

$$\frac{A_{10}}{631}$$

Questa pubblicazione rientra fra le finalità statutarie dell'Associazione



Elena Modena

**STRUMENTI
MUSICALI
ANTICHI
A RACCOLTA**



Copyright © MMX
ARACNE editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133/A-B
00173 Roma
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-3366-1

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: giugno 2010

*A mio marito Ilario
e ai nostri figli Clara, Eugenio, Anna*

Ringrazio vivamente Ilario Gregoletto, per la sapiente opera di supervisione dei contenuti del volume; Marina Palpati, per la passione con cui ha realizzato le fotografie che animano questo testo; Paolo Zerbinatti, per la disponibilità e la competenza con la quale mi ha introdotto ad approfondimenti relativi all'organologia storica e alla ricostruzione filologica.

Indice

Premessa	9
Introduzione	11
Capitolo 1 L'evoluzione degli strumenti cordofoni a tastiera	15
Dal salterio al clavicembalo	19
Alcune considerazioni sul clavicembalo italiano	26
Clavicembali d'oltralpe.	34
Monocordo e clavicordo	43
Dal salterio al fortepiano.	51
Capitolo 2 Gli spazi nella società e nell'arte destinati agli strumenti a tastiera	67
L'organo nel tardo Medioevo	68
L'organo regale	75
Del clavicembalo	81
Clavicordo e fortepiano	90
Capitolo 3 Cordofoni ad arco nei secoli XIII – XVII	107
Dalla lira ai cordofoni con manico	116
La viella	120
Ribeca e giga	126
Questioni terminologiche relative alla viola	129
La famiglia delle viole da gamba	135
Capitolo 4 Tubi sonori nel Medioevo e nel Rinascimento	145
Tipologie di flauto diritto nel Medioevo	150
Il flauto diritto in epoca rinascimentale	164
Esempi dalla trattatistica	168

Alcune considerazioni a corollario	176
Strumenti ad ancia doppia.	181
Capitolo 5 Analogie funzionali e rimandi terminologici fra varie tipologie strumentali	199
Aspetti funzionali della tastiera	202
Cordofoni a ruota	208
La lira	215
A proposito del flauto	223
Appendice	231
Bibliografia	255
Indice analitico	260

Premessa

Questa pubblicazione nasce dall'intento di fornire un testo ragionato e nel contempo vissuto a una raccolta di strumenti musicali maturata in circa trent'anni di studio, acquisizione e recupero di oggetti sonori antichi, copie e originali, a corredo di una ricerca musicologica e di una prassi musicale filologicamente orientata. Tale raccolta, pur non essendo esaustiva quanto a tipologie strumentali, ruota tuttavia attorno alle categorie storiche di antichità e di tradizione circoscritte alla cultura musicale occidentale. Fortemente motivata da autentico desiderio di scoperta, il suo progressivo costituirsi si deve agli stimoli suggeriti dal suonare i repertori del passato su strumenti a essi coevi; la sua configurazione è strettamente relata alla prassi esecutiva, e riflette le progressive conquiste maturate negli ultimi trent'anni sia nell'ambito della ricostruzione di strumenti musicali antichi su base filologico-scientifica, sia nel campo del restauro degli originali. Gli esemplari copie, in generale di mano di costruttori riconosciuti in ambito europeo e di pregevole fattura, includono strumenti riferiti alle epoche medievale, rinascimentale e barocca; i fortepiani, ad eccezione di una copia dei primissimi anni dell'Ottocento, sono invece originali, il più antico dei quali è della seconda metà del Settecento. Tutti gli strumenti sono stati e sono attualmente utilizzati per esecuzioni pubbliche e produzioni discografiche; ne sono esclusi i fortepiani della metà dell'Ottocento, in particolare a causa della logistica del trasporto, che con pezzi di tale ingombro diviene assai problematica. La maggior parte di questi strumenti vive con regolare cadenza dello studio dei repertori del passato, alla luce sia di adeguata documentazione musicologica sia di ragionevoli considerazioni derivate proprio dal loro utilizzo.

