

Da Athanasius Kircher ad Andrea Amati, una storia di violini in chiave alchemica.

Fin dal suo primo comparire il violino non ha mai mancato di far parlare di sé, infatti su di esso sono stati scritti oceani di inchiostro, sia in termini di note musicali, che di parole atte a spiegare il suo funzionamento, il modo di suonarlo e di costruirlo. Semplicemente il violino segna in modo irreversibile un nuovo modo di fare musica, costituendo uno dei caposaldi del patrimonio culturale occidentale.

Di questi oceani di inchiostro, una buona parte è stata usata per descrivere le miracolose proprietà delle vernici antiche, che aldilà di una “impossibile” reale comprensione ne consentisse una continuità nella tradizione, non ha mai mancato di incantare liutai, musicisti ed esperti di tutte le epoche, cioè a dire che sulla vernice classica cremonese si è costruito un vero e proprio mito.

Ma è proprio vero ciò che si dice intorno alle vernici antiche? La risposta può essere positiva e negativa al tempo stesso: si guardi uno strumento ben conservato degli Amati o di Stradivari, questi strumenti emanano ancora oggi una luce che non è solo il riflesso della suggestione della nostra immaginazione eccitata dal trovarsi di fronte ad un meraviglioso violino antico, è che proprio quei legni sono in grado di emanare ancora oggi una luce particolare che nessuna vernice moderna ad oggi è in grado di uguagliare, perché parliamo di un trattamento del legno e di una vernice vera e propria, che in concorso generano riflessi e dicroismi del tutto particolari.

A complicare un quadro già di per sé molto complicato, si ricordino sempre gli oceani di inchiostro summenzionati che inutilmente o quasi hanno tentato di svelare il “segreto” degli antichi liutai cremonesi, è stato il verificarsi di una tradizione che si è interrotta di fatto dopo la morte di Giuseppe Bartolomeo Guarneri detto “del Gesù”, e che nell’aspetto della vernice antica non ha dato altre prove di esistenza dopo G.B. Guadagnini (e non tutti i suoi strumenti recano la vernice “all’antica”).

Quindi, se da una parte è rimasto un grosso punto interrogativo sulla formulazione e i procedimenti delle vernici antiche, dall’altra ancora oggi non finiamo di ammirarne la bellezza, non esclusi nemmeno quegli strumenti cremonesi antichi che di vernice originale ne hanno pochissima, che spesso sono ricoperti da strati protettivi a base di gommalacca, ma il cui legno appare immutabilmente preparato affinché la luce vi penetri in profondità rivelandone tutta la tridimensionale bellezza.

Si è pensato spesso che il legno venisse trattato in modo particolare, oppure che tanta bellezza fosse il risultato derivato dalla naturale ossidazione, ma di fatto gli strumenti costruiti dalla seconda metà del 1700 fino ai giorni nostri, mostrano apparenze e luci diverse dagli strumenti costruiti nelle epoche precedenti.

Molti liutai di ieri e di oggi sono andati alla ricerca di un mitico “fondo dorato”, di cui ho spiegato i principi nel mio articolo “Antonio Stradivari, Benvenuto Cellini e i segreti della luce” (C. Rampini 1996), che di fatto rende la dinamica della luce delle vernici antiche simili a quella con cui venivano trattati i gioielli dell’arte orafa tra Rinascimento e Barocco, senza per questo giungere a qualcosa di lontanamente paragonabile ai capolavori antichi della liuteria.

Va comunque detto che ogni epoca ha prodotto i propri capolavori, ed anche in campo liutario non possono essere trascurati pregiati strumenti che comunque condividono onorevolmente la gloria del violino, ma di fatto sono strumenti che per luce e stile sono molto diversi da quelli antichi della classicità cremonese.

