

**T**ginus **S**derci **f**ecit  
**F**lorentia **A**nno 19

In copertina: Il banco da lavoro di Igino Sderci con alcuni suoi attrezzi  
On the cover: Igino Sderci's workbench with some of his tools

ISBN 978-88-8347-776-8

© 2014 sillabe s.r.l.  
Livorno  
www.sillabe.it

*Direzione editoriale / Management*  
Maddalena Paola Winspeare

*Redazione e coordinamento / Copyediting and coordination*  
Giulia Perni

*Redazione inglese / English copyediting*  
Giulia Bastianelli

*Progetto grafico / Design*  
Susanna Coseschi

*Copertina / Cover*  
Laura Belforte

*Traduzioni / Translations*  
Sarah Thompson

*Crediti fotografici / Photo credits*  
Lucio Ghilardi  
Archivio di Tarisio  
Claudio Mazzolari

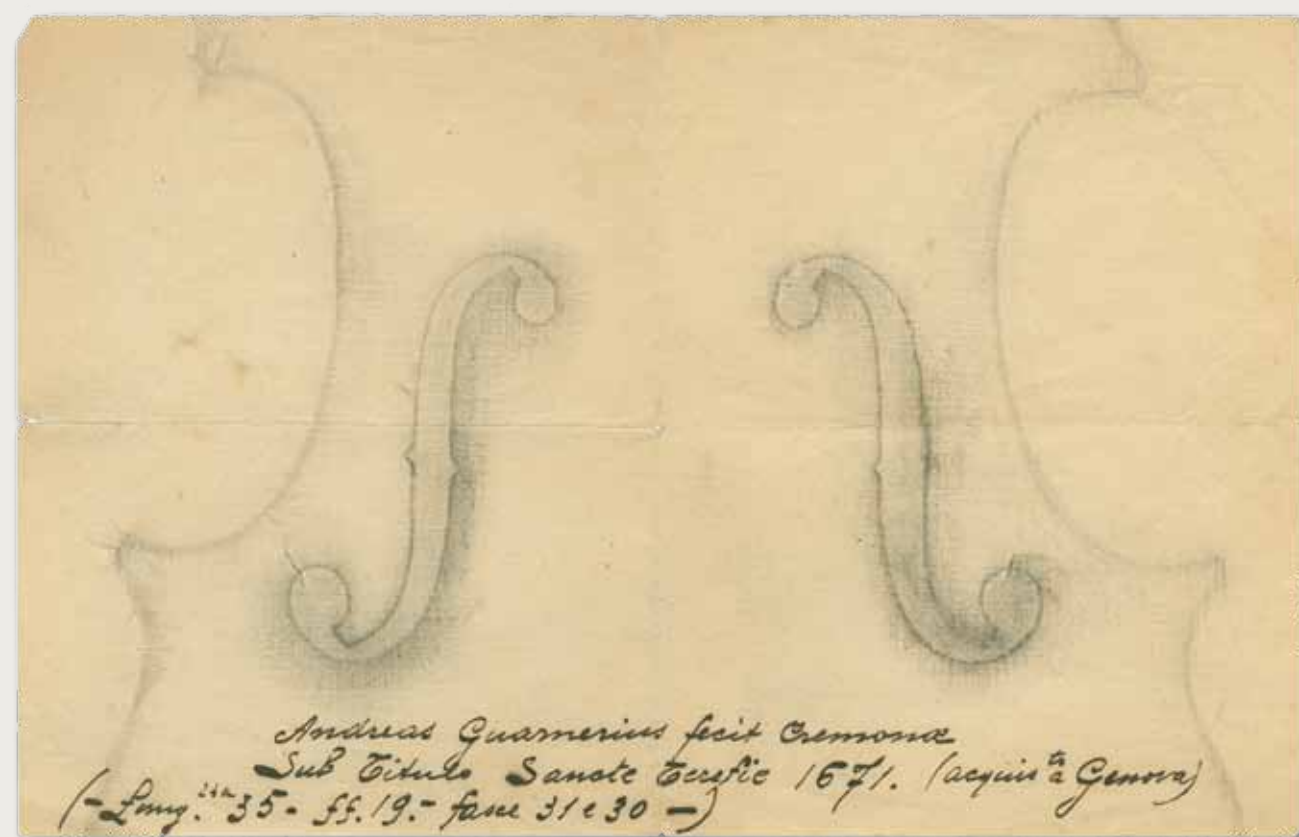
*Fotolitografia / Photolithography*  
La Nuova Lito, Firenze

