

Il Museo degli Strumenti Musicali

Storia della collezione

Il clima culturale da cui si origina il Museo degli Strumenti Musicali affonda le sue radici nelle iniziative Espositive avviate dall'Unione degli Industriali tra l'ottavo e il nono decennio dell'Ottocento. La volontà di raccogliere le vestigia del passato più strettamente collegate al contesto cittadino porta nel 1881 alla costituzione di una raccolta, che attraverso alcuni passaggi converge poi nel Conservatorio.

Sull'onda dell'entusiasmo suscitato da queste iniziative, anche il maestro cremasco Natale Gallini (1891-1983) nei primi decenni del Novecento colleziona strumenti generalmente collegati con la storia lombarda, spesso nobilitati da attribuzioni altisonanti. Dall'acquisto, nel 1957, di 270 pezzi della collezione Gallini, cui si aggiungono altri nuclei già in possesso dell'amministrazione comunale, per un totale di 358 strumenti - come denuncia il primo catalogo della raccolta, edito a cura di Gallini stesso nel 1958 - nasce la collezione civica. La collezione fu allocata nel palazzo Morando in via Sant'Andrea, sede, dal 1959, del Museo di Milano, coerentemente con lo stretto legame tra le opere, per lo più rappresentative delle scuole milanese e lombarda, e il territorio.

Nel 1961 un ulteriore acquisto da Gallini di 150 strumenti, in particolare ad arco e a tastiera, comportava il trasferimento da Palazzo Morando al Castello Sforzesco, cambiamento resosi necessario sia per esigenze di spazio, sia perché la nuova sede, con il suo passato gravido di gloria musicale per la presenza della storica cappella ducale, sembrava più adatta ad ospitare una collezione che si avviava ad essere una delle più importanti d'Italia. Le opere furono pertanto ripartite tra la Sala della Balla, destinata prevalentemente alle tastiere, e quella adiacente, dove nelle vetrine appositamente disegnate dallo studio BPR trovarono posto gli strumenti ad arco, a pizzico, a fiato e quelli etnografici.

Il nuovo allestimento e l'accrescimento della collezione portò alla pubblicazione di un nuovo catalogo, ad opera di Gallini e del figlio Franco, nel 1963.

Nel 1997 è stato pubblicato il catalogo scientifico di tutti gli strumenti pertinenti all'orchestra occidentale (ad esclusione quindi degli strumenti etnografici), che ha presentato al pubblico degli specialisti e degli amatori il risultato di una serie di analisi tecniche condotte sugli strumenti e di studi anche pionieristici nel metodo, di cui si dà conto in queste sale in alcuni dei pannelli a muro.

Testo a cura di Francesca Tasso

Autore ignoto, *Serpentone*, fine XVIII - inizio XIX secolo, Inv. 425



Collezione Monzino

Nel 2000 una donazione ad opera della Fondazione De Musica intitolata ad Antonio Monzino ha portato al Museo degli Strumenti Musicali un'ottantina di strumenti raccolti dalla famiglia di liutai milanesi tra il XVIII e il XX secolo.

La raccolta donata al Castello Sforzesco comprende 79 strumenti, di cui un nucleo molto consistente ad arco e un gruppo cospicuo di chitarre e mandolini di diverse epoche e tipologie. Si tratta per lo più di strumenti di produzione propria, che testimoniano l'attività che dal 1750 a oggi questa dinastia ha avuto nel ramo della costruzione diretta di strumenti musicali, e questo conferisce alla collezione un carattere sistematico che la differenzia da altre, costituite con pezzi acquisiti occasionalmente secondo le disponibilità del mercato. Cinque strumenti (due chitarre, due mandolini e un violino) costituiscono il nucleo più antico di strumenti, risalente all'epoca barocca (XVIII secolo). Un gruppo di chitarre, tra cui quella di Giovan Battista Fabricatore del 1795, testimonia invece il periodo di transizione che rivoluzionò la musica e gli strumenti tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo. Tutta la produzione liutaria delle chitarre è ben rappresentata dai tanti esemplari ottocenteschi, realizzati dagli autori italiani più importanti.

La parte di strumenti numericamente più consistente è quella prodotta a partire dal 1906, anno in cui la Casa Monzino fece un particolare sforzo in vista dell'Esposizione Universale di Milano. In questo gruppo rientrano tutti gli esemplari della collezione - chitarre, mandolini e strumenti ad arco - prodotti dai liutai più famosi che la Casa Monzino ha avuto alle proprie dipendenze, spesso formandoli al proprio interno e creando un'autentica scuola: i fratelli Antoniazzi, Erminio Farina, Gennaro Marino, Severino Riva, Innocente Rottola. Alcuni di loro costruirono sia strumenti a pizzico sia strumenti ad arco. Ad essi si affiancò una seconda generazione di liutai, tra i quali Ambrogio Sironi, Piero Parravicini e Luigi Galimberti. Le chitarre e i mandolini prodotti in questi anni sono caratterizzati da cura nella costruzione e ricercatezza negli ornamenti: è il periodo di massimo splendore per il mandolino e per la chitarra in tutte le sue varianti, così come attestano le molte chitarre con bordoni nella versione di chitarre-lira e chitarre-arpa ed alcuni strumenti come il *terzetto esposizione*, costruiti più per mostrare l'abilità del liutaio ed incuriosire i musicisti che per un vero impiego concertistico.

Alla collezione sono state riservate nello spazio museale due sale. Per esplicita volontà del donatore e in linea con l'orientamento della Direzione del museo di favorire la diffusione della conoscenza della musica attraverso lo studio degli strumenti, una delle due sale Monzino è stata destinata alla didattica: in essa si illustrano le fasi costruttive di uno strumento ad arco e si presentano i diversi materiali che vengono impiegati nella liuteria.

