



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
(*ordinamento ex D.M. 270/2004*)
in Musicologia e Scienze dello spettacolo

Tesi di Laurea

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

L'arpa nei secoli
Dalle origini ai giorni nostri

Relatore

Ch. Prof. Elena Modena

Correlatori

Prof. David Bryant

Prof.ssa Adriana Guarnieri

Laureanda

Paola Pegoraro

Matricola 835180

Anno Accademico

2011 / 2012

INDICE

<i>Introduzione</i>	pag. 3
<i>Parte Prima: Cenni storici</i>	pag. 5
Arpa, cetra e lira	pag. 5
L'arpa mesopotamica	pag. 10
La cultura egizia	pag. 13
Il mondo greco	pag. 17
Dall'antica Roma alla diffusione europea	pag. 23
L'arpa nella Bibbia	pag. 25
Il Medioevo	pag. 28
L'arpa romana e l'arpa gotica	pag. 31
Arpa semplice, doppia e tripla	pag. 34
<i>Parte Seconda: L'evoluzione</i>	pag. 42
La meccanica	pag. 42
L'arpa cromatica	pag. 46
L'arpa oggi	pag. 50
<i>Parte Terza: La mia esperienza</i>	pag. 55
Come viene costruita un'arpa	pag. 55
La mia vita come arpista	pag. 59
<i>Conclusioni</i>	pag. 61
<i>Bibliografia</i>	pag. 63

Introduzione

L'arpa è uno strumento a corde pizzicate caratterizzato dal punto di vista strutturale dall'aver il piano delle corde verticale rispetto alla tavola armonica; in ciò si distingue dagli altri strumenti a corde, ad esempio la chitarra che ha le corde disposte parallelamente alla tavola. Le parti strutturali essenziali di uno strumento della famiglia delle arpe sono due: la cassa di risonanza e il cavigliere, detto anche manico.

L'arpa ha assunto la sua forma attuale a partire dal Settecento, continuando ad esser elaborata nel due secoli successivi, fino a giungere alle attuali dimensioni degli strumenti da concerto. L'arpa attuale è completamente diversa rispetto a quella del XVIII secolo; essa deve produrre soprattutto molto suono, dato che viene suonata in grandi sale da concerto, mentre gli strumenti dei secoli precedenti o antichi venivano suonati in sale piccole o spazi ristretti.

La storia dell'arpa ha origini antichissime, e nel corso dei secoli questo strumento dalle note melodiose si è modificato in seguito alle necessità per il quale veniva usato. Oltre alla diversità della forma strutturale, durante i secoli si intrecciarono tre tipologie di arpe: la cetra, la lira, l'arpa.

Nelle definizioni questi tre strumenti si differenziano per le loro caratteristiche strutturali; la cetra è priva del manico, o traversa, le cui corde sono fissate alle due estremità di una cassa che può fungere da risonatore oppure avvalersi di un risonatore esterno che viene fissato alla cassa stessa. Esistono vari tipi di cetre, tra cui quelle a tavola, che sono i prototipi di tutti gli strumenti a corda con tastiera; in questo caso la cetra è formata da una tavola di forma trapezoidale o rettangolare, con le corde tese al sopra di essa, la quale è a sua volta

incollata su una cassa vuota. A differenza della cetra, la lira, i cui termini spesso vengono confusi, è formata da una cassa di risonanza e da due bracci verticali uniti da una traversa; le corde, tese fra la cordiera e i pioli, corrono sul piano armonico passando sopra un ponticello. L'arpa invece, come descritto precedentemente, ha le corde fissate perpendicolarmente alla tavola armonica.

Durante i secoli se ne trovano di molti tipi, a seconda della regione, dell'epoca, dell'importanza che questi strumenti avevano all'interno della civiltà. Di seguito analizzerò l'evolversi di questi strumenti partendo dalle origini, ossia dagli strumenti più antichi rinvenuti grazie agli scavi effettuati nelle regioni dell'Africa centrale, passando per le grandi civiltà antiche fino ad arrivare ai giorni nostri.

Considererò inoltre il ruolo più o meno importante che l'arpa, la cetra e la lira hanno avuto all'interno della cultura nelle varie civiltà; le continue innovazioni strutturali e meccaniche richieste dai musicisti e dai repertori sempre più complessi e ricchi di cromatismi, che hanno portato all'arpa moderna.

Parte Prima: Cenni storici

Arpa, cetra e lira

Tutti riescono a riconoscere l'arpa moderna, ma non tutti sanno che questo strumento ha origini antichissime e che durante i secoli ha subito diversi cambiamenti, evolvendosi fino ad assumere la forma e la struttura che conosciamo.

Si può stabilire la nascita degli strumenti dal punto di vista cronologico, in base al criterio geografico dei diversi strati archeologici, evidenziati dagli scavi, nei quali sono stati rinvenuti gli stessi.

Questo metodo ci dà la possibilità di abbozzare una cronologia di quegli strumenti dei quali abbiamo trattato nelle pagine precedenti. Di contro ai miei ventitré strati e agli undici strati di Hornbostel, ai fini di quest'opera tre strati risulteranno sufficienti.¹

Il secondo strato, quello medio, al quale appartengono gli strumenti degli scavi neolitici presenti in diversi continenti e dalle caratteristiche universali, è quello che comprende anche l'arpa di terra e la cetra di terra.

L'arpa di terra la si trova solo in una piccola regione dell'Africa centrale e la sua struttura è la seguente:

Si provvede a scavare una buca e ricoprirla con corteccia d'albero; accanto alla buca vien confitto un lungo bastone flessibile in cima al quale si lega prima una corda e poi la si tende fissandola alla copertura di corteccia della buca. Lo strumento viene utilizzato tanto col pizzicare la corda che col percuoterla; a volte i sonatori sono diversi contemporaneamente.²

¹ Curt Sachs, *Storia degli strumenti musicali*, Milano, Oscar Mondadori, 2011, p. 58.

² Ivi, p. 47.

Anche questo tipo di arpa subì, come molti altri strumenti, un'evoluzione: per prima cosa venne eliminata la buca nel terreno, sostituendola con una cassa di risonanza in legno di forma rettangolare.

Un manico arcuato è fissato a un'estremità della cassa e una corda di metallo tesa tra la cima del manico e l'altra estremità della cassa. La corda viene pizzicata, e se ne può pure diminuire la tensione, premendo con una mano sull'alto del manico, per ottenere note più basse.³

Un secondo cambiamento avvenne con la possibilità di rendere portatile lo strumento, quindi di potersi spostare mentre lo si suona.

Per quanto riguarda l'intonazione, il timbro e la qualità del suono, essi variano da una tribù all'altra in quanto ogni gruppo ha una propria concezione del suono giusto, che può esser diverso da quello della tribù vicina.

Se il più apprezzato è un timbro tintinnante, crepitante, oppure se è preferito un suono ronzante, si mettono in atto adeguati espedienti. La sansa, ad esempio, può essere munita di cilindretti metallici infilati intorno alle lamelle, e le arpe possono presentare anelli di pelle contro i quali le corde possono vibrare.⁴

Questa ricerca di suoni e timbri particolari spiega il motivo per cui gli strumenti cambiano.

Le prime cetre hanno una struttura integrale con le corde e tutto il resto in quanto

ogni corda è costituita da una sottile striscia di corteccia escissa da una canna di bambù in modo tale che le sue estremità non siano del tutto troncate; essa è tenuta sollevata rispetto alla canna per mezzo di pomicelli. Tali corde «idiocordi» sono spesso usate singolarmente, e il loro carattere percussivo è preminente al punto da essere suonate per mezzo di bacchette o di martelletti come un salterio percosso.⁵

³ *Ibidem.*

⁴ Anthony Baines, *Storia degli strumenti musicali*, Milano, BUR, 1995, p. 37.

⁵ *Ivi*, p. 33.

Altri tipi di cetre tubolari sono formate da numerose strisce di corteccia usate come corde, posizionate a raggiera attorno al suo manico. Per facilitare l'intonazione di queste strisce di corteccia vengono posti dei ponticelli ausiliari, con lo scopo di dividere le corde in più sezioni così da creare più note.

Un altro tipo di cetra è quella di terra, di forma vietnamita, che prevede

una buca nel terreno coperta con un pezzo di corteccia in funzione di tavola armonica. Una corda è tesa, orizzontalmente alla buca, tra due pali; un'altra corda corre invece dalla metà della prima, in posizione ortogonale, fino alla corteccia, e agisce così come un ponticello, dividendo la corda orizzontale in due sezioni acustiche. Quando la corda tesa tra i due pali venga percossa con delle bacchette, le sue vibrazioni sono trasmesse dalla corda verticale alla tavola che risuona sopra la buca.⁶

La corda non è costituita da fibre vegetali o da altri materiali, è un giunco o una canna d'India del diametro di un centimetro circa; la sua lunghezza, oltre i quattro metri, le permette di essere elastica e quindi di vibrare quando viene colpita con la bacchetta. Solo successivamente la canna d'India viene sostituita con una corda in fibre vegetali. Con questo strumento si possono ottenere due suoni di altezza diversa prodotti in successione, quando la corda-ponticello la divide in due segmenti disuguali, che vibreranno di conseguenza con frequenze diverse. La cetra di terra viene usata ancora oggi dai Makua dell'Africa orientale durante il rituale d'iniziazione, quando le ragazze vengono istruite sul rapporto sessuale.

Altri tipi di cetre sostituiscono alle strisce di corteccia e alle canne d'India delle corde di fibra o di tendine animale, apportando così maggior qualità allo strumento. Vi sono vari metodi per montare le

⁶ Curt Sachs, *op. cit.*, p. 48.

corde nelle cetre a tavola e in quelle concave, come in alcuni archi musicali:

un unico pezzo di corda è serrato più volte su di un supporto, attraverso fori o tacche. In tal modo è possibile, evitando di distribuire una pari tensione lungo l'intera lunghezza della corda (o negli archi musicali utilizzando sezioni di lunghezze differenti), accordare le singole parti, dal momento che l'intonazione è mantenuta in forza dall'attrito della corda contro il bordo dei fori o delle tacche, ed è alterabile a volontà con la semplice redistribuzione della tensione. Il metodo dipende dalle caratteristiche di sensibilità della corda; se essa è scarsa, come nel caso del rattan, si devono usare ponticelli ausiliari come quelli della cetra tubolare.⁷

Si possono ottenere differenziazioni melodiche grazie alle tastature, come nelle cetre a bastone piatto presenti in Africa e nell'Estremo Oriente. Esse sono intagliate in modo da presentare delle sporgenze che indicano le posizioni in cui le dita devono premere le corde.

A differenza dell'arpa e della cetra da terra, che possiedono una cassa e un manico, la lira al posto del manico ha un telaio formato da bracci uniti da una traversa, detta anche giogo e gli esemplari più antichi sono quelli della Mesopotamia, caratterizzati da un suono particolare.

Un timbro ronzante è ottenuto facendo passare le corde molto vicino alla tavola in pergamena, senza usare un ponticello, oppure, se ciò non è attuabile, inserendo tra le corde e la pelle una serie di travicelli, affiancati l'uno all'altro, che producono rumore. L'uso di un ponticello, possibilmente appoggiato su due piedini, costituisce un'indicazione del fatto che non sono desiderati suoni battuti, dal momento che esso consente alle corde di vibrare senza toccare la tavola armonica. Le caviglie per accordare, caratteristiche delle moderne arpe africane, non compaiono nelle Lire, le quali, come nella Grecia, antica, sono munite di una sorta di dispositivo d'accordatura a «bozzolo». Il «bozzolo» che ne deriva è l'equivalente di una caviglia per accordare.⁸

⁷ Anthony Baines, *op. cit.*, p. 34.

⁸ Ivi, pp. 37-38.

Come per l'arpa e la cetra di terra, anche la lira inizialmente era più grande e quindi non trasportabile, infatti nelle opere d'arte sumeriche, del 3000 a. C. circa, appaiono appoggiate a terra con dimensioni superiori all'altezza di un uomo seduto.

Tutte le lire sumeriche erano asimmetriche, con i due bracci che sortivano dalla cassa di lunghezza disuguale e con la traversa che li univa evidentemente obliqua: nell'esecuzione il braccio più corto era quello più vicino al corpo dell'esecutore. Si ha l'impressione, nel vedere un sonatore di lira, che lo strumento si proietti in avanti, lontano dall'esecutore; un'impressione ancor più accentuata dal fatto che spesso sporge dal davanti della cassa una testa di toro scolpita o la figura d'un cervo. Il braccio esterno del telaio spesso pare fuori posto, quasi fosse stato messo lì a impedire alla traversa di cadere e non facesse parte invece della struttura in maniera organica.⁹

A differenza dei due strumenti descritti precedentemente, le lire avevano otto o undici corde, annodate e fatte girare intorno alla traversa; vi era la possibilità di aumentarne la tensione con delle bacchette di legno poste nel giro delle corde intorno alla traversa. Veniva pizzicata con entrambe le mani ma senza plectro e la tecnica d'esecuzione assomiglia a quella per l'arpa moderna. L'accordatura di questi strumenti è assai particolare in quanto, in Etiopia, dove le lire sono molto diffuse, le corde non seguono un'intonazione su una scala che parte dalla nota più grave fino a quella più acuta, ma sono disposte secondo un ordine irregolare. Il risultato è una sequenza di intervalli grandi e piccoli, simile all'accordatura dell'antica lira greca. Vengono ancora suonati due tipi di lire:

in Etiopia, e da una piccola tribù Nilo - Camitica del sud, i Sebei: una è la lira con la cassa a forma di scatola, che corrisponde all'antica cithara greca; l'altra è la lira con la cassa concava (a forma di scodella), che è un equivalente della lyra. La restante area della lira, vale a dire la regione dell'Alto Nilo sino al nord e all'est del Lago

⁹ Curt Sachs, *op. cit.*, pp. 77-78.

Vittoria e del bacino Nilo – Congo, conosce soltanto la lira a forma di scodella.¹⁰

L'arpa mesopotamica

La classificazione dell'arpa antica fatta da Hornbostel-Sachs è quella più conosciuta; essi inseriscono l'arpa all'interno della classe dei cordofoni composti, distinguendo l'arpa a struttura aperta, cioè senza colonna, dall'arpa a struttura chiusa, ovvero con la colonna. Mentre per l'arpa a struttura chiusa ci mancano riscontri storici che ci permettano di analizzarla, per quella a struttura aperta vi sono diverse fonti iconografiche su cui basarci. Infatti l'arpa a struttura aperta viene nuovamente suddivisa in arpa arcuata, in cui un'estremità della cassa si prolunga in un manico curvo formando un arco unico, e in arpa angolare, dove la cassa e il manico formano un angolo; entrambe potevano essere orizzontali o verticali. L'arpa orizzontale pare fosse suonata con un plettro, in quanto la mano libera aveva il compito di smorzare le corde, che risultavano più agevoli rispetto al piano verticale.

Dagli scavi archeologici nell'area mesopotamica si è potuto stabilire che i Sumeri avessero solo arpe arcuate, sostituite dall'arpa angolare verso il 2000 a. C.

