



Udine, 8 giugno 2015

**LAUREA MAGISTRALE HONORIS CAUSA A GIO BATTA MORASSI
in Discipline della musica, dello spettacolo e del cinema**

Laudatio

LA LIUTERIA: ARTE NOBILE E PREZIOSA CHE TRAMUTA L'ANIMA DELLA FORESTA IN SUONO. IN ONORE DI GIO BATTA MORASSI

Intervento di Giorgio Alberti

Da giovane studente, quando mi dilettao a suonare in un'orchestra amatoriale, nella sala prove qualcuno aveva appeso dei manifesti con la foto di strumenti musicali della Fabbrica Morassi di Cremona. Da allora questo nome è rimasto impresso nella mia memoria e poi, qualche anno fa, la mia attività di forestale, quasi casualmente, mi ha consentito di incontrare il maestro e di apprezzare meglio il connubio che nella liuteria esiste tra gestione forestale e musica. Cercherò di spiegare meglio nel mio intervento questa relazione anche se può sembrare un po' strana. Il Maestro non me ne voglia se mi concentrerò più su aspetti legati ai boschi ed al legno, lasciando invece a lui gli aspetti tecnici relativi all'arte della liuteria. Prima però di entrare nell'argomento, mi si permetta anche di sottolineare che il maestro Morassi, con la sua attività, ben rappresenta una tradizione di costruzione di strumenti musicali che ha radici profonde nella nostra regione e di cui parlerà nel dettaglio il professor Calabretto.

Torniamo però all'argomento: foreste, liutai, strumenti e musica.

Le foreste hanno da sempre costituito una preziosa risorsa per l'umanità ed alcune caratteristiche di questi ecosistemi si sono tradotte in beni e servizi necessari per soddisfare le mutevoli esigenze della nostra società. I valori oggi attribuiti al bosco nel nostro Paese sono tipici di società prevalentemente urbane, caratterizzate da un livello di benessere economico relativamente elevato. Pertanto, la principale attività forestale tradizionale, ossia la produzione legnosa, ha assunto un peso piuttosto ridotto in termini di valore della produzione e di numero di addetti, mentre si è presa coscienza, e si è dato risalto, ai diversi servizi che la copertura boschiva offre alla nostra società: difesa del suolo, regimazione delle acque, fissazione del carbonio, regolazione del clima, conservazione della biodiversità, spazio per il tempo libero e la ricreazione, servizi culturali.

In questo ultimo contesto, quello culturale, il bosco è stato per lungo tempo, e lo è tuttora, oggetto di rappresentazione artistica. L'uso delle risorse boschive ha infatti ispirato scrittori, scultori, pittori e musicisti in quanto esso desta emozioni diverse, a volte contrastanti: è, di volta in volta, luogo di meditazione, di riflessione intima, oppure di immaginaria avventura, di strani incontri, di stupore e paura.

Nel campo della musica, il bosco ha così ispirato diversi famosi autori: si pensi, per citarne alcuni, a Johann Strauss figlio e al suo famoso valzer "Storielle del bosco viennese", che con le sue melodie dai toni rustici evoca le passeggiate nel bosco tanto care ai cittadini di Vienna, oppure a Mendel con la sua "La musica della foresta". Se quindi il ruolo culturale del bosco nel campo letterario o musicale è abbastanza noto ai più, l'uso che l'uomo ha fatto delle risorse forestali, ed in particolare del legno, nel campo degli strumenti musicali è relativamente poco noto. Certo, sappiamo che gli strumenti sono fatti principalmente di legno, ma da dove derivi questa risorsa, come sia coltivata e come sia trasformata in uno strumento musicale è qualcosa di relativamente misterioso.



Potremmo quindi dire che lo strumento musicale è l'elemento di raccordo tra "l'arte di coltivare i boschi", ossia la selvicoltura nella definizione del 1713 di Hans Carl Von Karlovitz, padre della selvicoltura tedesca, e quell'arte suprema che, secondo il famoso filosofo Arthur Schopenhauer, è la musica.