Oltre alle scelte personali che hanno determinato il costituirsi di questa raccolta, la compresenza di strumenti copie e di esemplari originali va letta storicamente come un risalire nel tempo alla graduale ricerca della motivazione dei processi organologici che hanno presieduto all'evoluzione degli oggetti sonori ideati nell'ambito della tradizione musicale occidentale. Altrimenti detto, nello studio attivo del nostro passato culturale, che nella musica trova la più completa realizzazione di fronte ai problemi reali posti dalla rivisitazione dei repertori antichi, gli esemplari restituiti a voce tramite adeguato intervento di restauro e gli strumenti copie ricostruiti con documentati criteri filologici chiama-

no da se medesimi a volgere retrospettivamente lo sguardo a epoche via via più remote, laddove sopraggiunga l'intuizione che i fenomeni legati al suono e all'esecuzione musicale sono più profondamente relati fra loro di quanto non appaia a un primo sguardo, rimandando reciprocamente anche oltre la scansione lineare del tempo storico.

Questa pubblicazione non costituisce un catalogo; non s'intende trattare dettagliatamente di ogni strumento che fa parte della raccolta in esame, né compilare per ognuno di essi una scheda biografico-analitica. Piuttosto, nel riferirsi ad alcuni esemplari più significativi, si compie un percorso a fondamento concettuale e storico, che consente da un lato di leggere lo strumento come oggetto sonoro espressione del suo tempo, dall'altro di sostanziare il dato organologico alla luce del fatto musicale. Gli strumenti scelti offrono dunque i temi della trattazione, portando il discorso su aspetti tecnologici, sociologici, simbolici a essi inerenti; ne deriva una lettura il più possibile aperta a un tipo di oggetto che non si limita alla dimensione materica, ma che nasce come corpo vibrante contraddistinto dalla specificità della propria voce. Espressione di una matericità tutt'altro che inerte, lo strumento trasmette all'esecutore l'intrinseca disposizione al suono, e innesca i processi sensomotori da cui origina l'atto esecutivo, vera e propria manipolazione dell'oggetto innalzata a rango dialogico. Per questo tanto che ogni strumento musicale in sé comporta, l'attenzione non può fermarsi agli aspetti morfologici né alla contestualizzazione storica; pur consapevoli dell'importanza di questi dati ai fini della corretta descrizione e categorizzazione dell'oggetto in sé, altrettanto preziosa è la sistematica considerazione della sua intrinseca natura musicale, un dato che apre a numerosi orizzonti di comprensione.

Gli strumenti musicali che forniscono letteralmente il pre-testo di questo volume costituiscono la raccolta di cui l'Associazione Centro Studi Claviere (Vittorio Veneto, TV) dispone per le attività di approfondimento e divulgazione della musica antica; tutte le fotografie che corredano l'esposizione, di cui nell'Appendice, ritraggono esemplari facenti parte di questa raccolta. Quanto ad altra documentazione visiva di cui si fa cenno, da codici, miniature e trattati d'epoca, la ricerca è attualmente assai facilitata dalle pubblicazioni web, trattandosi ormai d'immagini di pubblico dominio; l'invito, dunque, è a vivacizzare la lettura di questo testo con il tramite della ricerca personale.

Introduzione

Quando si destina la qualifica di antichi a specifici strumenti musicali, è necessario circoscrivere il concetto di antichità in senso sia storico sia organologico. A una prima definizione, antichi andrebbe a contrapporsi a moderni, ovvero agli strumenti ideati in epoca attuale che, a rigore, dovrebbero rientrare nell'ormai vasto e differenziato settore degli elettrofoni. Una simile linea di demarcazione, tuttavia, ignorerebbe a piè pari i tradizionali strumenti d'orchestra e da camera, il cui utilizzo resta pressoché costante in ambito didattico ed esecutivo, sia professionale sia dilettantistico. In quest'accezione, ed escludendo gli oggetti sonori impiegati nello specifico di una didattica, per esempio il metodo Orff, antichi si contrappone a moderni nel senso di strumenti estranei all'organico orchestrale cosiddetto sinfonico — da cui emanano i complessi cameristici — più diffusamente in vigore, che raccoglie gli strumenti nelle specie e nella conformazione costituitesi intorno alla metà del secolo XIX. In questo lasso di tempo gli strumenti d'organico si stabilizzano in tipologie standard quanto a materiali, dimensioni, tecniche esecutive, testimoniando che la fruizione musicale era prevalentemente destinata ad ampi ambienti di pubblico accesso. Un primo diaframma lo poniamo dunque intorno al 1850, sia pur nella considerazione delle variabili culturali che si riscontrano nell'impiego stesso degli strumenti in Europa. L'indicazione rimane valida in virtù del fenomeno di progressiva omologazione conseguente al processo industriale; infatti, benché inizialmente estraneo, per esempio, ai procedimenti di liuteria, la lavorazione su ampia scala condizionerà negli anni le metodiche di costruzione degli strumenti musicali quanto a lavorazione dei materiali e tempi di produzione, a partire dallo strumento più rappresentativo della nascita dell'era del profitto, il pianoforte. Se assumiamo consapevolmente questa prospettiva, l'amplissimo sguardo che si apre in direzione retrospettiva domanda subito di potersi articolare in messe a fuoco ben circoscritte; nel far questo asseconderà i periodi in cui si articola la storia della musica, nel rispetto delle scansioni operate dalla musicologia storica, senza tuttavia ignorare il prevalere di specifiche concezioni strumentali di riflesso ad altrettanto intenzionali esiti richiesti dalla prassi esecutiva. Altrimenti detto, si avrà un'antichità specifica degli strumenti cordofoni con tastiera che, pur risalenti nella concezione originaria al primo Quattrocento, rappresentano più esaustivamente

