
La liuteria

Cenni storici sugli archi

Tra i secoli XVII e XVIII la spinta verso la musica strumentale, nel cui ambito le scuole violinistiche rivestirono un ruolo preminente, trovò le sue ragioni in Italia. Queste ragioni sono senza dubbio legate all'evoluzione di quell'edificio teorico che affondava le proprie radici nella stagione rinascimentale. Nel corso del XVI secolo la musica strumentale si emancipò progressivamente da quella vocale. La rinuncia al supporto di un testo poetico che forniva le basi strutturali e stilistiche per la composizione, condusse ad una differente valutazione del linguaggio musicale. Si è ancora lontani dall'essere consci delle specifiche espressività dei singoli strumenti, tanto che è ancora frequente incontrare la dicitura "per ogni sorta di strumenti" a definire gli organici con cui le musiche erano destinate. La famiglia degli archi, ancora lontana dal raggiungere una fisionomia stabilmente definita, non guadagnò in questo frangente uno spazio di autonoma affermazione. Tra gli strumenti a corda furono quelli a pizzico a godere di una particolare attenzione, ad eccezione della produzione di Andrea Amati. Un'attenta lettura dell'attività dell'Amati fa luce su due questioni importantissime circa la comprensione dell'origine del violino¹ e del primato della scuola cremonese sulle altre. Dell'Amati si conserva un gruppo di strumenti ad arco commissionatigli da Carlo IX re di Francia. Questi strumenti segnano una svolta importante per la liuteria, in quanto presentano caratteristiche formali e soluzioni tecniche, oltre a rivelare un'abilità manuale straordinaria, tali da porli al di fuori della confusione che ancora dominava la liuteria dell'epoca, ancora incapace di una standardizzazione delle misure e delle tecniche progettuali e di realizzazione degli strumenti. Nel XVI secolo esistevano due famiglie di viole, quelle da braccio e da gamba. Nonostante si suppone che la viola da braccio avesse una dimensione piuttosto ridotta, tale da non poter permettere l'esistenza di strumenti gravi, è proprio la famiglia delle viole da braccio che corrisponde, seppur in maniera approssimativa, all'odierna suddivisione timbrica in violino, viola, violoncello e contrabbasso. Negli anni compresi tra il 1601 ed il 1610 troviamo 11 edizioni di madrigali concertati. Tra il 1631 ed il 1651 la produzione globale di madrigali concertati segnò una caduta verticale. L'espansione della musica strumentale avvenne a spese della musica vocale, che da questo momento dovette guadagnarsi nuovi spazi. Fondamentale è stata l'esperienza liutistica avviata in Italia da Francesco

¹ *"Molto si è scritto a proposito delle origini del violino, ma con buone ragioni si può oggi affermare che esso sia nato nella città dove ebbero natali grandissimi talenti che operarono nel campo della costruzione degli strumenti ad arco. Alcune considerazioni di non poco peso, danno un consistente contributo al sostegno di questa tesi: il fatto che Andrea Amati sia nato attorno al 1505 ridimensiona decisamente l'importanza che si è creduto di attribuire alla città di Brescia, in quanto patria del violino con Gasparo Bortolotti da Salò, nato nel 1540..."*