Se partiamo quindi dalle origini dell'uomo, il famoso naturalista e geologo britannico Charles Darwin, nel suo saggio "L'origine dell'uomo e la selezione sessuale" del 1871, affermava che "appare probabile che i progenitori dell'uomo, uomini e donne, prima di acquisire il potere di esprimere il loro amore reciproco nel linguaggio articolato, hanno cercato di affascinare l'un l'altro con le note musicali e ritmo". Quindi la storia degli strumenti musicali è vecchia quanto la storia dell'uomo e la loro evoluzione ha, in un certo senso, seguito quella della nostra specie. Infatti, già 35.000 anni fa, flauti costituiti da ossa di cigno o da zanne di mammut venivano suonati nella Germania meridionale e, sebbene da allora gli strumenti musicali abbiano subito una notevole evoluzione, i materiali usati per la loro costruzione sono ancora oggi sempre gli stessi. In particolare, come ho appena ricordato, le parti vitali di molti strumenti sono costituite da materiali naturali e principalmente da legno.

Oggi giorno, almeno per quanto riguarda gli strumenti ad arco è uno dei massimi esperti viventi, le specie legnose più utilizzate sono l'abete rosso, l'acero campestre, l'acero di monte e l'ebano. In particolare, il legno più ricercato, e pertanto di maggior valore economico, è il cosiddetto legno di risonanza di abete rosso, particolarmente adatto alla costruzione delle tavole armoniche di violini, viole, violoncelli e contrabbassi. Legno che è presente anche nella nostra Regione nella millenaria foresta di Tarvisio che, con i suoi quasi 24.000 ettari di comprensorio alpino di cui 15.000 ricoperti di boschi produttivi, rappresenta una delle aree naturalistiche più preziose d'Italia e uno dei sistemi faunistici più completi delle Alpi. Qui, così come in diverse altre foreste dell'Arco alpino, la tradizione forestale e la selvicoltura basata su principi naturalistici trovano il loro massimo potenziale e la loro massima espressione.

Ma, nel dettaglio, cosa è il legno di risonanza? Esso può essere genericamente definito come il "legno adatto per la costruzione di tavole armoniche di strumenti musicali". In realtà si tratta di un materiale che è il risultato del lento e silenzioso accrescimento di piante centenarie delle nostre foreste. Un materiale che presenta caratteristiche uniche e fondamentali che ne migliorano la capacità di trasmettere il suono: assenza di imperfezioni anatomiche; ridotta presenza di nodi; fibratura diritta; anelli di accrescimento regolari; equilibrato rapporto tra legno primaverile e legno tardivo. In altre parole, il risultato dell'opera della natura e delle sue risorse (radiazione solare, clima, nutrienti), della competizione e dell'attività gestionale dell'uomo che, con i suoi interventi selvicolturali, accelera e guida l'opera della natura senza mai forzarla.

All'interno del bosco, non tutte le piante di abete rosso, quindi, hanno caratteristiche tecnologiche tali da renderle idonee ad ottenere materiale per la fabbricazione di strumenti musicali, ma solo alcune di esse possiedono queste proprietà e devono essere individuate dai tecnici forestali e dai maestri liutai di volta in volta con estrema pazienza. Per esempio, nell'altra famosa foresta per gli strumenti musicali, la Foresta di Paneveggio in Trentino, su 4800 m³ tagliati ogni anno (pari al 34% dell'accrescimento annuale del bosco), solo 20-50 m³ costituiscono legno di risonanza (0.4-1.0% della produzione annuale).

La vita del bosco e delle piante, quindi, non si esaurisce con il loro taglio, ma continua con l'attenta lavorazione da parte del liutaio e poi con la vita, potremmo dire propria, di ogni strumento musicale ogni qualvolta esso viene suonato.