Siccome non v'è dubbio che l'arpa arcuata derivasse dall'arco musicale, allora l'arpa arcuata verticale, che nella forma e nella positura per l'esecuzione è vicinissima all'arco musicale, dovrà necessariamente esser la prima in ordine di tempo. L'arco che essa forma è poco accentuato ma regolare; manico e cassa sono poco distinguibili; e la posizione nella quale essa vien tenuta, verticalmente, con la cassa vicina al corpo del sonatore e le corde rivolte verso l'esterno, è esattamente la posizione dell'arco musicale.¹¹

¹⁰ Anthony Baines, *op. cit.*, pp. 38.

¹¹ Curt Sachs, *op. cit.*, p. 79.

L'arco musicale ha la stessa forma dell'arco da caccia ma con dimensioni assai diverse ed il suo suono era usato per conciliare la meditazione. Ne esistono tre tipi: l'arco con risonatore indipendente, che viene fatto poggiare su un vaso dove un esecutore lo percuote con due bacchette ed un altro batte con le mani sul vaso; l'arco con risonatore solidale o a zucca, in cui vi è una zucca attaccata all'arco che funziona come risonatore; l'arco a bocca, dove la cassa di risonanza è la bocca dell'esecutore, sia che la corda venga posta dentro la cavità orale, sia che venga tenuta tra i denti.

L'arpa angolare orizzontale subì un'evoluzione in base alla quale il braccio con cui vengono sostenute le corde è posto un po' prima della fine della cassa, non ad angolo retto ma leggermente inclinato in dentro, trasmettendo così le vibrazioni delle corde alla cassa armonica. Diversa è l'arpa verticale angolare:

il manico è ancora alla vecchia maniera, senza alcuna funzione di ponticello. La cassa dello strumento vien tenuta dal sonatore verticalmente vicino al petto; il manico, che sostiene le corde, sta infisso in basso nella parte terminale della cassa e forma con essa quasi un angolo retto. Le corde conseguentemente sono rivolte non verso il sonatore ma verso l'esterno.¹²

L'accordatura di queste arpe ci viene data da un bassorilievo di provenienza assira, databile al 680 a. C. e ora conservato al British Museum di Londra, in cui viene ritratto un gruppo strumentale della corte elamita, all'interno del quale sono presenti anche sette arpisti nell'atto di suonare delle arpe verticali. Secondo lo studio fatto da Curt Sachs si può ipotizzare che:

nella teoria dei musicisti i sette arpisti sono ritratti in maniera identica e soltanto un particolare sta a differenziarli: essi pizzicano corde differenti. Essendo lo stile realistico, quasi fotografico si direbbe,

¹² Ivi, p. 82.

questo particolare non può essere ritenuto accidentale, né può la varietà in quest'unico punto essere giustificata da esigenze di disegno. Ogni arpista pizzica due corde, ma le corde pizzicate sono solamente la quinta, l'ottava, la decima, la quindicesima e la diciottesima. Se gli strumenti, com'è verosimile supporre, erano accordati su una scala pentatonica – per esempio con tonica Do e per toni interi – allora le note suonate sarebbero state: La₁ Mi₂ La₂ Mi₃ La₃ Mi₄, cioè un bicordo di quinta orchestrato all'uso nostro moderno, con le due note distribuite tra i sette sonatori in differenti combinazioni come la doppia ottava, l'ottava, l'unisono e la quinta:

1° arpista = La₁ – Mi₄

2° arpista = Mi₂ – Mi₃

3° arpista = Mi₃ – Mi₄

4° arpista = Mi₃ – Mi₃

5° arpista = La₃ – Mi₄

6° arpista = La₃ – Mi₄

7° arpista = (La₂) - Mi₃

Una tale interpretazione pare indicare tre conclusioni: che la scala pentatonica, la sola capace di conferire senso musicale alla scena rappresentata nel rilievo, era la scala usata per l'accordatura delle arpe iraniche; che i vari strumenti di una orchestra sonavano parti dissimili; che i musicisti conoscevano l'uso degli accordi.¹³

Dalle rappresentazioni iconografiche l'arpa veniva suonata da musicisti professionisti maschi, probabilmente erano dei sacerdoti o appartenenti alla casta sacerdotale. In base a questo si può presumere che venisse usata per suonare inni sacri, tuttavia non si sa se venisse utilizzata anche per altre situazioni con un repertorio profano. Sempre dalle fonti iconografiche si può vedere che l'arpa veniva suonata con due mani poste a due altezze differenti, conseguentemente la musica doveva essere scritta per due parti come nell'arpa moderna, con una parte più acuta e una più grave.

¹³ Anna Pasetti, *Non arguta sonant tenui psalteria chorda. L'arpa dall'antichità preclassica all'alto Medioevo*, Bologna, Ut Orpheus, 2004, p. 19.

La cultura egizia

L'arpa fu lo strumento più apprezzato dell'Antico Egitto, come testimoniato dall'iconografia e dai reperti archeologici. La sua forma e struttura fu molto influenzata dall'arpa mesopotamica, anche se con alcune differenze: nelle arpe mesopotamiche le corde erano avvolte attorno al manico, in Egitto su perni fissati sul retro del manico.

Sachs ampliò la classificazione dell'arpa arcuata dividendola in tre rami: l'arpa arcuata che veniva appoggiata a terra; l'arpa arcuata che veniva appoggiata su un sostegno; l'arpa a spalla. Nell'Antico Regno l'arpa arcuata aveva il manico lungo come lo strumento e penetrava nella cassa, la quale assomigliava ad un risonatore di zucca attaccato ad un arco per le sue dimensioni ridotte e la forma circolare, mentre la tavola armonica era formata da un pezzo di pelle.

L'arpa in Egitto era di tipo verticale, solitamente veniva appoggiata al suolo e il musicista per suonarla si inginocchiava; il manico veniva tenuto vicino al corpo del suonatore con le corde che guardavano in fuori. In seguito all'aumento delle dimensioni dello strumento, con il conseguente incremento del numero di corde, l'arpista poteva rimanere in piedi per suonare.

Oltre alla grande arpa eretta, gli Egizi del Nuovo Regno praticarono una più piccola arpa con appoggio che era sostenuta in parte da un appoggio inclinato e in parte dalle ginocchia dell'esecutore seduto. Una traversa che congiungeva l'elemento di sostegno con la cassa era spesso foggata a simbolo di Iside o Osiride.¹⁴

Vi fu anche un terzo tipo di arpa, detta a spalla, la cui forma assomigliava ad un arco poco accentuato; poteva avere solo tre o cinque corde, veniva appoggiata sulla spalla sinistra e suonata con le braccia un po' sollevate.

¹⁴ Curt Sachs, *op. cit.*, p. 98.

I reperti archeologici più rilevanti sono le statuette, perché danno una visione tridimensionale dello strumento, così da vedere meglio la struttura e il modo in cui il musicista vi si avvicinava. Si può subito notare che gli strumenti erano generalmente appoggiati alla parte sinistra del corpo del suonatore; sarebbe interessante conoscere se il motivo per cui veniva appoggiato dalla quella parte era puramente pratico, oppure se vi era una qualche motivazione religiosa. L'arpa arcuata positiva e di registro grave ha le seguenti caratteristiche strutturali:

innanzitutto il manico è piuttosto spesso e a volte sembra costituire un solo blocco con la cassa di risonanza; la tavola armonica appare invece applicata sulla cassa in un secondo momento e può assumere una forma più o meno arrotondata oppure una forma simile a uno scudo o ad una vanga, forme come queste hanno ispirato a Hickmann la terminologia della sua classificazione. Sul manico compaiono spesso gli agganci per le corde, simili a bastoncini, oppure a bottoni, che ricordano gli agganci presenti sull'esemplare di provenienza mesopotamica; le corde molto probabilmente si fissavano arrotondole prima sul manico e poi su questi perni, che non sembrano ruotabili. Le corde d'altro canto non fissavano direttamente sulla tavola armonica, ma su una bacchetta di rinforzo che correva nel mezzo della tavola stessa.¹⁵

Hickmann distingue due tipi di arpe, quella arcuata e quella angolare, entrambe differenziate in sottoclassi in base alla forma. Anche altri studiosi hanno classificato in diversi modi le arpe egizie, suddividendole principalmente sempre in arpe arcuate e arpe angolari. Secondo Anna Pasetti inoltre, l'arpa arcuata si può suddividere in portativa e positiva, distinguendo nuovamente quest'ultima in base al registro: grave o acuto.

L'arpa arcuata subì degli importanti cambiamenti, tra il Regno Antico e quello Medio (2134 – 1991 a. C.), in cui si ridussero le

¹⁵ Anna Pasetti, *op. cit.*, p. 35.

dimensioni, aumentando però la curvatura tra la cassa armonica e il manico; inoltre comparve una base su cui appoggiare l'arpa.

Questi strumenti, rispetto a quelli cronologicamente anteriori, dovevano avere un timbro più squillante e dovevano essere importanti ad un registro più acuto: la porzione vibrante delle corde è infatti notevolmente accorciata e la cassa di risonanza appare più ampia; inoltre essa, così sollevata da terra e tenuta distante dal corpo dell'esecutore, doveva essere molto sonora, dato che poteva vibrare liberamente.¹⁶

Il numero delle corde poteva andare da un minimo di quattro fino ad un massimo di dieci, anche se gli agganci variavano da cinque a nove, mantenendo comunque la stessa forma delle arpe anteriori, grazie alla diminuzione dello spessore del manico.

Come accennato in precedenza, le arpe erano di due diversi tipi, quelle arcuate appena descritte e quelle angolari, introdotte nel Regno Nuovo (1554 – 1080 a. C.), di derivazione sicuramente mesopotamica. In questo periodo vi saranno contemporaneamente vari tipi di arpa:

un'arpa arcuata di piccole dimensioni, che veniva suonata dall'esecutore accovacciato a terra e che poggiava su un sostegno più o meno elaborato; un'arpa arcuata di piccole dimensioni che poteva essere imbracciata e tenuta sulla spalla, strumento quindi prettamente portativo; un'arpa arcuata di grandi dimensioni di tipo positivo, che poteva essere suonata sia in posizione accovacciata, sia stando in piedi; un'arpa angolare della quale esistono poche attestazioni.

Alla varietà dei modelli di arpa corrisponde anche una certa varietà per quanto riguarda il numero delle corde e dei piroli (potevano arrivare fino a trentasette).¹⁷

L'arpa angolare presenta una cassa stretta, di forma verticale, costituita da un solo pezzo di legno, aperta sul davanti; poco più profonda nella parte superiore, la cassa viene ricoperta interamente di cuoio, la cui copertura della parte anteriore funge da membrana d'armonia. Sotto ad essa, parallelamente, viene posta una sbarretta di

¹⁶ Ivi, pp. 35-36.

¹⁷ Ivi, p.37.

legno, mantenuta in posizione da piccole traverse della stessa altezza della cassa, che servono per fissare un'estremità delle corde, legate dall'altra parte ad un piolo posizionato nella parte terminale della cassa, in basso, dove forma un angolo acuto.

Nell'esecuzione, il piolo poggiava sulle ginocchia del sonatore seduto, la cassa era trattenuta contro il petto e le corde rivolte in fuori. A volte il sonatore stava in piedi reggendo tra le gambe il piolo. Le corde, che assommavano a ventuno, ventidue o ventitré venivano fissate a legacci avvolti intorno al piolo e tenuti in posizione da perni fissi, di colore alternativamente bianco e nero. Le corde finivano con nappe che pendevano dal piolo.¹⁸

Nel Nuovo Regno troviamo anche la lira egizia, formata da una cassa quadrata, poco profonda, con due bracci asimmetrici che divergono e una traversa posta obliquamente. Le corde erano fissate a una cordiera posta sulla parte frontale della cassa, mentre in alto erano avvolte attorno alla traversa, così da poter esser spostate all'altezza desiderata. Anche se il numero di corde era superiore a cinque, si presume che fosse accordata sempre su scala pentatonica, come vedremo successivamente per la lira classica greca. L'esecutore faceva scorrere con la mano destra il plettro su tutte le corde, mentre con le dita della mano sinistra smorzava quelle che non dovevano vibrare; per facilitare l'esecuzione la lira veniva tenuta con le corde inclinate in avanti. Questo strumento però non ebbe mai molta diffusione in Egitto.

Durante l'Antico Regno l'arpa venne suonata esclusivamente da musicisti di sesso maschile; solo più tardi anche le donne divennero arpiste, preferendo l'arpa a spalla e quella con appoggio, mentre solo raramente l'arpa tradizionale, ovvero quella che stava eretta sul terreno. Nell'iconografia egizia troviamo rappresentazioni dove sono raffigurati contemporaneamente fino a diciassette arpisti:

¹⁸ Curt Sachs, *op. cit.*, p. 100.

sette suonano sul loro strumento un bicordo di quarta, cinque un bicordo di quinta e cinque di ottava.¹⁹

Da questo si può dedurre che l'accordatura dell'arpa era basata sulla scala pentatonica, a toni interi.

Nelle rappresentazioni si può notare che quasi tutti i personaggi sembrano essere dei musicisti professionisti. L'arpa era usata spesso per accompagnare il canto, ma accompagnava anche altri strumenti, generalmente a corda. Aveva un ruolo molto importante nel culto dei defunti, anche se mancano rappresentazioni in cui l'arpista viene raffigurato davanti agli dei.

In epoca tarda, infine, l'arpa pare rientrare in un ambito più familiare e legato alla sfera femminile. Essa infatti viene raffigurata nelle cappelle dedicate alla dea Hathor, compare fra le mani del dio Bes (preposto alla protezione delle partorienti), nonché nel culto di Iside.²⁰

Il mondo greco

Anche l'arpa, come altri strumenti musicali, affonda le sue origini nella mitologia greca. La leggenda narra di Mercurio che, ancora neonato, trovò una tartaruga, dalla quale tolse l'animale e tese sulla parte cava del guscio quattro corde, dando origine così alla lira. Egli usò lo strumento per donarlo ad Apollo, al fine di placarne le ire dopo una contesa provocata dallo stesso Mercurio.

Le corde della lyra, il cui numero variò col passare delle epoche, venivano fatte vibrare a mezzo di un «pletto».

Apollo perfezionò il primitivo strumento dandogli il nome di cetra; con questo strumento ci è stata tramandata l'immagine del dio ed è per esso che al nome Apollo si accompagna l'attributo di «citarredo».²¹

¹⁹ Ivi, p. 98.

²⁰ Anna Pasetti, *op. cit.*, p.43.

²¹ Alba Novella Schirinzi, *L'arpa*, Milano, Ed. Carisch, 1961, p. 13.

A differenza delle altre arti, che nacquero autoctone, la musica greca fu per gran parte importata dalle altre culture; anche la maggior parte degli strumenti non fu ideata in Grecia, benché la mitologia sia ricca di immagini. In contrasto con la complessità e l'elaborazione della scultura e dell'architettura, gli strumenti musicali sembrano quasi primitivi a causa della loro semplicità; tutto ciò dimostra che la musica strumentale all'interno della cultura classica greca non ebbe mai un ruolo molto importante, almeno secondo la speculazione accademica.