Spinacino, Giovan Maria Alemanno, Giovan Ambrogio Dalza e Vincenzo Galilei (padre di Galileo). Quest'ultimo è legato alle vicende della fiorentina Camerata dé Bardi, sede di uno dei più prolifici centri dell'elaborazione teorica tra il Rinascimento ed il Barocco. Non va dimenticata, naturalmente, la tradizione organistica, partecipe di un progetto complessivo e, infine, l'abbondare della trattatistica. Accanto ad una mutata sensibilità, più attenta allo specifico strumentale, troviamo il consolidarsi di nuove forme musicali: dalla semplice trascrizione timbrica dell'originario modello vocale, alla sua parafrasi, all'assunzione di stilemi autonomi capaci di veicolare le potenzialità tecniche ed espressive di ogni strumento e quindi, di pari passo, lo sviluppo di tecniche esecutive sempre più complesse e raffinate e della tecnica di costruzione degli strumenti. Uno sguardo alle composizioni delle orchestre verso la metà del XVI secolo è chiarificatore della situazione. Nel 1582 l'orchestra della corte di Berlino comprendeva 72 strumenti di cui 60 a fiato (24 flauti, 17 strumenti ad ancia, 9 cornetti, 7 organi, 3 tromboni) e 12 a corda (7 viole, 4 virginali, un'arpa) con un rapporto, quindi, di cinque a uno. Una simile proporzione governa anche la collezione di strumenti appartenuta a Enrico VIII d'Inghilterra e il corpo centrale della sezione musicale del Kunsthistorische Museum di Vienna, costituito dalla raccolta appartenuta ai duchi del Tirolo. Il XVI fu, sicuramente, l'ultimo secolo in cui la proporzione si presentò in questi termini: gli strumenti ad arco troveranno gli spazi per la loro definitiva affermazione nell'imminente stagione barocca. Il processo che portò a questa nuova realtà passò attraverso fatti il cui portato trascese l'aspetto squisitamente strumentale: l'avvento, a partire dalla seconda metà del secolo, del concerto come forma ideale, e la nascita del teatro d'opera nella sua duplice natura di teatro privato e pubblico. All'opera di un altro insigne cremonese, Claudio Monteverdi, dobbiamo, indubbiamente, attribuire il peso maggiore dell'entusiasmante successo di questo genere affatto nuovo; con l'espandersi del concerto, la cui origine è del tutto italiana, dobbiamo, invece, rilevare la progressiva perdita del primato musicale italiano in Europa. Fatto, quest'ultimo, che influenzò in modo determinante (ma l'influenza fu reciproca) l'attività delle famiglie liutarie. Accanto a un pensiero che distingueva ancora la musica in "humana, mundana, instrumentalis", la nascita del teatro d'opera introdusse la necessità di una nuova classificazione degli stili che lo comprendesse. Le classificazioni cominciarono a suddividersi distintamente sulla scorta di paradigmi formali storicizzanti (riprendendo il modello *Ars vetus/Ars nova*) come *Stylus antiquus* e *Stylus modernus*, oppure su parametri sociali che comprendevano il concetto di forma con quello di funzione.

Lo *Stylus theatri* affiancò, pertanto, nella classificazione dello Scacchi, quello *Ecclesiasticus* e quello *cubicularis*, confermando l'importanza del teatro d'opera nell'universo estetico del Seicento musicale. La storia di questo gene-

re fu agitata fin dal suo primo apparire, nel 1600, da alterne vicende, sicché il percorso non può essere definito se non attraverso il sovrapporsi e il verificarsi di situazioni spesso opposte. Sorretto inizialmente dall'incastellatura teorica elaborata dagli affiliati alla Camerata dé Bardi, influenzato dall'interpretazione che il pensiero di allora forniva del mondo della Grecia classica, il teatro d'opera, nato come fatto privato, celebrativo dello status del principe che lo commissionava, ebbe nel 1637 a Venezia quella svolta decisiva che ne sancì la fortuna nei secoli a venire. La data segna il passaggio del genere da privato a pubblico: Benedetto Ferrari e Francesco Manelli, costituitisi con ragione sociale, tennero al teatro San Cassiano di Venezia la prima rappresentazione per un pubblico pagante². Da questo momento, il modo di produzione operistico godette di un'organizzazione impresariale e nel mezzo secolo che seguì, in una città che contava centoventicinquemila abitanti come Venezia, i diciassette teatri che vi operarono produssero una tale quantità di rappresentazioni da rendere l'opera in musica il fatto di spettacolarizzazione più imponente dal punto di vista quantitativo e di possibilità di consumo³. Il cremonese Claudio Monteverdi fu splendido interprete di questa irripetibile stagione. Tralasciamo il cospicuo corpus madrigalesco di questo musicista: l'Orfeo mantovano e le opere per il teatro veneziano, "Il ritorno di Ulisse in patria" e la "Incoronazione di Poppea" sono i termini che delineano esemplarmente la parabola evolutiva di questo musicista e, soprattutto, si erigono a paradigma della duplice natura del teatro musicale. L'impiego degli strumenti e la loro collocazione sulla scena era ancora un problema per il teatro del primo Seicento, ancora improntato alla prassi in voga negli "intermedi" cinquecenteschi⁴: i colori strumentali delineavano i vari personaggi e le funzioni drammaturgiche, innescando processi sinergici tra i vari elementi che partecipavano al costituirsi dell'opera. La tavolozza strumentale a disposizione di Monteverdi per l'Orfeo fu variegata e ricchissima come mai prima più gli fu concesso: flauti e flautini per le scene