A onor del vero anche oggi che la composizione della vernice antica cremonese non è più un mistero, poiché ripetute analisi chimico-fisiche e ricerche storiche e documentali (si legga il mio articolo “Riflessioni su una frase di Antonio Stradivari – da una lettera del 13 Agosto 1708 – C. Rampini 1995), ci hanno confermato della presenza di vernici di natura oleoresinosa, ancora gravi interrogativi rimangono sul suo modo di colorarla e di applicarla, e ancora più grande è il “mistero” che riguarda la preparazione del legno affinché ne venga resa reale la mitologia del famoso “fondo dorato”.

I modi di trattare il legno pure anche strettamente legati alla nostra tradizione storico-artistica, sono pressoché infiniti, ed anche di fronte a risultati esteticamente convincenti, non abbiamo al momento prove evidenti di essere giunti a qualcosa di paragonabile ai legni degli strumenti antichi.

Nota bene, qui parliamo di vernici e preparazioni del legno, trascuriamo per amore di concisione e brevità il loro ruolo acustico, perché è essenziale che il “problema vernice” vada scomposto nelle sue parti affinché siano oggetto di studio serio ed attendibile. Va da sé che le positive influenze sul suono delle vernici oleoresinose realizzate secondo ricette e metodi antichi (la più classica e comune: colofonia cotta con sali metallici ed unita ad olio di lino nella proporzione consueta di 1:1), siano accadute in modo quasi casuale, poiché la loro natura leggera ed elastica, unitamente a strati insolitamente sottili (almeno rispetto alle moderne vernici poliuresinose a base alcolica), hanno indubbi effetti positivi sul suono di un buono e ben costruito strumento ad arco.

Tralascio volutamente anche tutte le questioni relative al reperimento e al trattamento del legno e alla sua stagionatura, perché analogamente a ciò che avvenne nel mio studio riguardante le vernici filologiche ad olio, ciò che oggi come allora ci può dare una risposta è allargare la ricerca a campi storico-artistici ed antropologici solo apparentemente estranei alla liuteria, e al tempo stesso concentrare l’attenzione sulle singole caratteristiche della vernice antica, per questo motivo qui tratterò principalmente degli aspetti legati alla preparazione del legno prima della verniciatura, cioè a dire la preparazione di quel “fondo dorato” su cui verrà distesa la vernice più o meno colorata di carattere oleoresinoso.

Chi avrebbe mai detto, ad esempio, che una lettura del trattato di Cennino Cennini o delle “Vite” di Giorgio Vasari avrebbero avuto un ruolo fondamentale nel capire il funzionamento delle antiche vernici oleoresinose e le loro proprietà di essiccazione alla luce del sole? Eppure, dopo tanti oceani di inchiostro sui misteri delle vernici antiche cremonesi, e pur vedendo ancora in tempi moderni la sopravvivenza di vernici alla colofonia (seppure applicate in campi diversi da quello liutario, dal libro sulle vernici di Turco - Hoepli), non si è stati capaci di volgere lo sguardo altrove e trarne ispirazione.

O quei liutai che pure hanno usato vernici a base di colofonia e olio di lino, ignorando le pratiche di pirogenazione e cottura ai sali metallici e relativi trattamenti dell’olio, nonché di un uso corretto e scelta dei pigmenti, hanno di fatto comportato la sua quasi completa esclusione in liuteria per i gravi inconvenienti riguardo la sua essiccazione ed alterazione dei colori (vedi “Alla ricerca della vernice degli antichi liutai – Lapo Casini - 1983).

Come pure un libro di Primo Levi, “Il Sistema Periodico” del 1975, che si occupa di questioni totalmente estranee ad ogni materia liutaria, di fatto costituisce per lo studioso di strumenti ad arco un’opera di fondamentale importanza per la comprensione della tradizione artigianale legata alla produzione delle vernici.

