

COSTRUIRE IL CONTRABBASSO

MANUALE
DI COSTRUZIONE
DEL CONTRABBASSO
MODERNO

Fabio Chiari
con Marco Pieri

www.fabiochiari.liutaio.com

ANTEPRIMA



ANTEPRIMA

www.fabiochiariliutaio.com

COSTRUIRE IL CONTRABBASSO

MANUALE DI COSTRUZIONE
DEL CONTRABBASSO MODERNO

Fabio Chiari
con *Marco Pieri*



Hæresis Dea
Firenze, 2024

Ringraziamenti:

alla *Scuola di Liuteria Toscana Fernando Ferroni* per gli spazi concessi

al M° Roberto Montagna per la foto del canale resinoso

al M° Francesco Algieri per la foto del restauro del canale resinoso

al liutaio Tommaso Severi allievo del M° Fabio Chiari autore di gran parte delle foto di questa pubblicazione

a Federica Sazzini che con grande pazienza ha corretto e reso più elegante e fruibile questo testo

Costruire il contrabbasso

Fabio Chiari con Marco Pieri

Copyright 2024

Tutti i diritti riservati

ISBN: 9798879371789

Questa opera è pubblicata direttamente dall'autore e l'autore detiene ogni diritto della stessa in maniera esclusiva. Nessuna parte di questo libro può essere pertanto riprodotta senza il preventivo assenso dell'autore.

A tutti quelli che ad un certo punto della vita
hanno deciso di costruire qualcosa di impegnativo
partendo dal nulla e ce l'hanno fatta.

ANTEPRIMA
www.fabiochiari.liutaio.com

ANTEPRIMA

www.fabiochiariliutaio.com

Prefazione

Fabio Chiari ha un caratteraccio, è un “ferro torto” come ha sempre detto suo padre, il tipico toscano spigoloso che difficilmente accetta di non avere l’ultima parola su un qualsiasi argomento. Comincio così questa prefazione per togliere ogni dubbio sul fatto che lo conosco bene, per anni abbiamo trascorso insieme intere serate alla galleria d’arte *La Soffitta* dove lui viene, quando sa che sono di turno, per parlare d’arte con me.

Sono noti ai più alcuni aspetti peculiari della sua personalità dato che si tratta di un liutaio molto conosciuto sul web. Politicamente si è sempre voluto dichiarare anarchico individualista ed ha una tendenza a dire quello che è il suo pensiero senza curarsi se chi lo ascolta condivide o meno. «Se avessi saputo tenere la bocca chiusa a quest’ora sai dove sarei?» l’ho sentito proferire a più riprese, segno che talvolta lui per primo si è reso conto delle occasioni in cui tacere sarebbe stata una scelta saggia.

Un’altra caratteristica dell’uomo Fabio Chiari è stata quella di avere sempre le idee chiare su quello che vuol fare e sui risultati da raggiungere, risultati spesso assai ambiziosi ma sempre alla sua portata per cultura e capacità di impegnarsi fino in fondo. Seppur animale stanziale assai restio ad abbandonare la sua Toscana, con la mente organizza mostre e collaborazioni internazionali, ha rapporti con i più alti livelli della liuteria di tutti i paesi e molti hobby che spaziano dalla pittura fino alla ricerca sul campo di strumenti in pietra di uomini preistorici sulla base delle più antiche tracce reperibili sul territorio.

Ho avuto occasione di conoscerlo come artigiano a causa delle mie visite frequenti presso il suo laboratorio e presso la *Scuola di Liuteria Toscana Fernando Ferroni* da lui fondata. In questi luoghi mi ha dato una visione di sé un po’ diversa dal consueto. Lasciata da parte l’irruenza e la cocciutaggine, Fabio al lavoro nel suo laboratorio diventa una macchina da guerra; la fatica e la stanchezza sembrano non esistere, i trucioli di legno, spesso durissimo, si ammonticchiano ai suoi piedi ad una velocità che per un professore di liceo come me appare impressionante fino a ricoprire in breve ogni cosa, il banco da lavoro, il pavimento e il liutaio stesso. Le

decisioni vengono prese in tempi brevissimi, il tempo è prezioso per Fabio. Mentre parla non si sofferma mai per sottolineare un concetto né per trastullarsi con delle idee, lavora e parla, avanti, sempre avanti, tanto che alla fine della serata solitamente tendo a dare segni di essere più stanco io, che ho solo assistito al lavoro, di lui che nel periodo che ci ha visti insieme ha intanto sbizzato del tutto la curvatura di un violoncello.

Un'altra sua caratteristica che mi ha sempre colpito è stata la grande facilità con la quale passa dal lavorare un violino a rifinire un contrabbasso o una viella medievale, soffermandosi nel frattempo su una viola da gamba o su una ghironda. Per quel poco che so di liuteria mi era sempre sembrato che assai spesso i liutai con i quali avevo avuto contatti si fossero specializzati su pochi strumenti, chissà, il violino e la viola, alcuni arrivano anche al violoncello ma mai avevo visto un liutaio solo cimentarsi con una tale varietà di strumenti diversi, fino al contrabbasso.

Eccoci arrivati così a quello che secondo me lo contraddistingue da altri seppur bravissimi liutai, la smania di conoscenza, la certezza che il sapere antico è perso e che oggi suo dovere è cercare di riscoprirlo il più possibile: da qui, letture continue, ricerca di testi e ricette antiche ma anche di rapporti con liutai anziani per carpirne i segreti e salvarli da un oblio a cui sarebbero spesso destinati, per poi donarli al mondo tramite la stesura di questi manuali.

L'ultima annotazione di questa breve presentazione non può non riguardare la caratteristica del suo modo di lavorare ai miei occhi più evidente, ovvero la praticità che rappresenta la sua firma, il marchio di Fabio Chiari liutaio, niente orpelli, niente decorazioni pesanti o superflue, dritti al fine ultimo, il suono, mentre l'equilibrio delle linee, dei colori, la leggerezza dell'oggetto finito, fanno da contorno.

So che questa prefazione serve a presentarlo per la stesura di un manuale di costruzione di uno strumento ad arco, badate bene ho detto di un manuale non di un libro, perché un artigiano non ha tempo di scrivere un libro, mentre al contrario un manuale serve a trasmettere il sapere pratico. Troppi artigiani del passato hanno portato con sé il proprio sapere lasciando noi tutti privi di guida per la perdita delle conoscenze antiche, orfani di tecniche essenziali ma perfette che hanno permesso di costruire strumenti musicali che non sono più semplici oggetti d'uso ma che si avvicinano molto al concetto di opera d'arte. Sono sicuro che chiunque seguirà i suoi consigli produrrà bellissimi strumenti. Buon lavoro caro amico.

Marcello Ceccherini

Introduzione

Mi sono ritrovato quasi per caso a partecipare alla stesura di questo manuale, dopo avere costruito il mio primo contrabbasso.

Ho sempre avuto la convinzione che non esistano buoni o cattivi allievi, ma che piuttosto esistano i buoni maestri. Sono quelli che con il loro esempio sono capaci di instillare il seme della curiosità: è da questo seme che germoglierà nell'allievo una via pratica di apprendimento da vivere e sperimentare e, in quanto tale, la migliore possibile.