Platone giunse a condannare la musica puramente strumentale. Ecco quanto afferma al proposito nel secondo Libro delle Leggi (§ 669):
«I nostri poeti dividono melodia e ritmo dalle parole, con il loro uso della kithàra e dell'aulòs senza accompagnamento vocale, anche se è il più arduo dei compiti scoprire cosa mai significhino suoni e ritmi distaccati in tal maniera dalle parole ... Inoltre siamo giunti alla conclusione che tutti questi impieghi, così comuni oramai, della kithàra e dell'aulòs, non subordinati al controllo della danza o del canto, volti a dimostrare l'agilità e il virtuosismo, e alla riproduzione di versi animali, siano massimamente riprovevoli ».²²

Questo brano ci spiega chiaramente che la musica era strettamente connessa alla poesia, tant'è vero che il suo impulso doveva derivare direttamente dalla parola parlata. Il musicista aveva il compito di trasmettere al suo popolo il patrimonio culturale, storico, mitologico e tradizionale, allietando contemporaneamente l'animo della comunità, la quale ne approfittava per riunirsi.

Le fonti più antiche sono due statuette di arpisti trovate all'interno di tombe nelle isole Cicladi, in base alle quali si può affermare che nella cultura cicladica solo agli uomini fosse consentito praticare la musica. Inoltre, a differenza delle due culture prese in esame precedentemente,

²² Curt Sachs, *op. cit.*, p. 144.

quella mesopotamica e quella egiziana, l'imbracciatura delle arpe è destrorsa.

Anche le arpe greche vennero classificate secondo diversi criteri, alcune basandosi solo sulle caratteristiche strutturali, altre in base alla cassa di risonanza; Anna Pasetti classifica le arpe greche e magnogreche in sei tipologie:

- 1) Arpa cicladica, caratterizzata dalla cassa armonica in posizione inferiore e dalla curvatura degli elementi strutturali superiori; si può ipotizzare che le corde fossero tese obliquamente fra il lato frontale incurvato e la cassa, mentre la colonna viene poggiata contro il corpo dell'esecutore; si potrebbe anche ipotizzare che le corde fossero posizionate a ventaglio, così come si vede in alcune raffigurazioni di arpe 'a fuso';
- 2) Arpa arcuata, che richiama le tipologie in uso in Mesopotamia e in Egitto; [...]
- 3) Arpa a staffa, variante strutturale dell'arpa angolare, caratterizzata dalla cassa armonica in posizione superiore dalla forma più o meno arrotondata; può essere munita di colonna oppure no; questo tipo di arpa comunque è sempre imbracciato dalla parte della cassa;
- 4) Arpa a fuso, caratterizzata dalla forma della cassa armonica in posizione superiore; questo tipo di arpa è sempre munito di colonna e può essere imbracciato sia dalla parte della colonna, sia dalla parte della cassa;
- 5) Arpa triangolare, caratterizzata dalla forma riconducibile ad un triangolo rettangolo; in questa classe rientrano quegli strumenti che hanno una cassa di risonanza strutturalmente diversa sia dall'arpa a staffa, sia dall'arpa a fuso; la posizione della cassa non è sempre chiaramente individuabile, tuttavia la colonna è sempre presente; [...]
- 6) Arpa quadrangolare apula, caratterizzata dalla presenza di due colonne e dalla cassa in posizione inferiore; la sua forma approssimativamente trapezoidale è percepibile se si considera come quarto lato il giogo superiore incurvato.²³

A differenza delle altre civiltà in cui le arpe e le cetre avevano un ruolo di maggior importanza, nel mondo greco il principale strumento era la lira, in quanto di derivazione divina. Essa, infatti, viene attribuita ad Apollo, rappresentando una giusta combinazione tra

²³ Anna Pasetti, *op. cit.*, p. 53.

saggezza, controllo ed equilibrio della mente; lo stesso Omero parla della sua lira dalla forma convessa e ricca di decorazioni. Molto probabilmente la lira omerica era una kithàra dalla forma arrotondata, piccola e tenuta in posizione obliqua.

La kithàra era tenuta in posizione verticale oppure inclinata verso l'esecutore, perché a causa del suo peso non si riusciva a piegarla verso l'esterno. Aveva infatti una cassa ben costruita, con una tavola armonica in legno e i bracci solidi; generalmente le corde venivano avvolte attorno alla traversa e tenute fisse da vari giri di strisce di cuoio di pelle di bue.

Girando o spostando quei rotoli appiccicosi sulla traversa, il sonatore poteva accordare il suo strumento. Solo in epoca più recente la kithàra adottò accorgimenti più raffinati in sostituzione dei vecchi rotoli di cuoio bovino. Tra di essi ve n'era uno assai ingegnoso: una sorta di leva, artisticamente lavorata, che poteva spostare la traversa e così tendere le corde tutte insieme. L'invenzione contava tuttavia un precedente: fin dal XV secolo a. C. le lire egizie disponevano di bracci mobili i quali, penetrando nella cassa, potevano essere spinti in alto, a discrezione del sonatore, con le ginocchia o col torace.²⁴

La kithàra veniva usata per accompagnare i canti epici, ispirati alle gesta degli eroi e degli dèi; veniva usata da musicisti professionisti.

Suonata da dilettanti e principianti, la lyra era più primitiva della kithàra, ma con una struttura composta da elementi eterogenei:

la cassa consisteva d'un carapace di tartaruga o di una sorta di scodella di legno ricoperta da un pezzo di pelle in funzione di tavola armonica e tenuta in piedi. Due corna animali, o due montanti lignei, che si dipartivano dalla cassa, stavano a sostenere il giogo, o traversa, orizzontale. Le corde, fissate alla parte inferiore della cassa e impedito d'aderire alla tavola armonica per causa d'un ponticello, venivano legate alla traversa con lo stesso procedimento adottato per la kithàra.²⁵

²⁴ Curt Sachs, *op. cit.*, p. 146.

²⁵ *Ibid.*

A differenza della kithàra, la lyra veniva suonata in posizione obliqua oppure orizzontale, ma rivolta sempre verso l'esterno rispetto al musicista. Le corde variavano di numero da tre a dodici, più spesso era quattro o sette; l'accordatura era pentatonica, formata dalle note Mi Sol La Si Re e le corde in più raddoppiavano all'ottava superiore o inferiore, mentre i due gradi diatonici mancanti probabilmente erano dati da una scordatura delle corde del Mi e del Si innalzate di un semitono dove veniva richiesto.

Le due note diatoniche Fa e Do, mancanti nella lira al pari dei semitoni e dei quarti di tono, venivano ottenute, nei rari casi in cui si richiedessero, a mezzo della tastatura con una o due dita della corda più vicina inferiormente al suono desiderato. Si usava l'indice quando la nota immediatamente inferiore era data dalla corda vuota: Si – Do, per esempio (corda vuota = Si; Do con l'indice). Seguendo era il medio a produrre la nota superiore a quella ottenuta con l'indice: Do-Do diesis per esempio, e sempre il medio naturalmente otteneva la nota distante due semitoni dalla corda vuota, come Si – Do diesis. Tutto ciò ci chiarisce le tre posizioni di parecchi segni della notazione musicale greca: posizione ritta, distesa, rivoltata. Il segno normale, ritto, significava « corda vuota », il segno disteso indicava « indice », quello rivoltato: « medio ». ²⁶

Erano praticabili solo due armonie e da ogni corda si poteva ottenere solo un suono artificiale.

Non vi erano differenze sostanziali nel modo di suonare la cetra e la lira, ma esistevano diverse possibilità tecniche e musicali: il musicista con la mano destra passava sulle corde con il plectro, mentre con l'altra smorzava quelle che non dovevano vibrare; un altro modo, rappresentato nell'iconografia, è quello in cui la mano sinistra non smorza le corde ma le pizzica mentre la destra passa con il plectro.

Platone ci offre un indizio della seconda forma d'accompagnamento quando, nelle sue *Leggi* (7, 812), ammonisce maestro e allievo a «... usare dei suoni della lira in vista della purezza delle sue note, facendo in modo che i suoni dello strumento siano all'unisono con quelli della

²⁶ Ivi, p. 148.

voce: sonare in modo diverso dalla voce, far variazioni sulla lira, quando le corde danno suoni diversi da quelli voluti dal poeta che ha composto il canto, comporre e la sinfonia e l'antifonia accostando piccoli e grandi intervalli, suoni rapidi e lenti, acuti e gravi, e similmente adattare ai suoni della lira ogni sorta di variazioni di ritmo: simili espedienti non debbono essere usati con l'allievo ». ²⁷

Nell'antica Grecia le cetre erano probabilmente strumenti appoggiati di traverso sulle ginocchia del musicista seduto. Le fonti iconografiche mostrano strumenti con otto o dieci corde senza tastatura, tipico delle cetre, tenuti verticalmente con la mano sinistra ed appoggiato alla medesima spalla. Questo strumento, come anche l'arpa, non fu tenuto molto in considerazione presso la cultura greca; Platone condannò l'arpa a causa delle sue numerose corde, che davano una maggior estensione allo strumento e anche una maggior possibilità nella modulazione. L'accordatura dell'arpa era probabilmente uguale a quella della lira e della kithàra, cioè di tipo diatonico, ma non possiamo ipotizzare quale potesse essere il repertorio.

Essendo strumento di intimità, incline a indurre in un oblio sognante, a rapimenti onirici, il suo uso era generalmente limitato alle donne, tanto etère che appartenenti alla normale società. ²⁸

Come si può capire dal brano appena citato, l'arpa veniva suonata dalle donne, questo dovuto alle origini dello strumento, alla sua poca dignità secondo i greci e al fatto che i musicisti maschi associati all'arpa non hanno origini greche. Gli altri strumenti a corde, quali il salterio, molto probabilmente venivano suonati da prostitute durante feste e banchetti, o comunque eventi ai quali avevano accesso i soli uomini.

²⁷ Ivi, p. 150.

²⁸ Ivi, p. 153.

Dall'antica Roma alla diffusione europea

Roma subì molto l'influenza degli altri popoli, dalla Grecia, agli etruschi, alle popolazioni orientali, in tutte le arti; conseguentemente fu così anche per la musica. Le prime e più importanti fonti iconografiche ci giungono dai confini dell'impero, in particolar modo dall'Iran; le caratteristiche di questi strumenti sono più simili a quelli orientali rispetto a quelli che provenivano dalla Grecia. Vi erano anche altri strumenti simili all'arpa, chiamati sambuca e psalteria; essi consistevano in una piccola arpa arcuata ed erano costantemente associati alla sfera femminile, tant'è vero che per psalteria non esiste il corrispettivo nome maschile.

Sicuramente la condizione sociale di queste musiciste era servile, potevano essere dipendenti da un tempio, in particolare dedicato al culto della Bona Dea, come si può evincere dalla testimonianza di Giovenale; vi è la possibilità che queste arpiste fossero delle ex prostitute e che con la musica avessero una nuova fonte di reddito.

In ogni caso, *psalteriae* e *sambykistriae* non godevano affatto di una buona reputazione: Quintiliano dice senza mezzi termini che le fanciulle virtuose dovrebbero tenersi lontane da *psalteria* e *spadica*²⁹, Sesto Aurelio Vittore (IV sec. d. C.) racconta come a un certo punto fosse stata proibita per legge la partecipazione delle *psalteriae* ai banchetti, mentre Macrobio (IV-V sec.) parla del loro canto soave e delle loro danze impudiche.³⁰

Nel mondo romano l'arpa ebbe sempre un ruolo marginale, essa veniva associata a culti di divinità secondarie o a intrattenimenti equivoci, tutto all'opposto rispetto alle civiltà analizzate finora.

L'arpa che si diffuse in tutta l'Europa nel VII – VIII secolo d. C. era caratterizzata dalla presenza della colonna frontale, con la cassa di

²⁹ Si intende uno strumento a corde simile alla lira.

³⁰ Anna Pasetti, *op. cit.*, p. 93.

risonanza nella parte inferiore e la classica forma triangolare, rimanendo così fino ai giorni nostri. Due sono sostanzialmente le ipotesi riguardanti le origini dell'arpa moderna: o la derivazione da un'arpa preesistente oppure un'invenzione autoctona. Se prendiamo in considerazione la prima ipotesi troviamo altre due possibilità, ovvero che la sua derivazione sia dall'arpa angolare o da quella arcuata. Nell'arpa angolare la cassa di risonanza è sempre nella posizione superiore, mentre la colonna non sempre compare, quindi se si pensa alla derivazione dell'arpa moderna da questo tipo preesistente bisognerebbe ribaltare lo strumento. Con l'arpa arcuata invece si ha la cassa di risonanza nella parte inferiore, anche se inizialmente era priva di colonna, introdotta molto probabilmente per rendere lo strumento più solido. Infatti,

la separazione di cavigliere e cassa di risonanza rende infatti precaria la stabilità strutturale dello strumento, soprattutto perché nel punto di congiunzione fra cavigliere e cassa si concentra gran parte del peso dovuto alla tensione delle corde. Si rende così necessario un terzo elemento strutturale che contribuisca a sostenere tale peso.³¹

È interessante capire come sia stato possibile inserire uno strumento appartenente ad un altro popolo nella propria cultura; una possibile risposta è che con lo strumento fosse stato introdotto contemporaneamente anche lo strumentista, così da poterlo suonare nel modo corretto. Oltre che con le conquiste, le varie culture si diffondevano anche per merito dei viaggiatori; in questo periodo tali scambi furono favoriti soprattutto dal fenomeno monastico nato con la diffusione del Cristianesimo.

I grandi esponenti del monachesimo dunque avevano certamente una diretta conoscenza dell'arpa e potrebbero averne esportato l'uso nel corso dei loro viaggi in Europa. Gli spostamenti legati al fenomeno monastico sono infatti i soli compiuti da persone che avessero un

³¹ Ivi, p. 115.

contatto diretto con il nostro strumento, oltre che un adeguato sostrato culturale.³²

Tuttavia non si può attribuire nessun ruolo di fondamentale importanza alla cultura ebraica nella storia dello strumento, in quanto essi utilizzavano lire appartenenti all'età pre – ellenistica.

Le fonti iconografiche e storiche di questo periodo indicano uno scarso uso di strumenti a corde; infatti l'arpa spesso scompare per lunghi periodi, fino ad arrivare al Medioevo, con la rinascita e l'evoluzione dello strumento.

L'arpa nella Bibbia

In Israele tutti praticavano la musica e non vi erano musicisti professionisti. Tuttavia, la mancanza di iconografia non permette di affiancare ai nomi degli strumenti presenti nella Bibbia, unica fonte di informazione, un'immagine pittorica. Nella Bibbia lo strumento più citato è il kinnor, composto da nove corde oblique, che veniva attribuito a David e nel quale egli eccelleva; erroneamente denominato come l'arpa di re Davide.

