



Udine, 8 giugno 2015

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

Lectio

IL SAPER FARE LIUTARIO: DALLA CONOSCENZA DEL LEGNO ALLA TRADIZIONE DELLO STRUMENTO MUSICALE

Gio Batta Morassi

Ritengo che parlare del *saper fare liutario* debba avere il suo incipit nella conoscenza del legno. Esso è la materia: materia prima che viene trasformata dalle mani del liutaio. Il legno assume così ulteriore forma: quella dello strumento. Ma, prima di procedere, è necessaria qualche precisazione proprio sulla funzione della materia: sul rapporto fra questa e il manufatto.

Il legno possiede caratteristiche che le mani del liutaio rivela. Nel rivelarle il legno assume nuova forma. Quanto detto da Michelangelo rispetto al marmo e alla statua altrettanto lo si può dire per il rapporto fra il legno e il violino. Solo è doverosa una precisazione. La statua, se effettivamente già si trova dentro la pietra, assume forma solo perché lo scultore sa cosa eliminare dal blocco di marmo. Il rapporto fra materia e artista o artigiano comporta che la prima sia conveniente allo scopo. Poi l'*artifex* deve avere un'idea e adeguate capacità per realizzarla. Così, la materia assume nuova identità: quella dell'opera. È impensabile un liutaio senza un blocco di abete. Nel legno c'è la potenzialità del suono, nell'opera del liutaio c'è l'attuazione di un progetto. Il legno non ha la sonorità dello strumento, ma se nel legno non ci fosse la potenzialità della voce a nulla varrebbe l'abilità del liutaio. Ecco perché è necessario partire dal legno, meglio ancora dall'albero.

Mi si consenta ancora un'osservazione: il percorso, ora imboccato, non risponde solo alla narrazione degli aspetti salienti del processo costruttivo dello strumento, ma costituisce la mia storia. Dalle foreste di casa mia è nato l'amore per l'arte liutaria. La mia esperienza parte dalle foreste del Tarvisiano. Così un sapere, necessario a quella che sarebbe stata la mia professione, mi si è offerto sin dalla più tenera età: si è imposto alla mia attenzione ed è divenuto scopo primario della mia stessa vita.

LA FORESTA

La prima a parlarmi è stata la foresta.

La frequentazione della natura ne indirizza l'osservazione. La curiosità favorisce il metodo induttivo. Si individuano aspetti particolari e comportamenti. La conoscenza matura nel tempo, l'esperienza guida.

Il legno è il materiale che dà l'identità primaria a uno strumento. Si tratta di quell'*imprinting* che viene ancor prima della sua lavorazione. La frequentazione, metodo caro alla *philosophia naturalis*, costituisce il punto di partenza per selezionare i legni per la liuteria. Un primo esempio riguarda proprio il bosco. Le piante protette dalla vallata hanno una crescita diversa rispetto a quelle che si trovano esposte al sole o al vento. Queste presentano caratteristiche negative che costituiscono veri difetti per la lavorazione. Il sole infatti favorisce il formarsi di sacche di resina, il vento fa



crescere la pianta a torciglione. Il liutaio deve scartare i legni che provengono da piante cresciute in tali zone.

C'è poi un argomento che sovente viene ripreso. Si tratta del tema delle "indentature". Molti ritengono che queste "indentature" o zigriature conferiscano al legno qualità acustiche superiori. Gli alberi che presentano tali caratteri vengono definiti "abete maschio". In vero, personalmente, ho potuto constatare che gli abeti delle foreste di Tarvisio e di Paneveggio possiedono qualità acustiche proprie. Poca importanza si deve attribuire alle "indentature". Invece, si deve notare che, se ci si sposta, ad esempio, verso i paesi del nord-est europeo, le qualità acustiche degli abeti piano diminuiscono.