Aldilà di una formulazione più o meno attendibile e filologica di un processo di verniciatura che ci riporti alle antiche glorie (obiettivo irraggiungibile, poiché ogni epoca ha le sue irripetibili eccellenze), è prima di tutto indispensabile un recupero del patrimonio culturale che ci aiuti a comprendere le dinamiche per cui un piccolo numero di liutai cremonesi che tra la fine del 1500 e la prima metà del 1700, sia riuscita a realizzare un vero e proprio mito, di fatto mai sfatato perché mai ben compreso, anche se oggi sembra esserci qualche mistero in meno rispetto al passato.

Di fatto, nonostante che ogni liutaio abbia la pretesa più o meno dichiarata di eguagliare o addirittura superare il talento di Stradivari, la nostra è una vera e propria corsa all'oro che dura ormai da almeno tre secoli, alla ricerca di una pietra filosofale che magicamente cambi il nostro vile metallo in prezioso oro.

È proprio per queste ragioni, che spinto dalla curiosità decido di dedicarmi allo studio della figura e dell'opera del gesuita tedesco Athanasius Kircher (1602-1680): dopo il mio trasferimento da Pisa a Tivoli, l'incontro è stato inevitabile, infatti grazie ai miei amici musicisti di area romana è stato per me impossibile ignorarlo. Dapprima come semplice interesse culturale per le sue originali e monumentali opere letterarie (tra le numerose altre: *Musurgia Universalis*, *Ars Magna Lucis et Umbrae*, *Mundus Subterraneus*, *Oedipus Aegyptiacus*, scritti tra il 1647 e il 1665), principalmente perché Kircher fu contemporaneo di Nicolò Amati, che anche avendo operato in ambienti lontani da quello di Cremona, avrebbe sperabilmente offerto qualche elemento di comprensione utile per la liuteria antica.

Ma perché proprio Athanasius Kircher? Prima di tutto perché la sua è una figura bellissima ed importante che merita di essere studiata a prescindere (era contemporaneo anche di Galileo Galilei, ed è importante confrontare queste figure che hanno segnato lo spartiacque tra il sapere antico e la scienza moderna), e poi perché Kircher ha prodotto pensieri legati alla musica e alla musicologia (*Musurgia Universalis*), quindi un testimone diretto di quell'epoca che tra le altre cose ha visto sorgere il mito della liuteria classica cremonese. E poi chi meglio del gesuita Kircher, che tra le sue mille qualità, aveva anche quella di essere un alchimista e uno storico dell'alchimia? Di corsa all'oro certamente un alchimista se ne intende molto meglio di un liutaio.

Un legame, seppure apparentemente tenue, tra Kircher e gli Amati è dato dalla ricerca sulla luce, infatti Kircher ha recuperato e sviluppato un patrimonio simbolico che altrimenti sarebbe andato perduto per sempre, attraverso lo studio dell'alchimia e della sua storia. Gli Amati, come è noto la luce l'hanno prodotta attraverso le meravigliose vernici dei loro altrettanto meravigliosi strumenti.

Quello che fa riflettere è come Kircher tratti la questione della luce, sia dal punto di vista naturalistico, che simbolico, spiegando a più riprese che la cosa più importante non è il modo di riprodurre artificialmente l'oro metallico, così come pretendevano di fare molti alchimisti dell'epoca che Kircher stesso non esita a definire ciarlatani o venali, ma è raggiungere l'oro dello spirito, simboleggiato tra le altre cose dall'oro metallico, che altro non è se non l'espressione in solido della luce solare, quindi divina.

Se noi guardiamo alle opere degli antichi artisti vediamo subito che l'oro in tutte le sue espressioni pittoriche ha avuto una parte importante: vuoi per le corone dorate dei santi, vuoi per gli sfondi dorati delle scene sacre, l'applicazione a foglia d'oro su bolo armeno è stata una costante per molti secoli. Così pure il legno sotto la vernice degli strumenti degli Amati, pur in assenza di foglia d'oro (ad eccezione delle decorazioni in cui fu usata applicandola sui legni degli strumenti), appare indiscutibilmente vivificato da una luce dorata che ha fatto leggenda e che ha contribuito al successo anche economico di

quegli antichi liutai (gli strumenti classici cremonesi avevano un prezzo generalmente superiore rispetto a quelli prodotti da altri contemporanei, vedi corrispondenza Galileo – Padre Micanzio, anni '30 del 1600).