l'antichità barocca, che dal primo Seicento a tutta la metà del Settecento destinò, in particolare al clavicembalo, una quantità notevole d'importante documentazione musicale, dalle composizioni ai trattati. Del pari, il grado di antichità dei cordofoni ad arco andrà adeguatamente investigato sulla base del concetto melodico e armonico che ha guardato a essi in epoche diverse; pertanto, la loro antichità risiede non tanto nel definirsi viella piuttosto che viola, quanto nel contesto d'uso dei vari esemplari di cordofoni ad arco e nel grado di specializzazione cui furono destinati in ambito esecutivo. L'uso di cordofoni ad arco come strumenti precipuamente melodici è infatti relativamente recente rispetto al loro impiego come strumenti anche difonici, così come la tecnica del bordone è indicativa di un'epoca più antica rispetto al periodo storico che assistette alla rapida affermazione della viola da braccio, nel primo Seicento, come strumento cantante. A seguire, una considerazione relativa ai tubi sonori. Il termine stesso, nell'alludere genericamente alla forma che contraddistingue gli aerofoni, ammette una varietà di risultati costruttivi, quanto a dimensioni, materiali, taglie, sonorità, che fu una cifra dell'epoca rinascimentale. Fra il Seicento e l'Ottocento, questa varietà sarà disciplinata, concentrando i modelli e limitandone il numero, secondo un fenomeno di riduzione e, nuovamente, di specializzazione, che portò infine alla costituzione della famiglia da un lato dei legni, dall'altro degli ottoni.

Distinguere oggi fra strumenti antichi e strumenti non definibili come tali non può dunque prescindere dalle acquisizioni maturate in ambito musicale e musicologico grazie alla rivisitazione di composizioni e trattati d'epoca, e alla crescente considerazione non solo degli strumenti originali conservati, ma anche degli strumenti ricostruiti su quegli esemplari: ancor prima che musicale, il fatto è dichiaratamente culturale. Ovvero, poiché la riappropriazione dell'antico è una delle possibilità elettive di vivere la contemporaneità, nella prospettiva illuminata propriamente consentita dal grado di comparazione che il nostro presente va ottimizzando, gli strumenti d'epoca diventano, relativamente alle fasi storiche che rappresentano, tramite di conoscenza, riflessione, contestualizzazione del pensiero e del vissuto dell'uomo. Come i testi scritti nelle lingue antiche occidentali, a tutt'oggi fruibili e assimilabili tramite l'acquisizione delle relative grammatiche e sintassi e del proprio vocabolario, gli strumenti musicali antichi consentono, se non di proclamare verità musicali perdute, almeno di fare ipotesi ragione-

voli sui mezzi e i suoni che hanno animato il nostro passato, ch'è parte integrante della nostra genetica culturale. Rispetto alla riappropriazione letteraria, poetica e filosofica, certamente il lasco d'approssimazione è maggiore, per l'irrimediabile perdita della memoria sonora non compensabile dalla dimensione logica che invece continua a pulsare nei contenuti e nella forma di uno scritto. Tuttavia, ben vengano i processi di rilettura, nella ricostruzione degli strumenti come nella prassi esecutiva, le cui ragioni, per quanto fondate nella storia documentata e nella conoscenza scientifica, sono necessariamente animate dall'elevato grado di creatività insito nell'espressione musicale; come numerose lingue ricordano, l'utilizzo degli oggetti della musica è assimilabile a un vero e proprio gioco.

