende capaci di distinguere e far nostri dei particolari infinitesimali riguardanti l'universo sonoro. Ne consegue che la moderna sensibilità di ascolto risulterà enormemente arricchita da quell'universo di suoni, di sensazioni e di "affetti" che provengono dal passato, la cui "conquista" ci aiuterà a comprendere con logica consequenzialità il cammino compiuto per arrivare al suono di oggi.

Quanto alla terza riserva - l'enorme difficoltà di reperire strumenti originali professionalmente utilizzabili - direi che la soluzione sta nel realizzare, con attenzione ed intelligenza, copie fedeli di strumenti del passato, facendo riferimento a quei pochissimi esemplari di grandi liutai non manomessi nel corso del settecento. Ciò garantisce il recupero della "voce antica" degli strumenti stessi, unita tuttavia alla robustezza strutturale necessaria al loro uso professionale.

Ecco dunque il paradosso: gli strumenti "antichi" - a seguito delle numerose trasformazioni subite nella loro struttura<sup>1</sup> - hanno oggi un suono moderno, mentre il recupero del "suono antico" si ottiene solo con strumenti moderni costruiti in copia.

A questo punto non ci resta quindi che procedere "alla ricerca del suono perduto", esaminando attentamente la tecnica di costruzione di un violino e di un arco barocchi, nonché la complessa "filosofia" ad essa sottesa e che ne costituisce il presupposto.

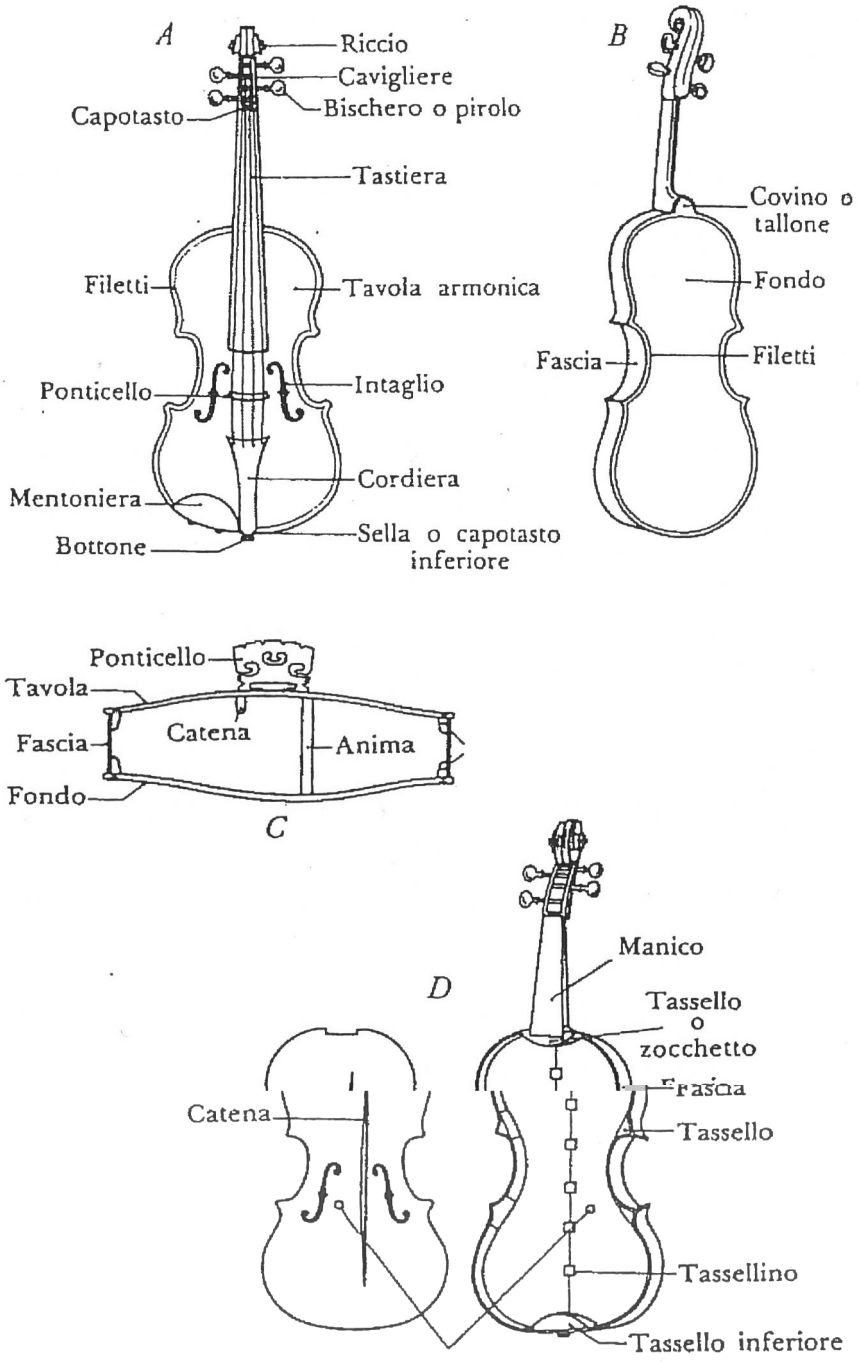
---

1 Spessori, catena, inclinazione e lunghezza del manico, altezza del ponticello, cambiamento del diapason, uso di corde di metallo invece che di budello, aggiunte "di rinforzo", cambio di pezzi usurati, ecc.

# NOMENCLATURA DELLE VARIE PARTI DEL VIOLINO

A, B: ELEMENTI ESTERNI

C, D: ELEMENTI INTERNI



# CAPITOLO I

## Breve storia del violino

### “*Le Roy des Instruments*”

Con tale titolo, assegnatogli nel 1636 da Marin Mersenne nel suo celebre trattato *Harmonie universelle*, il violino “destronizzava” ufficialmente l’organo che ne era stato fino a quel momento l’incontrastato detentore.