Sotto la guida di Fabio la mia curiosità ha trovato questo terreno fertile; con la costruzione del contrabbasso ho potuto imparare le regole della progettazione, ma senza cadere impigliato in formalismi e convenzioni della liuteria contemporanea, ormai rigida e frenata da ciò che i musicisti e le giurie liutarie si aspettano.

Il mio consiglio per chi si avvicina a questo testo non è quello di servirsene per copiare pedissequamente le sagome o le quote degli spessori, ma di rapportarsi ad esso con l'ambizione di fare proprio il modo autentico e artigianale con cui dovrebbe essere praticata la liuteria.

Ogni gesto e ogni forma sono il frutto di lezioni imparate a valle di tanti errori, e quello che resta è l'essenzialità e la genuinità di un lavoro unico in cui il vero protagonista è il legno. Il liutaio è lì al suo servizio per valorizzarlo e trasformarlo in strumento, e dare così una nuova voce alle molteplici espressioni dell'arte musicale.

Marco Pieri

ANTEPRIMA

www.fabiochiariliutaio.com

Indice

1	Perché questo libro?	11
2	Le scuole di liuteria	13
3	Il contrabbasso non è uno strumento <i>risolto</i>	17
4	Breve storia del contrabbasso	23
5	Il modello e la sagoma della cassa	27
6	Il legno	31
7	La forma interna	35
8	Gli zocchetti	41
9	Le fasce	47
10	La tensione	59
11	Il fondo	61
12	La tavola	75
13	Tracciatura delle effe e scavo della tavola	83
14	Il taglio delle effe	89
15	La catena	93
16	La chiusura della cassa	99

INDICE

17 La filettatura	105
18 Il manico, il riccio e la tastiera	113
19 Scasso e incollaggio del manico	125
20 La lisciatura	135
21 La verniciatura	139
22 L'anima, il ponticello e altri accessori	147
23 La messa a punto	155
24 La prova sonora	159
25 La scalatura	161
26 La colla e la vernice	163
27 L'affilatura dei ferri	165
28 Difetti del legno e riparazioni	171
29 Gli errori comuni	177
30 Bibliografia	181
31 Contrabbassi del passato degni di nota	183
32 Conclusione	189
33 Appendice	191

Capitolo 1

Perché questo libro?

Mi accingo ad intraprendere questa ultima fatica spinto dal desiderio di trasmettere la gioia che provai nel coronare il mio sogno nascosto, costruire il mio primo contrabbasso.

Quando tanti anni fa entrai nella bottega del mio maestro e realizzai il mio primo violino già dopo poco tempo fremevo per la voglia di costruire un violoncello, e poi col passare degli anni, avendo nel frattempo consolidato la tecnica, ho cominciato a voler costruire un contrabbasso.

Perché un contrabbasso? Perché mi dava fastidio quel tipo di sufficienza con la quale i liutai classici apostrofavano i costruttori di contrabbassi fino ad insinuare che non fossero dei veri e propri liutai ma dei falegnami appena un po' più ingegnosi della media.

Anche fra i musicisti si tende a guardare un po' dall'alto in basso il contrabbassista per quel suo poco partecipare alla trama dell'opera musicale, relegandolo spesso a un semplice ruolo di accompagnamento. In realtà senza contrabbasso la musica non ha la stessa capacità di arrivare all'animo dell'ascoltatore, perché se il violino arriva diretto al cervello il contrabbasso punta al ventre e le sue vibrazioni sono sempre benefiche, per così dire il contraltare benigno al satanico violino.

Costruire un contrabbasso non è semplice. So già che qualcuno di voi aggiungerà: nemmeno un violino! Il punto però è che la questione è più complessa di così. Vediamo se mi spiego meglio; fare degli errori nella costruzione di un violino, errori anche gravissimi, difficilmente crea dei problemi immediati allo strumento. Un violino venuto troppo sottile può comunque resistere decine di anni prima di mostrare cedimenti strutturali importanti. Il contrabbasso no.

Un contrabbasso deve essere costruito al limite della rottura in ogni sua parte per poter rendere bene come suono. Le forze in gioco sono enormi per cui uno sbaglio di valutazione porta lo strumento ad implodere alla prima accordatura o immedia-

tamente dopo mandando in fumo mesi di lavoro, fatica e costi enormi di materiale. Le spese da sostenere per costruirlo sono assai più alte rispetto a qualsiasi altro strumento della famiglia, così come incommensurabile è la fatica per costruirlo, uno sforzo tale da farti dire a ogni piè sospinto: «ma chi me l'ha fatto fare?». E mollare tutto.

Di contro, una volta costruito e sentito suonare l'appagamento è difficilmente spiegabile, da sindrome di Stendhal, passata la quale, tornando con i piedi per terra, ci si rende conto di aver costruito un oggetto che più di ogni altro è ingombrante, pesante, difficilmente trasportabile se non a costi e rischi elevatissimi, assai delicato tanto da aver bisogno sempre di un liutaio competente a disposizione non appena passa nelle mani del musicista.

Ribadisco però che è stato lo strumento che più mi ha dato soddisfazione ed ora che sto diventando vecchio e malato di cuore mi sento in dovere di trasmettere tutto il sapere che ho appreso avendone realizzati una discreta quantità, di modo che anche qualcun altro possa sperimentare il tormento delle vesciche alle mani, il sudore che cola sul legno e i dolori di schiena per poter verniciare questo strano armadio da passeggio, che va costruito con la stessa dedizione e accuratezza di un violino ma che poi, in definitiva, va venduto allo stesso prezzo.

Buon lavoro.

Capitolo 2

Le scuole di liuteria

Un discorso preliminare merita l'inquadramento della scuola di provenienza di uno strumento. Quali possono essere le differenze fra una scuola ed un'altra sia in senso prettamente estetico che in termini di resa sonora?

La risposta è abbastanza complessa dal momento che le varie scuole, sebbene diverse, sono chiamate ad eseguire gli stessi strumenti, ma col passare del tempo ognuna di esse evolve in maniera autonoma.

Prendiamo in esame la scuola cremonese antica. Nel periodo storico che va dal '500 alla metà del '700 Cremona era la piazza su cui operavano decine di liutai, tutti eccelsi, che producevano strumenti sì inarrivabili ma con enormi differenze stilistiche da liutaio a liutaio; è relativamente facile anche per un neofita apprezzare le differenze tra un qualsiasi rappresentante della famiglia Amati e uno Stradivari, ma aggiungerei anche fra un Guarneri e un Amati, o fra un Guarneri ed un Guarneri del Gesù.

Mi domando allora se si può davvero parlare di una scuola cremonese del periodo suddetto? Direi di sì, ma per scuola si deve intendere un metodo lavorativo comune che lasciava però liberi i diversi liutai di esprimere la loro individualità. Purtroppo oggi questo non si riscontra più nella scuola cremonese moderna.

Tanto per cominciare la scuola cremonese moderna nasce sotto il fascismo per volontà del gerarca Farinacci dopo ben due secoli di oblio; sono disponibili i filmati dell'Archivio Storico Luce della fine degli anni Trenta fra i quali uno, famoso, col duce che sfoggia le sue doti musicali fra gli allievi che gli spiegano le varie fasi della costruzione esibendo forme esterne, cosiddette "alla francese".