Seguendo il progressivo costituirsi della raccolta di strumenti musicali da cui trae spunto questa pubblicazione, il testo procede per capitoli dedicati alle specifiche tipologie strumentali, a prescindere da un ordine cronologico lineare. Anzi, l'intento è di inoltrarsi nel tempo a ritroso, seguendo una opportunità di lettura che lo stesso linguaggio della musica offre nella strutturazione sonora. Nel contempo, i pezzi strumentali offrono il destro per portare il discorso su questioni non più circoscritte all'esemplare in analisi, ma di carattere generale; così facendo ci addentriamo in aspetti della vita sociale, culturale, artistica. La complessità del tema trova una prima motivazione nei numerosi e molteplici aspetti che lo strumento musicale riassume in sé: i tratti morfologici e le connotazioni organologiche; gli eventuali rimandi al simbolico e al metafisico; il grado di dipendenza o di emancipazione dal modello del suono vocale; la funzione assolta in ambito specificamente artistico-musicale; la contestualizzazione nel sociale; il rapporto con strumenti di diversa categoria entro la prassi esecutiva; i termini della compresenza con altri strumenti congeneri. Ciò spiega perché il semplice criterio elencativo e descrittivo non basta a far riflettere sull'argomento, a prescindere dal fatto che si tratti di strumenti antichi, moderni o della nostra contemporaneità. Altrimenti detto, elencare e descrivere sono operazioni di primo accesso alla materia, anche quando essa sia circoscritta, come in questo caso, a una raccolta. Ma il gioco si fa attivo dall'oggetto sonoro in poi, ovvero nel porre in dialogo esemplari anche organologicamente assai distanti fra loro, attraverso i quali s'è dispiegata una parte della storia culturale o ha trovato traslazione un dato pensiero costruttivo, evolvendo. Non dissuada dal prendervi parte l'utilizzo di una terminologia

a suo modo tecnica ma assai intuitiva, nella quale progressivamente è necessario addentrarsi; perché risulti più familiare, si è qui scelto di usare il corsivo solo per i nomi di strumenti musicali che siano in lingua antica o straniera. Come il linguaggio della musica ha molte analogie con le scienze matematiche, così gli strumenti musicali, veri e propri attrezzi del mondo sonoro codificato, poggiano su una matericità fatta di misure, volumi, pezzi adeguatamente assemblati; dalla loro proporzionale interazione scaturisce la funzionalità, la maneggevolezza e la resa fonica dell'oggetto, il cui esistere dipende primariamente dalla relazione di quei dati oggettivi. Mentre in questa fase i materiali e le parti sono tanto importanti quanto l'ingegno e la capacità di lavorazione del costruttore, il resto è interamente nelle mani del sonatore, che provvede a sollecitare lo strumento perché nasca letteralmente a vita. Da qui in poi è il campo incommensurabile dell'espressione artistica, la voce dello strumento, che ne accompagna puntualmente le tappe del vissuto.

Capitolo 1

L'evoluzione degli strumenti cordofoni a tastiera

Entro la cultura musicale occidentale un caso altamente esemplificativo del processo evolutivo che ha interessato gli strumenti musicali è la derivazione organologica del clavicembalo e del fortepiano dal salterio; parimenti denominati strumenti storici a tastiera, per distinguerli genericamente, anche nei modelli congeneri, dal pianoforte di fattura industriale, clavicembalo e fortepiano — come pure il monocordo, originato dal clavicordo — devono la loro ideazione all'applicazione di un sistema di leve a un cordofono semplice, al fine di ottenere una vera e propria macchina strumentale. Considerato il tema, il discorso spazierà fra epoche lontane e aree geografico-culturali diverse, per cogliere in profondità il pregresso storico che ha portato all'affermazione di uno strumento di tale generale uso e riferimento qual è il pianoforte. Introduremo dapprima allo strumento medievale, il salterio, che ha storicamente preceduto, concettualmente preparato e praticamente consentito l'applicazione del sistema di leve; a seguire si considererà l'evoluzione tecnologica dello strumento a tastiera in rapporto ai differenti esiti organologici, la cui realizzazione consiste da un lato nel clavicembalo (e modelli congeneri), dall'altra nel fortepiano. Un paragrafo a sé tratta del clavicordo che, con analogo processo evolutivo, va ricondotto al monocordo.