Claudio Arezio Fabrizio Di Pietrantonio  
Yasuno Toshitake

# IGINO SDERCI

## LIUTAIO

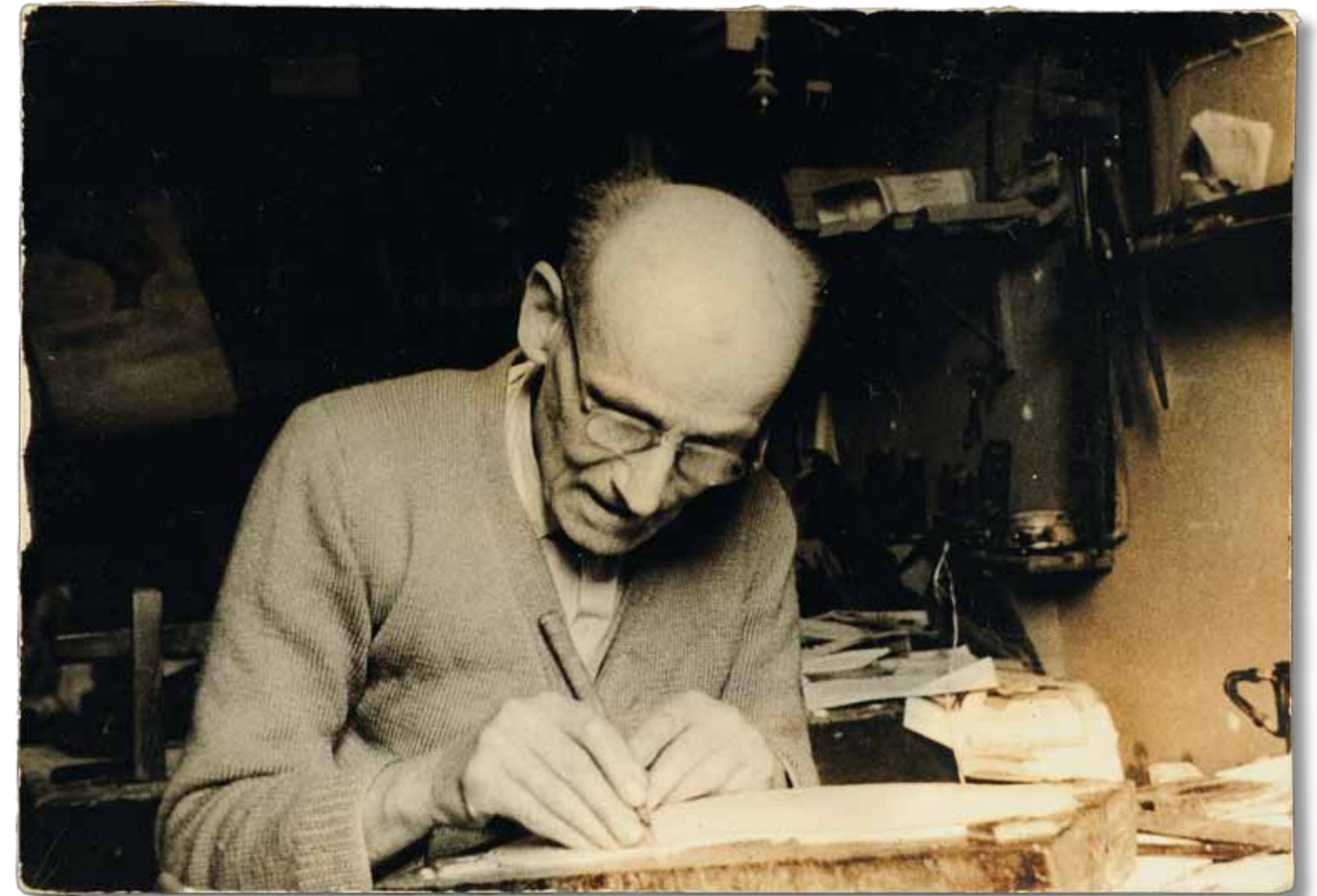
sillabe



## IGINO SDERCI LIUTAIO

PRESENTAZIONE	8
FOREWORD	9
BIOGRAFIE / BIOGRAPHIES	
IGINO SDERCI	13
LUCIANO SDERCI	31
TECNICHE COSTRUTTIVE / CONSTRUCTION TECHNIQUES	35
STRUMENTI / THE INSTRUMENTS	47





## Igino Sderci (1884-1983)

Gaiole in Chianti è un piccolo paese a pochi chilometri da Siena, in Toscana, una terra dove arte e cultura vivono immerse in un paesaggio tra i più famosi al mondo.

Qui tra cipressi e olivi non è raro imbattersi in un monastero o in una piccola chiesa affrescati con maestria, o illustrati da terrecotte policrome. La Toscana è una terra fortunata ed è tra le sue morbide colline, adornate di vigne e uliveti, che da Niccolò Sderci e Fulvia Stagi nasce Igino, il 7 dicembre 1884 (fig. 1).

Il padre Niccolò aveva una piccola impresa artigiana che operava in diversi campi: uno di questi era la falegnameria specializzata nella costruzione di botti per la vinificazione. La madre Fulvia invece proveniva da una famiglia che godeva di una certa agiatezza. Ebbero quattro figli: Igino, Fortunato, Zamira e Giselda.



Fig. 1 - Paesaggio del Chianti / Chianti landscape

Gaiole in Chianti is a small village situated just a few kilometres from Siena, in Tuscany, a land where art and culture are immersed in one of the best-known landscapes in the world.

Here, among cypress and olive trees, it is not unusual to run into a monastery or a little church, expertly frescoed, or decorated with polychrome terracotta. Tuscany is a fortunate land, and it was among its gentle hills covered in vineyards and olive groves that, on 7th December 1884, Igino was born to Niccolò Sderci and Fulvia Stagi (fig. 1).

Igino's father, Niccolò, had a small artisan business working in several different fields, one of which was carpentry, specialising in the construction of barrels for the ageing of wine. His mother came from an affluent family. Together Niccolò and Fulvia had four children: Igino, Fortunato, Zamira and Giselda.