La donazione Monzino ha quindi potenziato la dotazione di strumenti milanesi del museo, collegando in maniera ancora più salda la raccolta civica con l'ambito locale. Si è trattato, inoltre, di un avvenimento di assoluta rilevanza anche nella storia del collezionismo della città: si lamenta spesso, infatti, la diaspora delle collezioni di strumenti musicali italiani, che oggi costituiscono una parte importante di alcuni dei maggiori musei stranieri, Bruxelles e Lipsia innanzitutto. Il fatto che la collezione rimanga nella città nella quale si è formata ed è cresciuta nei secoli è un importante segno di attenzione e sensibilità.



Armando Giulietti. Chitarra arpa. Milano, 1938. Inv. n. 758

Violino

Autore anonimo scuola cremonese, 1650 circa

E' indubbiamente il violino più importante di tutta la collezione del Castello Sforzesco.

Lo strumento ha un'etichetta a stampa su carta che recita 'Andreas Guarnerius fecit / Cremona Anno 1630', assai dubbia.

In realtà non se ne conosce esattamente l'autore: questi proveniva probabilmente dalla scuola di Nicolò Amati (scuola a cui apparteneva, tra gli altri, Andrea Guarneri), ma mancano prove documentarie e scientifiche per una identificazione più precisa.

Lò strumento, come spesso accade nel caso di violini apprezzati per il loro suono e dunque suonati per diversi secoli, ha subito diverse trasformazioni per adattarsi alle mutate esigenze dei musicisti. Molti strumenti della liuteria classica cremonese, infatti, sono stati riadattati a Milano nel XIX secolo, con rinforzi all'interno, cambi di catena e sostituzioni dei manici, per reggere la tensione delle nuove corde in metallo che, rispetto a quelle antiche in budello, consentivano di avere un maggiore volume del suono.

La tavola è in due pezzi di abete di ottima qualità. Le fasce sono in oppio, un albero frequente nella pianura padana e spesso usato in liuteria durante il XVIII secolo; le fasce presentano una bella marezatura (caratteristiche striature del legno dal gradevole effetto estetico). Il fondo è in un solo pezzo di acero anch'esso marezato.

La parte sommitale comprensiva del riccio, detta testa, non è quella originale, ma proviene da uno strumento di scuola milanese dell'inizio del XVIII secolo e reca incise le lettere PB.

Le controfascie, non incastrate, e gli zocchetti (parti-

colari costruttivi dell'interno della cassa armonica) sono in pioppo. Questi ultimi probabilmente sono dei rifacimenti.

La vernice originale è di pregio: la si può ritrovare solo in alcune zone del fondo e delle fasce e si presenta di un bel colore arancio dorato.

Il violino è stato restaurato in varie occasioni e da almeno tre persone diverse. In particolare, il fondo, che era stato attaccato da insetti xilofagi, è stato rinforzato con pezze interne in acero. La punta superiore destra del

fondo è stata rifatta, come pure la nocetta e parte delle fasce in corrispondenza dello zocchetto inferiore. La tavola è il pezzo che ha subito maggiori interventi: la zona superiore sinistra è stata completamente sostituita; così pure il bordo inferiore destro ed è stato applicato internamente un rinforzo che copre l'intera parte centrale della tavola per tutta la sua lunghezza. L'ultimo intervento di restauro è stato eseguito nel 1989 nel laboratorio Amighetti di Cremona.

Nella parte interna della tavola sono presenti due scritte a matita: Repair by Laurent 1921 e Réparé par Laurent Albert Bruxelles 1921; ci sono pure due piccoli timbri a fuoco "A. LAURENT" sulla catena ed in corrispondenza dell'occhio

superiore del foro armonico.

Lo strumento, oltre ad avere un notevole valore storico ed estetico, è molto apprezzato dai musicisti per le caratteristiche sonore davvero eccezionali.

Dopo il restauro del 1989, lo strumento è stato impiegato in concerti e registrazioni da violinisti famosi, tra cui Cusano, Rovighi, Krylov e Pagliani.



Oboe a 3 chiavi con corpo di ricambio **Giovanni Maria Anciuti, Milano, 1722**

Fino a pochi anni fa non si aveva alcuna notizia biografica riguardo a Giovanni Maria Anciuti, nonostante gli strumenti a fiato di sua costruzione fossero assai prestigiosi. Solo nel 2008 la pubblicazione dei risultati delle indagini archivistiche condotte da Cinzia Meroni, coadiuvata dall'organologo Francesco Carreras, ne ha rese disponibili alcune informazioni essenziali: Anciuti nacque a Forni di Sopra (Udine), si formò molto probabilmente a Venezia per poi trasferirsi, tra il 1694 e il 1699, a Milano dove continuò la sua attività per il resto della sua vita.

In quel periodo Venezia offriva un'attività musicale notevolmente vivace e non potevano certo mancare gli acquirenti, ma Anciuti potrebbe aver deciso di spostarsi a Milano per sfuggire alle rigide regole delle corporazioni veneziane. Nel capoluogo lombardo la sua indiscussa abilità nella realizzazione di strumenti a fiato e nella lavorazione dell'avorio, gli assicurarono una reputazione incontrastata. I suoi strumenti oggi conosciuti sono una trentina, in prevalenza flauti e oboi.

Oltre a questo strumento del Museo degli Strumenti Musicali di Milano, notevoli dello stesso Anciuti, due oboi del Museo del Conservatorio di Parigi e uno, già appartenuto a Rossini, esposto al Victoria and Albert Museum di Londra.

L'oboe custodito in Castello Sforzesco riporta sul pezzo mediano la data "1722" e il Leone di San Marco, marchio che il prestigioso costruttore mantenne per tutto l'arco della sua attività.

Si tratta di un'opera straordinaria anche dal punto di vista estetico, che testimonia l'abilità indiscussa di questo costruttore soprattutto nella lavorazione dell'avorio. Lo strumento ha sezione ottagonale con proporzioni e disegno estremamente raffinati ed eleganti. Questo Museo lo ha acquistato nel 1997 completo di un corpo di ricambio che consente di variarne l'intonazione.