Il salterio è ben documentato fra le sculture a soggetto musicale del portico della Cattedrale di Santiago de Compostela (noto come Portico de la Gloria), all'estremità occidentale del continente europeo; l'epoca è il declinare del XII secolo, la zona una della più permeabili in Europa alla cultura araba. Fermo restando questo fondamentale riferimento, l'iconografia medievale, anche pittorica, attesta ampiamente l'utilizzo di uno strumento portatile costituito da una cassa di medio-piccole dimensioni e di forma poligonale variabile sulla quale è teso fra due ponti un sistema usualmente di dieci o più corde; l'armatura poteva moltiplicarsi assumendo ordini di corde doppie o triple, con accordatura rigorosamente diatonica¹.

1. L'incordatura a doppio o a triplo ordine sottolinea la ricerca di volume fonico tramite gli effetti acustici di risonanza e di rinforzo cui danno spontaneamente luogo suoni intonati alla stessa

Nei modelli di dimensioni più contenute, tenuto alle ginocchia o al petto e pizzicato da una o da entrambe le mani, anche con l'utilizzo di una penna, il salterio è spesso raffigurato in situazioni in cui il sonatore si accompagna cantando. Il termine deriva dal greco *psállein*, una forma verbale dal significato non univoco. Dall'accezione di far risuonare a quella di pizzicare con le dita, si passa alla definizione di cantare accompagnandosi con uno strumento a corda; così per la forma corrispondente nella lingua latina. Nel contesto culturale antico l'allusione è duplice e nel contempo specifica: il rimando alla categoria strumentale guarda comunque ai cordofoni che, poiché le culture greche e latine non conoscevano l'arco musicale, erano suonati tramite il pizzico o la percussione, sollecitati direttamente dalla mano o con un plettro. Tuttavia, l'esecuzione con lo *psaltérion* ammetteva sin dalle origini la pratica mista, strumentale e vocale insieme, pur consentendo, ovviamente, l'esecuzione puramente strumentale. Nel passaggio all'era cristiana la duplice indicazione di senso linguistico permane, ma nello specifico la voce significa l'esecuzione dei canti raccolti nell'Antico Testamento entro il Libro dei Salmi; qui i testi poetici sono frequentemente preceduti da indicazioni pratiche circa la presenza, a corollario esecutivo, di strumenti in particolare a corde. A questa pratica, e alla cultura ebraica in senso lato, fanno genericamente riferimento le raffigurazioni iconografiche d'epoca medievale di re David che intona salmi accompagnandosi con il salterio o con altri strumenti, prevalentemente cordofoni². Dal pun-

altezza, emessi da analoghi corpi vibranti, in questo caso due corde di medesimo calibro. Con l'applicazione della tastiera, essa permarrà come elemento organologico connotativo, consentendo esiti timbrici differenziati e, nel clavicembalo, tipi diversi a uno e a due manuali collegati ai rispettivi sistemi di corde e file di saltarelli; quest'ultimi prenderanno il nome di registri, analogamente alla meccanica dell'organo. Quanto alle fonti iconografiche d'età medievale, si tratta in particolare di affreschi e raffigurazioni scultoree conservati in luoghi sacri (interni di chiese romaniche, archi, capitelli, portali), e di miniature tratte da codici musicali e letterari (per es. Salterio di Egberto, Salterio di Elisabetta, Manoscritto Arundel, *Cantigas de Santa Maria*). Mancando reperti strumentali originali, lo studio delle fonti iconografiche, sia pur da valutare con la necessaria cautela, consente di ricavare informazioni circa lo strumento in sé, la tenuta, il maneggio.