Nel 1930 avvenne la donazione alla città di Cremona della collezione dei cimeli del laboratorio di Stradivari, da parte di Giuseppe Fiorini che l'aveva acquistata dal conte Cozio di Salabue. Fiorini avrebbe voluto inizialmente regalare la collezione al Conservatorio Cherubini di Firenze ma, dopo che tale offerta fu rifiutata,

si ritrovò ad accettare di far tornare a Cremona il materiale dietro la promessa dell'istituzione di una scuola di liuteria, che nascerà solo nel 1938, dopo la sua morte. Eppure si è dovuti arrivare al secondo dopoguerra per rendere di dominio pubblico il fatto che Stradivari usava la forma interna e non quella esterna.

Da cui è lecito pensare che la scuola cremonese moderna non sia la stessa cosa di quella antica: dato che gli antichi usavano la forma interna è anche lecito dedurre che si filettasse a cassa chiusa, mentre è chiaro che con la forma esterna, di invenzione ottocentesca e ottima per l'industrializzazione del lavoro, si filetta a cassa aperta, ovvero col fondo e la tavola ancora dissassemblati dalle fasce.

Per il contrabbasso inoltre, la libertà con la quale esso viene costruito, a differenza dei violini e dei celli, ha fatto sì che al massimo si potessero riconoscere le varie scuole di provenienza solo a grandi linee e solo grazie a indizi particolarmente labili. Sui libri di liuteria per esempio il basso piccolo della collezione del Conservatorio di Firenze, esposto alla Galleria dell'Accademia, nella sua breve descrizione viene presentato con un laconico "di scuola Amati"; sulla base della mia esperienza, dopo una serie infinita di ricerche di immagini e confrontandolo con altri simili, non sono riuscito ad intravedere tracce certe di una scuola ben codificata a monte ma solo piccole somiglianze.

Con gli altri strumenti è più facile inquadrare periodo e provenienza, ed anzi mi spingo oltre: ad una attenta osservazione mi pare assai più ispirato alla scuola Amati il violoncello del liutaio Rocco Doni esposto nella vetrina accanto.

Il manuale che mi accingo a scrivere esula da qualsiasi scuola canonica nella quale si voglia catalogare il mio lavoro. È ovvio che da *toscana* ripudio la scuola di liuteria cremonese moderna, senza togliere nulla alle capacità dei liutai cremonesi, che sono inarrivabili nelle tecniche manuali, ma non posso accettare una tale omologazione senza ribellarmi. Come logica conseguenza tendo istintivamente ad inserirmi nel grande albero della scuola toscana e mi preme spiegarne il perché.

La liuteria in Toscana è cosa ben più antica di quella di altre regioni. Si parte dal liutaio Belacqua del '200, amico di Dante e da lui ricordato nella seconda cantica, per passare poi, senza salti temporali e quindi in evoluzione continua fino ai nostri giorni, a Bandino il Cieco, Leonardo Da Vinci, Cellini padre, Galilei padre, Bartolomeo Cristofori, Giovanni Battista Gabbrielli, Rocco Doni, Giuseppe Scarampella, De Zorzi, Ferroni, e Sderci, ormai negli anni 2000.

In tutti questi secoli la caratteristica principe della scuola toscana è stata l'assoluta libertà espressiva di ogni suo singolo rappresentante, proprio come avveniva per i liutai cremonesi del '600 e del '700, con la sola differenza che per i toscani questa caratteristica non è venuta mai meno ed è per questo che si possono trovare in questa regione liutai che usano il baffetto alla francese per le punte dei filetti, liutai che filettano a cassa chiusa, altri a cassa aperta, alcuni che usano vernici al-

l'olio e altri ad alcol, senza considerare che le forme dei ricci sono personalissime, così come la rifinitura dei bordi e il taglio delle effe.

Per quanto mi riguarda io stesso sono il risultato di tutta una serie di scelte che ho liberamente fatto nel corso degli anni.

Siccome nella costruzione dei contrabbassi ho avuto degli ottimi risultati, eccomi qui a scrivere questo manuale nel quale mi baso su questa lunga esperienza e sulle mie personali scelte tecniche, come fare il fondo in un pezzo senza la piega a spigolo vivo nella parte superiore, l'incollaggio di ogni singola parte sempre in *tensione*, il taglio di effe di dimensioni proporzionate alla forma e mai troppo piccole, la scelta di accessori in legni diversi dal canonico ebano di terza scelta, l'utilizzo di legni per la cassa preferibilmente di pioppo nero toscano, a parte il piano musicale sempre in abete rosso della Val di Fiemme.

Tutto questo al fine di permettere, a chi lo vorrà, di costruire strumenti con queste modalità e senza il terrore di venir giudicato per il solo fatto di non appartenere alla scuola in voga in questo o quel momento.

Molti costruttori toscani di contrabbassi non la pensano come me, e mi sta bene così. D'altronde nel '600 Stradivari non era d'accordo su nulla con Amati, e idem faccio io con alcuni miei colleghi. E se ci fossero invece delle scelte degli stessi colleghi che mi soddisfano? Allora le adotto anche io. Perché mai non dovrei usare ad esempio un metodo di sguscia delle ganasce della scatola dei bischeri che mi piace per il semplice motivo che la usano anche altri? Sarebbe stupido non applicarla, magari mettendoci qualcosa di mio. È questo che intendo io per scuola: libertà di scelta e massimo rispetto della propria personalità, nella piena consapevolezza della tecnica costruttiva. Ricordiamoci sempre che nello strumento ciò che rimarrà per sempre è la vostra etichetta. Lo strumento lo giudicheranno persone che verranno dopo di voi, sarà la storia a dare ragione all'uno o all'altro. Alla fin fine sperticarsi per avere la meglio su questioni di lana caprina che senso ha mai se lo strumento suona bene? Tutto passa in seconda fila.

Ma alziamo per un attimo l'obiettivo e andiamo ad osservare la questione delle scuole da più lontano. Salta agli occhi l'esistenza di varie scuole nazionali: l'italiana, la tedesca, la francese, la scuola dei paesi dell'est. Diciamo subito che sì, in questo caso parlare di scuole ben differenziate è più intelligente.

Nessuno confonderebbe mai un violino di Mittenwald con un violino napoletano del '600, e qui ognuno di noi può osservarne le evidenti differenze stilistiche. Attenti però, questa profonda osservazione degli strumenti ci pone delle domande fra le quali una spicca su tutte: se in ogni scuola si trovano strumenti che suonano molto bene, allora le evidenti differenze costruttive non influiscono sul suono...o no?

Diciamo che è vero, tutti gli strumenti ben fatti suonano, ma bisogna aggiunge-

re che il timbro di un violino costruito in Italia con legni italiani e secondo canoni estetici italiani avrà senz'altro un timbro diverso da un violino di scuola tedesca costruito con legni provenienti dalla Foresta Nera secondo canoni estetici tedeschi. Come le voci di due diversi tenori possono essere considerate bellissime ma con timbri assai diversi, idem accade per gli strumenti musicali, alla fine la differenza la fa il timbro della voce di uno strumento.