Gabriele d'Annunzio una volta ha detto riguardo alla liuteria "il violino uscito dalle mani del maestro liutaio non è se non un fanciullo ben nato. Ma solo dopo anni ed anni di vita sonora ei moltiplica la sua virtù e raggiunge la sua perfezione". Infatti, il legno, essendo un materiale biologico, modifica costantemente le sue caratteristiche anatomico-strutturali nel tempo, anche dopo essere stato tagliato, in altre parole e come se continuasse a vivere.

Dal punto di vista scientifico, è stato recentemente dimostrato che il passare del tempo e la degradazione ad opera di funghi e batteri modificano la densità del legno e le sue proprietà acustiche: infatti, in prove in



laboratorio, è stato misurato un aumento della resistenza acustica a cui è associata una maggiore sonorità dello strumento stesso. Inoltre, il suo ripetuto uso lo espone a vibrazioni meccaniche che ne alterano ulteriormente le proprietà acustiche migliorandole.

Mi sia consentito quindi un aneddoto riguardo alla comune convinzione che strumenti antichi (per esempio, Stradivari e Guarneri del Gesù) abbiano proprietà acustiche superiori a quelle dei violini moderni ed alle numerose ipotesi che sono state fatte al riguardo. Alcuni hanno ipotizzato la presenza di un "ingrediente segreto" nella vernice o nel trattamento del legno. Altri ipotizzano l'utilizzo di legno antico recuperato da strutture lignee storiche e/o particolari stagionature. Altri ancora propendono per le caratteristiche del clima in cui si sono accresciute le piante da cui è stato ricavato il legno. Per quanto riguarda la prima ipotesi ("ingrediente segreto"), alcuni studiosi, ma di questo certamente parlerà il maestro Morassi nel suo intervento di oggi, hanno messo in evidenza come la vernice abbia più uno scopo protettivo che acustico. Per quanto riguarda la seconda e la terza ipotesi, ossia uso di legno antico o particolari stagionature, diversi studi hanno dimostrato che il legno utilizzato dai liutai era contemporaneo e non ricavato da vecchie strutture lignee e che, sebbene esistesse una certa variabilità nei periodi di stagionatura, questi andassero comunemente da 7 a 31 anni. Rimane invece ancora aperta l'ultima ipotesi, ossia quella legata ai cambiamenti del clima. Un recente studio ha effettivamente evidenziato delle differenze nelle caratteristiche del legno utilizzato dai maestri liutai del XVIII secolo e quello utilizzato ai giorni nostri. In particolare, è stata riscontrata una minor differenza nella densità del legno primaverile e tardivo nei violini antichi rispetto ai moderni che potrebbe essere legata allo spessore degli anelli di accrescimento e quindi alle particolari condizioni climatiche in cui erano cresciute le piante. Infatti, ipotizzando che le piante da cui proveniva il legno utilizzato da Stradivari e Guarneri avessero un'età di circa 150 anni, allora tale legno si sarebbe formato durante un periodo di raffreddamento del nostro pianeta, la cosiddetta piccola glaciazione, durante la quale l'accrescimento delle piante sarebbe stato più ridotto con conseguente maggiore uniformità nella densità tra le diverse cerchie legnose, migliorando in questo modo le proprietà acustiche del legno. Ciò avrebbe quindi dato origine ad una materia prima non più riproducibile in quanto nell'ultimo secolo si sta verificando una fase di generale riscaldamento.