2 *L'opera rappresentata fu Andromaca dello stesso Benedetto Ferrari (1597-1681) che ne scrisse il libretto e Francesco Manelli (1595 ca.-1667) che lo musicò. L'opera è andata perduta.*

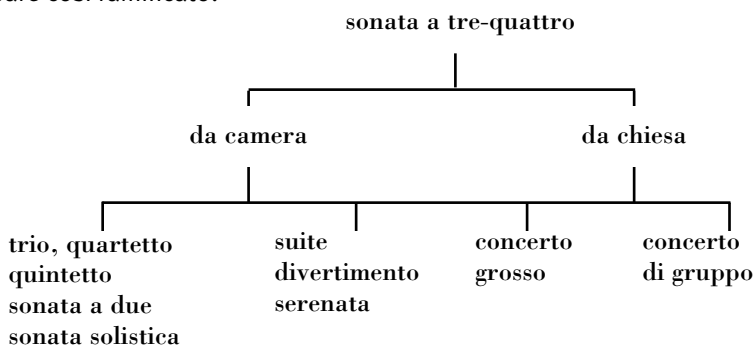
3 *Dal 1637 alla fine del secolo furono prodotte e rappresentate almeno 388 opere diverse. Ogni anno le stagioni erano tre: Carnevale (dall'Epifania alle Ceneri); primavera-estate (dall'Ascensione alla fine di giugno); autunno (da San Michele all'Avvento). Sei le compagnie che si alternarono nei diciassette teatri.*

5 *Basati sulla musica, il ballo, il canto, la declamazione, gli intermedi venivano eseguiti tra un atto e l'altro di rappresentazioni teatrali di commedie e tragedie. Progressivamente acquistarono sempre più importanza e spazio, svincolandosi dal contesto teatrale in cui erano inseriti, fino a diventare un genere a sé, spesso in grado di essere il centro dell'attenzione del complessivo spettacolo cui prendeva parte. Tra i principali compositori che musicarono intermedi ricordiamo Bartolomeo Tromboncino (1470 ca.-1535), Francesco Corteccia (1504-1571), Claudio Merulo (1533-1604), Emilio De' Cavalieri (1550-1602), Andrea Gabrieli (1510-1586), Luca Marenzio (1553-1599).*