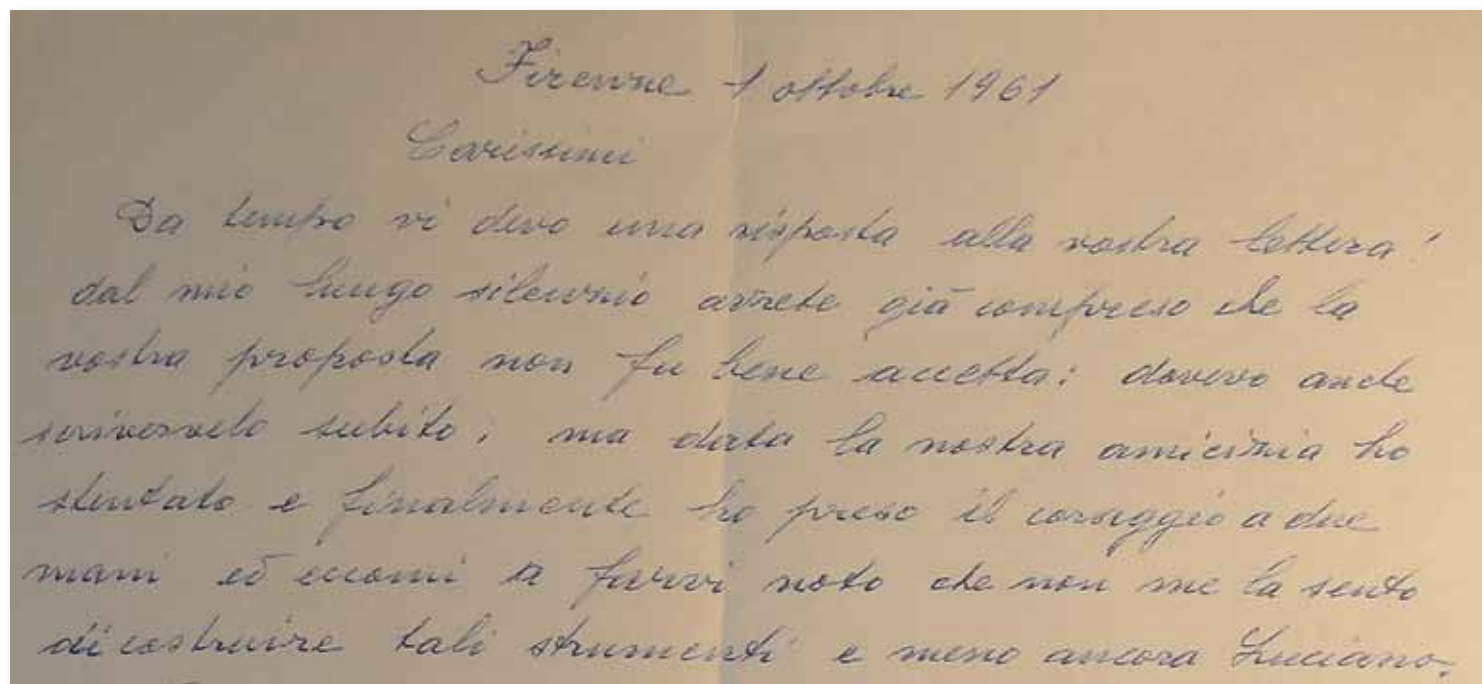


Fig. 14 - Lettera di Iginò Sderci ai Bisiach, Firenze, primo ottobre 1961 / A letter from Iginò Sderci to the Bisiachs dated 1st October 1961

Senza tanti giri di parole, Sderci risponde: "A quel prezzo là non ce n'è né per voi né per me". È così che i Bisiach capiscono di aver fatto un passo falso e gli chiedono che sia lui stesso a fissare il suo prezzo. E per meglio convincerlo lanciano la proposta di vendere in America violini firmati da lui e dal figlio Luciano, che loro potrebbero al limite verniciare.

Iginò già lavorava per conto proprio con gli USA, per cui la vicenda non ebbe esito, proprio come un'altra, più tarda. Nel settembre del 1961 infatti i due fratelli gli proposero di costruire strumenti "[...] che riproducano quelli primitivi [...]", cioè barocchi. Dopo un mese, Sderci rispose freddamente "[...] la vostra proposta non fu bene accettata [...]", coinvolgendo nel rifiuto anche il figlio Luciano. Apparentemente, si tratta delle due uniche divergenze sensibili che emergono dagli oltre trent'anni di corrispondenza raccolta nell'archivio citato (fig. 14). Ma riprendiamo la nostra narrazione. Nel 1921, all'età di 37 anni, Iginò acquistò, grazie all'eredità paterna, un appartamento al secondo piano di un palazzo di fine Ottocento a Firenze, in via Montanara 6, in posizione defilata rispetto al centro storico, dove avrebbe lavorato per il resto della sua lunghissima vita (fig. 15).

Il laboratorio, una piccolissima stanza del suo appartamento, rispecchiava pienamente la sua personalità riservata e la sua totale dedizione al lavoro: lo spazio era ridotto ai minimi termini, sufficiente a malapena per il banco da lavoro e un armadio che conteneva i modelli e le vernici.

Da artigiano formatosi agli inizi del secolo passato, i suoi utensili si limitavano a pochi attrezzi da intaglio, una sega a voltino, un trapano e qualche altro arnese, funzionante rigorosamente a mano.

La sua parsimonia lo induceva a non disfarsi di niente, per cui quel piccolo laboratorio era



Fig. 15 - Il palazzo in via Montanara a Firenze dove si trovava il laboratorio di Iginò Sderci / The building in Via Montanara in Florence where Iginò Sderci's workshop was located

Sderci's reply was direct and to the point: "At that price there's nothing in it for either you or me", at which the Bisiachs realised they have made a bad move and invited him instead to state his own price. As an added incentive, they also proposed selling violins to the United States bearing Sderci and his son Luciano's signatures, which could if necessary be varnished by the Bisiachs.