La Bibbia non abbonda di dettagli. Dice che era fatta di legno, probabilmente di comune cipresso, seppure nel periodo dei Re vennero in uso pure legni, metalli preziosi e decorazioni in electron: una lega d'oro, argento e ambra gialla.³³

Vi sono diverse traduzioni della Bibbia e di conseguenza anche del termine kinnor; si può tuttavia affermare che era una lira simile a quella che i Greci chiamavano kithàra; lo stesso nome lo si ha anche in Egitto per indicare la lira.

³² Ivi, p. 117.

³³ Curt Sachs, *op. cit.*, p. 115.

Questa lira era di piccole dimensioni e forma arrotondata, tenuta in posizione inclinata durante l'esecuzione e come tutte le lire dell'epoca la parte superiore era lontana dall'esecutore, quindi inclinata verso l'esterno. Le corde delle lire usate nel Tempio, costituite dalla minugia di pecora, nel caso si fossero rotte, non dovevano essere annodate, bensì allentate, riutilizzando il capo più lungo per fissarlo nuovamente al manico o alla cordiera.

Flavio Giuseppe, lo storico ebraico passato ai Romani (nato a Gerusalemme nel 37 d. C.) riferisce che le lire erano sonate a mezzo d'un plettro e avevano dieci corde [...]. Probabilmente l'accordatura era su scala pentatonica a toni interi e l'estensione copriva due ottave, [...].³⁴

Come gli altri strumenti, anche il kinnor era utilizzato solo in specifiche occasioni, con brani adeguati allo specifico degli stati d'animo; le sue melodie erano gioiose ed incompatibili con l'espressione di dolore, per questo gli Ebrei si rifiutarono di suonarlo durante l'esilio in Babilonia.

Nel quarto capitolo della Genesi, parlando della discendenza di Caino troviamo il primo riferimento:

Lamech si prese due mogli: una di nome Ada e l'altra di nome Zilla. Ada partorì Iabal; questi fu il padre di quanti abitano sotto le tende, presso il bestiame.

Il nome di suo fratello fu Iubal; questi fu il padre di tutti i suonatori di lira e flauto.³⁵

Il primo libro di Samuele parla di Davide, il quale nel capitolo sedici viene consacrato da parte dello stesso Samuele, e aiuta Saul a scacciare lo spirito malvagio.

Intanto lo spirito del Signore si era allontanato da Saul e lo aveva invaso uno spirito malvagio, venuto da parte del Signore. I servi di

³⁴ Ivi, p. 116.

³⁵ Gen 4, 19-21.

Saul gli dicevano: «Ecco, uno spirito malvagio da parte di Dio ti ha invaso; il nostro signore, dunque, dia ordini ai servi che gli stanno intorno. Essi cercheranno un uomo che sappia suonare la cetra: quando lo spirito malvagio venuto da Dio sarà su di te, egli si metterà a suonare e tu ne avrai beneficio». ³⁶

Così quando lo spirito malvagio venuto da Dio investiva Saul, Davide prendeva la cetra e suonava. Saul trovava la calma, ne aveva un beneficio e lo spirito malvagio si allontanava da lui. ³⁷

Interessante è il capitolo venticinque del Primo libro delle Cronache, in cui si parla di come Davide, assieme ai capi dell'esercito, divise la musica in tre parti:

Davide insieme ai capi dell'esercito separò per il servizio i figli di Asaf, di Eman e di Idutun, che eseguivano la musica sacra con le cetre, le arpe e con i cembali. Il numero degli uomini che esercitavano questo servizio era il seguente:

Per i figli di Asaf: Zaccur, Giuseppe, Natania, Asareela; i figli di Asaf erano sotto la direzione di Asaf, che eseguiva la musica sacra secondo le istruzioni del re.

Per Idutun i figli di Idutun: Ghedalia, Seri, Isaia, Casabia, Simei, Mattatia: sei sotto la direzione del loro padre Idutun, che cantava al suono delle cetre per celebrare e lodare il Signore.

[...] Tutti costoro erano sotto la direzione del loro padre per cantare nel tempio del Signore con cembali, arpe e cetre, per il servizio del tempio di Dio, agli ordini del re. ³⁸

Di particolare rilievo sono i Salmi, preceduti spesso da indicazioni relative all'esecuzione, ovvero con quali strumenti e che tipo di melodia accompagnarli. Nel Salmo 33 nel secondo versetto sono citate sia la cetra sia l'arpa a dieci corde; questo dato ci permette di sapere quante corde l'arpa montava. Molti di questi Salmi sono scritti per esser accompagnati da strumenti a corda, altri citano all'interno la cetra e l'arpa, solitamente assieme. Solamente nel Salmo 92 troviamo:

sull'arpa a dieci corde e sulla lira, con melodia sonora, con la cetra! ³⁹

³⁶ 1Sam 16, 14-16.

³⁷ 1Sam 16, 23.

³⁸ 1Cr 25, 1-3.6.

³⁹ Sal 92, 4.

Compaiono qui tutti e tre gli strumenti, per cantare l'«Inno di lode del giusto» per il giorno del sabato.

Il profeta Isaia ci dà una visione completamente diversa dell'arpa e della cetra, in quanto strumenti attribuiti ad uso profano e di facili costumi; come già discusso nella parte riguardante la Roma antica. Nella Bibbia troviamo funzioni diverse dell'arpa e della cetra; alcune volte attribuite alla lode del Signore, altre come strumenti suonati da persone di dubbia moralità.

Il Medioevo

Fino all'anno 1000 d. C. circa, gli strumenti a corda avevano i pioli nella parte posteriore e all'interno dell'Europa si dividevano in due zone: quella meridionale in cui tali strumenti si modificavano diventando dei liuti; quella centro - settentrionale in cui vi erano le lire, con due bracci, una cassa ed una traversa posta nella parte superiore. Queste informazioni ci vengono date dalle fonti iconografiche e filologiche del tempo, tra cui Diodoro Siculo, Ammiano Marcellino, Venanzio Fortunato vescovo di Poitiers. Tutti questi storici e scrittori, nel descrivere gli strumenti a corde, li identificano nella maggior parte dei casi con la lira romana. Nel poema di Venanzio si legge:

Romanusque lyra plaudat tibi, Barbarus harpa,
Graecus achilliaca, chrotta Britanna canat.

Di questi quattro strumenti, la lira romana è l'unico che noi possiamo identificare con certezza. Tutti gli storici della musica hanno supposto che l'*achilliaca* si riferisse alla lira di Achille menzionata da Omero nel X Libro dell'*Illiade*.[...] Due termini restano ancora da identificare: *chrotta* e *harpa*. Siccome la parola *harpa* suggerisce

un'arpa nel senso nostro, il termine *chrotta*, ovviamente designante qualche altro strumento, venne identificato con qualche genere di lira.⁴⁰

L'arpa presente in Europa era verticale, simile a quelle orientali, ma veniva tenuta in posizione capovolta così da avere il manico in alto con i piroli per regolare la tensione delle corde all'interno; per bilanciare la tensione delle corde vi era anche una barra tra la terminazione della cassa ed il manico, che formava il terzo lato del triangolo. La più antica delle arpe aveva le corde in metallo, che venivano accordate con una chiave come quella utilizzata oggi per i moderni pianoforti. Le dimensioni di queste arpe erano delle più varie, da quelle piccole e trasportabili ad altre più grandi, come non era fisso neanche il numero di corde. Lo sviluppo dell'arpa medievale fu caratterizzato da due fasi, la prima romanica, la seconda gotica. L'arpa romanica prevedeva una distinzione in tre parti, cassa, mensola superiore e colonna anteriore, caratterizzate da decorazioni ornamentali. Nell'arpa gotica invece, le tre parti non erano distinte, così da dare l'impressione che fossero ricavate da un unico blocco di legno, e la colonna era pressoché dritta.

La lira, come gli altri strumenti a corda medievali, varia in base alla provenienza delle diverse regioni d'Europa e anche durante i secoli. Per la classificazione delle lire bisogna tener conto delle seguenti caratteristiche:

primo: se la mano destra pizzica le corde o le sfrega con l'arco; secondo: l'azione della mano sinistra, che può stare smorzando (o pizzicando) le corde da dietro, o tiene invece la lira dalla parte superiore, o raggiunge le corde da dietro per tastarle; terzo: se il profilo dello strumento sia a bordi paralleli o con strozzatura.⁴¹

⁴⁰ Curt Sachs, *op. cit.*, pp. 306.

⁴¹ Ivi, p. 311.

In base a queste caratteristiche si possono dividere in quattro tipi di lire:

- 1) Lire con 5-6 corde pizzicate, smorzate da dietro;
- 2) Lire con 4-6 corde pizzicate e presa dalla parte superiore;
- 3) Lire con 3-6 corde sfregate con l'arco, la tastatura si ottiene raggiungendo le corde da un foro nella tavola;
- 4) Lira con 3-6 corde sfregate con l'arco e presa dalla parte superiore.

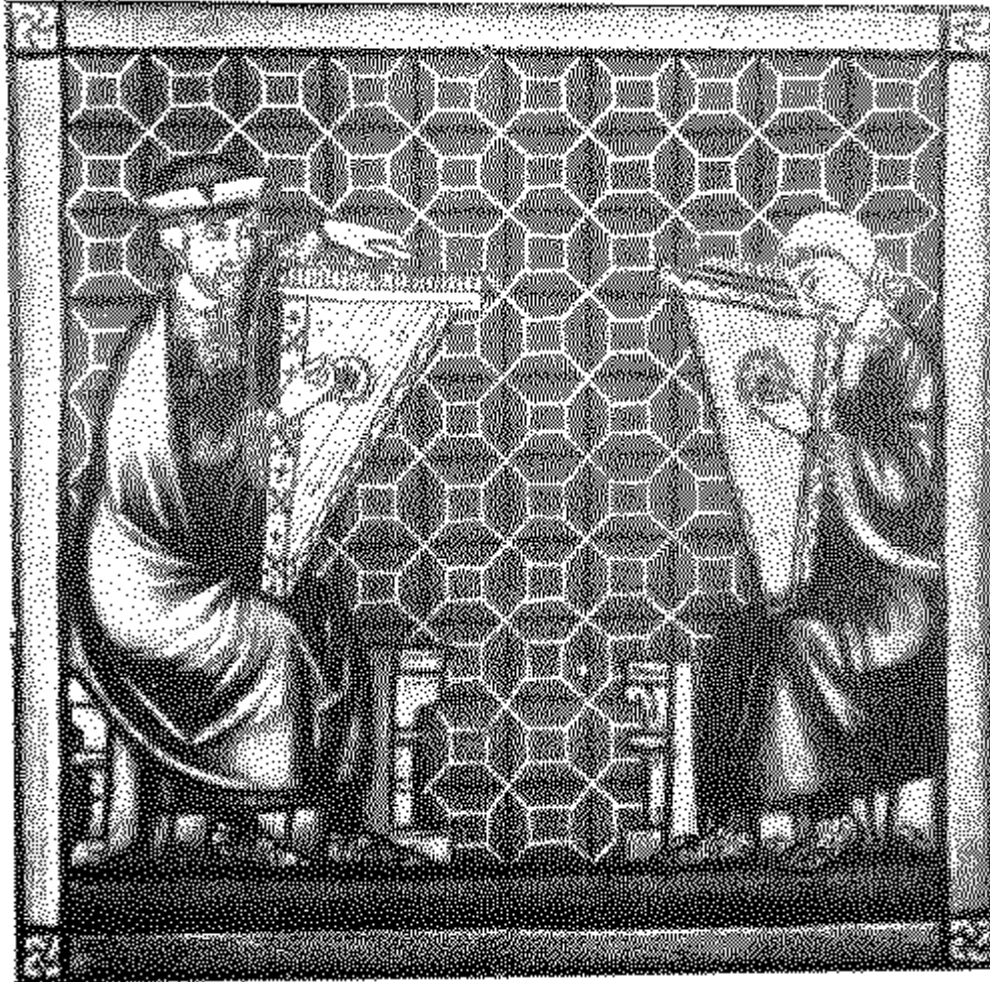
Sulla base dei manoscritti, dal punto di vista storico si può affermare che le lire prima dell'anno 1000 d. C. erano pizzicate, mentre dopo venivano suonate con l'arco. A differenza della lira antica i bracci erano ricavati da un unico blocco di legno, con il quale era costruita anche la cassa, così lo strumento era tutto d'un pezzo. Delle lire ad arco giungono fino a noi solo due tipologie: il *crwth* del Galles e quella della Finlandia e dell'Estonia. Il primo tipo è costruito con un unico pezzo di legno, i cui contorni sono rettangolari, affusolandosi leggermente verso l'alto, mentre il fondo è arrotondato; longitudinalmente, fra la traversa e la cassa, è posta una stretta tastiera, che divide lo spazio in due porzioni. È composta di quattro corde a cui ne vengono aggiunte altre due, per esser poi accordate a coppie di ottave.

La caratteristica più peculiare, unica anzi, in questa lira era il ponticello: esso aveva due piedi, uno più corto che poggiava sulla tavola e uno più alto che passava attraverso uno dei piccoli fori di risonanza circolari e poggiava sul fondo della cassa, così assolvendo pure alla funzione di anima dello strumento per trasmettere le vibrazioni al fondo ⁴².

L'altro tipo di lira è uno strumento con tre o quattro corde rozzamente intagliato, che viene tastato con le unghie; in svedese questa lira

⁴² Ivi, p. 314.

arcaica è chiamata *harpa*. Questa coincidenza rafforza il fatto che nel primo Medioevo lo strumento principale nell'Europa nord – occidentale fosse l'arpa, mentre nei paesi germanici era presumibilmente la lira.

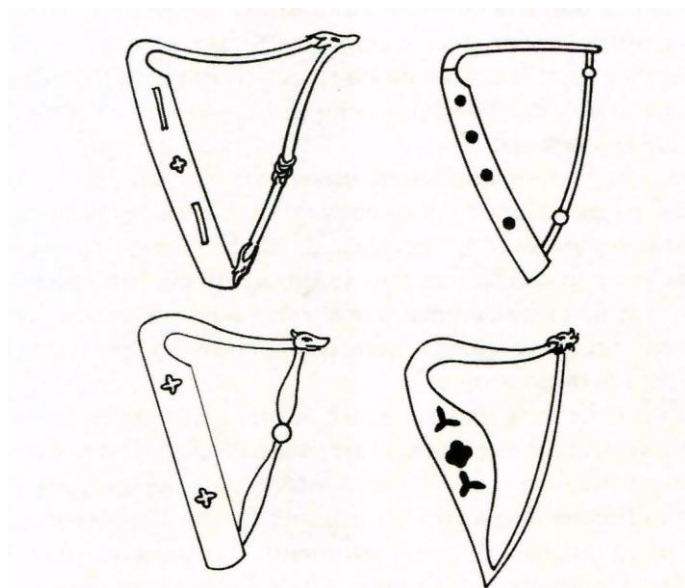


Suonatori di arpa, Illustrazione n° 40, Cantigas de Santa Maria, XIII secolo

L'arpa romanica e l'arpa gotica

Già in precedenza si è parlato dell'arpa romanica e di quella gotica; queste due definizioni sono state fatte da Curt Sachs per contrapporre le due tipologie. Egli sostiene che l'arpa romanica aveva una forma tozza con le tre parti strutturali, cassa, cavigliere e colonna, ben

distinte e caratterizzate da elementi decorativi; l'arpa gotica invece aveva una forma più snella ed unificata, per dare l'impressione che lo strumento fosse ricavato da un unico pezzo di legno. In realtà questa differenza si basa solo sugli elementi estetici, anche se il cambiamento più significativo è avvenuto all'inizio del Quattrocento per quanto riguarda le proporzioni della cassa. Proprio tra l'XI e il XIV secolo l'arpa suonata in Europa era quella romanica, che aveva i tre elementi strutturali ben distinti; la cassa di risonanza dalle dimensioni piuttosto ampie presentava dei fori di risonanza sulla tavola armonica, la colonna di forma arcuata si unisce al cavigliere il quale terminava spesso con delle figure zoomorfe.