pastorali, tromboni e regali per gli inferi, per i balli i violini piccoli alla francese, e ancora la possibilità di numerosissime combinazioni tra violini, cornetti, arpe e altro ancora⁵. D'altra parte la volontà di autocelebrazione del principe non poteva che tradursi in una ricchezza di idee, materiali e mezzi realizzativi che fossero diretto riflesso del buon governo. L'Orfeo della Mantova gonzaghiana è espressione compiuta di quella necessità e, dalla natura del libretto alla magnificenza delle scene, ogni elemento contribuisce alla più grandiosa e spettacolare realizzazione artistica dell'epoca. Contraltare di questa particolare situazione, destinata a essere abbandonata con il venir meno delle ragioni storiche dell'esistenza delle signorie, fu, appunto, il teatro veneziano, che esplicò la sua esistenza attraverso modi di produzione-consumo rispondenti a esigenze alquanto differenti. La ragione economica, in sostituzione a quella politica, guidò le sorti del teatro musicale; fino alla riforma metastasiana, l'unica alternativa a questo modello (alternativa che, in ultima analisi, prendeva comunque piede dall'esperienza mantovana e veneziana) fu forse rappresentata solo dall'Accademia Reale di Musica che, istituita dal Re Sole, dallo stesso fu affidata con pieni poteri a Lully, affinché creasse una sorta di teatro nazionale. In modo meno meccanico di quanto qui non possa apparire, le ragioni economiche - giacché la sopravvivenza di un teatro, da questo momento, fu legata al rapporto favorevole tra uscite ed entrate in bilancio - influenzarono sensibilmente anche gli aspetti musicali. Degli aspetti del Seicento musicale che a noi interessa esporre la scelta cade ora sul "concerto" che, a partire dalla seconda metà del secolo, si trasformò da categoria estetica a genere musicale vero e proprio, la cui evoluzione camminò di pari passo con l'evolversi delle tecniche non solo compositive, ma anche di quelle liutarie. Il termine "concerto" ricorre frequentemente in tutto il XVII secolo, ma è ancora Monteverdi a fissarne stabilmente le valenze estetiche, apponendo questa definizione al suo VII Libro di madrigali. Derivato dal latino "con-certare" l'accezione oppositiva fu, nell'uso corrente, sostituita dall'idea di "concordare,

5 Lo stesso Monteverdi elenca, nell'edizione a stampa dell'Orfeo, gli strumenti che formavano l'organica orchestrale: "duoi gravicembali, duoi contrabassi de viola, dieci viole da braccio, un arpa doppia, duoi violini piccoli alla francese, duoi chitaroni, duoi organi di legno, tre bassi da gamba, quattro tromboni, un regale, duoi cornetti, un flautino alla vigesima seconda, un clarino con tre trombe sordine". Vale qui la pena di ricordare come l'interesse spiccato di Monteverdi per la strumentazione e in particolar modo per gli strumenti ad arco, provenisse all'apprendistato e dall'originaria attività di questo musicista. Prima ancora che compositore. Monteverdi fu, infatti, violista come il suo maestro Marc'Antonio Ingegneri (1547-1892) e con tale qualifica fu assunto alla corte di Mantova. "Non è però senza significato che quella 'compagnia di suonatori' istituita dal violinista Ingegnere si formasse in una città [Cremona] in cui, come nella vicina Brescia, iniziavano a prosperare le botteghe dei liutai, avanti a tutti gli Amati : con un moto di reciproche influenze tra costruttore e musicista, entrambi cooperanti allo sviluppo di sempre più complesse esperienze strumentali".