Nell’elencarne le caratteristiche e le qualità espressive, Mersenne sottolinea infatti come il violino abbia la capacità di tradurre in suoni tutti gli “affetti” o sentimenti umani, nonché di imitare suoni di animali e soprattutto la “voce” di tutti gli altri strumenti.

Il nome “violino” appare già in diversi documenti ufficiali intorno al 1520 - 30 e non solo in Italia.

Svariate le ipotesi etimologiche elaborate nel tempo di cui citiamo le più interessanti:

dal latino “vitulari” “saltare come vitelli”, cioè “esprimere gaudio, giubilare”, con evidente riferimento all’effetto esaltante prodotto dal suono dello strumento;

dal provenzale “violar”, forma onomatopeica che ne sottolineerebbe l’imitazione del suono della viella.

Allo stesso modo in cui il termine “lireggiare”<sup>1</sup> suggerisce onomatopeicamente il “suonare alla maniera della lira “da braccio”.

La duttilità, la maneggevolezza e soprattutto le straordinarie qualità tecnico-espressive fecero del violino il protagonista incontrastato del periodo barocco; ad esso sono infatti legate, nella storia della musica, “forme” fondamentali e destinate a trionfare anche nei secoli seguenti, quali la sonata e il concerto solistico, successivamente “incorporate” da altri strumenti ad arco, a fiato, a tastiera ecc.

A differenza di strumenti che furono protagonisti esclusivi di una determinata epoca storico-musicale (ad esempio il liuto), il violino, attraverso alcune trasformazioni ed adattamenti, è giunto fino a noi ancora lontano dall’aver esaurito tutto il suo potenziale espressivo.

Con miracolosa duttilità, esso ha assorbito infatti dalla voce umana gorgheggi, inflessioni e “messe di voce”, dal liuto abbellimenti ed “arpeggiature”, dall’organo polifonia e forme fugate, nonché improvvisazioni e “toccate” tramutatesi successivamente nella forma del “preludio”.

Ha ereditato ancora dalla **lira da braccio** suoni ed accordi lunghi e langui-

---

1 Al lireggiare sarebbe, fra l’altro, da ricondurre la *Loure* danza francese del XVII secolo in 6/8 di andamento moderato e molto espressiva, di cui troviamo un celebre esempio nella *Suite francese* n° 5 di Johann Sebastian Bach.



di, dalla **ribeca** medievale “diminuzioni” ed imitazioni rapide, dalla **viola da braccio** la nobiltà delle composizioni “sapienti” ed “aristocratiche”.<sup>[2]</sup>

In aggiunta a tutto ciò, il violino presenta anche una sua propria e peculiare **fisionomia legata alle danze di carattere popolare sviluppatasi tra il cinquecento e il seicento**: il suo suono robusto e la sua maneggevolezza lo resero sempre presente nei balli contadini. In seguito, allo stesso modo il suo “formato da taschino” - la cosiddetta **pochette** - verrà usata dai maestri di ballo dei teatri per accennare e scandire ai ballerini formule ritmiche.

Il violino sarà altresì protagonista di balli aristocratici e di danze di corte composte in occasione di ricorrenze “nobili”, mentre si affermerà, insieme ad altri strumenti ad arco, a f ato e a percussione, anche nelle orchestre barocche nate a sostegno dell'azione melodrammatica.

Le sonate per violino solo del tedesco Heinrich Biber, ma soprattutto le *Sonate e Partite* di J. S. Bach lo consacreranno poi come strumento dalle insospettite risorse virtuosistiche e polifoniche, affrancandolo dalla dipendenza del basso continuo.

La sua supremazia appare ancora indiscussa nel successivo periodo classico, dove lo troviamo ispiratore di una forma musicale assai nobile e preziosa, il quartetto d'archi, destinata a suscitare l'interesse e l'attenzione dei più grandi compositori da Haydn in poi.

Tra il sette e l'ottocento, il violino si trovò poi a condividere fama e successo con gli strumenti a f ato che si avviavano ormai ad essere perfezionati nella loro meccanica, nonché con il fortepiano ed il pianoforte. Grazie alle progressive conquiste tecnico-espressive già attuate da Corelli, Somis, Locatelli, Tartini, esso si avvierà a conquistare con Paganini spazi musicali inesplorati.

Il virtuosismo trascendentale di Paganini aprì infatti le porte al moderno concertismo, stimolando la sensibilità ed ispirando il genio dei più grandi compositori romantici da Chopin a Liszt, da Brahms a Schumann che tentò una trascrizione per pianoforte dei *24 Capricci*, peraltro mai realizzata.

La nutrita serie di *Studi e Capricci* per violino solo - composti successivamente da musicisti quali Vieuxtemps, Wieniawsky, Lipinsky, Sciarrino ed ispirati ai più arditi virtuosismi - non sono che la conferma dell'enorme eco prodotta nel mondo dal “fenomeno” Paganini.

L'ottocento vide inoltre l'exploit dei più grandi ed immortali concerti per violino e orchestra, nonché la nascita di sonate per violino e pianoforte dalla struttura architettonica ardita e complessa atta a valorizzare in pieno le risorse tecnico-espressive dello strumento.

---

2 Anche l'organo, primo “re degli strumenti”, seppe superare il suo tempo ed adattarsi agli stili musicali delle epoche successive, ma ciò che ne impedì la diffusione a livello popolare fu la inamovibilità che, fatta eccezione per poche sale concertistiche, lo consacrò prevalentemente al servizio liturgico nelle cappelle e nelle cattedrali.