Vari tipi di arpa romanica,
forme stilizzate.

Solo agli inizi del Quattrocento troviamo l'arpa gotica; essa continuerà ad esistere per tutto il secolo successivo assieme alle arpe a più file di corde. Anche l'arpa romanica rimase in uso nonostante l'avvento dell'arpa gotica; in alcuni casi si fusero dando origine così a strumenti dalle caratteristiche miste.

In questo periodo, tra la fine del Trecento e l'inizio del Quattrocento, si trovano le prime indicazioni concrete sull'accordatura di questi strumenti. Non si è tuttavia sicuri del modo di accordare:

un esempio si può ritrovare nel manoscritto di Robert ap Huw (British Museum, Addl. Ms. 14905), eseguito verso il 1623, che contiene brani per arpa risalenti al Tre- Quattrocento (alcuni probabilmente tratti da un libro di William Penllyn), con indicazioni riguardanti la tecnica e le diteggiature da usare (dalle quali si evince che si suonava con le unghie e non coi polpastrelli), nonché almeno cinque diversi schemi di accordatura. L'intavolatura usata in questo manoscritto, tuttavia, è così complicata da rendere difficilissima la lettura delle musiche che vi sono scritte e solo pochi specialisti sono finora riusciti a dare un senso musicale ad alcune delle sue pagine.⁴³

In Europa, tra la fine del Quattrocento e i primi del Cinquecento, l'arpa gotica era la più usata. Oltre alle raffigurazioni in cui appare l'arpa con la sua forma slanciata e sottile, si cominciano a trovare anche descrizioni di strumenti musicali dell'inizio del Cinquecento. Qui il numero di corde varia da ventidue a ventisei. Nel *Dodekachordon* vengono illustrati gli arpioni:

si tratta di piccoli blocchi di legno sagomati in forma di "L" che venivano inseriti nei fori delle corde lungo la bacchetta e svolgevano una duplice funzione: oltre a fissare la corda nella sua sede, al bisogno ciascun arpione poteva essere ruotato e posizionato in modo da sfiorare la corda stessa, così, quando la corda veniva pizzicata, la sua vibrazione cozzava contro l'arpione producendo un suono frammisto a rumore, dal particolare timbro ronzante.⁴⁴

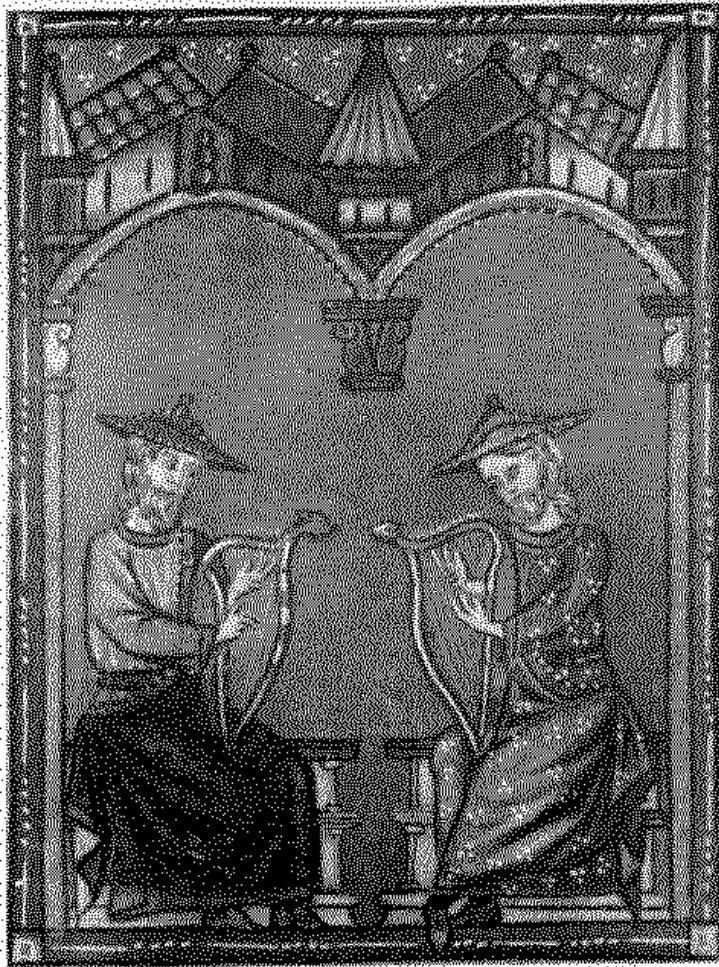
In alcuni trattati cinquecenteschi, soprattutto quelli spagnoli, si afferma che l'arpa, pur non avendo un numero fisso di corde, era accordata sempre con un lo stesso criterio, ossia diatonico. Le alterazioni si ottenevano in diversi modi: alcuni premevano con la punta del dito la corda contro il legno così da accorciare l'estensione e produrre il semitono; altri invece accordavano in maniera diversa le

⁴³ Anna Pasetti, *op. cit.*, p. 38.

⁴⁴ Ivi, p. 43.

varie ottave così che quando serviva alterare un suono trasportavano la melodia nella parte in cui era presente la nota interessata.

A causa del crescente cromatismo presente nelle musiche dell'epoca, e per l'impossibilità di eseguire all'arpa tali brani, lo strumento cadde temporaneamente in disuso, in attesa di adeguate soluzioni costruttive e meccaniche.



Suonatori di arpa romanica, Illustrazione n° 380, Cantigas de Santa Maria, XIII secolo

Arpa semplice, doppia e tripla

L'arpa semplice era sicuramente uno strumento portatile, come dimostrato dall'iconografia e dai trattati del Cinque – Seicento; generalmente aveva ventiquattro oppure ventisei corde, che

assicuravano l'estensione di tre ottave disposte in successione lineare. Queste caratteristiche, come già detto in precedenza, ponevano l'arpa in una condizione di svantaggio rispetto agli altri strumenti dell'epoca, i quali avevano la possibilità di produrre le note cromatiche, sempre più presenti nella scrittura musicale. Anche se si accordava lo strumento in base al brano, restava sempre il problema delle alterazioni momentanee; per risolvere tale difficoltà furono trovate due diverse soluzioni:

si poteva cioè modificare la lunghezza della corda intervenendo manualmente, come facevano alcuni virtuosi [...], che è poi il principio su cui si fonda concettualmente il meccanismo dell'arpa a pedali; o si potevano interporre altre corde per le note cromatiche, che si distinguevano per la diversa colorazione.⁴⁵

L'accordatura dell'arpa semplice è data nel trattato *Harmonie Universelle* di Mersenne, in cui viene rappresentata un'arpa gotica con ventiquattro corde che permettevano l'estensione Sol₁ – Sol₄.

Le lettere che compaiono sul cavigliere, appena al di sopra delle caviglie, richiamano la successione dei suoni della scala secondo la teorizzazione di Guido d'Arezzo, mentre i nomi scritti lungo le corde sono quelli greci che si riferiscono alle note del sistema perfetto, affiancati dalla loro traduzione latina; fanno eccezione le 5 corde più acute che sono indicate secondo le lettere guidoniane affiancate dal corrispettivo secentesco.⁴⁶

Oltre al problema del cromatismo, vi era anche la necessità di aumentare l'estensione delle corde, soprattutto nel registro grave; questa esigenza fece in modo che l'arpa diventò da strumento portatile, assicurato al busto tramite una cinghia, a strumento positivo.

Tutte queste richieste portarono, verso la metà del XVI secolo, alla nascita dell'arpa doppia, con la disposizione delle corde su due file,

⁴⁵ Elio Durante- Anna Martellotti, *L'arpa di Laura. Indagine organologica, artistica e archivistica sull'arpa estense*, Firenze, SPES, 1982, p. 17.

⁴⁶ Anna Pasetti, *op. cit.*, p. 74-75.

così da consentire allo strumento la possibilità di suonare le note cromatiche senza aumentarne il numero nella successione lineare; così facendo la larghezza dell'arpa sarebbe stata eccessiva e non più alla portata del musicista. L'arpa doppia aveva:

due file di corde, una conteneva i suoni diatonici della scala e si fissava sul lato destro del cavigliere, l'altra aveva i suoni cromatici e si fissava sul lato sinistro del cavigliere (sempre rispetto a chi suona). Le due file di corde si incrociavano a circa un terzo della loro lunghezza e andavano ad infilarsi nella tavola armonica lungo due file parallele di fori.⁴⁷

Il musicista doveva suonare con le due mani vicine al punto di incrocio così da avere a disposizione tutti i suoni, senza dover ricorrere a tecniche particolari. Questo tipo di arpa arrivò anche in Italia, con la differenza che le due file di corde, una per i suoni diatonici e l'altra per quelli cromatici, erano poste parallelamente tra di loro; presentava sette suoni cromatici per ottava, così da poter, teoricamente, suonare tutti i semitoni sia maggiori che minori, presenti nella musica dell'epoca.

In Italia l'arpa doppia fece la sua prima apparizione nel 1580 circa, era composta da cinquantotto corde:

una estensione totale di quattro ottave e una nota, cioè da do¹ a re⁵ (senza do diesis¹). Da do¹ si dipartono due ordini di corde: l'uno, alla sinistra di chi suona, precedente secondo il « diatonico genere» (re¹, mi¹, fa¹, sol¹, la¹, si bemolle¹, do², re², mi², fa², sol², la², si bemolle², do³, re³), e l'altro alla destra secondo il «cromatico genere» (re¹, mi bemolle¹, fa diesis¹, sol diesis¹, la¹, si naturale¹, do diesis², re², mi bemolle², fa diesis², sol diesis², la², si naturale², do diesis³, re³) fino a giungere a re³; a questo punto si realizza una inversione e la serie diatonica passa alla destra di chi suona mentre la cromatica alla sinistra fino a pervenire a re⁵.⁴⁸

⁴⁷ Ivi, pp. 45-46.

⁴⁸ Elio Durante- Anna Martellotti, *op. cit.*, p. 18.

Dal Seicento questo strumento iniziò ad avere un ruolo importante per l'accompagnamento sia della musica vocale sia di quella polifonica; oltre a composizioni scritte appositamente per l'arpa, con essa si potevano suonare tutti gli spartiti destinati ad altri strumenti, aumentando quindi la varietà del repertorio che gli arpisti avevano a disposizione a quel tempo. In Germania, alla fine del Seicento, si sviluppò un particolare tipo di arpa doppia:

aveva una cassa di risonanza a sezione rettangolare piuttosto sottile (un aspetto caratteristico di tutte le arpe tedesche) e i fori di risonanza si trovavano sulla tavola armonica; le due file di corde erano accordate in un modo simile a quello descritto dal Galilei riguardo all'arpa doppia italiana, con la differenza che nel caso della *Davidsharfe* le corde cromatiche erano solo cinque per ottava. Un aspetto caratteristico della decorazione dell'arpa tedesca di questo periodo è la presenza di una scultura in forma di testa umana nel punto di congiunzione tra il cavigliere e la colonna, alla sommità dello strumento.⁴⁹

Le arpe denominate *Davidsharfen* presentano la disposizione delle corde simile a quella italiana: la fila interna di 35 corde diatoniche, affiancata dalla parte destra nelle note gravi e a sinistra in quelle acute da due semifile, rispettivamente di 13 e 14 corde cromatiche.

L'arpa doppia non sfuggì all'attenzione del duca Alfonso II d'Este, interessato particolarmente alle novità musicali grazie alla presenza dell'arpista mantovana Laura Peperara, assunta come dama dalla terza moglie del duca nel maggio del 1580; quando ella arrivò a Mantova suonava sicuramente un'arpa semplice portativa.

Laura Peperara (1550-1601), cantante e arpista mantovana, era figlia di uno degli istitutori dei principi Gonzaga e, come tale, era stata educata a corte alle arti e alla musica. Oltre a far parte del concerto delle dame, Laura si esibiva spesso anche da sola accompagnandosi con la sua arpa, in occasione delle visite di qualche ospite particolare.⁵⁰

⁴⁹ Anna Pasetti, *op. cit.*, p. 96.

⁵⁰ Ivi, p. 58.

L'arpa estense presenta delle caratteristiche che la individuano, in base alla disposizione delle corde, nell'arpa doppia:

Lo strumento estense misura nella massima altezza 152 cm (compresi i fregi superiori, 146 senza), nella massima larghezza 50 cm, mentre la cassa di risonanza, cioè la parte che poggia sulla spalla destra di chi suona, è lunga 135 cm e larga alla base 20 cm. Su di essa si contano 55 fori disposti su tre file, di cui una centrale di 31 fori si estende ininterrotta dall'alto in basso, mentre le altre due, con 12 fori ciascuna, si affiancano rispettivamente a sinistra in alto rispetto a chi suona, e a destra in basso sovrapponendosi nella parte centrale. Questi fori costituiscono la sede dei bottoni che fissano l'estremità inferiore delle corde alla cassa di risonanza. Nella parte superiore, detta arco o mensola, le caviglie a cui si avvolgono le corde, simili a quelle che consentono di operare l'accordatura sugli strumenti a tastiera, sono ugualmente disposte su tre file: una centrale continua di 28 caviglie e due laterali, dimezzate e sfalsate, rispettivamente di 10 e 11 caviglie. La disparità numerica che si può levare tra le caviglie imperniate alla mensola e i bottoni previsti sulla cassa di risonanza sarà da collegare con la possibilità di variare l'accordatura, a quell'epoca ancora in fase sperimentale; il numero delle corde è quindi da fissare, in base al numero delle caviglie, a 49: la più lunga misura cm 121, la più corta cm 11,5. In quanto alla disposizione delle caviglie e dei fori per i bottoni su tre file, una continua e due smezzate che si incontrano al centro, essa consente una sistemazione delle corde su tre piani diversi, leggermente distanziati tra loro, di cui uno è costituito da una serie centrale continua di 28 corde a cui si affiancano 10 corde a sinistra nella zona dell'acuto e 11 a destra nella zona del grave.⁵¹

L'identificazione dell'arpa estense come arpa doppia a due ordini di corde costituisce l'unico esemplare dell'arpa doppia descritto da Galilei. L'orientamento dello strumento fa sì che le corde più lunghe siano distanti da chi le suona, appoggiando l'arpa sulla spalla destra si ha una maggiore possibilità dell'estensione del braccio sinistro così da suonare più agevolmente le corde più gravi, mentre alla mano destra spettano quelle più acute. Le corde sono avvolte sulle caviglie alla sinistra del suonatore, mentre vengono accordate sul lato destro della mensola con la relativa mano destra; il materiale con le quali sono

⁵¹ Elio Durante- Anna Martellotti, *op. cit.*, pp. 15-16.

costruite è il budello e vengono pizzicate con i polpastrelli. All'epoca si utilizzavano solo le prime tre dita delle due mani.