Quindi si può affermare che a loro modo gli artisti del tempo avevano trovato l'oro agendo con maestria acuta e determinata, in un'epoca in cui le tecnologie della tradizione erano praticamente immutate da millenni, non essendo supportati da nessuna tavola periodica che consentisse loro di raggiungere e standardizzare il risultato, l'unica possibilità era data dalla ricerca e dalla sperimentazione sui materiali, il tutto mediato dal loro patrimonio culturale simbolico.

Parlare in questo caso di "empirismo" è non solo improprio, ma è profondamente sbagliato nel concetto: qui non parliamo di praticoni che a forza di provare improvvisamente scoprono la pietra filosofale attraverso un colpo di genio, bensì parliamo di artigiani abili che furono formati fin da bambini all'arte del disegno e della proporzione, e che in età adulta sono stati capaci di produrre opere mirabili che solo un'esperienza acquisita e coltivata nella tradizione ha potuto consentirne la realizzazione.

Noi liutai moderni e contemporanei, nonostante il bagaglio notevole delle nostre tradizioni artistiche, nel caso della liuteria abbiamo dovuto, al contrario, reinventarci una tradizione liutaria perduta già poco prima della metà del 1700. Tuttavia, sarebbe più esatto dire che la tradizione non è mai stata completamente perduta, è che solo non si è stati capaci di studiarla, poiché la nostra formazione scientifica coltivata nei tempi del positivismo, ha impedito anche agli artisti più dotati una conservazione dell'antico patrimonio di conoscenza.

A questo proposito facciamo un esempio che può meglio chiarire il concetto: dopo la breccia di Porta Pia, una delle operazioni portate a termine dai Savoia fu quello di smembrare il museo Kircheriano sito nel Collegio Romano, dove già prima di Kircher, ma soprattutto grazie alla sua opera instancabile, venivano conservate un numero impressionante di opere provenienti da ogni parte del mondo (Kircher era in corrispondenza con i gesuiti sparsi per il globo terracqueo, inviati in missione di evangelizzazione, tra tutti si ricordi il gesuita Matteo Ricci in Cina).

Ebbene questo patrimonio fu smembrato e se non totalmente perduto, parti delle antiche collezioni kircheriane possono essere rintracciate con grandissima difficoltà in cinque dei più importanti musei romani. E lo stesso sembra essere avvenuto recentemente per una biblioteca contenente le opere di Kircher ancora presente presso il Collegio Romano, i cui libri erano ordinati in modo rituale naturalistico, e che per banali necessità di spazio è stata smembrata senza assolutamente aver avuto coscienza di cosa si stesse facendo.

Lo stesso è accaduto più o meno alla tradizione liutaria cremonese, ed è per questo che ricostruendo il percorso antico che porta all'oro, si tenta di vedere le cose con gli occhi dell'uomo del 1600 al fine di ricostruirne il pensiero e quindi di poter rintracciare metodiche e tradizioni perdute.

È stato quindi lecito pensare che l'alchimia e la sua millenaria tradizione abbiano avuto un ruolo determinante anche laddove l'artista non fosse dichiaratamente un alchimista. Ad esempio, le osservazioni sulla luce di Benvenuto Cellini riguardo le opere di oreficeria non ci danno la prova che egli fosse un alchimista, e nella sua autobiografia non ve ne è alcun cenno, se non per una esperienza di "negromanzia" che l'artista condusse con altri colleghi una notte nell'arena del Colosseo.