Già, il timbro...se non si sta attenti, a furia di parlare di bordi, ricci, effe, ecc., si rischia di perdere di vista il lato più importante della questione, il timbro. Sebbene vada da sé il fatto che i gusti dei musicisti non sono mai uguali, esiste però un giudizio oggettivo per dire se uno strumento suona bene o meno. Può non piacere, ma se suona bene, suona bene, punto.

Da questo punto di vista posso dire che non esistono, per quella che è la mia esperienza personale, segreti o trucchi particolarmente cervellotici per far suonare bene uno strumento. Ho già espresso nel corso degli anni il mio modesto parere sull'accordatura delle tavole e sul fatto che, anche a rigor di logica, non abbia alcun peso sulle potenzialità sonore di uno strumento. E allo stesso modo posso affermare che minima, sebbene probabile, sia l'influenza della verniciatura sul suono.

Quindi per quanto mi riguarda fondamentali sono: la scelta dei legni, che deve essere sempre accuratissima, la stagionatura ben condotta, la lavorazione con curvature e spessori sempre diversi a seconda delle caratteristiche del legno scelto (non è possibile usare gli stessi spessori con ogni tipo di legno), l'equilibrio nei pesi fra cassa e manico, perché lo strumento vibra tutto, e di questo va tenuto di conto: gli strumenti squilibrati lo sono anche nell'emissione sonora.

In fase costruttiva è lecito tornare sui propri passi e cambiare in corso d'opera spessori decisi in precedenza, per il semplice motivo che, lavorando di pialla e di sgorbia, ci si è resi conto che quel legno, per le sue caratteristiche intrinseche, non è adatto agli spessori o alle curvature decise in precedenza. E questo ripensamento può riguardare ogni parte dello strumento e in maniera più marcata il piano musicale in abete rosso, perché alla fine dei conti è questo che ha un peso preponderante sull'emissione sonora.

Uno strumento ben equilibrato ha tendenzialmente una emissione sonora più bilanciata, anche i lupi presenti tendono ad essere meno fastidiosi e più facili da spostare con l'utilizzo di appositi pesi applicati alle corde in zone di non uso, rendendo così possibile suonarlo senza problemi.

Concludendo questo breve excursus mi sento di dire che, alla fine, la differenza vera la fa il liutaio con le sue conoscenze, la sua sensibilità, il suo gusto artistico e, non ultimo, il suo carattere.

Capitolo 3

Il contrabbasso non è uno strumento *risolto*

Cerchiamo di affrontare in questo capitolo le problematiche della costruzione del contrabbasso, e facciamolo con calma e metodo. Non si tratta di un impegno da poco e bisogna sostenere un certo periodo di studio per capire quale sia la sua origine e quale evoluzione abbia avuto questo strumento nel corso della storia della musica.

Salta all'occhio anche a una persona poco pratica degli strumenti musicali che i contrabbassi non sono mai uguali fra loro; anche i violini e i violoncelli non lo sono ma le differenze sono visibili solo all'occhio esperto del liutaio mentre nei contrabbassi le differenze sono così evidenti che in alcuni casi sembrano proprio strumenti diversi anche per l'uso musicale. Il problema risiede nel fatto che il contrabbasso non è uno strumento del tutto *risolto*. Con questa affermazione intendendo dire che mentre il violino, la viola e il violoncello oggi sono strumenti definitivamente codificati, il contrabbasso non lo è.

Sappiamo che la viola, e di conseguenza il violino, sono apparsi intorno alla prima metà del '500 in varie parti d'Italia e d'Europa. Sin dalle loro prime apparizioni avevano già le caratteristiche che li hanno contraddistinti fino ad oggi. Nel corso dei secoli, a parte il periodo post-settecentesco che ha visto la sostituzione dei manici per far fronte alle aumentate tensioni delle corde di metallo, essi sono rimasti pressoché invariati: le misure subiscono solo variazioni millimetriche, la corda vibrante è sempre uguale.

Il violoncello invece ha dovuto aspettare molto di più del violino e della viola per vedere risolte le proprie problematiche, tanto che per tutto il '600 si potevano osservare nelle orchestre violoncelli di misure assai diverse variando da molto piccoli fino ad alcuni esageratamente grandi. Si sono dovuti aspettare i primi anni del

'700 perché Stradivari (sembra) codificasse le misure definitive del violoncello 4/4 portando la cassa ai canonici $75,5 \div 76$ cm.

Da quel momento violino, viola e violoncello non hanno subito più modifiche importanti e in tutto il mondo le loro misure intere (ovvero di taglia 4/4) vedono la cassa lunga 35,5 cm per il violino, 42 cm per la viola e 75,5 cm per il violoncello.

E il contrabbasso? Eh! Il contrabbasso no, questo strumento è ancora, come suol dirsi, in balia delle mode del momento, condizionato dalla lunghezza delle braccia del musicista, dalle disponibilità lignee del liutaio e via discorrendo. Ancora non è stata codificata nemmeno una misura standard della cassa per il 4/4 né tanto meno della sua corda vibrante, e la conseguenza è il proliferare di una gran mescolanza di misure, che finisce per agevolare l'operato di liutai che costruiscono strumenti così come vengono senza un criterio specifico.

A creare ancora più confusione sono proprio gli strumenti all'origine dell'evoluzione del contrabbasso e le loro rappresentazioni artistiche giunte fino a noi dai primi anni del '500 e poi del '600. Osservandoli infatti si nota che il contrabbasso moderno non ha un unico antenato ma molti, ognuno dei quali con forme e dimensioni assai diverse fra loro.

Al momento sul mercato sono disponibili contrabbassi nuovi con le punte a forma di violino, senza punte alla tedesca, a pera, col fondo piatto o bombato, con la piega a spigolo vivo nella parte superiore del fondo o senza.

Ci sono contrabbassi a quattro o cinque corde, accordati per quarte o per quinte, strumenti con una corda vibrante assai lunga su una cassa di piccole dimensioni e viceversa, insomma un marasma che non aiuta né i musicisti a scegliere né i liutai a costruire.

Il genere musicale, l'uso di archetto o meno, si porta dietro l'uso di corde di materiale diverso con tensioni diverse, e anche diversa altezza delle corde sulla tastiera (fig. 3.1).

Considerate che nel caso del violoncello, non esistono tutte le variazioni del contrabbasso. Dopo la codifica avvenuta durante l'attività di Antonio Stradivari si ha solo una configurazione possibile.

Come conseguenza di tutte queste combinazioni, oltre che per la scelta dei legni del fondo, fasce e manico, un contrabbasso può pesare da 7 kg a 12 kg.

Gli strumenti costruiti nel '600 e anche nei secoli successivi per ricoprire ruoli di basso nelle orchestre sono stati modificati più e più volte nel corso dei secoli: aumentando o diminuendo il numero delle corde, sostituendo manici lunghi con corti e viceversa, sostituendo piani musicali rotti e addirittura aggiungendo o togliendo le punte della cassa con operazioni che hanno deturpato e reso inguardabili veri e propri capolavori della liuteria europea del passato.