Se ora si considera l'arpa estense alla luce di questi dati si potrà notare come essa offra all'esecutore, con la serie centrale ininterrotta di 28 corde, una ordinaria arpa diatonica completa (da do¹ a si bemolle⁴) da suonarsi come di norma nei bassi con la mano sinistra e nei soprani con la mano destra, mentre le due serie di corde che introducono con il raddoppio i semitoni cromatici e le ripetizione delle note re e la, affiancandosi a destra nella regione grave e a sinistra in quella acuta, realizzano di fatto l'inversione della accordatura descritta da Galilei: una corda cromatica doveva essere perciò pizzicata o attraverso le diatoniche con la stessa mano normalmente riservata a queste o direttamente dall'altra mano che abbandonava allo scopo l'ambito di sua pertinenza.⁵²

Anche se l'arpa a due ordini di corde rappresentava un notevole passo avanti, vi era comunque l'inconveniente che le due mani dovevano suonare in zone precise, in quanto la mano sinistra era impossibilitata a suonare la corde più acute a causa dell'ordine diatonico posto in una posizione scomoda da raggiungere; analogamente anche la mano destra aveva difficoltà a scendere oltre il Do centrale.

A causa di questo inconveniente, nella delimitazione dei due ambiti in cui potevano suonare le mani, si costruì l'arpa a tre ordini di corde in cui la fila centrale formava le note cromatiche, mentre dalle ripetizioni del Re e del La venivano affiancate due ordini diatonici completi a disposizione per entrambe le mani; succedeva quindi che le corde cromatiche, trovandosi nel mezzo, erano raggiungibili attraverso quelle diatoniche. Fu identificato anche questo tipo di strumento come arpa doppia, proprio per la sua identità concettuale, dichiarando solo raramente la triplice armatura. Le corde sono disposte su tre file parallele tra loro, ma quella centrale è sfasata rispetto a quelle esterne, in modo da permettere ad entrambe le mani di entrare e suonare le

⁵² Ivi, p. 76.

note cromatiche. Nel trattato di Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, pubblicato a Parigi nel 1636, si trova descrizione dell'arpa tripla:

questo modello prevede tre file parallele di caviglie sulla mensola alle quali corrispondono sul corpo sonoro tre file di bottoni risultando le corde disposte su tre piani paralleli [...]. La prima serie comprende 29 corde diatoniche per un totale di quattro ottave complete come la spinetta, dunque da do¹ a do⁵ [...]. La seconda fila di corde, in numero di 28, che fornisce i semitoni cromatici è fissata alla seconda fila di bottoni, portando così l'arpa al numero di 57 corde; mentre la terza fila, [...] è costituita da altre 29 corde che rappresentano la ripetizione all'unisono della prima serie. Il numero risultante di 86 corde potrebbe essere comunque ridotto a 78 in quanto dalle corde cromatiche si dovrebbero sottrarre i semitoni diatonici già presenti nelle file esterne, cioè due corde per ciascuna ottava con un totale di 8.⁵³

Anche Bartolomeo Giobenardi nel *Tratado de la musica* parla dell'arpa a tre ordini:

Parafrasando: l'arpa a tre registri ha 75 corde suddivise in tre file. La fila che serve alla mano sinistra ha l'estensione più grave che va da Do₁ a Re₄, mentre la fila di corde della mano destra ha l'estensione più acuta, da Do₂ a Do₅. Le due file di corde esterne sono accordate all'unisono e contengono i suoni della scala diatonica; per contro, la fila di mezzo, raggiungibile dalle dita di entrambe le mani passando in mezzo alle corde delle file esterne, contiene tutti i suoni cromatici (Do diesis, Re diesis, Mi bemolle, Fa diesis, Sol diesis, La diesis, Si bemolle).⁵⁴

Per entrambi questi due studiosi l'arpa a tre ordini fu inventata a Roma nel 1600 circa; un dato certo è che a partire dal Seicento questo tipo di strumento riscosse un enorme successo. In un manoscritto anonimo conservato a Roma, si trova l'accordatura di questo strumento, basandosi sull'ottava "giusta" e sulla quinta, che invece doveva essere "scarsa".

⁵³ Ivi, p. 77.

⁵⁴ In Anna Pasetti, *op. cit.*, p. 69.

La chiave di questa regola è dunque la corretta accordatura delle quinte; gli intervalli di terza sono introdotti come elementi di controllo sulla correttezza di tale accordatura e, a quanto pare, vengono considerati consonanti (anche se forse non puri). La regola prosegue quindi con l'accordatura dei "b molli": il Si bemolle si ottiene intonandolo una quinta "giusta" sotto il Fa₃ e come prova si deve suonare la triade Sol₂-Si₂ bemolle-Re₃. Il Mi bemolle si deve quindi intonare una quinta "giusta" sotto il Si bemolle. Dopo di che si passa all'accordatura dei "diesis": il Fa diesis dev'essere intonato una quinta "giusta" sopra il Si₂; purtroppo sopra l'accorda di "prova" c'è una macchia nera che non consente di leggerlo. Il Re diesis va poi intonato una terza "cromatica" sopra il Si₂ e per controllare se è giusto si deve suonare la triade Si₂-Re₃ diesis-Fa₃ diesis. Il Do diesis e il Sol diesis si accordano poi sempre per quinte "giuste". Una volta accordate queste corde, tutte le altre verranno accordate per ottave "giuste". I suoni della fila di corde interna saranno dunque Do diesis, Re diesis, Mi bemolle, Fa diesis, Sol diesis, La diesis, Si bemolle, a differenza dell'accordatura descritta da Galilei e da Marsenne, che prevedeva nella fila interna il raddoppio dei suoni naturali di Re e di La già presenti nelle file esterne diatoniche; questa disposizione dei semitoni ricorda invece da vicino quella descritta da Bartolomeo Giobenardi.⁵⁵

Fu proprio nel Seicento che quest'arpa fece la sua comparsa nella partitura dell'*Orfeo* di Claudio Monteverdi, in cui ha anche una parte da solista rilevante; questo brano è importante perché dimostra che è scritto appositamente per l'arpa doppia. La differenza tra le due mani sta solo nel fatto che la mano destra ha una scrittura più acuta rispetto alla sinistra.

Tuttavia il numero elevato di corde dava diverse difficoltà, ad esempio nel riconoscerle e nell'accordatura che doveva restare durante il concerto. I costruttori, viste anche le difficoltà esecutive pensarono di costruire un'arpa il cui numero di corde rimanesse invariato e di agire direttamente sulla corda per produrre le alterazioni. Fu così che a metà del Seicento si arrivò all'arpa ad uncini. Questi uncini, posti sul lato sinistro del modiglione, ruotandoli andavano a tirare la corda aumentando la tensione ne alterano l'intonazione di un semitono ascendente. Tuttavia anche questo metodo aveva degli inconvenienti:

⁵⁵ Anna Pasetti, *op. cit.*, p. 77.

essendo posti sul lato sinistro del modiglione l'arpista doveva azionarli con la mano sinistra, non potendo quindi più suonare con entrambe le mani fino a quando gli uncini non fossero stati ruotati in maniera ottimale. Questa invenzione fu opera di costruttori tedeschi tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento, probabilmente nella zona meridionale della Germania.

Parte Seconda: L'evoluzione

La meccanica

Nel corso dei secoli l'arpa ha modificato il suo aspetto con le dimensioni e il numero di corde, cercando di seguire l'evoluzione della musica sempre più ricca di cromatismi; fu ideata così l'arpa a movimento semplice.

All'inizio del Settecento Jakob Hochbrucker (1673-1763), migliorò l'arpa ad uncini già conosciuta all'epoca, modificando la tensione delle corde non più con l'intervento delle mani ma usando un sistema azionabile con i piedi.

Grazie ad un sistema di leve e tiranti, collocati all'interno della colonna e del modiglione, spostando con i piedi alcuni pedali, alloggiati ai lati della base dell'arpa, si agiva sul meccanismo posto sul modiglione, dietro le corde, che in pratica spingeva la corda lateralmente tendendola maggiormente. Per merito di questa complessa tecnologia l'intonazione di ciascuna corda poteva essere innalzata di un semitono. Questo tipo di arpa trovò largo consenso in Francia dove fu chiamato harpe à simple mouvement. Essendo le corde a vuoto dell'arpa accordate in Mi bemolle, con l'intervento dei pedali era possibile produrre tutte le tonalità che di quinta in quinta sono comprese fra il Mi bemolle e il Mi naturale (evidentemente le più

adoperate). Perché tutto ciò fosse possibile ogni nota della scala diatonica fu associata ad un pedale, per cui spostandone uno solo tutte le note con lo stesso nome venivano ad essere alterate.⁵⁶

La definizione di arpa a movimento semplice fu introdotta a metà dell'Ottocento, per differenziarla dalla meccanica a doppio movimento ideata da Sébastien Erard, che consentiva invece di produrre due alterazioni per ogni corda grazie al doppio movimento di ciascun pedale. L'arpa a pedali a movimento semplice dava la possibilità, in linea teorica, di poter dividere l'intervallo in due diversi semitoni; si poteva infatti regolare la meccanica così da produrre altezze diverse per la nota diesizzata e per la successiva bemollizzata, rispondendo alle esigenze dell'epoca sul temperamento. Nella pratica però ciò non era possibile, in quanto la corda alterata per mezzo del pedale veniva accordata con un solo semitono all'interno dell'intervallo di tono, facendo in modo che lo stesso suono fungesse sia da diesis che da bemolle per la nota superiore, diventandone l'equivalente enarmonico.

Molti altri costruttori, sulla scia di Hochbrucker, costruirono i loro modelli di arpa a movimento semplice, apportando miglioramenti. Jean-Henry Naderman (1735-1799), modificò il sistema meccanico *à béquilles* (a grucce) ideato da Hochbrucker — che modificava l'intonazione della corda spingendola fuori asse rispetto alle altre — con il sistema *à crochets* (ad uncini), il cui scopo era quella di mantenere il parallelismo tra le corde, tirandole verso il modiglione dell'arpa cioè verso la parte interna dello strumento. Anche Georges Cousineau (1733-ca.1799) migliorò il sistema di Hochbrucker, mantenendo inalterata l'inclinazione della corda una volta semitonata; diede inoltre alle corde libere dalla meccanica l'accordatura di Do

⁵⁶ Lucia Bova, *L'arpa moderna. La scrittura e la notazione, lo strumento e il repertorio dal '500 alla contemporaneità*, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 2008, p. 7.

bemolle, usata anche oggi per le arpe moderne. Successivamente aggiunse una seconda fila di pedali, con lo scopo di innalzare ulteriormente l'intonazione di ciascuna corda. Ognuna disponeva quindi di tre possibili intonazioni: il bemolle con la corda libera; il bequadro con il movimento del primo pedale; il diesis con il movimento del secondo pedale. Ideò un sistema di incastro per i pedali, in modo che, quando venivano azionati e portati in posizione, non potessero più perderla fortuitamente, rendendo così il sistema della doppia pedaliera più sicuro. L'arpa brevettata da Cousineau nel 1782, munita di due file di pedali, fu descritta dall'abate Roussier nel suo opuscolo dal titolo *Mémoire sur la Nouvelle Harpe De M. Cousineau, Luthier de la Reine (Paris 1782)*:

1° Le corde aperte, dette a vuoto, cioè quelle che risuonano in tutta la loro lunghezza, dal punto dove sono attaccate fino al capotasto superiore, presentano un ordine diatonico di suoni che si presuppongono tutti bemolli [...]

2° La fila inferiore di pedali accorcia ciascuna corda [...] del valore di un semitono cromatico, e fornisce così le sette note naturali [...]

3° Infine, la seconda fila di pedali accorcia la corda del valore di due semitoni cromatici [...]

Secondo questo schema, ciascuna nota della scala avrà il suo semitono diatonico tanto al di sopra quanto al di sotto, e il suo semitono cromatico ugualmente al di sopra e al di sotto. Un *do*, per esempio, avrà come semitoni diatonici *do – re bemolle* e *do – si* l'uno al di sopra, l'altro al di sotto, e come semitoni cromatici *do – do diesis*, salendo, e *do – do bemolle* scendendo [...] mentre le Arpe ordinarie non hanno che un solo suono intermedio all'interno di ciascun tono [...]

Convinto della correttezza dell'immutabilità dei principi degli Antichi, consultatomi col signor Cousineau, gli feci accordare l'Arpa come l'avrebbero accordata quegli stessi Antichi, e come essi accordavano in effetti le loro lire e tutti gli strumenti a corde, vale a dire, PER QUINTE PERFETTAMENTE GIUSTE; e tutte le difficoltà svanirono. I semitoni che presenta l'Arpa nel suo ordine diatonico, si trovarono naturalmente minori, e bastò regolare la meccanica di questo strumento per produrre i semitoni cromatici [...]

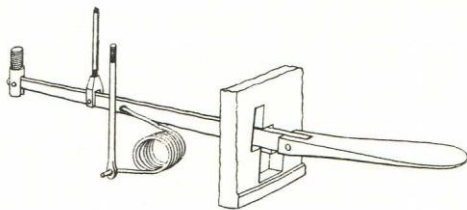
Dunque quest'Arpa, considerata nella sua accordatura, presenta una serie di 21 suoni, alla quinta l'uno dall'altro [...]

L'esposizione di questo sistema sarà senza dubbio sufficiente a confutare l'errore di coloro i quali considerano giusta la divisione

dell'ottava in dodici semitoni uguali, pretendendo che non vi sia differenza fra un *re diesis*, per esempio, e un *mi bemolle*, un *si diesis* e un *do*, eccetera.⁵⁷

I sette pedali più grandi, disposti nella fila più bassa, alteravano la nota da bemolle a naturale, mentre quelli più piccoli disposti sopra producevano il diesis.

Nel 1801 Sébastien Erard ottenne il primo brevetto per l'arpa a doppio movimento, in cui ogni cavigliera faceva due movimenti successivi di un ottavo di giro ciascuno; con il primo movimento la nota passava da bemolle e naturale, con il secondo la faceva diventare diesis, ottenendo così tre suoni per ogni nota. Questo tipo di arpa aveva l'unico inconveniente che le corde erano sottoposte ad uno stress eccessivo e si rompevano con facilità, ma pose rimedio anche a questo brevettando un'arpa a doppio movimento con due file di “forchette” sul modiglione, facendo sì che agganciando la corda essa producesse un semitono chiaro e stabile. Oltre a migliorare la meccanica Erard diede la forma semicircolare alla cassa di risonanza, modificandone il metodo costruttivo e facendo sì che le sue arpe acquisissero una maggior solidità costruttiva.