mettere d'accordo". "Concerto" ebbe il suo senso principale in riferimento a una prassi di esecuzione che prevedeva l'insieme di una formazione polistrumentale mista con la presenza, anche, di un settore vocale. Indicherà una forma musicale o, per meglio dire, forme musicali compiute e definite, solo dopo la seconda metà del secolo e da questo momento sarà destinato a organici esclusivamente strumentali. Anche in questo caso valgono poche osservazioni sull'organico strumentale: ridotto all'essenziale, al punto che difficilmente le compagini superavano la decina di elementi, poneva il compositore di fronte a problemi compositivi particolari. Da una parte la richiesta incessante di prodotti sempre nuovi veniva risolta con una superproduzione di opere che, nella realtà, si ricalcavano l'un l'altra: la quantità, come sempre, mal si conciliò con la qualità e la piattezza di idee si tradusse anche in un utilizzo sempre meno attento e sempre più manierato delle possibilità espressive degli strumenti. Dall'altra, la ristrettezza numerica strumentale funzionava, laddove era presente la capacità, come stimolo alla ricerca di soluzioni innovative. È, appunto, il caso di Monteverdi e delle opere del periodo veneziano sopra citate, ma va anche riconosciuto come l'atteggiamento di questo sommo musicista fosse già programmaticamente indirizzato verso questi esiti ancor prima degli eventi esposti poc'anzi. La genesi della forma "concerto" rimane comunque un fatto complesso ed è difficile pensarla avulsa dalla presenza sempre più massiccia di generi strutturati quali la sonata a tre e a quattro, da chiesa e da camera. Prodromi significativi della tensione evolutiva della sonata nel suo duplice aspetto sono i tentativi operati alla Basilica di S. Petronio a Bologna da Maurizio Cazzati, a partire dal 1657⁶. Nei successivi cento anni l'evoluzione delle forme strumentali fruirà di una accelerazione impensabile fino a quel momento. Assumendo la sonata come forma madre, il quadro di sviluppo appare così ramificato:



⁶ Maurizio Cazzati (1620-1677) fu attivo come maestro di Cappella a Mantova, Ferrara, Bergamo e Bologna dove, presso la Basilica di S. Petronio, fino al 1673 diede particolare impulso allo sviluppo e al consolidamento della forma sonata e in genere di tutte le forme strumentali.

Al lettore non sarà difficile individuare quali forme daranno i natali a quelle tipiche del periodo classico e romantico come la sinfonia, la sinfonia concertante e il concerto solistico. Come delineare, ora, una anche sommaria storia di quegli intricatissimi eventi che portarono la musica strumentale alla propria definitiva autonomia? Far semplicemente menzione delle grandi scuole violinistiche di Corelli, Vivaldi, dei maestri veneti, di Dall'Abaco e Tartini non è certo sufficiente, ma qui è più interessante notare quali furono i risvolti che questo fiorire comportò in riferimento a quello che deve essere il nostro vertice di osservazione: lo specifico strumentale liutario. Dunque la liuteria si trovò di fronte a esigenze nuove, a una domanda di strumenti che aumentava in progressione geometrica e, contemporaneamente, alla richiesta di qualità e caratteristiche che fossero in grado di soddisfare da una parte le istanze di una musica formalmente assai più articolata e, dall'altra, quelle di esecutori che imperniavano la loro attività anche su aspetti virtuosistici. Uno sguardo agli organici strumentali dell'epoca dimostra chiaramente questa tendenza e conferma, allo stesso tempo, il fatto che il rapporto tra strumenti a fiato e ad arco, così come si presentava nel XVII secolo, si era sostanzialmente ribaltato. Ma se lo sviluppo dell'arte liutaria è rapportabile all'aumentata richiesta di strumenti da parte di un mercato sempre più esigente e in espansione, rimangono da individuare le ragioni dell'egemonia della liuteria cremonese che, a partire dal 1600, per circa un secolo e mezzo, si costituisce in vero e proprio monopolio. Come annota Aristide Cavalli, nella Cremona della metà del XVII secolo, operavano ben quattro botteghe liutarie: facendo un approssimativo conto degli allievi che compivano il loro apprendistato in queste botteghe, il conto dei liutai sale a venti: su una popolazione di sessantamila abitanti questo appare un dato di sicuro rilievo. Il problema, alla luce di queste considerazioni, si presenta, dunque, scisso in due aspetti principali: quello riguardante i motivi del generale sviluppo della liuteria, e le motivazioni del suo concentrarsi a Cremona. Abbiamo già detto di Claudio Monteverdi; di come, aggiungiamo, dal 1607 al 1676, quando morì Pier Francesco Caletti Bruni, detto Cavalli, che fu suo allievo e successore a San Marco, anch'egli prolifico operista, si evolva e si diffonda il teatro musicale e di come l'importanza del violino negli organici strumentali utilizzati, sia sempre maggiore. L'eccezionale sviluppo della scuola cremonese collima precisamente con lo sviluppo dell'opera monteverdiana. Dal 1607 al 1613, anno in cui fu assunto come maestro di Cappella in Venezia, Monteverdi soggiornò per diversi e lunghi periodi nella Cremona degli Amati: che la liuteria cremonese divenisse un vertice di osservazione privilegiato è un dato di fatto, e che Monteverdi ne fosse uno dei motivi è più che una coincidenza. Ma il problema merita un ulteriore approfondimento. Non solo Cremona divenne il massimo centro di produzione dal punto di vista quantitativo, ma fu anche quello che produsse più a lungo nel tempo e con una qualità costante superiore. Se prendiamo ad esempio la scuola bresciana, che pos-