Nonostante questo aneddoto ed il dibattito circa la migliore qualità degli strumenti realizzati dai famosi liutai del passato, il legno di risonanza è ancora un'importante risorsa che porta rilevanti ricadute finanziarie alle aree forestali dove cresce e viene coltivato. La valorizzazione di questa risorsa può quindi aiutare una gestione forestale attiva sul nostro territorio con ricadute positive, non solo economiche, ma anche ambientali nelle nostre aree montane. L'attività del maestro Morassi, oltre che dare lustro all'antica arte liutaria italiana attraverso la costruzione di strumenti musicali unici nelle loro caratteristiche sonore e la conservazione di patrimoni di notevole interesse storico-culturale, ha quindi rappresentato un importante elemento di unione tra la gestione sostenibile delle foreste e la valorizzazione degli aspetti culturali relativi al bosco di cui ho accennato poco fa. Infatti, attraverso la sua attività professionale e di divulgazione, il maestro Morassi è riuscito a valorizzare gli aspetti relativi alla coltivazione del legno di risonanza dei boschi alpini, soprattutto friulani come la foresta di Tarvisio.

A conclusione quindi di questo mio intervento, mi preme sottolineare che, sebbene il legno di risonanza sia fondamentale per la realizzazione di un buono strumento, è sicuramente altrettanto, se non più importante, l'arte e la capacità del maestro liutaio. Attraverso la liuteria, infatti, come disse un forestale del passato, *"la fibra dell'acero e dell'abete si tramuta in armonia celeste e l'anima della foresta che si tramuta in suono"*. In questo modo, il legno, prodotto dei nostri boschi e risultato della coltivazione da parte di generazioni di forestali, resta immortale e rivive nella musica generata dagli strumenti costruiti con pazienza, perizia e passione dai maestri liutai.



Intervento di Roberto Calabretto

Uno degli ultimi film di Claude Sautet, *Un cœur en hiver* (1992), ha come protagonisti due liutai, soci in affari e uniti da un lungo e profondo legame di amicizia fin dagli anni in cui frequentavano il conservatorio. Mentre Maxime è un tipo estroverso che cura gli interessi dei clienti come fossero dei veri e propri pazienti, Stéphane ha un carattere diametralmente opposto a quello dell'amico e svolge il proprio lavoro con una dedizione quasi maniacale. Due figure complementari, quindi, accomunate dalla medesima vocazione. Le immagini del regista francese rendono ogni singola inquadratura del film di rara bellezza. Già il laboratorio, una stanza estremamente sobria, spoglia, quasi monacale avvolta in colorazioni blu che contrastano con quelle rossicce degli strumenti, si offre come un luogo in cui vige la precisione e la serietà. Fra queste mura Stéphane, il vero protagonista del racconto, «controlla la tensione dell'anima» del violino come confida a Camille mentre sta visionando il suo strumento e restituisce ad esso chiarezza e limpidezza. Egli vive, pertanto, in perfetta simbiosi con i manufatti che escono dalle sue mani e, non a caso, nel corso del film i suoi costanti silenzi fanno pendant con la sua abilità artigianale nel dare voce ai violini.

Ci siamo avvalsi di questa breve citazione cinematografica perché ci sembra possa essere la chiave adeguata per iniziare questo breve saluto al liutaio Gio Batta Morassi, maestro di fama internazionale che ha dedicato la sua vita all'arte della liuteria. Il riferimento al film di Sautet ci è sorto spontaneo nel vedere le tante foto che ritraggono il maestro Morassi al lavoro, anch'egli come Stéphane mentre prende in mano e controlla i propri violini prima di consegnarli agli strumentisti, quando è impegnato al suo tavolo di lavoro oppure mentre esamina attentamente il legno dell'abete di risonanza da cui poi nasceranno le sue creazioni. Immagini, queste, che hanno il raro dono di comunicare con grande efficacia il carisma del liutaio e il fascino di questo nobile artigianato.

Il maestro Gio Batta Morassi, come recitano le tante biografie disseminate in dizionari e riviste, è uno dei liutai maggiormente acclamati del panorama internazionale il cui curriculum è arricchito da premi e riconoscimenti di ogni genere al punto da rendere estremamente difficile ritrarre efficacemente e in tutte le sue poliedriche sfaccettature il suo pluridecennale operato. Non solo. Cimentarsi in una simile impresa potrebbe anche comportare il rischio di cadere in un lungo e arido elenco di titoli e onorificenze adombrando quelle che, a nostro avviso, sono le peculiarità del suo straordinario magistero.