2. Gustav Reese descrive re David come «lo strumentista prediletto dagli artisti medievali, variamente rappresentato come suonatore di arpa, di rötta, di viola e di altri strumenti» (G. Reese, *La musica nel Medioevo*, Firenze, Sansoni, 1980, p. 403. Per rötta e per viola s'intenda rispettivamente crotta e viella. [N.d.A.]). Fra questi vanno inclusi il salterio e l'organo di tipo portatile, anch'essi, come i sopra citati, oggetti sonori che consentono di cantare e suonare insieme. L'immagine di David re e musicista ha un'autorità che poggia sulle fonti bibliche veterotestamentarie, e risale nella storia al X secolo a.C. La relazione imprescindibile con gli esiti linguistici connessi al lessema salterio, che significa sia l'oggetto musicale dato dallo strumento sia la raccolta poetica costituita dal libro dei Salmi, connota l'operosità con cui David si prodigò per onorare degnamente

to di vista organologico e tecnico, fondamentale fu l'apporto derivato dalla conoscenza dei salteri islamici, diffusi in Europa a seguito della penetrazione araba e delle crociate; in effetti, il termine ha precisi corrispondenti nelle lingue latine (*psalterium*) e anglosassoni (ted. *Psalter*, *Hackbrett*, ingl. *psaltery*). Particolare considerazione ebbe il salterio a pizzico a forma di trapezio, noto come *qânûn*; l'etimo corrisponde al greco *canón* = monocordo, la cui invenzione è attribuita a Pitagora di Samo³. Nel XII secolo in Spagna e in altri Paesi occidentali sono attestati anche modelli a forma di ala con corde di lunghezza degradante, di cui è evidente l'analogia morfologica con i modelli di arpa romanica.

Il termine *ala* che indicava questo modello costituisce un ulteriore prezioso indizio del processo evolutivo che determinò la progettazione e la costruzione dei cordofoni con tastiera, in particolare il clavicembalo e il fortepiano. Inoltre, sottolinea l'affinità organologica che soggiace ai tre tipi di strumenti a corda, salterio, arpa, e cordofoni con meccanica; in tutti i casi, infatti, l'elemento organologico di base e tipologicamente aggregante è il sistema di corde. In uno dei monumenti della letteratura musicale, poetica e iconografica del basso Medioevo europeo, le

il nome di Dio tramite il canto e il suono degli strumenti, e la capacità di strutturare le lodi tramite testi eseguiti con organico misto. Come si legge in *La Sacra Bibbia*, Roma, Conferenza Episcopale Italiana, 1974, p. 544, «tra i salmi attribuiti nei titoli a un preciso autore, la maggior parte appartiene al re Davide, sulla base di una tradizione antichissima e fondata, che vede in lui il più grande poeta religioso d'Israele». A tal proposito il curatore rimanda al *Siracide*, cap. 47, 8–10: «In ogni sua opera glorificò il Santo altissimo con parole di lode; cantò inni a lui con tutto il cuore e amò colui che l'aveva creato. Introdusse musicisti davanti all'altare e con i loro suoni rese armonioso il canto; conferì splendore alle feste, abbellì le solennità fino alla perfezione, facendo lodare il nome santo di Dio ed echeggiare fin dal mattino il santuario». Anche nel primo libro delle *Cronache* si allude a re David poeta e musicista, in particolare nei cap. 16 e 25.

3. Come spesso avviene nella trattazione di questa materia, raccolti gli indizi etimologici e gli esiti linguistici, tenuto conto dei reperti strumentali e delle fonti iconografiche, consultati i trattati e gli scritti storici, la storia degli strumenti musicali sfugge volentieri alla sistematizzazione cronologica dei dati in linea retta. Altrimenti detto, spesso resta aperta la domanda su quale esemplare sia da presupporre come anteriore ai modelli che si presume vi derivino. Nel caso del salterio, inoltre, le ipotesi risentono della permanenza dello strumento entro culture antiche — ebraica, islamica, mediorientale — la cui relativa vicinanza geografica doveva di certo favorire sia scambi d'informazioni sia esiti differenziati. «Si tratta d'uno strumento persiano e iracheno il cui nome, *santir*, deriva dal greco *psaltrion*. Esso presenta solitamente una cassa di castagno poco profonda a forma d'un trapezoide simmetrico, e diciotto corde quaduple d'ottone accordate a mezzo di piroli inseriti lateralmente nella cassa. L'esecutore le colpisce con due bacchette leggerissime terminanti a forma espansa, ossia a spatola»; così si legge in C. Sachs, *Storia degli strumenti musicali*, Milano, Oscar Mondadori, 2004¹⁰, p. 303 (trad. it. di *The History of Musical Instruments*, New York, W.W. Norton&Company, 1940). È evidente che quanto riferito dall'emerito studioso guarda all'epoca medesima delle sue ricerche, la prima metà del XX secolo, e che il salterio di cui riferisce è quello a bacchette, non a pizzico.