siamo far iniziare con Gasparo da Salò (1540-1609) e terminare con la morte di Paolo Maggini (1581-1632), scopriamo che non solo ebbe inizio in un'epoca più tarda rispetto a quella cremonese, ma anche che ebbe una decadenza anticipata e che, appunto, la scuola cremonese le sopravvisse assai più a lungo, anche se erroneamente volessimo far coincidere il termine di questa grande stagione con la scomparsa di Antonio Stradivari, avvenuta nel 1737. In queste vicende hanno evidentemente influito anche fattori personali, di cui oggi non è possibile cogliere il portato - probabilmente nemmeno interessante dal nostro punto di vista storico - d'altra parte non possiamo attribuire solamente alla qualità della fattura degli strumenti cremonesi la fortuna della scuola che li produsse: in questo aspetto, pure importante, anche gli strumenti bresciani sono veri capolavori dell'arte liutaria. Una particolarità tale da risultare fondamentale, tuttavia, separa queste due scuole: soprattutto quella cremonese, infatti, seppe costruire strumenti che prevedessero un sistema di accordatura e dimensioni definite, in grado di amalgamarsi in un complesso organicamente equilibrato. Al proposito è illuminante quanto è riportato nel verbale peritale della Commissione riunitasi nel maggio del 1966 per la perizia del violino Carlo IX di Francia del 1566 di Andrea Amati: "Constatata l'eccellenza, l'equilibrio e l'intensità del suono ne dichiara la validità di impegno per musica da camera e da concerto solista...". Se riflettiamo sul fatto che lo sviluppo della scuola cremonese è legato a quello del teatro d'opera a partire dal 1637, troviamo, probabilmente, la definitiva risposta ai quesiti che ci siamo posti. Dal momento in cui il teatro d'opera diviene un fatto pubblico, che deve soddisfare le esigenze di platee diversissime tra loro, che deve essere apprezzato ed eseguito indifferentemente a Venezia, Roma, Napoli, così come nelle capitali e nei centri musicali europei, deve garantirsi una sorta di omologabilità, di "standardizzazione", che ne garantisca la praticabilità in situazioni culturali e geografiche differenti e lontane. Anzi, possiamo affermare che anche il teatro d'opera partecipò con un ruolo di primo piano al processo di internazionalizzazione dei fatti della produzione culturale e, con esso, anche la scuola liutaria cremonese. Cremona era in grado di soddisfare non solo la richiesta italiana, ma anche quella europea, tanto che sopravvisse alla fortuna della stagione teatrale veneziana e per soddisfare una domanda sempre crescente seppe decentrarsi nei luoghi dove questa domanda era più forte. Il consolidarsi e lo svilupparsi della liuteria cremonese non va più visto alla luce del genio romanticamente inteso di qualche artigiano che nell'isolamento della propria bottega sfornava strumenti in grado di incarnare con la loro voce "diabolica", con la bellezza della loro forma e con gli alchemici segreti della loro vernice, le platee di tutto il mondo, ma, soprattutto, in stretta relazione con lo sviluppo della storia della musica, intesa come la storia di un linguaggio in grado di esprimersi in stili e di produrre forme. Il suo esaurirsi è sì un fatto biologico, ma corrisponde anche a fatti musicali precisi; tra i tanti, uno in particolare: la nascita,