Vi è un altro aspetto di grande importanza: si tratta dei "raggi midollari". Lo spacco che segue il raggio midollare è pulito: netto. È la natura a suggerire come procedere. Si tratta di seguirne i suggerimenti, si tratta d'averne rispetto per scoprirne i segreti. Un vecchio adagio dice "seguire il verso del legno", ebbene è proprio il legno ad indicare i metodi di lavorazione. L'occhio impara a vedere e a riconoscere. Vanno rispettate regole precise. Ad esempio, il periodo di abbattimento della pianta deve seguire le fasi lunari, indicazione questa conosciuta e applicata anche dagli antichi, anche se la scienza, a tutt'oggi, non ne attribuisce significativo valore.

COMPETENZE TECNICHE E SCIENTIFICHE

Ciò non significa non avere attenzione alle conoscenze tecniche e scientifiche.

Oggi, più che mai, queste sono indispensabili. Il sapere va sempre tenuto in grande considerazione. Per questo motivo non si finirà mai di ringraziare la Forestale della Regione Friuli Venezia Giulia ed il Dipartimento di Scienze agrarie ed ambientali (DISA) dell'Università degli Studi di Udine. Entrambe queste istituzioni hanno tanta attenzione per le nostre foreste. Le preservano e le curano avvalendosi di studi sempre più approfonditi.

LA LIUTERIA FRA UDINE E VENEZIA

La mia terra non mi ha dato solo l'opportunità di conoscere il legno. Mi ha offerto anche una ricca tradizione liutaria che risale al XVII secolo. La liuteria friulana si contraddistingue per importanti costruttori di strumenti ad arco. Si deve ricordare come essa sia strettamente collegata alla "scuola veneta". Un aspetto è fondamentale: lo stretto rapporto con la musica ha consentito alla liuteria di esprimersi con caratteri propri.

Se è vero che Santo Serafin o Serafino (Sanctus Seraphin: Udine 1665? – Venezia 1748?, per qualche storico la data della morte va collocata nel 1758) è allievo del grande Nicola Amati, se è altrettanto vero che è proprio questo liutaio a definire una sorta di continuità con la tradizione cremonese, al contempo questi segna l'identità della Liuteria Friulana che influenza la Scuola Veneziana. È doveroso ricordare come nella sua etichetta egli si faccia riconoscere come *utinensis*. Il riferimento alla sua Città natale non ha solo una valenza anagrafica, ma stabilisce la grande connessione fra liuteria e i legni.

La Scuola veneziana è debitrice certamente di contaminazioni. Non dimentichiamo, ad esempio, che quasi contemporaneamente a Santo Serafin a Udine e a Venezia opera Matteo Goffriller (1659-1742), ritenuto fra i maggiori liutai.

Il rapporto della Scuola Veneziana con Cremona nel tempo diviene preminente, anche se non vanno dimenticati i contatti con Innsbruck, Vienna e Budapest in particolare per quanto riguarda la musica.



LA LIUTERIA A CREMONA

Così, anche per me, è stato fondamentale l'incontro con la tradizione cremonese. Ma è opportuno un breve cenno alle vicende della storia nel periodo della grande tradizione liutaria per comprendere la necessità per me, ragazzo di montagna, di andare a Cremona.