Per la sua perfezione e rarità, questa è un'opera di assoluto valore mondiale. Lo strumento ha avuto una vita musicale intensa, come si può dedurre dall'in-



giallimento all'interno del caneggio e dall'usura in corrispondenza dei fori. Esternamente è stato forse troppo energicamente pulito o addirittura raschiato il che ha reso poco leggibili i marchi.

Le chiavi sono di dubbia originalità: non presentano infatti alcun segno di usura e hanno delle decorazioni incise di gusto rinascimentale. Dai segni nell'avorio attorno alla sede dei perni si può dedurre che siano state smontate e rimontate più volte e probabilmente sostituite. Nonostante il suo uso intenso, lo strumento è perfetto (presenta solo una piccola stuccatura in una parte non funzionale), senza crepe o cipollature, cosa molto rara per strumenti in avorio, materiale di difficile conservazione.



Flauto dolce tenore (3 pezzi, 1 chiave) Pierre Jaillard Bressan Londra, 1688-1730

Il flauto dolce tenore conservato nel Museo degli Strumenti Musicali, attribuito per la presenza del marchio a Pierre Jaillard Bressan, è uno strumento straordinario per rarità e fattura.

Di questo autore sono conservati ancora molti strumenti, a testimonianza della sua intensa attività: un flauto dolce soprano, 27 flauti contralti, 12 tenori, 13 flauti di voce, 6 bassi e 3 flauti traversi.

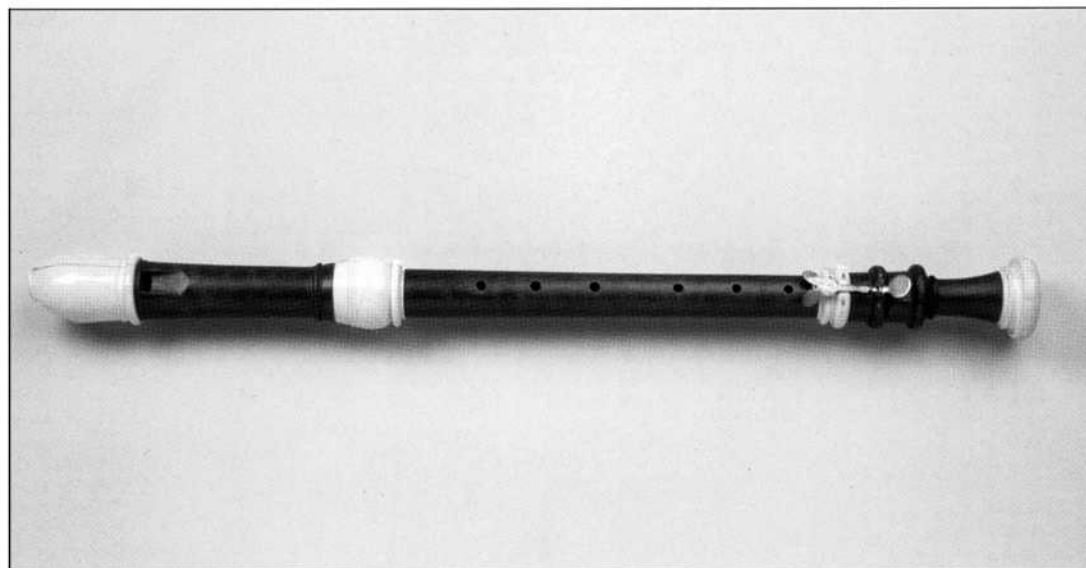
Con il nome di Pierre Jaillard svolse il suo apprendistato a Bourg e a Parigi; in seguito si trasferì a Londra dove svolse la sua attività tra il 1688 e il 1730 adottan-

ne laterale, che inizia nei pressi del IV foro e termina al tenone (punto di giunzione dei pezzi di cui è costituito lo strumento) inferiore; un'altra fenditura superficiale si trova tra il IV foro e il VI.

Il piede ha una ghiera terminale con una vistosa cretatura dell'avorio.

Lo strumento è stato restaurato nel 1996 da Pietro Soprani. In fase di restauro è stata ricostruita parte della spaccatura del becco e sono state rifatte le legature dei tenoni con filo di lino d'Irlanda.

Nel piede è stata riposizionata la ghiera inferiore nella sede originale e ricostruita la chiave d'argento su modello del flauto tenore n. 96 del Museo di Berlino, che ha dimensioni molto simili all'esemplare in esame. Nonostante i danni lo strumento mantiene tutto il suo fascino; malgrado la compromissione del canale dell'aria e del labio, copre un'estensione di un'ottava e una

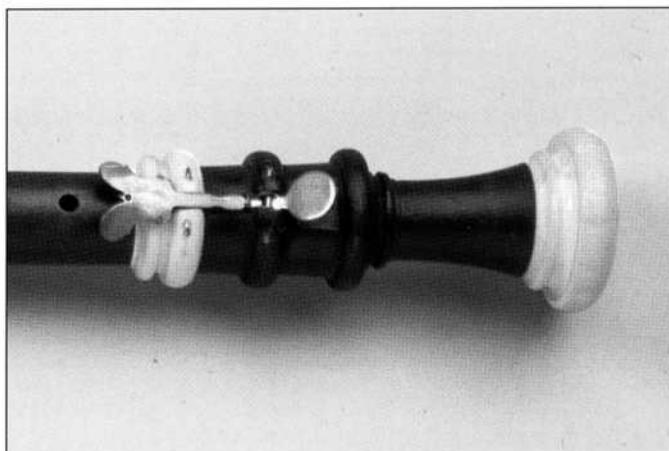


do il soprannome di Bressan, derivato dal suo luogo di origine, Bourg en Bresse.

Fu il principale costruttore di strumenti a fiato londinese della sua epoca, come testimoniano i numerosi suoi strumenti conservati, tutti di ottima fattura.