lo sviluppo e l'incontrastabile fortuna del pianoforte. Va, peraltro, sottolineato anche il fatto che il violino, con la scuola cremonese, raggiunse un vertice sia sotto l'aspetto liutario, sia per quanto riguarda le possibilità espressive musicali: vertice non solo teoricamente insuperabile, ma effettivamente insuperato. E non valga qui solo la riprova che nelle epoche successive non furono più costruiti strumenti degni di essere affiancati a quelli di un Amati, di uno Stradivari o di un Guarneri: ancora una volta, anche le ragioni di questa particolare condizione ritrovano i loro motivi nell'intrecciarsi delle tecniche liutarie e nello sviluppo del linguaggio musicale. Se lo stimolo alla ricerca liutaria viveva in stretta simbiosi con quella musicale, se, come abbiamo visto, tutto questo si verificò, per quanto riguarda gli strumenti ad arco, a Cremona, l'evolversi di questi stimoli verso altri orizzonti determinò una caduta di interessi innovativi. Tra le marginali variazioni che il violino subì in epoche più vicine alla nostra, vi fu una diversa inclinazione del manico per permettere alle corde, maggiormente tese, di produrre un volume di suono più ampio. Con le grandi orchestre il violino entrava nelle vaste sale da concerto: era richiesto maggior suono, soprattutto al solista che, nella concezione antagonistica del concerto romantico, doveva rivaleggiare con l'impatto della massa orchestrale. Anche gli strumenti della liuteria classica subirono in seguito questa modificazione per adeguarsi alle nuove esigenze musicali; la modificazione, però, nulla tolse, né aggiunse, alla perfezione formale ed espressiva dello strumento. Forse la consapevolezza dell'impossibilità di progredire oltre a quanto era già stato realizzato in passato fu tra le cause che determinarono la decadenza dell'arte liutaria, che solo con il risvegliarsi dell'interesse e attraverso studi scientificamente orientati ha ritrovato, nel nostro secolo, una nuova vena. Il cerchio si chiude: il grande merito della liuteria contemporanea, seppur con qualche discriminazione, oltre a quello di aver ricominciato a produrre strumenti di raffinata qualità, è stato quello di aver riconosciuto nel modello della scuola cremonese non solo il prototipo cui rifarsi, ma, appunto, un modello irripetibile.

(Tratto da "Il Museo Stradivariano di Cremona", a cura di Andrea Mosconi e Carlo Torresani - Electa, Milano, 1987)

I personaggi

La famiglia Amati, fondatrice della Scuola Cremonese

La lunga e prestigiosa storia della liuteria cremonese ebbe inizio nel XVI secolo con Andrea Amati, capostipite della prima celebre famiglia di liutai. Andrea (Cremona, tra il 1505 ed il 1510 - Cremona, tra il 1577 ed il 1580) è considerato il fondatore della scuola cremonese. I suoi rarissimi violini sono di piccole dimensioni, particolarmente convessi e dalla voce soave ma esile, con vernici trasparenti che variano dal giallo dorato al bruno rossastro. Continuarono l'attività del padre i figli Antonio (Cremona, 1538 - 1595) e Gerolamo (Cremona,

1561 - 1630). I violini di Antonio sono simili a quelli paterni, mentre quelli di Gerolamo sono più piatti e talvolta verniciati con vernice scura e spesso, alcune volte brillante e sottile, con una voce più potente degli strumenti paterni. Nicola (Cremona, 1596 - 1684), figlio di Gerolamo, è il maggior rappresentante della famiglia. Nei suoi primi modelli è già evidente la ricerca di un tipo nuovo di violino. Questo nuovo tipo troverà la sua realizzazione negli ultimi strumenti, i cosiddetti “grandi Amati”, di formato più grande, ricercati e con un perfetto disegno delle strutture, nella scelta del legno e nel colore delle splendidi vernici che volsero al rosso dorato, chiaro e trasparente. Alla scuola di Nicola si formarono altri celebri liutai quali Andrea Guarneri ed Antonio Stradivari. Il figlio di Nicola, Girolamo (Cremona, 1649 - 1710), fu l'ultimo liutaio della famiglia.