Iginò was already working directly with the United States, so the Bisiach's proposal went uncompleted, as did another one that was made at a later date. In September 1961, in fact, the two brothers suggested making instruments "[...] that reproduce early ones [...]", in other words, Baroque violins. Sderci's cool reply came a month later: "[...] your proposal is not well-received [...]", and he included his son Luciano in his refusal. These are apparently the only two disagreements of any significance that emerge from more than thirty years of correspondence gathered from the aforementioned archive (fig. 14).

Returning to our story of Iginò's life, in 1921, at the age of 37, he bought an apartment in Florence, thanks to his inheritance from his father. The apartment was at number 6 Via Montanara, on the second floor of a late-19th century building, outside the city's historic centre. It was here that he was to work for the rest of his long life (fig. 15).

His workshop, a tiny room in this apartment, perfectly represented his reserved nature and complete dedication to his work: it was only just big enough for a workbench and a cupboard in which to keep his models and varnishes.

Iginò's tools were those of a craftsman of the early 1900s, limited to a few carving instruments, a frame saw, a drill, and a few other strictly hand-operated tools.

His parsimonious nature meant that nothing was thrown away, so the workshop was full of bits and pieces, primarily scraps of wood.

pieno di oggetti eterogenei, su cui primeggiavano gli scarti di legno, e lo spazio vitale per lavorare sullo stesso banco era estremamente ridotto, tante erano le cose ammucchiate sopra. Entrando nel laboratorio sembrava impossibile che da un tale caos potessero uscire gli strumenti eleganti e raffinati firmati da Sderci (fig. 16).

In quegli anni Iginò continuò a collaborare pienamente con la famiglia Bisiach a Milano, pur rientrato a Firenze, dove peraltro aveva ritrovato Carlo Bisiach che nel 1922 vi si era trasferito da Siena, dove si era sposato con la pianista Daria Guidi conosciuta nell'ambiente musicale di quella città. Carlo Bisiach era un valente violoncellista, allievo di Giovanni Buti; durante la Prima guerra mondiale aveva prestato servizio militare suonando per le truppe al fronte.

Negli anni Venti Iginò non trascurò di farsi apprezzare tanto dall'ambiente musicale fiorentino che dai numerosi colleghi liutai: infatti a Firenze operavano i Casini, Serafino (1863-1952) e il figlio Lapo (1896-1986), Silvio Vezio Paoletti (1883-1971), Giuseppe Del Lungo (1883-1926), Ferdinando Ferroni (1868-1949), Giuseppe Bargelli (1886-1962) e Alfio Batelli (1903-1976).

Iginò ebbe rapporti cordiali con molti dei suoi colleghi fiorentini e non, intrattenendo con alcuni anche rapporti epistolari. Il nostro Iginò era molto stimato, le sue capacità e la sua maestria furono di esempio per molti, e in alcuni casi è anche evidente l'influenza che Sderci ebbe su di loro.

Alcuni liutai come Piero Badalassi (Pisa 1915-1991), Alfredo Del Lungo (Firenze, 1909-Tucuman, 1993), Stelio Rossi (Arcidosso, 1913-Siena, 1996), Cesare Maggiali (Moneta, 1886-Carrara, 1949), Ovidio Giarelli (Carrara, 1921-2006) mostrano, nella loro evoluzione stilistica, alcune caratteristiche che rimandano immediatamente al nostro liutaio. E anche tra i colleghi non toscani possiamo trovare chi trasse ispirazione dalla maestria di Iginò, come Giuseppe Lucci,

The space he had to work in was extremely limited due to this mass of objects heaped up everywhere, even on the workbench itself. Sderci's workshop was so chaotic, in fact, that it seemed impossible that such elegant and finely-made instruments could be produced there (fig. 16).