Inizieremo, pertanto, con il ricordare che Morassi è uno degli ultimi rappresentanti della tradizione della liuteria friulana: una tradizione che risale al XVII secolo e che annovera molteplici figure strettamente collegate alla tradizione veneta. È questa una pagina di estremo interesse della vita culturale del nostro territorio di cui in tempi recenti si è occupato Lorenzo Nassimbeni, qui presente, con alcuni brevi ma puntuali saggi dedicati ai costruttori di corde per strumenti a Udine nel 1600 (*La fabbricazione di corde per strumenti musicali a Udine nel XVII secolo*, «Sot la nape», 1993), ai più noti liutai friulani, come Sergio Peresson (*Il liutaio Sergio Peresson, Udine, Pizzicato, 2001*) che ha legato il suo nome a quello del celebre violinista Franco Gulli, e ad alcune fonti iconografiche, da lui individuate in una breve rassegna sulla di quadri conservati presso i Civici Musei di Udine, che testimoniano la presenza del violino in Carnia (*Ritratti di musicisti nei Civici Musei, in «Udine. Bollettino delle civiche istituzioni culturali», Udine, 1995*).

Gaetano Perusini (*Strumenti musicali, «Ce Fastu?», 1944*) già nel 1944 aveva messo in rilievo uno dei motivi per cui questo strumento era entrato in uso all'inizio del secolo XVII in molte zone della nostra regione e l'aveva individuato nella presenza d'importanti botteghe di liutai professionisti operanti a Udine ma anche a Gorizia, territorio indagato da Ranieri Mario Cossar in un volume dato poi alle ristampe in tempi recenti (*Vecchia liuteria goriziana, Cremona, 1999*). Perusini descriveva così una realtà vivace e dinamica che, aggiungiamo noi, aveva ispirato l'operato di molti altri artigiani anonimi che parimenti affollavano il territorio friulano e ai quali si rivolgevano i suonatori di estrazione popolare. Il tutto a creare una situazione di estremo interesse che coinvolgeva secondo diverse modalità la vita musicale friulana. Udine, d'altro canto, come si evince dagli Annali della Comunità indagati da Bruno Rossi, in quegli anni



poteva vantare la presenza di un'orchestra nel Duomo capace di attrarre molti strumentisti. All'interno di una simile realtà capillarmente diffusa nelle diverse fasce della popolazione emergevano delle figure 'di spicco', come il liutaio veneziano Francesco Goffriller, allievo del padre Matteo, stabilitosi a Udine nel 1714, Francesco Gobetti e, soprattutto, il celebre Santo Serafino, allievo di Nicolò Amati che a Udine aprì la sua prima bottega per poi trasferirsi a Venezia nel 1709, attratto dalle possibilità di lavoro di maggior respiro che la città in cui operavano i vari Vivaldi, Galuppi e Albinoni, poteva offrire.

La tradizione liutaria proseguì nel corso dei secoli seguenti grazie ad altre figure di rilievo, come il carnico Enrico Magrini (autore di un Metodo istruttivo per costruire il violino, viola, violoncello e contrabbasso presentato all'Accademia di Udine nel 1845), Francesco Puppatti (premiato all'esposizione di Vienna nel 1892), Giorgio Serafino, nipote di Santo, e Luigi Zugolo. Quest'ultimo è protagonista di un racconto singolare accaduto nel 1865. Allora il violinista Camillo Sivori, allievo di Paganini, era giunto in Friuli per tenere alcuni concerti e, dopo un'esibizione al teatro Minerva era partito per Cividale. Si racconta come, nel viaggio di ritorno, la sua carrozza si fosse rovesciata danneggiando i suoi violini (un Amati e un Vuillaume) per cui Sivori li affidò alle cure di un liutaio udinese di borgo Gemona, Luigi Zugolo, rimanendone molto soddisfatto. Ancora Ermacora (Artigiani senza insegna, «Ce Fastu?», 1951-1952) ricorda altri nomi di questa tradizione che si protrasse nel corso dei decenni, come Umberto Muschietti, attivo a Udine, Giuseppe Nonini e Bruno Tondo di Feletto Umberto per arrivare a Giuseppe Rossitti attivo, assieme al figlio Gilberto, a Tolmezzo dove a partire dal 1976 ha iniziato a costruire i suoi strumenti musicali.