Non è più ammissibile che oggi, all'inizio del terzo millennio, non esista una

codifica definitiva per le misure del contrabbasso che ponga fine a questa arbitrarietà inaccettabile. Uno degli obiettivi che mi propongo di raggiungere con questo libro è proprio quello di codificare una volta per tutte le misure della cassa e della corda vibrante del contrabbasso moderno 4/4.

Questo libro, nel descrivere minuziosamente tutte le fasi della costruzione di un contrabbasso 4/4, spera di dare le misure minime al di sotto delle quali lo strumento non possa essere definito intero e metta un punto fermo anche sulla forma preferibile della cassa e del fondo.

Partendo dal fondo, è bene chiarire una volta per tutte che il fondo piatto è stato da sempre un ripiego dei liutai per risparmiare sul legno, magari a causa di difficoltà di reperimento durante guerre o situazioni particolari. Dovrebbe essere evidente che un fondo fatto di assi lunghe e piatte elimina sì tutta la problematica della scultura ma riduce un contrabbasso ad un mero lavoro di falegnameria.

Sappiamo tutti che ci sono contrabbassi col fondo piatto che suonano benissimo, ma è altrettanto vero che questo potrebbe valere anche per il violino o per il violoncello. D'altra parte è noto che le viole da gamba avevano assai spesso fondi piatti anche per strumenti di piccole e medie dimensioni. La credenza che il fondo piatto del contrabbasso suoni meglio di quello scolpito è probabilmente dovuta al fatto che il paragone è stato fatto fra un buon contrabbasso a fondo piatto e un contrabbasso col fondo scolpito eseguito male da un liutaio che non ci ha capito nulla.

Questa diatriba sulle capacità sonore degli strumenti è cosa antica e non ancora del tutto sopita, addirittura c'è chi ha costruito una chitarra con le fasce e il fondo di cartone per dimostrare che le potenzialità sonore degli strumenti a corda sono da addebitarsi per quasi il 95% alla qualità della tavola armonica. Io però in giro non vedo in vendita strumenti con parti in cartone. Non vuol dire quindi che invenzioni nate per ridurre il lavoro manuale e ridurre i costi nella costruzione di un contrabbasso rendano per forza uguali questi bassi a strumenti costruiti secondo le regole dell'arte della liuteria classica.

Non voglio sminuire il lavoro di altri liutai ma un contrabbasso con fondo piatto e con le fasce a pera rendono lo strumento costoso la metà, o addirittura un terzo, rispetto a un contrabbasso con le punte e il fondo scolpito; una certa differenza ci dovrà pur essere, fermo restando il fatto che per tenere insieme al meglio delle assi su un fondo piatto conviene rivolgersi a una falegnameria che faccia mobili o bancali e usi colle bicomponenti per ottenere un lavoro che duri nel tempo; è assai difficile tenere insieme le assi di un fondo piatto incollate con colla animale classica. Il problema di questa soluzione costruttiva del fondo piatto è che si acquistano tavole con fibra longitudinale ad altre con fibra radiale o tangenziale, che notoriamente hanno ritiri legati alle variazioni di umidità molto differenti.

Tutto quello che ho scritto finora è solo un preambolo a quello che seguirà; d'altra parte è risaputo che prima di costruire un contrabbasso è assolutamente necessario decidere come procedere non solo nella scelta del modello ma anche rispetto alle dimensioni, in quanto il legno che si usa è quanto di più costoso si possa trovare in liuteria (coerentemente anche gli attrezzi costano il doppio di quelli che si usano per la costruzione degli altri strumenti più piccoli della famiglia).

Per agevolarvi nella scelta aggiungerò un breve paragrafo con la storia del contrabbasso dalle origini ai tempi nostri. Ovviamente capirete subito che molte conoscenze si sono perse nel tempo e che se non salta fuori qualche testo antico finora rimasto nascosto o seppellito in qualche biblioteca sono destinate a rimanere nell'oblio per sempre, ma si tratta di informazioni necessarie anche per far sì che chiunque si accinga a costruire un contrabbasso lo faccia con cognizione di causa.