Cantigas de Santa Maria (XIII secolo), le cui miniature documentano tipi strumentali abitualmente utilizzati all'epoca, si ha l'opportunità di verificare che i modelli di salterio allora utilizzati in Spagna erano numerosi e differenti⁴. Talora però sorge il dubbio di tipi commisti, ovvero aventi caratteristiche costruttive sia del salterio — il piano armonico su cui si distende la cordiera, inciso da una o più rosette — sia dell'arpa — i pirolì in esterno al corpo ligneo —. In ordine di lettura compaiono: il salterio a triangolo (miniatura 40); a mezzo trapezio con i lati obliqui diritti (miniatura 50); a trapezio intero con i lati obliqui arcuati (miniatura 70, è la forma cosiddetta a muso di porco); quadrangolare (miniatura 80); tutti sono raffigurati nel dettaglio di una o più rosette lavorate entro il piano armonico. Fra le miniature, al numero di *cantiga* 290, è anche un cordofono di ampie dimensioni la cui forma potrebbe definirsi "a mezza bifora"; sul piano armonico, tuttavia, non si nota alcuna rosetta. Sul corpo ligneo spicca invece una voluminosa cordiera, regolata alla sommità ricurva dai corrispondenti pirolì visibili sul lato esterno della cassa; per tale dettaglio lo strumento ricorda un'arpa, e potrebbe rappresentare un ibrido fra questa e il salterio. L'esecutore è impegnato con una sola mano, mentre l'altra regge lo strumento, un altro dettaglio che avvicina quest'esemplare, quanto al tipo di maneggio, all'arpa.

Verso il XIV secolo si diffondono con sistematicità modelli a trapezio dimezzato, da cui l'appellativo a connotazione puramente descrittiva di *medio canon* o *micanon*, generalmente con lato obliquo ricurvo. Questo tipo di salterio è ottenuto «dividendo in due parti un salterio trapezoidale tradizionale, perpendicolarmente alle corde. La denominazione del nuovo strumento rifletterà questa suddivisione, pur sempre riferendosi al *qânûn* arabo già citato: infatti si chiamerà *micanon*»⁵.

Per concludere, non pare improbabile che dei vari tipi di salterio costruiti durante il basso Medioevo, quello conformato a muso di porco divenne infine il più rappresentativo, ampiamente diffuso in Europa e

4. La voluminosa raccolta in lingua gallego-portoghese si deve ad Alfonso X el Sabio, re di Castiglia e di Leon dal 1252 al 1284. Per una panoramica generale delle miniature contenute in questo codice e degli strumenti che vi sono raffigurati si rimanda al sito www.pbm.com/~lindahl/cantigas/images; ad esso fanno testuale riferimento i numeri di *cantigas* riportati qui e nei capitoli a seguire.

5. M.K. Kaufmann, *Le clavier à balancier du clavisimbalum (XV^o siècle): un moment exceptionnel de l'évolution des instruments à clavier*, in AA.VV., *La facture de clavecin du XV^o au XVIII^o siècle*, Louvain-La-Neuve, Université catholique de Louvain, 1980, p. 12, traduzione a mia cura.

raffigurato nei reperti iconografici del XIV secolo e XV secolo. In questa veste il salterio è inteso come strumento a pizzico, armato di ordini doppi di corde in metallo sollecitate con la penna; nel modello a piena estensione non sarà più tenuto al petto, ma appoggiato alle ginocchia dell'esecutore. Dal dimezzamento di questo modello si sostiene tutt'oggi che derivi il caratteristico aspetto morfologico ad ala del clavicembalo, ovviamente con l'aggiunta del sistema di leve-tasti, ossia della tastiera modernamente intesa. Sull'intuitività di questa operazione, e per alleggerire a chiusura di paragrafo la nostra dissertazione, si legga questo passo, gustandolo nell'intonazione francese originale: «*Vouslez vous jouer à "l'inventeur du clavisimbalum"? Prenez alors un psaltérion, ajoutez-y un clavier! Déposez la plume avec laquelle vos doigts pincent le cordes et inventez une mécanique qui la remplacera. C'est enfantin!*»⁶.