La famiglia Guarneri

Andrea Guarneri (Cremona, 1626 - 1698), fu allievo di Nicola Amati. Contemporaneamente ad Antonio Stradivari portò a termine una riforma alquanto simile nella costruzione degli strumenti. Andrea costruì anche alcuni violoncelli, di cui uno, probabilmente della sua scuola, è conservato nel Museo del Conservatorio di Milano. Migliorò e affinò la tecnica paterna, mirando a maggior ricchezza di suono, il secondogenito Giuseppe Giovanni Battista (Cremona, 1666 - 1739). Il membro più celebre della famiglia è Giuseppe Antonio (Cremona, 1698 - 1744), nipote di Andrea, detto del Gesù perché soleva apporre dopo il nome la sigla J.H.S. La sua produzione si distacca nettamente da quella stradivariana; egli ricercò una rude potenza di suono, che rese i suoi strumenti assai ricercati dai più irruenti e focosi virtuosi dell'800. Nel municipio di Genova è conservato il violino Guarneri del Gesù che Paganini suonò a partire dal 1820.

Antonio Stradivari

Antonio Stradivari (Cremona, 1644 o 1648 - 1737), iniziò la sua attività professionale presso la bottega di Nicola Amati dove lavorò fino al 1680. Il primo violino da lui firmato è datato 1655 e reca la scritta “alumnus N. Amati”. Dal 1667 tale dicitura scompare, segno che a Stradivari era stata riconosciuta la qualifica di “maestro”. Nel 1682 fu invitato a costruire un quintetto di strumenti ad arco per Giacomo II d'Inghilterra, andato perduto. Dopo la morte di Nicola Amati la richiesta di strumenti costruiti da Stradivari divenne pressante. La sua produzione si mantenne sostanzialmente fedele ai modelli del maestro fino al 1690, anno di nascita del cosiddetto “violino toscano”, il primo che non si debba più considerare appartenente alla serie degli Stradivari “amatizzati”. Le principali differenze tra gli Stradivari e gli Amati consistono in un sensibile aumento della lunghezza dei violini (da 34,9 cm fino a 36,2 cm in alcuni esemplari) e in una ancor più sensibile riduzione della lunghezza dei violoncelli (da 79,7 a 75 cm) cui si deve aggiungere l'innovazione del fondo della cassa in un

pezzo unico anziché in due, nonché il volgere del colore della vernice dall'originario color giallo a tinte più calde. Il materiale da costruzione era costituito dall'abete rosso italiano per la tavola, proveniente, perlopiù, dall'attuale Alto Adige e dall'acero di Dalmazia o di Croazia per le altre parti. A riprova del fatto che la liuteria ai tempi di Stradivari era considerata un'attività artistica, sono i nomi con cui vennero battezzati i suoi strumenti, in genere tratti dalla mitologia, cui si aggiungono quelli posteriori che fanno riferimento ai violinisti che hanno usato lo strumento (Viotti, Vieuxtemps, ecc.) o ai collezionisti che lo possedevano. Il valore venale degli Stradivari assunse, nel XIX secolo, punte assai più alte di quello di altri strumenti, perché il loro suono brillante meglio si addiceva ai caratteri delle musiche dell'epoca ed al virtuosismo imperante. Degli 11 figli di Stradivari solo due proseguirono l'attività di liutaio, Francesco (1671-1743) e Omobono (1679-1742); quest'ultimo si dedicò probabilmente solo alle riparazioni.