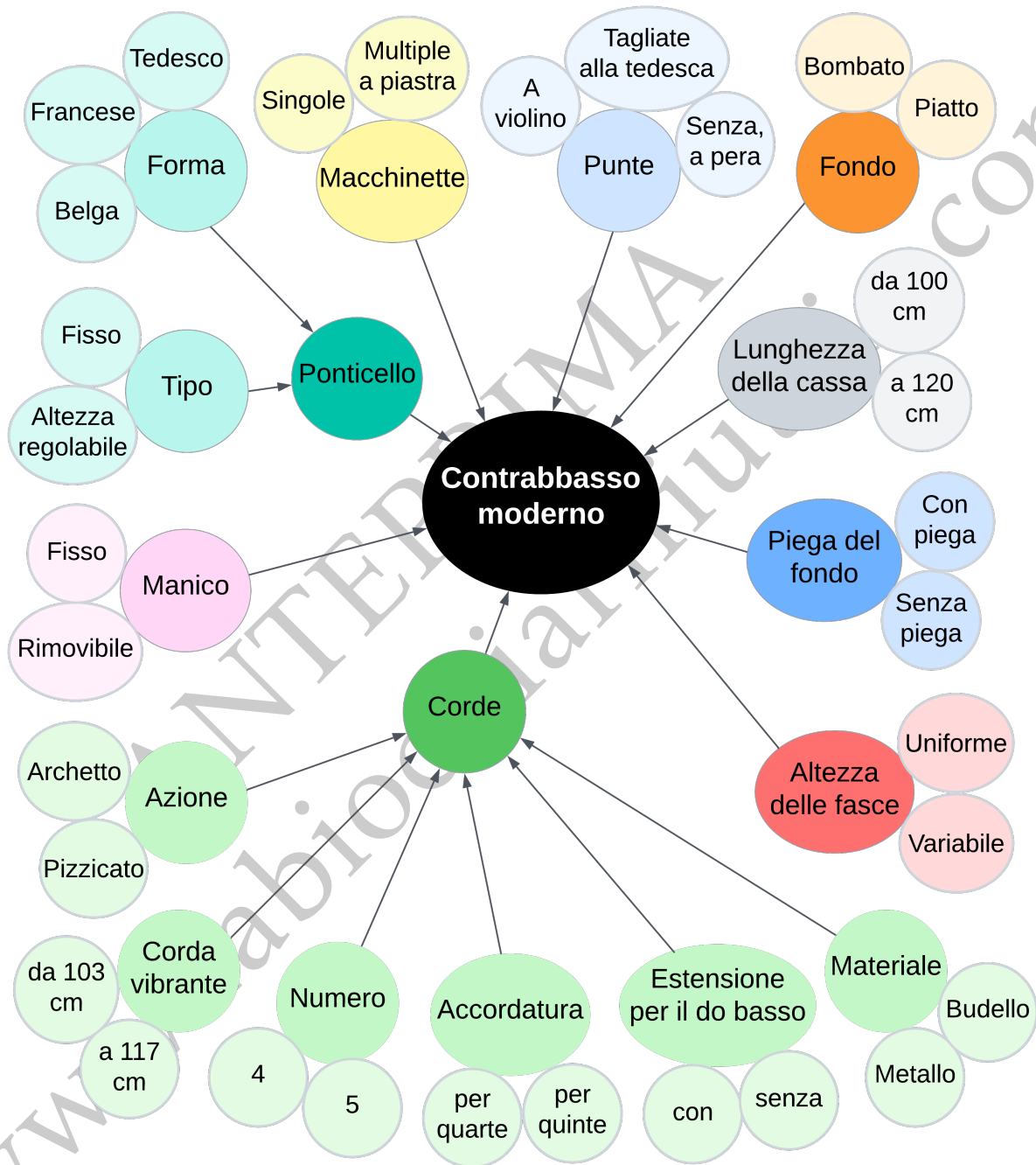


Figura 3.1: Possibili variazioni di un contrabbasso moderno

ANTEPRIMA

www.fabiochiariliutaio.com

Capitolo 4

Breve storia del contrabbasso

Le fonti a noi giunte non ci permettono di chiarire inequivocabilmente le origini del contrabbasso, come per altro di nessuno degli strumenti ad arco moderni; ma tralasciando le interpretazioni storiche fantasiose o strettamente ideologiche direi ad uno sguardo per così dire da artigiano che il contrabbasso è figlio dell'equivalente basso della famiglia delle viole da gamba, solo con molte corde in meno. La somiglianza è indubbia.

Sappiamo che in passato i primi strumenti bassi avevano non solo fino a sette corde ma anche i tasti sulla tastiera al pari delle viole da gamba (che ancora oggi i liutai amano costruire). Sappiamo che la famiglia delle viole da gamba, nonostante sia stata riportata in auge nella recente rivalutazione della musica del '600, è uscita sconfitta dal confronto con la famiglia di archi del violino, tanto che oggi il violino è lo strumento principe di ogni orchestra moderna.

Perché è avvenuto questo? La risposta mi pare abbastanza semplice: se con quattro corde io posso suonare qualsivoglia melodia perché dovrei perder tempo dietro a strumenti con sei o sette corde che mi comportano problemi non solo di accordatura ma anche di potenza sonora: con troppe corde ravvicinate sul ponticello è impossibile per il musicista premere con la dovuta forza su di esse per aumentare l'emissione sonora pena lo sfregare con l'archetto sulle corde vicine. Direi quindi che a livello europeo il basso si è evoluto come forma della cassa dalla viola da gamba, ma come utilizzo in orchestra ha preso dal violino il numero limitato di corde. Va da sé che la mia valutazione è puramente tecnica e pratica, io non parlo di musica, per quella ne ha licenza il musicista, parlo solo delle caratteristiche con le quali un liutaio deve costruire uno strumento ad arco.

Sono perfettamente a conoscenza che col passare degli anni anche l'accordatura è assai cambiata passando attraverso le più svariate combinazioni per arrivare alla proposta moderna di quattro corde accordate Sol² Re² La¹ Mi¹ pur con alcune va-

rianti locali più una eventuale quinta corda, a volte un Do1 o un Si0. Se devo dire il mio modesto parere di profano ho sentito sempre i contrabbassi rendere al meglio con sole tre corde e ho sentito bravi musicisti usare gli strumenti al massimo delle loro potenzialità proprio con tre sole corde, e allora perché volerne uno con sette o anche cinque? Da liutaio coscienzioso sono sempre messo in allarme dall'aumentare del numero di corde, specialmente su strumenti di grandi dimensioni, perché il legno è cosa viva e un contrabbasso seppur ben costruito risente troppo delle variazioni di temperatura ma soprattutto di umidità. Si creano problemi tanto più insidiosi con l'aumentare del numero delle corde e del conseguente aumento della tensione sulla tavola armonica, che spesso entra in sofferenza e viene sottoposta a un carico difficilmente mitigabile senza dover agire in maniera invasiva.

Se ci vogliamo divertire e passare del tempo per avere una conoscenza più ampia delle forme e del numero di corde dei contrabbassi costruiti in passato bisogna avere la pazienza di visitare musei anche di seconda categoria dove sono raccolti in gran numero quadri di autori poco famosi che dal '600 a tutto il '700 hanno raffigurato intere famiglie della nascente ricca borghesia nell'atto di suonare strumenti musicali come era di moda allora. Interessante è la pinacoteca di Cremona ma anche musei ed esposizioni di strumenti musicali antichi come quello al Castello Sforzesco di Milano o al Conservatorio di Bologna o, perché no, anche alla Galleria dell'Accademia di Firenze. Solo osservando questi quadri e questi strumenti non famosi un liutaio è in grado di farsi una idea precisa del passato per avere informazioni su come operare nel presente: essi sono la testimonianza più vera dell'evoluzione del nostro contrabbasso, scevra da interpretazioni fantasiose e spesso interessate.

Per i più esigenti è assai interessante il disegno di Michael Praetorius nel suo ormai leggendario *Syntagma Musicum* che ritrae il basso sia della famiglia della viola da gamba sia del violino.

Bisognerebbe essere privi della vista per non vedere che il contrabbasso moderno è una fusione esatta fra i due (fig. 4.1).

Anticamente il restauro non esisteva: il concetto di restauro o manutenzione conservativa è cosa relativamente moderna. Nel periodo che ci interessa, del nostro strumento non si restaurava niente, si sostituiva, cioè se uno strumento si rompeva sul piano o sul fondo la parte offesa veniva sostituita, non restaurata.

Nella storia dell'arte abbiamo esempi assai spassosi della maniera di riparare opere del passato come il gruppo marmoreo del Laocoonte rinvenuto privo di alcune parti poi fantasiosamente aggiunte secondo i gusti del momento del restauratore, tanto che il braccio in origine assente dell'eroe greco è apparso una volta ripiegato dietro la testa, un'altra rivolto in alto verso il cielo per ritornare poi a togliere tutto e lasciarlo mutilo come era nel momento del rinvenimento.