Quindi come pensare, aldilà di un semplice sospetto, che gli Amati nella realizzazione dei propri strumenti, verniciati in modo mirabile e luminosi al pari dei gioielli, non avessero seguito la ricerca dell'oro secondo la tradizione alchemica? Non era nemmeno necessario che fossero essi stessi alchimisti, poiché il sapere alchemico aldilà dei segreti più o meno presunti e dichiarati, faceva comunque parte della mentalità del tempo, e quello dell'artista è il compito di fornire al proprio committente un'opera unica e superiore alle altre, in poche parole, che avesse quella particolare "alchimia" che riuscisse a catturare il cuore e la mente dell'osservatore.

Come pensare che il Caravaggio fosse anch'egli dedito alla ricerca alchemica per lo studio di una nuova luce da dare alle proprie opere, aldilà di un suo unico affresco realizzato per il cardinale Francesco Maria Del Monte, alchimista egli stesso, nel casino di Villa Ludovisi? Nessuno oggi ha il dubbio che quel luogo fosse un vero e proprio gabinetto in cui il cardinale si diletta con l'alchimia, praticamente tutti i cardinali e nobili romani dell'epoca si diletta di alchimia, e nell'affresco il Caravaggio dipinse Pluto, Nettuno e Giove, che nella tradizione alchemica rappresentano i tre stadi di aggregazione della materia.

Il paradosso è dato dal fatto che se da una parte moltissimi si diletta di alchimia, dall'altra è anche da considerare che il clima della Controriforma non aiutava certo ad esternare simili pratiche, lo stesso Kircher fu tacciato più volte e messo in serie difficoltà dalle accuse di pratica della magia bianca.

Ma ricollegare questo diffuso clima di ricerca alchemica all'opera degli Amati, non andava aldilà di una semplice supposizione, seppure supportata dal "fondo dorato" dei loro legni, che pure questi antichi liutai potevano aver realizzato grazie ad una geniale intuizione.

Ma furono ancora le lettere di Galileo e Padre Micanzio a farmi progredire nella ricerca, poiché in una di esse venne fatto il nome di un certo "Signor Claudio Monteverdi", il grande compositore cremonese ritenuto il creatore del melodramma italiano, che all'epoca era un vero e proprio agente di promozione dei violini di Nicolò Amati, infatti anche se nella lettera di Padre Micanzio non si fa espressamente il suo nome, non vi è alcun dubbio che l'unico liutaio cremonese che avesse raggiunto fama e prezzi ragguardevoli per i propri strumenti, fosse proprio lui: Nicolò Amati.

Fortunatamente oltre alle opere musicali, Monteverdi ci ha lasciato anche alcune lettere in cui parla espressamente di alchimia e pratiche alchemiche, e che egli, figlio di un medico e farmacista, al seguito del Duca di Mantova, avesse perfezionato tale arte in un suo viaggio a Praga (città importante per quanto riguarda la tradizione alchemica), al punto che anche alcune sue opere sembra furono composte sulla traccia dei principi alchemici, una sorta di "affinità elettive" ante litteram di goethiana memoria, per non parlare del cenacolo alchemico che pure era presente alla corte del Duca di Mantova.

Quindi il quadro poteva essere un po' meglio definito: era lecito pensare che Monteverdi, violinista e gambista, compositore ed alchimista, grande estimatore e forse amico del liutaio concittadino Nicolò Amati, lo avesse ispirato a costruire strumenti ancora migliori e con una migliore vernice, magari offrendogli qualche suggerimento derivato dalla propria esperienza nell'alchimia.

Poiché, ripeto ancora una volta, quella degli strumenti degli Amati non è da ritenersi una luce che sia frutto dell'improvvisazione, ma una ricerca paziente, mirata e determinata dell'oro, seppure in forma simbolica, ed in liuteria, senza nemmeno forzare troppo l'immaginazione, la creazione dei gioielli musicali avviene lavorando materiali semplici, per non dire "vili", così come l'alchimista, nella tradizione popolare, secondo le sue migliori intenzioni trasforma il piombo in oro.

La prova provata che gli Amati, o magari solo qualcuno della famiglia, avesse raggiunto l'eccellenza grazie all'alchimia non credo che l'avremo mai, sebbene gli indizi che ci portino ad essa, grazie a Monteverdi, ce lo facciano pensare.