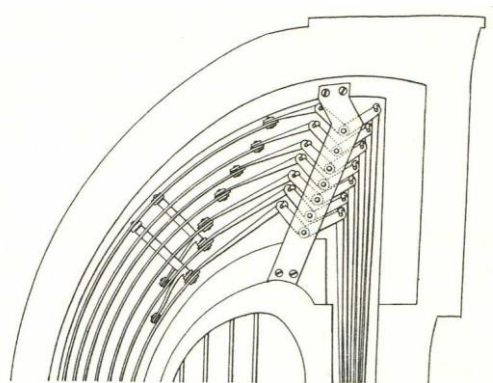


Funzionamento pedale a doppio movimento.

I pedali sono posizionati in basso e ai lati dello strumento: i pedali del Si, Do, Re sono a sinistra mentre quelli del Mi, Fa, Sol, La sono a destra. Essi agiscono sulla nota corrispondente in tutte le ottave della cordiera. Ogni pedale aziona un sistema di tiranti, i quali passano

⁵⁷ Anna Pasetti, *op. cit.*, pp. 147-148.

all'interno della colonna, che trasmettono il movimento a braccia meccaniche posizionate all'interno del modiglione.



Meccanica all'interno del modiglione.

Ciascun tirante è collegato ad una coppia di braccia meccaniche le quali permettono la rotazione delle piccole rotelle poste sul modiglione per ogni corda. Quando le rotelle girano, le punte “pizzicano” la corda diminuendone o aumentandone la tensione, modificando quindi la lunghezza della corda stessa e producendo la variazione di uno o due semitoni. Dato che ogni pedale modifica la note in tutte le ottave, è impossibile suonare la stessa nota contemporaneamente con due alterazioni diverse; in alcuni brani è possibile ovviare al problema utilizzando dei suoni enarmonici.

L'arpa cromatica

Anche se la meccanica a pedali comportò notevoli vantaggi, si continuò a modificare e costruire arpe cromatiche ad una sola cordiera, così da evitare l'uso dei pedali. Nel 1900 Karl Weigel fece costruire alla ditta Zimmermann due tipi di arpe cromatiche: una piccola con 54 corde e l'altra più grande con 77 corde. Questi due tipi di arpe hanno la cassa di risonanza di forma trapezoidale e il modiglione ad “S” molto più allungata.

Molti altri costruttori si cimentarono nel recupero dell'arpa cromatica a più cordiere; a New York verso la fine del 1800 Henry Greenway costruiva arpe a due colonne che si incrociavano e due modiglioni distinti. Ma uno dei più importanti costruttori fu Gustave Lyon, la cui idea era quella di costruire un'arpa con due cordiere che svolgessero la stessa funzione che svolgono i tasti bianchi e quelli neri sul pianoforte, rifacendosi al modello brevettato da Jean Henri Pape, che apportò dei miglioramenti tecnici riguardanti soprattutto i pianoforti verticali.

La prima realizzazione di quest'idea è stata concretizzata nell'arpa n°1 [...]. Quest'arpa [...] fu costruita secondo i principi generalmente accettati per la costruzione delle arpe a pedali, vale a dire costruita con un modiglione superiore in legno racchiuso fra due placche d'acciaio avvitate ed imbullonate; la tavola era incollata sui bordi della cassa fatta di tre spessori di legno contrapposti e senza aperture; le corde erano fissate sulla tavola per mezzo di bottoni e venivano ad arrotolarsi sulle caviglie collocate sul modiglione in alto.

Ora, quest'arpa presentava il difetto capitale di non tenere l'accordatura e di deformarsi enormemente.

Lo sforzo imposto dalla tensione delle corde alla tavola armonica era troppo forte; il Signor G. Lyon fu dunque portato a concentrarsi su questo sforzo, che doveva essere condizionato dalla resistenza alla rottura delle corde impiegate.

Si sa che, dovendo produrre una nota con una data corda di lunghezza determinata e di peso conosciuto, è facile con la formula delle vibrazioni trasversali, sapere quale tensione si debba dare a quella corda.

Questa formula in effetti è: $P = n^2lp/g$

dove P rappresenta il peso della tensione in chilogrammi applicato alla corda,

n il numero di vibrazioni semplici al secondo,

l la lunghezza della corda in metri,

p il peso in chilogrammi della porzione vibrante della corda,

g l'accelerazione dovuta al peso.

Si sa inoltre, per la legge di Savart, che una corda vibra tanto meglio quanto più la sua tensione sia vicina al suo limite di resistenza alla rottura.

Il problema dunque consiste:

1° nel trovare esattamente fino a quale limite di tensione si possa utilizzare con sicurezza una corda di spessore dato;

2° nel conoscere il peso per metro lineare di una corda tesa a tale limite, della quale si conosca il diametro prima della tensione. Queste variazioni di diametro dipendono dai considerevoli allungamenti che si possono constatare a prima vista su una corda in budello che venga tesa via via sempre più.⁵⁸

Dopo diversi tentativi Lyon arrivò alla conclusione che per le corde poteva esser utilizzato il budello fino ad una tensione di 18kg per millimetro quadrato di sezione; inoltre, analizzò il comportamento del budello in diverse condizioni di umidità per poter stabilire le diverse lunghezze e tensioni.

In seguito a tutti questi esperimenti, fu calcolata la curvatura ideale del modiglione, così da avere la proporzione tra tutte le lunghezze delle corde ed ottenere una maggior sonorità.

Nell'arpa cromatica di Lyon, a differenza dell'arpa doppia nella quale le file di corde erano leggermente sfalsate tra di loro, le due cordiere si incrociavano a metà della lunghezza. Per pubblicizzare lo strumento Lyon commissionò un brano a Debussy, celebre compositore dell'epoca; ne nacque *Danse sacrée et Danse profane*. Tuttavia l'arpa cromatica non ebbe il successo sperato: anche se dal punto di vista cromatico dava maggiori possibilità, al pari del pianoforte, sotto il profilo sonoro, timbrico e del colore strumentale risultava inferiore rispetto all'arpa a pedali. L'arpista non poteva suonare con forza per ottenere un maggior suono a causa dell'incrocio delle corde, in quanto potevano toccarsi tra di loro producendo dei rumori sgradevoli. La posizione delle corde impediva anche l'uso di glissati armonici o di rapide successioni di suoni su diverse intonazioni, praticabili invece con l'arpa a pedali. La scrittura per l'arpa cromatica era simile a quella del clavicembalo, con la differenza che non si potevano eseguire i virtuosismi tipici della scrittura cembalistica.

⁵⁸ Ivi, pp. 217-218.

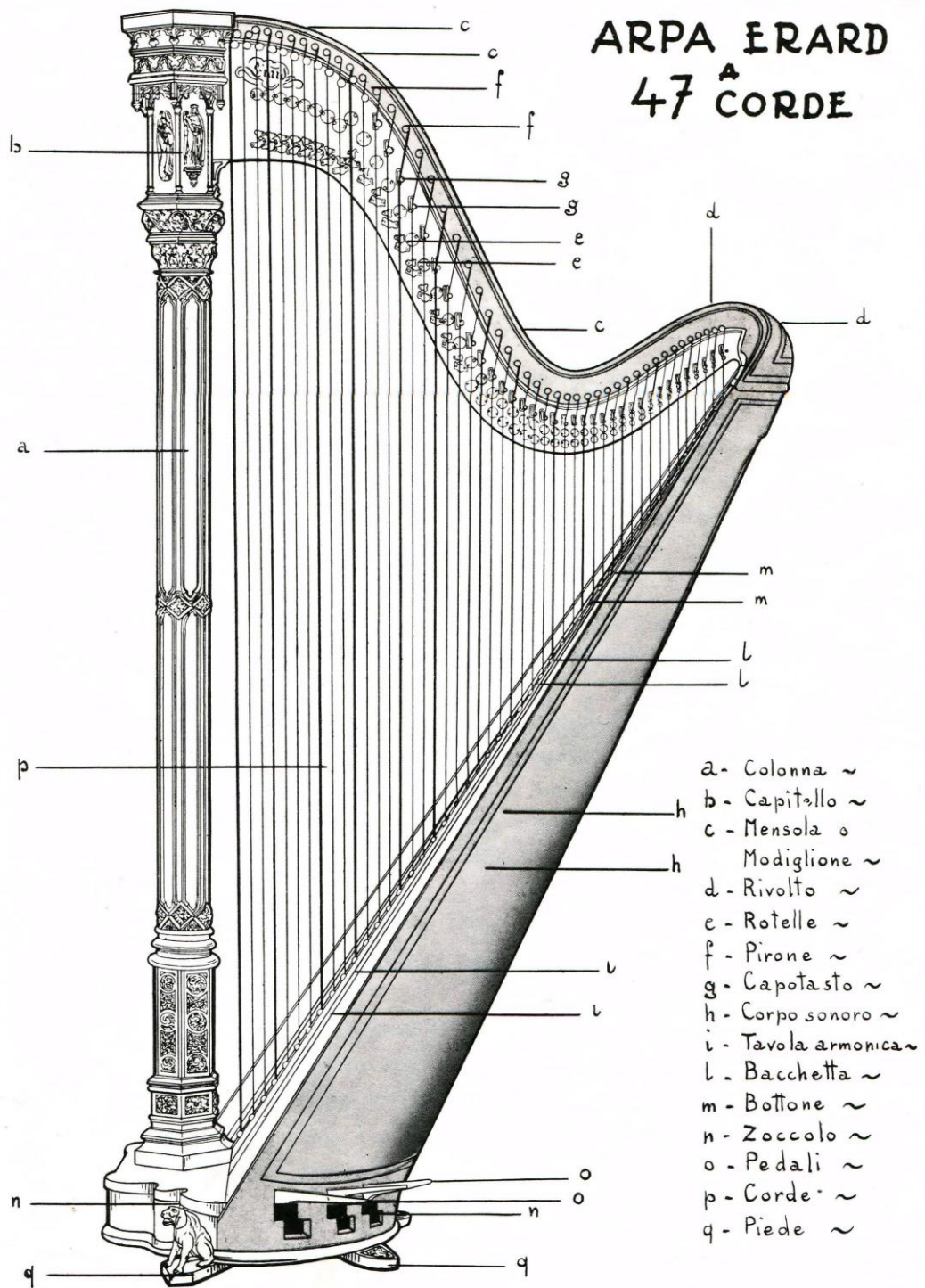


Modello di arpa cromatica, munito di 45 corde diatoniche e 33 corde cromatiche.

L'arpa oggi

L'arpa moderna, detta anche arpa classica per differenziarla dall'arpa celtica, è costituita da quindici parti:

- a) Colonna
- b) Capitello
- c) Modiglione
- d) Rivolto
- e) Rotelle
- f) Pirone
- g) Capotasto
- h) Corpo sonoro
- i) Tavola armonica
- j) Bacchetta
- k) Bottone
- l) Zoccolo
- m) Pedali
- n) Corde
- o) Piede



Rappresentazione di tutte le parti dell'arpa.

Un'arpa da concerto è formata da 47 corde, che partono da un Do⁷ fino ad arrivare ad un Sol⁰, per un totale di sette ottave . Le due corde più basse, il Do ed il Re sono prive della meccanica pertanto, nel caso in cui il brano richiede l'uso di quelle due corde, le si accorda in base

alle esigenze. Per avere dei punti di riferimento, le corde rosse rappresentano il Do, quelle le nere o blu rappresentano il Fa. A differenza del pianoforte, le ottave nell'arpa si contano partendo dai suoni acuti, e la prima nota cui far riferimento è il Mi.

Le corde sono di tre diversi materiali: nylon, budello e acciaio. Quelle del registro più acuto, ovvero per la prima ottava circa, sono di nylon; nel registro centrale sono in budello; mentre quelle basse sono di acciaio ricoperte da una filettatura di rame o altro materiale. L'uso di questi tre diversi materiali è stato necessario per risolvere il problema della lunghezza delle corde; infatti se si dovesse utilizzare il budello per tutti i registri, in quello grave si dovrebbero aumentare notevolmente le dimensioni. Dal punto di vista sonoro però, si possono sentire le diverse sonorità timbriche dovute all'uso dei diversi materiali. Si sa che più una corda è rigida più difficilmente si formano le alte frequenze, con la conseguenza che il suono prodotto da una corda poco elastica è meno ricco di armoniche, responsabili del timbro sonoro e quindi della sua bellezza. Questa rigidità comporta anche la difficoltà nell'accordare lo strumento, visto che il problema di una corda lo si riscontra su l'intera cordiera. Il suono prodotto dalle corde, che arriva all'ascoltatore, è formato da diversi elementi che partecipano tutti assieme: il dito, la corda che vibra, la cassa di risonanza e l'ambiente. Il musicista può scegliere il timbro della nota, in base al modo e al punto in cui egli decide di mettere in vibrazione la corda; ciò è dovuto al fatto che l'arpista suona la corda direttamente con i polpastrelli, decidendo quindi anche l'intensità sonora. In base al punto in cui si mette in vibrazione la corda, si può rinforzare l'armonica fondamentale suonando al centro, producendo quindi un suono più morbido e rotondo; al contrario, per avere un timbro più

brillante, accentuando le armoniche più elevate, si pizzica la corda verso l'estremità.

Anche l'intensità e la durata della nota dipendono da diverse variabili. La più fondamentale è la qualità dello strumento, in quanto il bravo costruttore deve eliminare tutte le zone di antirisonanza in cui le parziali sonore sono attenuate. Un'altra caratteristica fondamentale è il materiale con cui sono fatte le corde; infatti da esso dipende la durata della vibrazione e quindi anche la durata del suono. Non meno importante è l'acustica dell'ambiente in cui si suona e la tecnica esecutiva dell'arpista. La durata della vibrazione non coincide con la durata del suono, più breve rispetto all'esaurimento del moto vibratorio; per questa ragione si tende a non smorzare le corde delle prime ottave a meno che il compositore non lo espliciti utilizzando il segno di smorzato.

Il fatto che le ottave più risonanti dell'arpa sono anche le più basse non significa che siano anche le più udibili, una qualità che dipende anche dalla ricchezza delle armoniche.

Come succedeva nei secoli passati, l'arpista suona stando seduta e appoggiando lo strumento sull'interno delle gambe e sulla spalla destra, così che lo strumento ha tre punti di appoggio in cui scaricare il peso: il pavimento, le gambe e la spalla. La testa è sul lato sinistro dello strumento dove viene posto anche il leggio; di tanto in tanto si devono guardare le corde non avendo punti di riferimento tattili ma solo visivi. Proprio come succede nel pianoforte, la mano destra suona solitamente le note acute scritte in chiave di violino, mentre la sinistra suona quelle gravi in chiave di basso; tuttavia ci possono essere incroci delle mani. A differenza però dei pianisti, nell'arpa si utilizzano solo quattro dita per ogni mano; si esclude infatti il mignolo a causa della sua limitata lunghezza e per la debolezza rispetto alle

altre quattro dita. Vi è un'altra differenza rispetto ai pianisti: appoggiando le dita sulla tastiera del pianoforte, questi si trovano ad avere le mani che convergono, ovvero i pollici stanno all'interno, mentre nell'arpa le mani sono in posizione simmetrica, e i pollici sono sempre orientati verso le corde più acute.