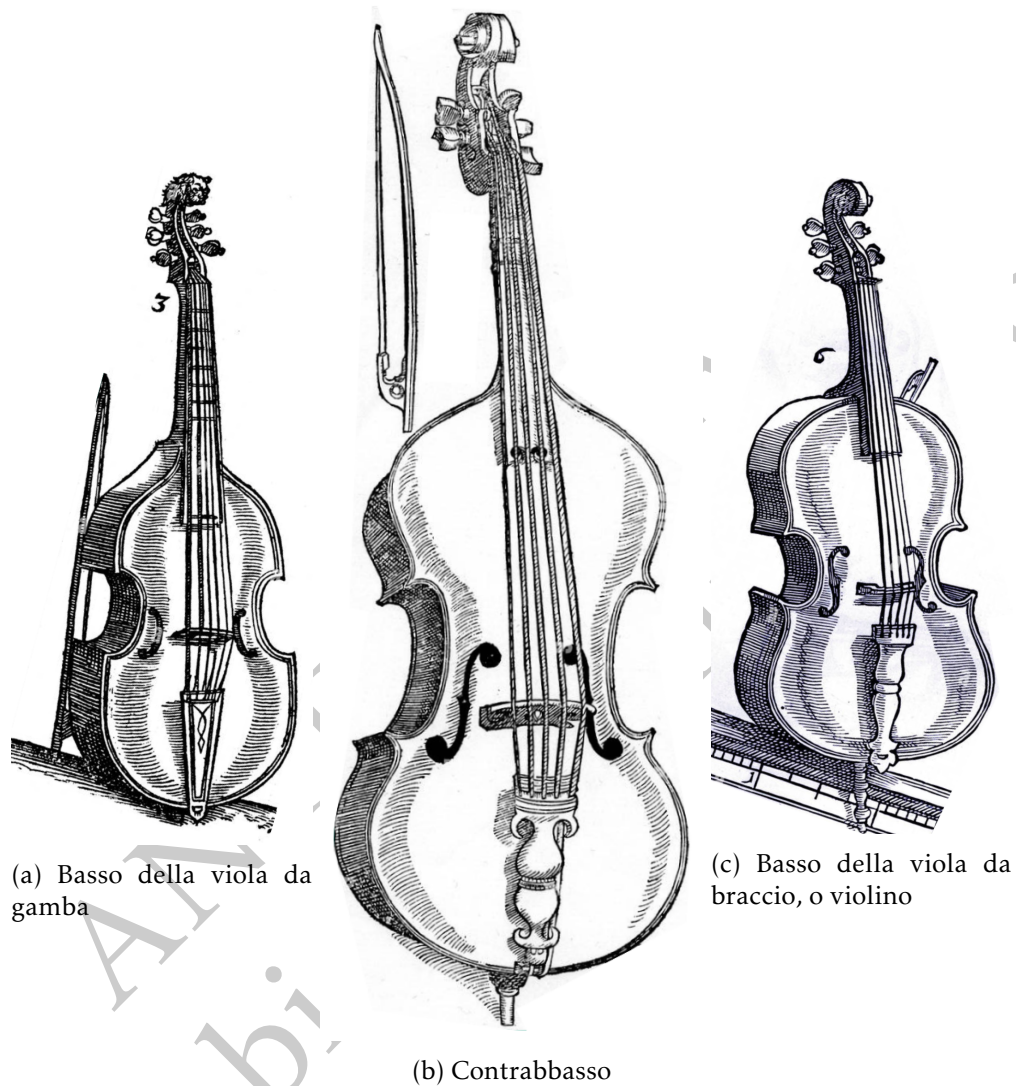


Figura 4.1: La viola da gamba e da braccio da cui il contrabbasso deriva, tratto da *Syntagma Musicum*.

Ecco, per gli strumenti si procedeva nella stessa maniera. Se uno strumento di un liutaio famoso si fosse rotto, era libero di sostituire la parte rotta anche un liutaio sconosciuto e maldestro, idem il contrario, insomma operava quello che era al momento il più vicino o il più disponibile. Per quanto riguarda il contrabbasso esposto alla Galleria dell'Accademia di Firenze di Bartolomeo Cristofori è accaduta la stessa orribile cosa: originariamente lo strumento era montato con quattro corde,

poi nella seconda metà dell'800 il liutaio Valentino De Zorzi operò una trasformazione, oggi inconcepibile, che lo portò da quattro a cinque corde, snaturando del tutto lo strumento ancora bellissimo deturpandolo irrimediabilmente.

Va detto anche che certi restauri fantasiosi si sono succeduti nel caso di strumenti musicali fino al giorno d'oggi, complice il fatto che per essi non si parla di opere d'arte ma di opere di artigianato artistico, per cui uno strumento musicale obsoleto secondo le richieste dei musicisti moderni può essere modificato per le esigenze della moderna produzione musicale. Nell'equivalente artistico sarebbe come cambiare l'abito ad un ritratto di Monet e mettere addosso alla modella un abito della fine del '900 al posto dei velluti e le trine originali.

Per lavoro nel corso degli anni sono intervenuto su numerosi strumenti di epoche diverse costruiti da liutai sconosciuti e devo dire che non ho mai trovato una quantità così enorme di soluzioni costruttive diverse come nel caso del contrabbasso. Tutto quello che mi era stato detto o che avevo letto per aiutarmi a costruire uno strumento il più possibile perfetto è stato spazzato via dall'esperienza sul campo.

Ho sentito suonare in maniera sublime strumenti costruiti fregandosene di tutte le più elementari regole dell'arte e al contrario ho sentito strumenti assai eleganti e ben strutturati di liutai famosi emettere dei suoni sgraziati che peggio non sarebbe possibile. Ammetto quindi che all'inizio mi sono trovato spiazzato, poi ho capito che la costruzione del contrabbasso prevede anche la possibilità di aggirare quelle regole che nel caso del violino sono assolutamente inviolabili, il contrabbasso procede con regole tutte sue e questo favorisce l'intuizione e la sperimentazione, cose che fanno la felicità di ogni liutaio creativo.

Studiando poi gli strumenti antichi possiamo osservare che per la loro costruzione il concetto di fatica e di tempo avevano in passato valenza assai diversa da quella moderna. Ho potuto osservare da vicino un contrabbasso di grandi dimensioni attribuito a Gasparo da Salò, in pero; ancora oggi ho incubi se ripenso alla fatica che gli sarà costata svuotare e sagomare il fondo e la difficoltà di spianare e assottigliare fasce di quelle dimensioni, oggi qualsiasi liutaio di fronte ad una sfida del genere ricorrerebbe senza dubbio ad un elettroutensile moderno.

Un'ultima considerazione che mi sento di fare sulle finiture dei contrabbassi antichi, sebbene ne abbia visti di osceni, è che è dovere del liutaio rifinire al meglio lo strumento anche in fase di verniciatura ma senza seguire necessariamente regole ferree e fisse di scuole moderne e scegliere piuttosto una maniera originale di esprimere il proprio carattere, una maniera che si ripeterà in ogni strumento in modo da renderlo riconoscibile in futuro. Spiegherò meglio in seguito quali siano i dettagli di cui tener conto per agire in questo senso.

Capitolo 5

Il modello e la sagoma della cassa

Io non ho mai prodotto copie integralmente fedeli di altri autori, al massimo ho proposto mie interpretazioni dei loro modelli originali, spesso sono partito dalla loro forma della cassa ma poi ho deciso in via autonoma per i filetti, per il taglio e il posizionamento delle effe di risonanza, per il modello del riccio.

Se avete un vostro modello ideale partite con quello, altrimenti prendete carta e matita e disegnatevi la vostra forma anche non in scala 1:1; vi consiglio di disegnare in partenza solo un lato dello strumento, nel senso di tirare quella che sarà la linea mediana e produrre solo il lato destro o sinistro a scelta, in seguito con un semplice ribaltamento ecco che potrete osservare lo strumento nel suo insieme e decidere se renderlo definitivo o procedere a ritocchi o modifiche.

Nel procedere in questo senso è necessario tener conto fin da ora anche del posizionamento delle effe poiché, consistentemente con il loro posizionamento, dovremo disegnare il manico e la curva fra manico e nocetta (di questo ne parleremo dettagliatamente in seguito).