Questo strumento, realizzato in acero tinto e avorio, ha un tornitura raffinata. Purtroppo il flauto ha subito danni per cattiva manutenzione: in particolare, la fenditura del becco è stata probabilmente causata da un colpo accidentale. Il labio (il bordo dello spigolo contro cui si infrange il flusso d'aria) è scheggiato e ciò determina un diapason più alto rispetto a quello originale. Nella testa (pezzo superiore dei flauti a becco), sulla parte destra, si riscontra per quasi tutta la lunghezza una fenditura non passante, in corrispondenza della quale si trovano sei fori, forse dovuti a un cattivo tentativo di restauro. Il corpo ha una lieve fessurazio-

ne laterale, che inizia nei pressi del IV foro e termina al tenone (punto di giunzione dei pezzi di cui è costituito lo strumento) inferiore; un'altra fenditura superficiale si trova tra il IV foro e il VI.



Chitarra battente Mango Longo Napoli, XVII secolo

E' uno strumento di eccezionale fattura che colpisce per la raffinatezza degli ornamenti, la scelta dei materiali e la cura nella realizzazione. Lo strumento ha subito delle trasformazioni. Attualmente si presenta come una chitarra battente ma in origine l'assetto era quello di una chitarra del periodo barocco, a cinque ordini doppi: la tavola doveva essere completamente piana e le corde assicurate al ponticello. Il manico inoltre fu accorciato: le chitarre barocche infatti hanno normalmente 11-12 tasti e il manico attuale non è

lungo a sufficienza per ospitarne tanti.

L'accorciamento del manico è evidente anche dal grossolano innesto della paletta visibile sul retro del manico stesso. Queste trasformazioni non sono inusuali negli strumenti musicali che sovente vengono modificati nel corso dei secoli per adattarsi alle mutevoli esigenze dei musicisti.

La firma dell'autore è incisa sulla paletta: Mango Longo fecit in Napoli. Mango Longo tuttavia non era napoletano, ma uno dei tanti costruttori tedeschi che si erano trasferiti a lavorare in Italia, alcuni dei quali raggiunsero livelli di eccellenza assoluta. Mango Longo è l'italianizzazione del nome Magnus Lang, un liutaio, forse originario di Füssen in Baviera, che costruì chitarre e mandolini a Napoli nel XVII secolo.

Il ponticello attuale non è originale: la sagoma è molto simile a quella dei ponticelli dei mandolini lombardi ed è incollato alla tavola.

La rosetta, dorata, è realizzata in pergamena e sottili strati di legno, posti su diversi piani, con alcuni piccoli uccelli di metallo infissi su spilli.

Sulla tavola armonica, sono intarsiate decorazioni in madreperla e stucco nero. L'intero profilo della tavola armonica è bordato da particolari di avorio, legno scuro e filetti che creano un gioco di colori contrastanti.

Le fasce sono formate da strisce alternate di legno, forse palissandro, ed altre composte da piccoli pezzetti di legno e avorio (o osso) posti a losanga; tra le une e le altre ci sono dei filetti.

All'estremità inferiore sono attualmente infissi i piccoli pioli in avorio per l'attacco delle corde.

Nelle fasce in prossimità delle rientranze sono presenti i consueti fori, ora stuccati, tipici delle chitarre battenti.

Il fondo è bombato, come spesso era nelle chitarre di questa epoca, composto da doghe alternate in legno (lo stesso utilizzato per le fasce) e avorio.

La tastiera è composta da placche in avorio incise con particolari in madreperla, raffiguranti una corona con i numeri cabalistici 7 : 4 : 9 e un suonatore di lira.

Sulla paletta, sono incise figure di animali, oltre all'iscrizione con il nome dell'autore. I pioli con la testa a sagoma frastagliata sono in osso.



Mandolini milanesi

A partire dall'inizio del XVIII secolo i mandolini ebbero una grande diffusione e sopravvissero alle grandi trasformazioni del XIX secolo. Il mandolino continuò ad essere utilizzato, al contrario di altre tipologie di strumenti che scomparvero, anche grazie ad alcune modifiche: la struttura delicata e fragile del mandolino milanese con corde di budello infatti venne notevolmente rinforzata.

Gli strumenti di Giuseppe e Carlo Fixer e quello di Presbler appartengono alla tipologia del mandolino milanese e sono senz'altro i più importanti e belli tra quelli della collezione del Castello Sforzesco

Mandolino milanese (a sei ordini)

Giuseppe e Carlo Fixer

Milano, 1759

I fratelli Fixer sono da considerare tra i migliori costruttori di mandolini milanesi del loro periodo e appartengono al grande gruppo di liutai di provenienza tedesca che si stabilirono a partire dal Rinascimento in tutte le città italiane.

Lo strumento è del tutto originale, ad eccezione di alcuni particolari marginali.

Il ponticello, di dimensioni maggiori di quelli che si trovano abitualmente sui mandolini coevi, fu probabilmente sostituito in epoca successiva, come spesso accade in questa tipologia di strumenti, per aumentare la superficie di adesione.

Sono aggiunte posteriori anche i sette tasti in ottone sulla tastiera: questi strumenti infatti in origine montavano legacci in budello.



Sul retro del manico appaiono i residui di una frattura, la cui ricomposizione ha provocato l'accorciamento del manico. Quest'ultimo tuttavia non è mai stato staccato, né sostituito, come testimonia il grosso chiodo forgiato che nei mandolini costruiti prima del XIX secolo serviva a unire cassa e manico.

All'interno è presente un cartiglio: Giuseppe e Carlo Fixer, fabbricatori di istrumenti in Milano vicino alla Balla 1759. La tavola armonica è in un unico pezzo di abete con venatura piuttosto stretta dalla parte del cantino, che va progressivamente allargandosi dalla parte dei gravi. La rosetta è composta da quattro strati alternati di legno e pergamena. Il guscio è composto da tredici doghe in legno di difficile identificazione, forse acero, intercalato da filetti scuri; le incollature sono rinforzate all'interno da strisce di carta manoscritta.