During this time Iginò continued to collaborate closely with the Bisiach family in Milan, even though he had moved to Florence. Here he also renewed contact with Carlo Bisiach who had transferred from Siena in 1922, having married pianist Daria Guidi, well-known on the Siena music scene. Carlo Bisiach was an accomplished cellist, a student of Giovanni Buti, and during the First World War had spent his military service playing for the troops at the front.

In the 1920s, Iginò's work enjoyed great admiration from both the Florentine musical world and his many fellow luthiers: in fact, working in Florence at that time were Serafino Casini (1863-1952) and his son Lapo (1896-1986), Silvio Vezio Paoletti (1883-1971), Giuseppe Del Lungo (1883-1926), Ferdinando Ferroni (1868-1949), Giuseppe Bargelli (1886-1962) and Alfio Batelli (1903-1976).

Iginò enjoyed cordial relationships with many of his colleagues from Florence and elsewhere and even corresponded with some of them. He was highly-regarded, his skills and craftsmanship an example for many, in some cases clearly influencing their work.

The stylistic development of a number of violin makers, like Piero Badalassi (Pisa 1915-1991), Alfredo Del Lungo (Florence 1909-Tucuman 1993), Stelio Rossi (Arcidosso 1913-Siena 1996), Cesare Maggiali (Moneta 1886-Carrara 1949), and Ovidio Giarelli (Carrara 1921-2006), clearly show characteristics that reflect Sderci's influence. Luthiers outside Tuscany were also inspired by Iginò's workmanship, such as Giuseppe Lucci with whom Sderci