La posizione delle mani è molto importante. La mano deve posizionarsi come se tenesse una pallina da ping-pong in mano, dando così al palmo una forma arrotondata con le dita che restano leggermente aperte. Il polso si torce leggermente verso l'arpa permettendo così alle dita di entrare nelle corde e di posizionarsi nel modo corretto. Quando le corde vengono pizzicate, le dita si richiudono all'interno del palmo formando un pugno chiuso in cui il pollice appoggia sulla prima falange del dito indice. L'arpista cerca di non perdere mai il contatto con la cordiera, così da evitare di dover guardare le corde per riposizionare la mano. La posizione della mano è molto importante anche per creare particolare effetti sonori quali il glissato con note doppie o triple, i suoni armonici, gli *étouffés*, suonando la corda presso la tavola, suonare dando l'effetto dello xilofono oppure utilizzando l'unghia.

Parte Terza: La mia esperienza

Come viene costruita un'arpa

Essendo arpista ho avuto il piacere di conoscere i tecnici che si occupano della costruzione delle arpe Salvi, i quali mi hanno descritto il loro lavoro.

Le arpe della tradizione occidentale sono caratterizzate da tre parti strutturali: la cassa di risonanza, il cavigliere e la colonna frontale, la quale completa il triangolo ideale. Le arpe a pedali hanno anche un quarto elemento, lo zoccolo, dove sono alloggiati le leve del meccanismo che consente l'esecuzione delle note alterate.

La parte strutturale fondamentale, la quale determina la qualità del suono, è la cassa di risonanza, che ha la forma di un guscio vuoto e viene ricoperta dalla tavola armonica. Oltre alla forma, il risultato sonoro è fortemente influenzato dalla qualità, dalla stagionatura e dallo spessore del legno usato.

Il cavigliere, chiamato anche collo o modiglione, ha la caratteristica forma ad "S" determinata dalla diversa lunghezza delle corde, ospita la meccanica che serve per produrre le alterazioni, consentendo all'arpista di suonare in tutte le tonalità.

Anche la colonna frontale ha un ruolo importantissimo: oltre a dare stabilità allo strumento, contrastando la forza dovuta alla tensione delle corde, nelle arpe a pedali è cava e consente il passaggio dei tiranti che trasmettono il movimento dei pedali alla meccanica posta nel modiglione.

Per produrre le alterazioni vi sono due possibilità: o il meccanismo ad azione manuale, oppure quello con i pedali.

Una corda fissata a due estremità e messa in tensione produce un suono, la cui altezza dipende dalla lunghezza della corda stessa, dal materiale con la quale è costruita e dal peso della tensione alla quale viene sottoposta. Con una tensione costante, aumentando solo la lunghezza della corda, il suono prodotto risulta essere più grave; diminuendone invece la lunghezza, esso risulterà più acuto.

Nelle arpe con meccanismo ad azione manuale, chiamate anche arpe celtiche, l'accorciamento della corda avviene tramite una levetta che va a premere contro la corda stessa, accorciando in tal modo la porzione vibrante. Nelle arpe a pedali, invece, l'accorciamento è ottenuto attraverso un sistema di leve e tiranti, trasmettendo il movimento dal pedale al meccanismo sul modiglione, dando modo all'arpista di avere sempre le mani libere per suonare.

Quando si progetta la costruzione di un'arpa, si deve scegliere la qualità del materiale. La scelta è delicata e dipende dalle caratteristiche fisiche del legno, dalle sue imperfezioni, dalle venature, che a loro volta determineranno il suono dell'arpa. Le tre parti, cassa – colonna – modiglione, vengono marchiate con un numero di serie perché sono lavorate in settori diversi, e ricongiunte solo alla fine dell'opera. La cassa armonica deve esser resistente ed elastica allo stesso tempo, perché deve sopportare la tensione delle corde e deve anche far risuonare le corde. La colonna, come detto precedentemente, è cava per metà, in modo che passino i tiranti, necessari per il funzionamento della meccanica del modiglione. Il modiglione è sottoposto ad un fortissima pressione dovuta alla meccanica e alla trazione delle corde; per questo motivo è costituito da diversi strati di legno uniti tra di loro che gli conferiscono una maggior resistenza. Queste tre parti, una volta lavorate, intarsiate e dipinte vengono incollate tra di loro. Inserita la meccanica e sistemato lo zoccolo, si

passa a regolare l'intonazione agendo sulle dita meccaniche del modiglione, in modo che non vadano a "pizzicare" o troppo o troppo poco la corda, così da ottenere oltre che una buona intonazione anche un bel suono limpido.

Dopo aver montato e sistemato lo strumento, esso viene sottoposto ad un'arpista la quale ne dà un giudizio sommario. Infatti ogni strumento ha le sue caratteristiche timbriche e sonore, che dipendono sì dal legno, ma anche dalla sua stagionatura. Pertanto uno strumento appena costruito non ha mai il suo vero suono; deve passare qualche tempo perché il legno si stabilizzi e maturi. Anche da arpista ad arpista cambia il suono della medesima arpa, per il semplice fatto che usiamo le dita per suonare.

Oltre ad avere una delle più grandi case costruttrici, Salvi ha anche un museo dell'arpa con numerosi esemplari restaurati; le arpe antiche del Museo Victor Salvi vengono sottoposte a restauro per riportarle possibilmente alla condizione fonica e meccanica simile a quella originale. Ciò comporta due importanti conseguenze: il restauro funzionale dello strumento viene completamente escluso, e gli strumenti sono sottoposti solo ad un restauro conservativo, altrimenti gli interventi andrebbero a snaturarne il suono creando uno strumento ibrido. Gli interventi dei restauri precedenti vengono eliminati. Il restauro di questi strumenti antichi si articola in tre fasi: il restauro liutario dello strumento, ovvero di tutte le parti strutturali in legno che generalmente necessitano di essere pulite, revisionate e consolidate; il recupero delle parti meccaniche che devono essere smontate, pulite, lubrificate e rimontate; l'ultima fase è quella decorativa dello strumento, dove spesso è necessario integrare le parti mancanti soprattutto se sono sculture o rilievi in pastiglia, materiale simile al gesso molto utilizzato nelle decorazioni delle arpe dell'Ottocento.

Durante il restauro si ha anche la possibilità di studiare le caratteristiche costruttive delle arpe, misurando lo spessore dei legni o analizzando il funzionamento della meccanica.

Questo laboratorio di restauro è una parte importantissima dell'attività del Museo dell'arpa di Victor Salvi; egli è uno dei più importanti costruttori di arpe a livello europeo e mondiale.

Ho avuto il piacere di conoscere anche Mario Buonoconto, costruttore di strumenti antichi; durante l'intervista mi ha spiegato la sua passione e il suo modo di lavorare. Una volta gli strumenti, per ragioni logistiche, venivano costruiti utilizzando il legno presente in zona. Per ricostruire questi antiche esemplari egli si rifà alle illustrazioni dell'epoca, ne studia la forma e poi disegna il progetto così da poterlo realizzare. Ha costruito diverse arpe gotiche e romaniche, modificandone leggermente la tavola, rendendola più bombata in modo che dia un maggior suono. Ho avuto modo di vedere anche un'arpa bilanciata progettata da lui e da un suo collega; questo particolare modello fa sì che l'accordatura e la struttura dello strumento restino pressoché invariate negli anni. Il problema nell'arpa è che nel tempo il modiglione e la cassa di risonanza tendono a modificarsi, in particolare avvicinandosi, a causa della tensione delle corde; nell'arpa bilanciata invece ciò non succede perché dietro la cassa di risonanza sono poste altre corde che tirano nel verso opposto generando così una forza contraria alla cassa, e permettendo un'intonazione più stabile.

La mia vita come arpista

Suonare l'arpa per me è sempre stato un sogno; l'ho potuto realizzare quando a quattordici anni sono entrata al conservatorio "F. Venezze" di Rovigo e sotto la guida della professoressa Patrizia Carlin ho scoperto questo meraviglioso strumento. Il repertorio per arpa è molto vasto, a partire dagli autori antichi come Bach ed Haendel dei quali abbiamo trascrizioni ricavate dal clavicembalo o da altri strumenti, fino ad arrivare ai compositori moderni e contemporanei come Salzedo e Rota; il periodo più florido della scrittura arpistica è il Romanticismo, soprattutto quello francese e tedesco.

Per suonare l'arpa bisogna avere un buon coordinamento, sia per spostarsi con le mani sulla cordiera sia per azionare i pedali; infatti se durante l'esecuzione si sbaglia ad azionare un pedale può diventare un vero problema trovare l'errore e rimediare senza fermarsi e ricominciare da un punto in cui ci si era annotata la pedaliera. Molti autori mettono a dura prova le abilità dell'arpista con l'uso dei pedali, ad esempio Wagner nella *Walchiria, Incantesimo del fuoco*: la prima arpa nella parte per orchestra si trova a dover cambiare trenta pedali in quattro battute in cui le due mani suonano per moto contrario tutte semicrome; questo brano è obbligatorio per l'esame di compimento inferiore, presente nel vecchio ordinamento. La musica in generale, ma soprattutto suonare l'arpa, è per me un modo di trasmettere le mie emozioni, le mie interne vibrazioni. A differenza di tutti gli altri strumenti, quando si suona l'arpa si beneficia dell'appoggio al corpo, e le braccia l'avvolgono per esser suonata, come diventasse parte integrante, risonanza e prolungamento del corpo di chi la suona. A questo proposito, lo scorso maggio ho avuto il piacere e l'onore di conoscere Eleonora Perolini, un'arpista che pratica l'arpa-terapia, una

tecnica completamente diversa dalla musicoterapia molto in voga in questo periodo. L'arpa-terapia consiste nel suonare brani molto melodiosi, non veloci, che usino soprattutto le ottave centrali; a volte si può suonare sempre la stessa nota o lo stesso accordo. Queste note danno luogo a delle vibrazioni che vanno ad interagire con il sistema nervoso simpatico, il quale si rilassa favorendo un maggior funzionamento delle attività organiche. L'arpa ha un maggiore effetto rispetto agli altri strumenti perché è stato dimostrato che le vibrazioni delle corde di questo strumento si avvicinano maggiormente alla qualità acustica delle vibrazioni prodotte dalla voce umana. L'arpa-terapia è già utilizzata negli Stati Uniti, in ambito ospedaliero:

NASHVILLE, Tennessee (AP) – Nel nido del Vanderbilt University Medical Center, ai neonati meno fortunati che lottano fra la vita e la morte, vengono strimpellate dolci melodie grazie ad un'arpa alta sei piedi. [...] il direttore del NICU, Diane Deslauriers, ha dichiarato che al suono della musica prodotta dall'arpa i ritmi cardiaci dei neonati sembrano diminuire e che gli stessi neonati sembrano fare meno affidamento sui loro respiratori. [...] Jane Standley, professore di musicoterapia alla Florida State University, ha condotto diversi studi nel reparto di terapia intensiva (NICU) del Talhassee Memorial Hospital e ha scoperto che i neonati che ascoltavano ninne nanne uscivano dall'ospedale prima rispetto agli altri.⁵⁹

L'arpa-terapia può esser applicata a qualsiasi soggetto, anche in stato di malattia; la stessa Eleonora Perolini ha preso parte con alcuni medici a studi utili a verificare l'influenza che il suono dell'arpa esercita sull'essere umano. Attraverso le analisi si è riscontrato un abbassamento dell'ormone responsabile dello stress, una maggior funzionalità respiratoria e cardiaca, il recupero più rapido delle funzionalità dopo un intervento, e il rilassamento di tutto il corpo.

⁵⁹ Eleonora Perolini, *Le corde del cuore, Esperienze musicali vissute in ambito sanitario e nella sfera del benessere*, Roma, Gruppo Editoriale l'Espresso, 2011, pp. 8-10.

Per utilizzare questa tecnica non occorre esser diplomati o aver seguito una specifica formazione, basta amare il proprio strumento e volerlo utilizzare per il bene del prossimo. L'arpa-terapia può accompagnare la vita di ogni essere umano fin dal suo concepimento.

Conclusioni

L'arpa, a differenza degli altri strumenti, può vantare una continuità costante attraverso il tempo, anche dal punto di vista della scrittura. Grazie alla maestria dei costruttori, l'arpa è riuscita a sopravvivere durante i secoli, modificandosi per seguire l'evolversi della musica. Ha mantenuto la sua forma pressoché invariata, passando attraverso le più grandi civiltà storiche, assumendo un ruolo di primaria importanza all'interno dei culti e dei riti delle popolazioni più antiche. Una presenza importantissima è testimoniata anche nella Bibbia, grazie soprattutto al fatto che il Re David ne era il suo massimo cultore; egli si accompagnava nell'intonazione dei Salmi anche se lo strumento più citato è il kinnor.

Una vera riscoperta di questo strumento avviene nel tardo Medioevo, con l'arpa gotica, fino ad arrivare alla sua prima apparizione in orchestra voluta da Monteverdi per l' *Orfeo*. Nonostante le difficoltà meccaniche, dovute in particolare ai cromatismi, e all'evolversi musicale, l'arpa, grazie alle modifiche ed alle invenzioni di alcuni costruttori, è riuscita infine a tenere il passo.

Vista solitamente come uno strumento femminile, molti ne ignorano il peso, la forza che le dita delle mani devono esercitare per suonare, la complessità dell'uso dei pedali. Molti dipinti raffigurano le donne con

questo strumento, soprattutto nel Rinascimento, forse perché le giovani fanciulle nobili dovevano esser istruite alla musica, mentre gli uomini praticavano arti più corporali e violente.

Non essendo uno strumento molto diffuso nel nostro paese, viene spesso lasciato da parte a vantaggio di altri strumenti più conosciuti come il pianoforte o la chitarra, ignari del fatto che le vibrazioni di questo strumento portano particolare beneficio sia a chi suona sia a chi ascolta.

Bibliografia

- Curt Sachs, *Storia degli strumenti musicali*, Milano, Oscar Mondadori, 2011.
- Anthony Baines, *Storia degli strumenti musicali*, Milano, BUR, 1995.
- Anna Pasetti, *Non arguta sonant tenui psalteria chorda. L'arpa dall'antichità preclassica all'alto Medioevo*, Bologna, Ut Orpheus, 2004.
- Alba Novella Schirinzi, *L'arpa*, Milano, Ed. Carisch, 1961.
- *Bibbia*, Milano, Ed. San Paolo, 2010.
- Anna Pasetti, *L'arpa*, Palermo, L'Epos, 2008.
- Elio Durante- Anna Martellotti, *L'arpa di Laura. Indagine organologica, artistica e archivistica sull'arpa estense.*, Firenze, S.P.E.S., 1982.
- Lucia Bova, *L'arpa moderna. La scrittura e la notazione, lo strumento e il repertorio dal '500 alla contemporaneità*, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 2008.
- Eleonora Perolini, *Le corde del cuore, Esperienze musicali vissute in ambito sanitario e nella sfera del benessere*, Roma, Gruppo Editoriale l'Espresso, 2011.