La tastiera e il cavaliere sono intarsiati in ebano e osso; sulla placchetta all'estremità del cavaliere è riprodotta una figura umana nell'atto di trasportare un sacco. Questa figura ha forse attinenza con la contrada della Balla, citata nel cartiglio, che anticamente era adibita al trasporto delle merci.



Clavicembalo Pascal Taskin, Parigi, metà XVIII sec. 1788 (adattamento)

Questo clavicembalo ha una storia complessa, con interventi successivi che si protraggono fino ai nostri giorni. Viene comunemente considerato opera di Pascal Taskin ma la struttura originaria, che sembra più antica di qualche decennio, viene generalmente assegnata a François Etienne Blanchet.

Lo strumento ha diverse iscrizioni. Sulla lastronatura del somiere è impressa la scritta: "FAIT PAR PASCAL TASKIN A PARIS 1788."

All'interno della cassa sul fianco curvo è incollata un'etichetta stampata con la seguente dicitura: "Rattifié par (a penna) PASCAL TASKIN, Facteur de Clavecins & Garde des Instrumens de Musique du Roi, Eleve et Successeur de M. BLANCHET, rue de la Verrerie, vis-à-vis S. Merry."

Pascal Taskin (1723 - 1793) fu uno dei più importanti costruttori parigini della seconda metà del Settecento. Apprendista di François Etienne Blanchet, pochi mesi dopo la morte di quest'ultimo ne sposò la vedova, rilevò l'attività del maestro e divenne in seguito costruttore e manutentore degli strumenti di re Luigi XV.

Questo strumento appartiene all'ultimo periodo di esistenza dei cembali, quando questi raggiunsero la massima estensione, robustezza di costruzione ed espressività: è infatti dotato di diversi registri che, in mancanza della possibilità di eseguire il piano ed il forte sul cembalo (cosa che sarà possibile solo con l'avvento del pianoforte), ne variavano il timbro, cercando con questo espediente di dotarlo di maggiori possibilità espressive.

La rosetta in lega di piombo dorata con le iniziali A R e un angelo seduto che suona l'arpa se, come sembra, è autentica, fu probabilmente asportata da uno strumento di Andreas Ruckers, databile tra il 1636 e il 1654. L'intero strumento in effetti sembra costruito con l'in-

tento di imitare un clavicembalo di scuola fiamminga del secolo precedente: ad esempio la tavola armonica è decorata abilmente in stile arcaico con soggetti floreali tipici dello stile fiammingo, ma è priva delle caratteristiche peculiari del XVII secolo.

E' visibile nel settore degli acuti la traccia di un ravalement, cioè un ampliamento che veniva comunemente apportato nella seconda metà del XVIII secolo su strumenti più antichi per aumentarne l'estensione, in conformità alle nuove esigenze musicali. La decorazione di questo settore evidentemente è di mano diversa da quella che ha dipinto il resto della tavola.

Sulla tavola armonica sono incollati due ponticelli:

uno per le corde dei registri di 8', l'altro per quelle del registro di 4' (il registro di 4 piedi, avendo le corde lunghe la metà del registro di 8 piedi, suona un'ottava sopra). Entrambi i ponticelli hanno porzioni aggiunte alle estremità per il ravalement.

La lastonatura del somiere (il blocco di legno in cui sono infisse le caviglie per accordare lo strumento) presenta una decorazione diversa da quella della tavola armonica; lo stile è quello del pittore che operò per Taskin nell'ultimo periodo

della sua attività. L'estensione originale, era fa0 - fa5. Le iscrizioni a penna sulle liste per la guida dei salterelli indicano i nomi dei vari registri di cui è dotato il cembalo: due registri di 8', uno di 4' e il registro peau de buffle che conferiva un timbro particolare allo strumento.

Un sistema di leve azionato da ginocchiere (aggiunte in un secondo momento) poste sotto il fondo dello strumento consente di inserire e disinserire i registri. Le due tastiere sono moderne (1985), così come i salterelli, il coperchio e il traversino che arresta la corsa dei salterelli.



Spinetta traversa Francesco Birger, Milano, 1735

Lo strumento è firmato "F. B. F. Mediolani 1735" ad inchiostro su fondo oro sulla formella centrale del frontale sopra la tastiera. Le iniziali si possono verosimilmente ricondurre a Carlo Francesco Birger, un "cembalaro tedesco" citato in un documento dell'archivio storico della famiglia Borromeo (Isola Bella), evidentemente trasferitosi a lavorare a Milano, del quale al momento non si possiede nessuna ulteriore notizia. La tastiera e lo stile della decorazione di questo strumento sono affini a quelli di un ottavino di Giovanni Domenico Birger (custodito presso il Museo degli Strumenti Musicali di Roma) anch'egli attivo intorno alla metà del Settecento; una relazione di parentela tra questi due costruttori è probabile, ma ancora da riscontrare con ricerche. Nello strumento sono presenti influenze d'oltralpe, come frequentemente accade nello stile milanese del Settecento, evidenziate dai caratteri francesi di questa spinetta e da quelli fiamminghi della tastiera. I fianchi, in legno di conifera, esternamente sono dipinti in nero, bordati da una serie di rilievi dorati a volute gigliate composite e sono listati nella parte superiore da una serie di cornici anch'esse dorate. Sulla cinta del piano armonico, sempre a rilievo dorato ma su fondo avorio, ci sono otto elementi decorativi a volute composite. Ai lati della tastiera ci sono due spallette con formelle decorative triangolari simili a quelle presenti sulla tavola frontale.



L'esterno del coperchio è dipinto in nero con bordure a rilievo dorate come quelle dei fianchi; all'interno c'è un dipinto, anch'esso bordato da rilievi dorati, raffigurante Apollo incoronato dalla Fama alata, le Muse al seguito e due amorini ai lati. L'interno della parte che va a coprire la tastiera quando si chiude il coperchio, invece è decorato con ghirlande di fiori. La tavola armonica composta da tre liste di abete, è decorata a tempera con soggetti floreali e figure che sembrano ricordare i personaggi della Commedia dell'Arte. Purtroppo, lo stato di conservazione della pittura è tale che è possibile distinguere a malapena i soggetti raffigurati.