Come ricordavamo, il territorio friulano era però animato anche da una ricchissima realtà di artigiani che si cimentavano saltuariamente con la liuteria. Persone di varia estrazione esperte nella lavorazione del legno, ma anche contadini e pastori che si dedicavano alla musica spinti semplicemente dalla passione. Questa 'liuteria popolare' è sopravvissuta anche dopo l'avvento degli strumenti di fabbricazione industriale con una particolare intensità proprio in quelle zone in cui permangono tradizioni violinistiche d'estrazione popolare. Basti pensare alla Carnia oppure alla val di Resia, indagata in modo eccellente da Julian Strajnar in un celebre volume delle edizioni Pizzicato, Citira, la musica strumentale in val Resia. È interessante notare come all'interno di simili contesti si siano manifestate delle forme di 'resistenza' nei confronti della produzione di strumenti in serie degli ultimi decenni per cui gli stessi suonatori, in possesso di minime ed essenziali nozioni di liuteria, riescono ad adattare questi strumenti alle esigenze dei loro repertori oppure vi apportano delle modifiche dovute alle normali necessità di riparazione.

Se abbiamo voluto ricordare, per ovvie ragioni in maniera schematica e riduttiva, alcuni momenti della tradizione liutaria friulana è perché pensiamo che figure di spicco, come quella di Gio Batta Morassi, nascano e prendano vita in un ben preciso contesto ambientale – come ha ricordato il collega Alberti – e storico-culturale a cui, del resto, lo stesso Morassi ha sempre dichiarato con orgoglio la sua appartenenza. Proprio questa tradizione, che abbiamo delineato per sommi capi risalendo alle sue origini, continua ad essere mantenuta in vita da molte figure il cui operato è simile a quella del liutaio Morassi. A tal fine, voglio ricordare come Codroipo dal 1827 sia sede di una prestigiosa casa organaria della famiglia Zanin mentre Sacile dal 1981 ospita la Fazioli pianoforti, fondata dall'ingegnere e pianista romano Paolo Fazioli che in questo territorio ha trovato le condizioni ideali per creare i suoi strumenti, oggi legittimamente considerati tra i migliori a livello internazionale da virtuosi come Alfred Brendel, Angela Hewitt e il jazzista Herbie Hancock.

Ripercorrendo ora i principali momenti della vita del maestro Morassi ricorderemo che, diplomatosi presso la Scuola internazionale di liuteria di Cremona nel 1955 in cui si era formato agli insegnamenti di Peter Tatar per poi perfezionarsi con Giuseppe Ornati e Ferdinando Garimberti, è divenuto a sua volta insegnante presso la medesima istituzione. Ha così trasmesso ai suoi allievi l'arte di costruire strumenti e della loro manutenzione, i segreti del restauro e delle riproduzioni di strumenti antichi, come le viole da gamba e d'amore. Ma, oltre alle tecniche di laboratorio, egli ha trasmesso loro la capacità di riconoscere i legni, le qualità delle vernici e la storia della liuteria, conoscenze da lui considerate imprescindibili nella formazione di un liutaio. L'insegnamento ha rappresentato una parte essenziale nella vita di Morassi e una fase molto importante in seno alla storia della liuteria cremonese.