Se volete saltare tutte queste precauzioni potete copiare semplicemente la sagoma che vedete sui disegni di questo manuale, essendo a conoscenza del fatto che si tratta di uno strumento ottenuto dalla mia personale elaborazione partendo da un contrabbasso originale di scuola italiana del '600 che mi capitò fra le mani ad un mercatino, oggi purtroppo per me completamente distrutto perché addirittura consumato dai tarli; il modello è già ampiamente sperimentato e ha dato risultati ottimi in quanto ne ho costruiti e venduti una discreta quantità e hanno fatto tutti una buona riuscita.

Una volta ottenuta la sagoma desiderata, si deve necessariamente procedere all'ingrandimento dell'immagine fino alle dimensioni in scala 1:1, tenendo conto del fatto che la sagoma del piano da voi disegnata rappresenta il contorno della forma interna che andremo a costruire e non del contorno esterno dello strumen-

to: per ottenerne infatti il contorno dovrete aggiungere al vostro disegno la somma dello spessore delle fasce e del bordo del fondo o del piano (bordo e piano del contrabbasso non sono identici e sovrapponibili ma questo lo valuteremo in seguito).

Sono necessarie altre importanti considerazioni nella preparazione del disegno della forma, a partire dalla larghezza delle spalle, che se eccessiva potrebbe dare fastidio al musicista in quanto limita l'accessibilità al registro alto; come pure la larghezza alle C che se troppo grande costituisce un ostacolo al movimento dell'archetto (questo vale anche nel caso dello strumento a pera che non ha le C propriamente dette ma che presenta dei rientri assimilabili alle C sul suo perimetro).

Bisogna tener sempre conto di un certo equilibrio e una certa armonia delle forme; non mi piacciono le esasperazioni presentate come espressione del carattere. La bellezza è oggettiva, il carattere si esprime in tutt'altra maniera.

Ribadisco che lo strumento che andremo a costruire sarà un contrabbasso 4/4 a forma di violino, quindi con le punte, col fondo scolpito e con la tastiera e la cordiera in pero o un qualsiasi altro legno duro italiano ma non in ebano o altri legni esotici, che non sono necessari né tantomeno sostenibili. Nei dipinti del '700 molte tastiere sono in legno chiaro, a volte impiallacciate con sottili lastre di ebano soprattutto per motivi estetici.

Le misure standardizzate per il 4/4 saranno le seguenti: la corda vibrante di 106 cm, la lunghezza della cassa di 112 cm, la massima lunghezza totale di 180 cm circa, la larghezza superiore di 45÷47 cm, la larghezza alle C di 34÷36 cm e la larghezza inferiore intorno ai 65÷68 cm. Corde vibranti superiori a 106 cm sono faticose da suonare e pertanto sono da considerarsi *speciali*, per musicisti con mani e altezze particolarmente grandi.

Se lo avessimo voluto costruire a pera le misure sarebbero grossomodo le stesse ma bisognerebbe aver tenuto conto che le fasce di un contrabbasso a pera possono raggiungere la lunghezza anche di un metro e settanta l'una non essendo interrotte sulle punte delle C; se lo avessimo voluto costruire col fondo piatto avremmo dovuto rivolgerci ad un falegname per piallare e incollare le assi utilizzate con una colla moderna. Tutte queste considerazioni ci portano necessariamente a dover scegliere il legno come prima azione da fare.

Il processo di costruzione e la descrizione di ciascuna attività sono indicati in fig. 5.1.

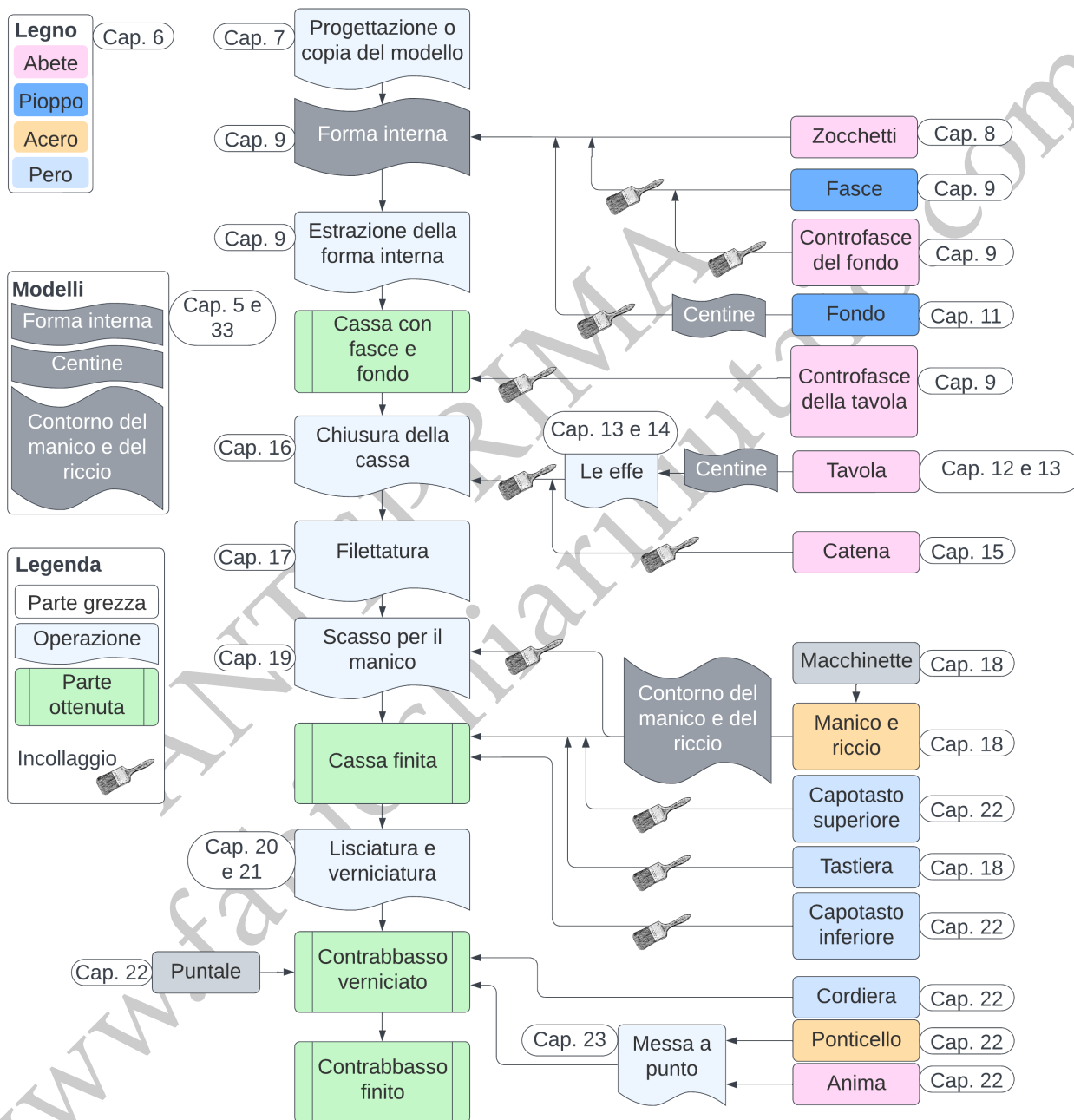


Figura 5.1: Processo di costruzione del contrabbasso