Nella tavola armonica ci sono 50 mortase rettangolari intagliate e bordate da piccoli listelli di noce che fungono da guida superiore ai salterelli. A fianco di queste mortase è visibile una numerazione a penna, presumibilmente non originale. Sulla tavola armonica in corrispondenza del **somiere** è incollata una lista non originale di cipresso, posta forse a nascondere precedenti fori di caviglie.

I due ponticelli non sono originali: quello sulla tavola armonica doppiamente inflesso è stato aggiunto nel corso di un restauro eseguito nel 1989. Si conservano due frammenti del ponticello originale di buona fattura con tracce di doratura. Sulla tavola armonica sono presenti tracce d'incollaggio dei ponticelli originali in posizioni diverse da quelle attuali. La rosetta della tavola armonica, di carta pressata e intagliata e di fattura grossolana, fa dubitare della sua originalità, al contrario degli elementi a forma di giglio (andati in gran parte persi) intorno, che paiono fatti da tutt'altra mano.

La spinetta ha un solo registro di 8' (8 piedi indica la misura della corda vibrante) e una tastiera di 45 note con estensione do1/mi1 - do5 (ottava corta). I tasti diatonici sono ricoperti con lastrine d'avorio; i tasti cromatici sono in legno di frutto tinto di nero, ricoperti con lastrine di palissandro (?). I frontalini dei tasti diatonici, in due strati di carta impressa su raso azzurro, disegnano una piccola arcata a sesto ribassato dalla quale pendono elementi floreali stilizzati. Anche il telaio della tastiera mostra di aver subito alcune modifiche. Sono pervenuti 41 salterelli dei quali dieci moderni: gli altri sembrano recuperati da strumenti diversi. Non è stato possibile stabilire se alcuni di essi appartenessero effettivamente allo strumento in esame. Il traversino sopra i salterelli è moderno. Nel fondo, composto di due tavole d'abete, sono presenti delle tracce a graffietto che venivano comunemente utilizzate come riferimenti durante le fasi di costruzione.

Clavicembalo Autore anonimo Venezia, fine XVI secolo

Questo clavicembalo costituisce una preziosa testimonianza della scuola italiana del XVI secolo: si tratta infatti di uno strumento di ottima fattura, in buono stato di conservazione, che, pur avendo subito alcune trasformazioni, non è stato eccessivamente compromesso nella struttura originaria.

Sul traversino dei salterelli, scritto con pigmento dorato, si legge: VIDUS TRASUNTINUS F. MDLXXI / CONCENTU LAETANTUR EO SUPER ASTRA LOCIT. L'autenticità di questa iscrizione è dubbia perché il costruttore veneziano si firmava usualmente Viti de Trasuntinis o Vito de Trasuntinis; nessun altro suo strumento, fra quelli a noi giunti, è firmato Vidus Trasuntinus, come questo cembalo. Inoltre la lettera F. che segue il nome (abbreviazione di Fecit) non è presente in nessuno degli esempi firmati da Trasuntino, pervenuti alla nostra epoca.

Tuttavia l'attribuzione alla scuola veneziana di fine Cinquecento, suggerita dalle caratteristiche tipologiche, dalla forma delle guance ai lati della tastiera e da alcuni particolari costruttivi, è altresì corroborata dallo studio delle modanature.

Il profilo delle cornici che corrono lungo tutto il perimetro dello strumento, infatti, è un potenziale indicatore del costruttore, in quanto ogni artigiano possedeva propri ferri per sagomare le cornici. In questo caso le modanature di questo clavicembalo presentano profili caratteristici degli esponenti di questa scuola. In particolare, va notata la rassomiglianza con le cornici degli strumenti di Giovanni Celestini, la cui attività a Venezia è documentata dal 1583 al 1610.

Lo strumento, in conformità alla tradizione costruttiva italiana, ha una struttura molto leggera con sottili fasce e ta-

vola di cipresso e una esecuzione molto raffinata: ha una complessa e ricercata ebanisteria decorativa con falsi archi a tutto sesto, lesene, formelle ottagonali e medaglioni ovali, contenenti ciascuno un elemento d'avorio quadrilobato, coronato da una cornice modanata d'ebano. Va notato che questo elemento e la sua cornicetta modanata, se divisi a metà, sono identici alle arcature dei frontali dei tasti; è evidente, quindi, che furono eseguiti insieme.

Le dimensioni della tastiera pervenuta, custodita nella vetrina di fronte, non si adattano a quelle del relativo allog-

giamento e non è quindi ritenuta originale; proviene probabilmente da un altro strumento storico. La tastiera presente nel cembalo è stata costruita e collocata, così come i salterelli, nel 1993 per rendere suonabile lo strumento, in particolare in occasione di un'esecuzione di Gustav Leonhardt (Castello Sforzesco, 27 novembre 1994) e di una registrazione discografica (Fabio Bonizzoni, Andrea Gabrieli - Pass'e mezzo e altre musiche per tastiera, Stradivarius, 1997).

I salterelli pervenuti in origine (anch'essi custoditi a parte insieme alla tastiera) si distinguono in quattro tipi differenti, evidentemente realizzati in tempi diversi; è quasi impossibile trovare uno strumento antico con i propri saltarelli originali, in quanto si tratta di pezzi asportabili, che si usano

e quindi soggetti a ritocchi e sostituzioni.

La rosetta inserita nella tavola armonica, in due strati di pergamena dorata, non è originale, mentre lo è il collare di cipresso che la circonda.

Lo strumento è custodito in una bellissima contro-cassa rivestita di cuoio lavorato a bulino, munita di coperchio con ribalta e portello frontale. Il rivestimento in cuoio è dipinto a volute di viticci, in oro e nero su fondo rosso.