In Italia, è superfluo ricordarlo, la tradizione liutaria maggiormente famosa è proprio quella cremonese le cui "botteghe" hanno costituito un patrimonio d'incomparabile bellezza riconosciuto nel 2012 dall'Unesco come «patrimonio dell'umanità». Qui il maestro Morassi si è attivato per cambiare i metodi didattici favorendo altre forme di approccio nei confronti di quest'arte che hanno aperto il mondo della liuteria cremonese, allora chiuso in un nocivo e pericoloso isolamento. Morassi, infatti, ha avviato contatti con Milano, Parigi e, soprattutto, Londra, città in cui risiedono numerosi collezionisti e mercanti di antichi strumenti dei grandi liutai. Agli inizi del suo insegnamento, invece, non v'erano esemplari di quei violini da prendere a modello: circostanza incomprensibile agli occhi di Morassi, convinto com'era che solo dallo studio e dall'esame di tali capolavori si potessero trarre i fondamentali insegnamenti della sua arte. Come dirà egli stesso nel corso di un'intervista, i limiti di quella bottega consistevano nel suo essere solo un luogo in cui «si lavorava con grande precisione, ma gli strumenti erano completamente privi di carattere, di personalità. Mancava tutta la parte stilistica che è poi l'essenza stessa della liuteria classica». A Cremona è così nata un'importantissima collezione di strumenti e si è assistito al continuo transitare di virtuosi in possesso di Stradivari, Guarneri e Amati che i giovani liutai hanno potuto studiare creandosi un bagaglio di conoscenze straordinario. Anche la bottega di Morassi, nel 2005, ha potuto accogliere, tra i tanti, il grande violoncellista Mstislav Rostropovich che ha potuto apprezzare la bontà dei suoi lavori.

Com'è stato rilevato da più parti, la peculiarità del magistero di Morassi è riconducibile, non solo, alle sue altissime virtù, capacità tecniche e sensibilità musicale ma anche ad alcune sue intuizioni che gli hanno permesso di introdurre originali spunti migliorativi nella creazione degli strumenti, per quanto nel rigoroso rispetto della prassi stradivariana, come del resto è sempre accaduto nell'evoluzione storica di tutte le tecniche artistiche. Il prof. Sergio Renzi, uno dei presidi dell'istituto cremonese, ha parlato di «potenzialità creative» del suo artigianato evidenziando «il suo spirito libero da forme e contenuti preconcepiuti che hanno gradualmente definito la sua personalità e quindi la sua opera continuamente aperta alla ricerca, alla modifica, alle varianti che una lunga e attenta esperienza suggerisce».

Tutti questi motivi rendono legittimamente Morassi uno tra i protagonisti del rilancio della liuteria a Cremona, non solo, per i suoi numerosi allievi che hanno ottenuto notevoli successi e riconoscimenti ma anche per la sua attività di promozione dell'Associazione liutaria italiana - che dal 1980 riunisce liutai, studiosi ed esperti oppure amanti in genere dell'arte liutaria accogliendo contributi di carattere tecnico e scientifico allo scopo di salvaguardare la complessa identità culturale della tradizione italiana - e di fondazione della rivista *Liuteria, Musica, Cultura*, organo dell'Associazione stessa nelle cui pagine sono raccolti i risultati della ricerca in questo ambito per la loro diffusione a livello internazionale.

Quale circostanza che rende la sua laurea particolarmente attinente alla vita del Dipartimento di Conservazione dei beni culturali dell'ateneo udinese, va anche ricordato che per volontà di Morassi è stata redatta la Carta di Cremona che, riprendendo il testo della Carta del restauro, definisce gli aspetti del restauro liutario e costituisce il punto di riferimento per le Sovrintendenze per la salvaguardia degli strumenti. Egli ha altresì promosso il Comitato di salvaguardia dei beni liutari nazionali, con la finalità di proteggere questo patrimonio da esportazioni oppure da falsi, e il Gruppo di studi liutari che raccoglie persone di diversa estrazione accomunate dallo spirito di ricerca e che poi ha dato vita ai Quaderni di liuteria. Il Comitato e il Gruppo hanno passato il testimone alla Comunità scientifica per la liuteria di recente costituzione la cui ricerca si è aperta a settori disciplinari molteplici al fine di definire l'identità storico-culturale e tecnico-scientifica della liuteria italiana.