Cremona già nel XVII secolo viveva una recessione economica dovuta alla perdita del mercato del panno (fustagno). Mentre la qualità dei tessuti rimaneva altissima, i costi di produzione non erano competitivi con la Germania che stava già attuando metodi produttivi preindustriali, come, ad esempio, la divisione del lavoro. Nonostante ciò i rapporti di Cremona con Venezia erano intensi soprattutto perché le vie fluviali lo consentivano. Corre l'obbligo di ricordare come la maggior parte dei documenti notarili, conservati negli archivi della Serenissima, consentano di ricostruire la storia economica di Cremona in quegli anni. In questo contesto di passaggio storico per la città degli Amati, di Stradivari e di Guarneri del Gesù, la presenza di importanti artisti che, nei secoli precedenti, avevano lasciato grandi testimonianze costituiscono un *humus* culturale da cui attingere per i liutai. Fare riferimento alla facciata del Duomo con le sue volute è solo un'indicazione, forse i molti altari con le "C" che si trovano nelle chiese, ad esempio di S. Abbondio e di S. Sigismondo, sono una suggestione che i liutai hanno avvertito fortemente. Per non parlare poi della chiesa di S. Domenico, distrutta subito dopo che la Lombardia era passata sotto il governo del Piemonte. Ebbene, se la sua facciata gotico-lombarda, prospiciente la piazza che si affacciava sull'*insula*, il quartiere dove lavoravano gli artigiani e gli artisti, costituiva l'immagine del quotidiano, poi all'interno le opere d'arte del XVII e XVIII secolo consentivano agli stessi liutai di confrontarsi con forme accattivanti. Dalle volute alle "f", dalle spirali alle "C", ma soprattutto la continuità ininterrotta delle forme e delle bombature costituivano l'intenzionalità d'arte (*Kunstwollen*) che qualificava e identificava il gusto dell'epoca. Così un ebanista, quale era Bertesi, non poteva non essere influenzato e influenzare a sua volta Stradivari, tanto che s'ipotizza una collaborazione fra i due artisti.

È doveroso però spendere anche due parole sulla realtà cremonese di quando io, giovane studente, sono arrivato alla *Scuola Internazionale di Liuteria*.

In quegli anni si era diffusa la credenza che l'abilità liutaria dipendesse da rigidi metodi costruttivi. Ancora una volta, mi sono detto che l'osservazione e la sperimentazione costituivano il metodo più congruo per affrontare il problema. Non mi assoggettai a tali presunte convinzioni che mettevano la liuteria in una condizione di stallo e, quel che è peggio, la relegavano nell'ambito di un accademismo sterile. Se la tradizione dell'arte liutaria trova in Cremona un riferimento importante, tanto da averla fatta riconoscere dall'Unesco sede della liuteria come espressione della cultura immateriale, era necessario e lo è tutt'ora liberarsi da pregiudizi che hanno il proprio fondamento in false convinzioni. Non si dimentichi neppure come il mito di Stradivari nel XIX secolo abbia comportato credenze non supportate da alcuna attestazione documentata e abbiano poi svilto la stessa tradizione presente in Città. Per questo ancora una volta è d'obbligo ripetere che è necessario procedere attraverso competenze che provengono da studi umanistici documentati, da studi scientifici comprovati e da quelle intuizioni che chi solo sa fare è disposto a sperimentare. È su questo che si fonda il "saper fare liutario", risultato di molteplici competenze e abilità: arte.

LA FORMA ESPRESSIONE D'ARTE

Ho fatto riferimento al metodo. È opportuna una precisazione. La ricerca meramente estetica non è per me la sola guida nella realizzazione della forma, ma ben tra aspetti, fra loro interagenti, debbono costituire il "piano di lavoro" per la costruzione degli strumenti:

- 1) la prima condizione è lo studio degli strumenti realizzati dai grandi liutai non solo della tradizione classica, ma anche della liuteria contemporanea. Ciò non significa mera ripetizione, ma spunto per elaborare un proprio stile: gli strumenti si riconoscono e ciascuno di essi possiede un'identità che lo contraddistingue. Da qui l'aspetto estetico: armonia delle



- parti che compongono l'unità. Se la bellezza non è oggettiva, è possibile però coglierne l'unicità della sua armonia, condizione essenziale del "saper fare liutario";
- 2) la seconda condizione è la scelta dei materiali (legni, vernici) e le modalità tecnico-esecutive che consentono allo strumento non solo di "durare nel tempo", ma di ottenere un timbro "unico";
 - 3) la terza condizione è costituita dal rapporto con il musicista che "vive" lo strumento come prosecuzione del proprio braccio. La sua scelta è il risultato dell'"empatia" determinata fra la personalità artistica del musicista e quella del liutaio.