Virginale doppio (con ottavino) **Ioannes Ruckers, Anversa, 1600 circa.**

Tra i costruttori di strumenti a tastiera la scuola fiamminga fu a partire dal tardo XVI secolo una delle più importanti, soprattutto per l'apporto della famiglia Ruckers, la più rinomata di Anversa. I Ruckers costruirono un gran numero di strumenti grandemente apprezzati per qualità estetiche e sonore che rimasero per questo in uso, spesso trasformati e riadattati, fino

un'ottava sopra. Tra i virginali doppi conservatisi, quello esposto è l'unico al mondo che abbia lo strumento figlio incorporato a destra della tastiera.

Lo strumento doppio consentiva diversi utilizzi: si poteva suonare uno solo dei due virginali oppure farli suonare entrambi da due musicisti. Ma anche un solo musicista poteva suonarli contemporaneamente grazie

ad un'ingegnosa soluzione: i due strumenti venivano sovrapposti in modo che il più piccolo si incastrasse nelle cornici di quello maggiore. Questa posizione consente ai salterelli dello strumento inferiore di alzare quelli dello strumento 'figlio' al momento della spinta ricevuta dal tasto.

È degno di nota anche il dipinto che orna l'interno del coperchio: da sinistra a destra si susseguono scene diverse per soggetto; al centro, sotto il berceau, il motivo principale è costituito da un gioco pittorico con una citazione musicale: attorno ad una tavola con vivande una dama suona un virginale sul cui coperchio è dipinta a sua volta una scena musicale. Il piccolo virginale suonato dalla dama, tra l'altro, sembra essere ornato proprio con la stessa carta stampata a disegni ripetuti in uso tra gli autori fiamminghi.

La cassa all'esterno è stata quasi completamente privata della pittura. Solo il fianco

posteriore presenta ancora la pittura originale, eseguita ad imitazione di marmo verde.

Le tavole armoniche sono dipinte a tempera con lineari e freschi fiori a tinte delicate frammisti a fantasiosi arabeschi blu.



alla fine del XVIII secolo, quando i primi pianoforti a martelli soppiantarono gli strumenti a tastiera a corde pizzicate.

Il largo impiego di questo tipo di strumenti all'interno delle case borghesi è testimoniato dalle frequenti rappresentazioni nella pittura fiamminga.

L'attività dei Ruckers è documentata dal 1581 al 1680. Ioannes era il nome sia del più anziano membro della famiglia che del suo primo figlio (1578-1643); a quest'ultimo va attribuito il virginale conservato al Castello Sforzesco firmato, a penna, IOANNES RVQVERS ME FECIT; le iniziali H R (Hans Ruckers) compaiono nelle rosette di metallo delle tavole armoniche di entrambi gli strumenti, quello più grande e l'ottavino.

Questo strumento appartiene alla tipologia denominata mother and child per il fatto che un virginale ne contiene all'interno un altro più piccolo.

Quest'ultimo, avendo le corde lunghe la metà (4 piedi) rispetto allo strumento maggiore (8 piedi), suona



Viola Giovanni Grancino Milano, 1662

La viola di Giovanni Grancino è uno strumento costruito con grande cura che non rientra nello standard classico della tipologia di appartenenza. La sua forma particolare e la sua taglia, molto piccola rispetto allo standard delle viole (38 centimetri e mezzo di cassa), l'hanno salvata dalle trasformazioni che quasi tutti gli strumenti barocchi del quartetto d'archi hanno dovuto subire.

Alla fine del XVIII secolo le esigenze musicali, il gusto, la tipologia del pubblico cambiarono radicalmente rivoluzionando il panorama degli strumenti musicali. I volumi delle nuove, grandi sale da concerto e dei teatri resero inadatti gli strumenti musicali barocchi: alcuni scomparvero, altri per continuare ad essere suonati furono modificati per ricavarne maggior espressività e volume.

Questa maggiore sonorità si ottenne alzando il diapason da 415 a 440 Herz, aumentando di conseguenza la tensione delle corde e la pressione delle stesse sulla cassa armonica. Per sopportare questo maggiore sforzo, gli strumenti ad arco dovettero essere modificati. I principali cambiamenti che si apportarono furono: il rinforzo della catena e dell'anima, l'inclinazione all'indietro del manico che venne sostituito, l'allungamento della tastiera, l'incastro a coda di rondine del manico nella cassa anziché l'incollatura rinforzata da chiodi interni. Con questi cambiamenti quasi tutti gli strumenti degli antichi maestri persero le caratteristiche originali.

Al contrario la viola di Giovanni Grancino non subì cambiamenti, conservata intatta per la sua bellezza

e la fama del suo autore.

Giovanni Grancino, nato a Milano nel 1637, proveniva da una famiglia di musicisti ed è probabile che all'inizio alternasse questa professione con quella di liutaio. Durante la sua carriera formò importanti allievi tra cui Carlo Giuseppe Testore (di cui il museo conserva un violoncello). La viola fu costruita nel 1662 ma la sua forma ri-

chiama ancora i modelli in uso nel XVI secolo in area lombarda. La qualità del lavoro è eccezionale e lo strumento molto elegante. La scelta dei legni non rientra del tutto nei canoni della liuteria moderna: il fondo è in pioppo, legno tipico della pianura lombarda, ma ben presto quasi del tutto abbandonato per questi strumenti. Il piano ha due piccoli nodi e oggi verrebbe scartato perché considerato difettoso. Guardando nell'interno dello strumento verso il manico sono visibili tre chiodi metallici originali che assicurano quest'ultimo alla cassa. La tastiera e la cordiera sono decorate ad intarsi di ebano, madreperla e tartaruga: sotto quest'ultima, come accade anche nei mandolini e nei mobili

che impiegano questo materiale, è incollata una lamina d'oro, che conferisce per trasparenza una luminosità particolare. La tastiera risulta troppo corta per eseguire le note più acute e non consente quindi l'esecuzione di buona parte del repertorio ottocentesco e moderno.