Dal salterio al clavicembalo

Poiché il parco degli strumenti muta aspetto con il proseguire delle fasi storiche, una domanda sorge ora spontanea: ammesso lo stretto grado di parentela fra il salterio e il clavicembalo, il processo organologico rientra propriamente nel confluire di uno strumento meno evoluto a uno tecnologicamente più avanzato oppure ammette la convivenza strumentale, di modelli differenziati ma rapportabili allo stesso tipo di base? E ancora, di riflesso, un secondo interrogativo: quali sono stati i fattori costruttivi e le ragioni pratiche che hanno favorito questo processo?

La condizione preliminare d'appartenenza alla medesima famiglia di strumenti nella quale rientra il clavicembalo è l'esistenza di una tavola armonica in legno sulla cui totale lunghezza si tendono le corde; in tal modo si avrà sulla faccia superiore un risonatore. Le corde non sono fissate direttamente alla tavola, come nell'arpa, ma a dei ponti di ancoraggio, sollevati ma aderenti al piano armonico, da una parte all'altra del risonatore. Lo strumento non ha alcun manico e ogni corda non può che emettere la frequenza alla quale è stata accordata; pertanto le corde si assottiglieranno progressivamente il più regolarmente possibile dal basso verso l'alto. Notiamo ancora che se lo strumento monta corde sottili sarà a pizzico, e si chiamerà psaltérion, se monta corde grosse sarà a percussione, e si chiamerà tympanon⁷.

6. Ivi, p. 11.

7. Ivi, p. 12, traduzione a mia cura.

Poiché per la costruzione del clavicembalo il raccordo funzionale fra cassa armonica, sistema di corde e meccanica fa capo a specifici calcoli proporzionali, la sua ideazione sembra essere stata opportunamente preparata dalla speculazione teorica relativa al monocordo. Nell'epoca dell'*ars nova* Johannes de Muris, nel trattato *De musica speculativa*, descrive il calcolo al monocordo degli intervalli dal quale deriva la gamma di toni e semitoni nelle suddivisioni allora adottate, intesa come realtà fisico-acustica e matematica proporzionale. A chiusura dello scritto, il diagramma del monocordo che il teorico francese definisce «moderno e ideato da Johannes de Muris» («*Figura monocordi moderni per Johannem de Muris fabrici*») traduce in linee e forme quella che doveva essere una esatta suddivisione intervallare da fissare sullo strumento a tastiera, con estensione di due ottave e mezzo; in altri termini, l'autore fornisce in immagine geometrico-astratta l'oggettivazione di uno strumento di esatta misura⁸. Lo strumento, il cui scopo è didattico e dimostrativo, prevede diciannove corde («*continet autem hoc instrumentum cordas undeviginti*»), ma può montarne anche di più («*licet sit possibile ulterius augmentari*»). La figura, in proiezione ortogonale su due dei tre lati, è a triangolo («*estque figura trianguli orthogonii*»), tuttavia potrebbe assumere altre forme: quadrata, a equilatero, oblunga, circolare, concava o piana. Pertanto, per il fondamento dei rapporti teorici proporzionali che esprime, questo monocordo contiene tutti gli strumenti di figure diverse («*et sic in virtute hoc monocordum omnia continet instrumenta diversas tamen figuras*»). Altrimenti detto, il monocordo di Johannes de Muris vanta la prima paternità nei confronti dei tipi strumentali a intonazione sia libera sia predeterminata evoluti dalla teorica musicale occidentale⁹.

Se passiamo alle testimonianze d'ordine pratico, secondo Gianpiero Tintori, il termine clavicembalo appare per la prima volta nel 1397:

il leguleio padovano Lambertacci parla di uno strumento “*quod nominat clavicembalum*” che sarebbe stato inventato da un “Magister Armanus de Alamania”. La citazione precede di sette anni quella che riscontriamo nelle *Minneregeln* di Cersne (1404). Solo nel 1440 possiamo però trovare una vera e propria descri-

8. Si ricorda che nel greco antico il monocordo è designato con il termine *canón*, equivalente a regola, canone, misura.

9. Per la consultazione della fonte medievale in originale e del relativo diagramma si veda http://chmtl.indiana.edu/tml/14th/14TH_INDEX.html; nell'indice la sigla relativa al trattato corrisponde a MURMUSI TEXT.