Tuttavia, grazie ad un'amica musicista e direttrice d'orchestra specializzata in musica antica, un giorno mi fece menzione di un'autobiografia di un rabbino che visse a Venezia: Leon Modena "Vita di Jehudà" (1571-1648), che si dà il caso fosse contemporaneo di tutti gli artisti, scienziati e religiosi, che finora abbiamo nominato. Il fatto è che questi protagonisti del "secolo d'oro" (così è chiamato il periodo di fine 1500 a tutto il 1600, guarda caso l'oro lo troviamo anche qua, seppure in forma politica e militare riguardante la Spagna. Ma dobbiamo anche pensare che la Spagna, il Ducato di Milano e Cremona, fossero al tempo intimamente legati), non si siano mai incontrati, sebbene non si possa escludere che la fama di almeno alcuni di essi abbia superato i confini delle città in cui hanno vissuto.

Ma perché proprio la vita di Jehudà avrebbe dovuto interessarmi? A mettermi la pulce nell'orecchio fu la mia amica suddetta, che dopo aver letto il libro e avermi raccontato divertita di un episodio in cui il rabbino Leon Modena fosse angustiato dalle pratiche presumibilmente poco ortodosse di un alchimista in vena di esperimenti.

Procuratami l'opera di e dopo averne data lettura, appresi non senza un sentimento di sorpresa che anche a Venezia si praticasse a vario titolo e grado l'arte dell'alchimia. Di più, uno dei figli di Leon Modena, dopo avere appreso l'arte da un prete cattolico, fu in grado di produrre argento autentico mettendo insieme 9 onces di piombo con una di argento, e che il metallo risultante fosse in grado di superare tutte le prove di autenticità che allora si era in grado di sostenere, riuscendo anche ad ottenerne un grande guadagno.

Tuttavia, il procedimento richiedeva pratiche ed esperimenti della durata di due mesi e mezzo, e che fosse anche pericoloso per la salute fu dimostrato dal fatto che il figlio di Leon si ammalò, si dice per i fumi di arsenico che aveva respirato nel procedimento, fu quindi costretto ad abbandonare ogni pratica alchemica e dopo breve malattia morì.

Aldilà degli esiti infausti, il resoconto di Leon Modena, che certo si può dire autentico, dato il clima per niente incline all'autocelebrazione con cui egli redasse la propria biografia (a differenza della "Vita" di Cellini, in cui l'artista certo non mancava di autostima), ha contribuito a gettare una luce nuova sulla pratica alchemica nell'ambiente artistico e artigianale del secolo XVII°, cioè a dire che il mondo ebraico e quello cristiano erano intimamente uniti non solo dal fatto di avere un Dio in comune, pur con le note differenze di credo, ma che insieme coltivassero arti e simbolismi tipici dell'arte alchemica, che può essere senza dubbio considerata l'anello di congiunzione che lega indissolubilmente le due religioni.

Infatti, Kircher nella sua infinita sapienza, conosceva ventidue lingue tra cui anche l'ebraico, ed aveva contezza del patrimonio simbolico della Cabala ebraica e di tutte le arti che conducevano ad una dimensione esoterica, compresa l'alchimia, e sulla scorta di questo patrimonio simbolico egli ha lavorato e pubblicato libri sui geroglifici egiziani. È improprio affermare che Kircher abbia dato una traduzione dei geroglifici, poiché il suo interesse è stato appunto quello di rintracciarvi un simbolismo religioso, utile anche per una migliore comprensione del Vecchio Testamento.

Basta prendere un qualsiasi dizionario dei termini alchemici, ed anche una persona che non è molto preparata sull'argomento non può fare a meno di notare come moltissimi di essi siano derivati

dall'ebraico e dall'arabo. Che la tradizione alchemica sia legata all'ebraismo, assieme alle arti della medicina, dell'arte e dell'artigianato che pure in questo ambito etnico furono espresse spesso con eccellenza, è cosa di cui ci si può accertare leggendo qualsiasi opera antica sull'ebraismo, così come è stato quasi scontato che Leon Modena citasse la pratica dell'alchimia nella vita quotidiana del suo tempo.