Lo strumento è stato restaurato dal liutaio Claudio Amighetti (Cremona) nel 1995 ed è talvolta impiegato in concerti di particolare importanza.



Studio di Fonologia Musicale RAI di Milano *registrazione e riproduzione sonora nel XX secolo*

Alla fine della seconda guerra mondiale, la volontà di ricostruire non solo la vita materiale distrutta dalle bombe ma soprattutto la vita intellettuale mortificata dalla dittatura, fa sì che una miriade di iniziative agitano la scena culturale di Milano.

Nel 1946 Toscanini dirige il concerto per la riapertura del Teatro alla Scala, nel 1947 Giorgio Strehler e Paolo Grassi fondano il Piccolo Teatro, nel 1955 si inaugura la Piccola Scala: gradatamente nasce un movimento di artisti che attraversa tutte le arti sorretto dalla condivisione di ideali, dalla curiosità di sperimentare nuove tecniche teatrali e musicali, dalla voglia di trovare modi diversi per coinvolgere il pubblico e far spettacolo.

È in questo spirito che Luciano Berio e Bruno Maderna propongono ai dirigenti RAI l'apertura di un centro di sperimentazione musicale basato sulle nuove tecnologie elettroniche: si uniscono ben presto Umberto Eco e Roberto Leydi per dare il loro contributo nel campo della analisi linguistica, della fonetica e dell'etnomusicologia.

Lo Studio di Fonologia Musicale di Milano della RAI, progettato dal fisico Alfredo Lietti, nasce ufficialmente nel giugno del 1955 ad opera dei musicisti Luciano Berio e Bruno Maderna e resta in attività fino al 28 febbraio 1983, quando il tecnico Marino Zuccheri va in pensione.

Lo Studio nasce principalmente per due scopi: la produzione sperimentale di musica elettronica e la realizzazione di commenti e colonne sonore per la radio e la televisione.

All'inizio le apparecchiature a disposizione sono semplicemente alcuni magnetofoni, giradischi con i quali poter cambiare velocità, qualche filtro, un oscillatore e le Onde Martenot. Il salto di qualità avviene l'anno successivo con la costruzione dei mitici nove oscillatori e con la voce di Cathy Berberian considerato il *decimo oscillatore*: con lei Berio realizza fra l'altro *Thema* – (Omaggio a Joyce) e *Visage*.

Fra i musicisti che lavorano o frequentano lo Studio ricordiamo, fra gli italiani, Berio, Maderna, Nono, Castiglioni, Clementi, Donatoni, Gentilucci, Manzoni, Marinuzzi Jr., Paccagnini, Sciarrino, Sinopoli, Togni, Vlad e fra gli ospiti stranieri soprattutto Cage e Pousseur.

Tra le prime composizioni di musica elettronica spiccano invece *Mutazioni* di Luciano Berio, *Continuo* e *Notturmo* di Bruno Maderna, mentre le più singolari colonne sonore e sonorizzazioni per produzioni radiofoniche e televisive sono

La Loira, *Peter Pan*, *La fanciulla di neve*, *L'uccellino azzurro* (con musiche di L. Berio); *Macbeth*, *L'augellin Belverde*, *il Cavallo di Troia*, *L'altro mondo ovvero Gli stati e imperi del Sole e della Luna* (con musiche di B. Maderna).

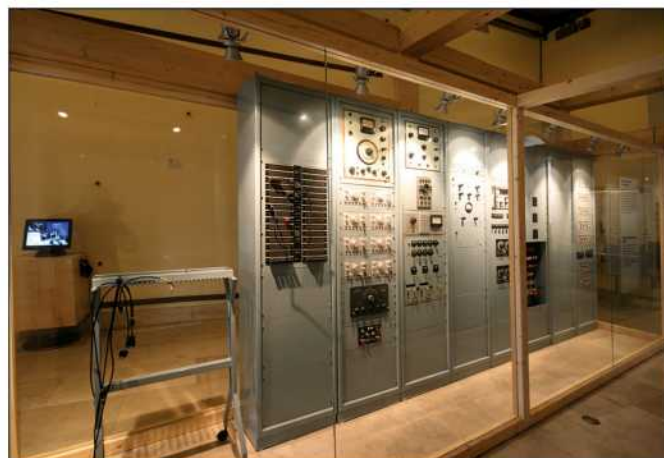
Nello Studio di Fonologia vengono inoltre registrati e/o elaborati i programmi partecipanti al Prix Italia (il concorso internazionale che premia i migliori prodotti radiotelevisivi) ed ideate tecniche nuove ed effetti particolari per brani di musica leggera ad opera soprattutto di Mario Migliardi.

Il Prix Italia viene vinto per ben sei volte dalla Fonologia con opere come *Attraverso lo specchio* (Castiglioni, 1961), *Il dio di oro* (Paccagnini, 1964), *Johann Sebastian* (Negri, 1967), *Giochi di fanciulli* (Liberovici, 1970), *Ages* (Maderna, 1972), *Diario Imaginario* (Berio, 1975).

A Fonologia hanno collaborato scrittori prestigiosi come Sermoni, Quasimodo, Eco e registi come Bachelli, Pressburger, Puecher. Non va dimenticata la collaborazione con il Piccolo Teatro per il quale la Fonologia, attraverso le composizioni di Fiorenzo Carpi, ha dato il suo contributo nella elaborazione delle musiche di scena per gli spettacoli più innovativi.

Per quanto riguarda gli apparati, poiché il posizionamento della macchine è mutato svariate volte nel corso degli anni, la ricostruzione attuale, basandosi su foto e filmati, ricrea l'assetto dopo il 1968, ma moltissimi sono gli apparecchi già presenti anche nell'assetto originario.

Nella sala sono esposte: apparecchiature per la generazione del suono, per la trasformazione e la combinazione, per la registrazione e la riproduzione e apparecchiature per l'ascolto.



Testo di Maria Maddalena Novati