A completare questo ricchissimo quadro, Morassi è perito esperto del Teatro comunale di Firenze, del Maggio musicale fiorentino e dell'Accademia nazionale di Santa Cecilia. I suoi strumenti sono stati premiati nei più prestigiosi concorsi nazionali ed internazionali conseguendo molte medaglie d'oro e innumerevoli diplomi d'onore. Tra le onorificenze che hanno preparato l'attribuzione di questa Laurea honoris causa, accanto ai numerosissimi premi, tra cui quello alla carriera attribuito dalla Fondazione Antonio Stradivari («per i grandi risultati raggiunti nell'arte della liuteria e per aver trasmesso a tanti giovani la passione per la liuteria nel segno della scuola classica cremonese»), vanno segnalate le



costanti presenze in Giurie di concorsi internazionali di liuteria (come lo Stradivari di Cremona e il Caikovskij di Mosca) o di violino (tra cui la presenza nel comitato d'onore al Concorso internazionale Rodolfo Lipizer di Gorizia) e la nomina di Cavaliere al merito della Repubblica italiana.

Resta ora da chiedersi cosa resti dell'operato del maestro Morassi nella vita musicale del nostro presente. Questo nobile artigianato, che apparentemente richiama situazioni del passato oggi apparentemente messe in secondo piano dalla produzione industriale, in realtà continua ad essere insostituibile. Nella grande rivoluzione della cosiddetta 'nuova liuteria' novecentesca, connessa all'introduzione di tecnologie elettroniche nella progettazione di apparecchiature musicali, a nostro avviso il rapporto del maestro Morassi con la materia sonora continua ad essere un ben preciso monito anche per coloro che operano in ambiti diametralmente opposti. Ci piace ricordare come la stessa esperienza compositiva di alcuni maestri del nostro presente, particolarmente attenta alla produzione del suono, necessiti di continue forme d'intervento sugli strumenti tradizionali, spesso creati ex novo oppure nati da rimaneggiamenti di copie preesistenti. In tutte queste situazioni l'intervento del liutaio continua, pertanto, ad essere di rilevante importanza, fondamentale forse. Ancora una volta modernità e tradizione interagiscono dialetticamente.

Accanto a questa considerazione ve n'è un'altra di pari importanza che definirei di carattere "antropologico". Nel nostro presente in cui le modalità dell'ascolto musicale passano attraverso i più disparati supporti mediatici e in cui la manualità cede sempre più il passo all'intervento della tecnologia e della produzione in serie, è di conforto il poter pensare alla sopravvivenza di questo nobilissimo artigianato, con le sue botteghe e i suoi maestri, che mantiene un rapporto diretto con la musica, i suoi strumenti e i materiali da cui prendono forma.

Non a caso, a conclusione di un intervento in cui Morassi si poneva il seguente quesito: Il liutaio moderno lavora ancora secondo la tradizione?, egli scriveva: «La rapidità e la grande precisione raggiunte dalla tecnologia per realizzare dei manufatti ha fatto nascere l'illusione di poter sostituire l'intervento artigianale dell'uomo con la produzione in serie. In realtà questa situazione ha comportato il venir meno delle caratteristiche individuali di uno strumento musicale, sacrificando la sua peculiarità stilistica a scapito di una generica ma anonima perfezione. È quanto accade negli strumenti fabbricati in serie che, invece, sono ben lontani dalla perfezione armonica che dovrebbe caratterizzare le loro parti più significative, come ad esempio le punte dei filetti e la scultura della testa, di cui troviamo nobili esempi nei prodotti dei grandi maestri del passato. L'uomo, nel corso del tempo, modifica la sua visione delle cose e del mondo, la forma della sua cultura e lo stile nella sua creatività».