Molto importante è stato osservare il flusso delle migrazioni ebraiche nell'Italia Settentrionale, in particolare nell'area bresciana e cremonese, artigiani specializzati nella lavorazione dei metalli e del legno, che pure tra una persecuzione e l'altra sono riusciti a prosperare anche grazie al prestito di denaro, così bene raccontato in una piccola opera "Gli Ebrei a Cremona" curato da Giovanni B. Magnoli, che apre uno spaccato sulla vita quotidiana cremonese tra 1500 e 1600, non solo per le vicende legate agli Ebrei.

Il cerchio sembra infine chiudersi con la figura di Giovanni Leonardo da Martinengo, ebreo convertito figlio di Moisè, liutaio operante a Cremona nella prima metà del 1500, che un documento originale riporta a mo' di censimento, come "pater" di professione (ufficialmente un rigattiere, dall'arte della "pataria"), che ebbe a dimora due "famigli": Andrea e Giovanni Antonio – liuter, di cui sono venuto a conoscenza grazie alla ricerca di Fausto Cacciatori (Conservatore del Museo del Violino di Cremona).

A conti fatti gli ebrei presenti nella città di Cremona nel 1500 si contavano a poco più di quattro centinaia circa, la domanda sorge spontanea: quanti potevano essere quei giovani liutai il cui nome fosse Andrea? Esiste una sola risposta ed è la seguente: quel giovane liutaio era Andrea Amati, il cui cognome è oltretutto di chiare origini ebraiche, così come documentato da un'altra interessante opera: I cognomi degli Ebrei in Italia, Samuele Schaerf 1925. A questo proposito è necessario precisare che il libro di Schaerf non è da taluni considerata attendibile, essa è stata citata solo ai fini di un ulteriore indizio e spunto per ulteriori e più approfondite ricerche.

Monica Huggett, docente di storia della musica afferma che le origini del violino non abbiano sede né a Cremona, né a Brescia, ma furono gli Ebrei ad elaborarlo nella sua forma moderna (Simposio biennale del violino alla Juilliard School, 2009). Ma questo a noi poco interessa, poiché è più lecito pensare che pur essendo gli Ebrei portatori di grandissime abilità artistiche e di una profondissima cultura, gli elementi che hanno portato all'elaborazione del violino moderno sono da intendersi come il frutto di un patrimonio collettivo, così come l'arte dell'alchimia non fosse esclusiva degli Ebrei, e che spesso anche in epoche antiche, la convivenza tra Ebrei e Cristiani avvenisse senza soluzione di continuità e senza pregiudizi tali da portare all'odio razziale.

Tuttavia l'appartenenza degli Amati al mondo ebraico, non è dato sapere con sicurezza se fossero osservanti oppure convertiti, apre scenari completamente nuovi e quella collaborazione che ha visto per protagonisti Claudio Monteverdi e Nicolò Amati non sia stata affatto casuale, e che Amati stesso abbia tratto dalla propria famiglia lo spunto di eccellenza per cui i suoi violini mostrino intatti quei sottofondi dorati, che a me piace pensare come la ricerca della "luce di Dio", la stessa di cui ci ha parlato Athanasius Kircher nelle sue opere, seppure finalizzata alla vendita di un bellissimo strumento ad arco, proprio perché facente parte del loro patrimonio culturale.

Questo credo che possa dare ispirazione a noi liutai del ventunesimo secolo, non tanto per riprodurre fotograficamente i capolavori del passato, ma di ricollegarci a ragion veduta ad una tradizione simbolica

perduta, cercando e sperimentando quei materiali che portino nuova luce nel trattamento dei nostri legni.

Claudio Rampini 1/9/2018