Per questo ho ritenuto doveroso anche studiare modelli dissueti, come ad esempio i liuti, allo scopo di recuperare sonorità antiche (musica barocca). La ricerca si è rivolta a modalità costruttive del passato per comprendere come fosse possibile la realizzazione di tali strumenti. Fare ricerca su quanto è obsoleto non è solo pura curiosità, ma costituisce quella "memoria attiva" che suggerisce percorsi alternativi nel presente.

RESTAURO E CONSERVAZIONE: La Carta di Cremona del 1987

È in questo contesto che risulta fondamentale impostare uno studio di scienze comparate per avere un approccio consapevole nei confronti della liuteria. La ricerca deve partire da uno studio congruo all'oggetto al fine d'impostare un criterio coerente agli scopi. Primario fra questi è l'avvicinamento alla complessità dello strumento realizzato dal liutatio (le parti di un violino, ad esempio, sono 75). I risultati interesseranno sia chi si avvicina al fare liutario sia chi intervenga su manufatti del passato.

Qui è d'obbligo confrontarsi con la *Carta del Restauro di Cremona* che, mentre imposta una deontologia del restauro, chiede espressamente di essere aggiornata onde fare tesoro di tutte le competenze offerte dalla odierna ricerca.

IL SUONO DELLO STRUMENTO

Ma si torni alle contaminazioni cui già si è fatto cenno. Decisamente l'aspetto più problematico è quello relativo al mutare del suono e all'impossibilità, se non in tempi recenti, di documentarlo. Premesso che ogni strumento possiede un proprio timbro unico, si deve osservare come questo, alla pari della voce umana, nel tempo si modifichi. Se lo strumento porta in sé i segni delle sue trasformazioni e dei restauri in quanto il legno ne porta traccia, il suono si sottrae alla memoria e non si lascia documentare se non, oggi, attraverso le registrazioni.

È il musicista che determina nel tempo la voce dello strumento come già si è avuto occasione di dire. L'uso proprio di ciascun esecutore ne determina la qualità ultima.

MECCANICA DELLO STRUMENTO

Diviene quindi fondamentale studiare, quando ciò si renda possibile, lo strumento nella sua fisicità: nell'essere stato costruito con un legno che nel tempo è esso stesso invecchiato e ha subito trasformazioni. Solo ipotesi, che partano da conoscenze che si appellano alla meccanica dello strumento, permettono una sua conoscenza il più possibile aderente al "tempo esistenza". Parlare di fisica acustica è collocare lo strumento in un tempo, qui e ora (*hic et nunc*), che si vorrebbe fuori dal "divenire" che attanaglia ogni ente. Per questo il manufatto del liutaio va esaminato come una "macchina" che produce suoni. Ma ciò comporta porre in essere un'attenzione volta alla sua trasformazione, che ne documenta la complessità.

Il riferimento a Einstein è quanto mai pertinente: troppe sono le varianti di cui tener conto. Una scienza o un complesso di scienze che voglia affrontare lo studio del violino incappa in questo ostacolo.



TRADIZIONE FRA CULTURA MATERIALE E CULTURA IMMATERIALE

Parlare di tradizione, facendo riferimento a questa o a quella scuola, sarebbe scorretto. In vero la Liuteria è un bene culturale che attesta come le arti interagiscano fra loro. Le arti vivono in contesti di intenzionalità d'arte (*kunstwollen*) che mutano nel tempo, ma mantengono nel tempo una propria identità oltre le trasformazioni.

La liuteria ha un percorso che s'intreccia con altre arti, prima fra tutte la musica; con saperi, primo fra questi la conoscenza del legno, poi si confronta con se stessa e s'impone come bene che testimonia l'inventiva dell'uomo nel realizzare lo strumento. Forse è più corretto parlare del "patrimonio" liutario come bene da ereditarsi in quanto memoria attiva. Fra cultura materiale e cultura immateriale la liuteria s'impone come "saper fare" che dal legno ricava il suono.