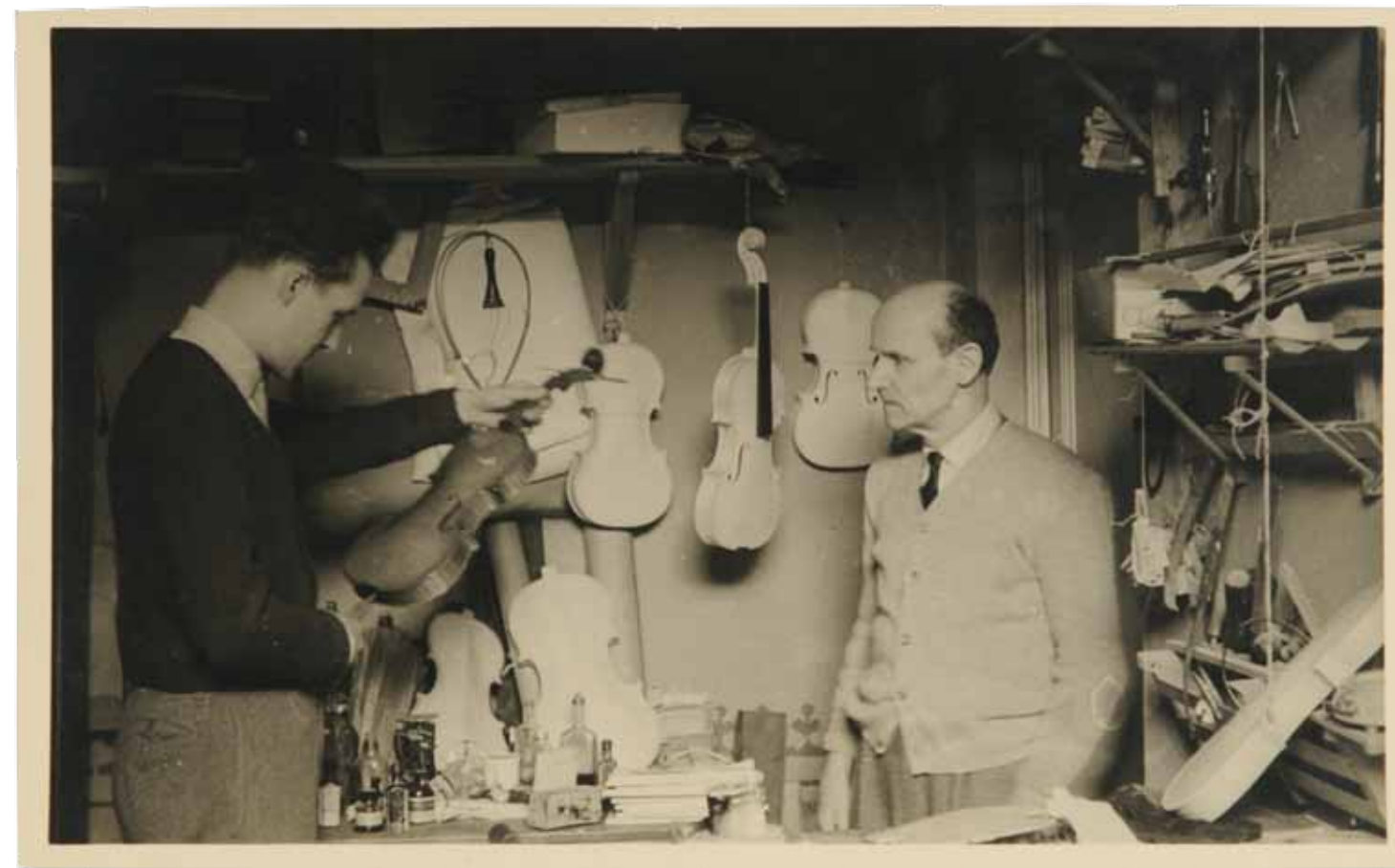


Fig. 16 - Iginò e il figlio Luciano nel loro laboratorio, nell'immediato dopoguerra / Iginò and his son Luciano in their workshop, just after the Second World War



Fig. / Figs. 9-10 - All'inizio Igino Sderci procedeva dai due lati verso l'estremità della punta... / Igino Sderci began by proceeding on both sides towards the corner...



Fig. 11 - ...raccordava le due sguscie / ...then he joined the two channels...

Fig. 12 - ...proseguiva nella sguscia / continued to work the channel...



Fig. 13 - ...quindi terminava la sguscia / ...and completed the channel



Fig. 14 - Violino Igino Sderci 1931 / Igino Sderci violin 1931

### Scultura delle curve esterne

Le curve esterne hanno un'impostazione classica: nello sviluppo longitudinale della tavola l'altezza massima è costante tra la punta superiore della C e quella inferiore, mentre nel fondo coincide con la zona circostante al ponticello fino alle punte inferiori, risultando quindi spostata verso il basso (fig. 15).

Per realizzare le bombature si serviva dell'ausilio di seste di riferimento ricevute dalla bottega Bisiach o che aveva egli stesso rilevato dagli strumenti originali che, soprattutto nel periodo di apprendistato aveva avuto modo di studiare (fig. 16).

Gli spessori usati da Igino sono variati nel corso degli anni, in funzione della sua esperienza e del confronto con i colleghi: nel primo periodo era solito lasciare uno spessore maggiore nella mezzeria delle tavole per avere una più ampia superficie di incollaggio; in seguito questo accorgimento è stato abbandonato. Il maggior spessore del fondo è solitamente spostato verso la zona superiore al centro geometrico dello strumento.

Una volta terminate le due tavole Igino era solito mettere la colla sulle superfici da unire lasciandola asciugare, per poi procedere all'incollaggio il giorno successivo facendo rinvenire la colla con acqua calda. La tecnica, apparentemente insolita e laboriosa, gli permetteva di posizionare e controllare al meglio le parti da incollare.

### Archiving

The external contours of Sderci's violins follow classical lines: on the long arch of the front plate the maximum height is constant between the upper and lower corners of the C bout, while on the bottom plate it extends from the area around the bridge to the lower corners, and is therefore lower down (fig. 15).

In order to carry out the arching, he used templates he had been given by the Bisiach Workshop or which he himself had made from original instruments that he had been able to study, especially during his apprenticeship (fig. 16).

The thicknesses he adopted varied over the years, in line with his experience and comparison with his peers: in his early period he used to leave a greater thickness along the centre line of the plates in order to obtain a larger gluing surface, but he later abandoned this technique. The greatest thickness is usually shifted towards the upper part, in the geometric centre of the instrument.

Once he had completed the two plates, the luthier used to spread the glue on the surfaces to be glued together and to let it dry. He would then proceed to the gluing stage the following day by reviving the glue with hot water. This unusual and somewhat laborious technique allowed him to position and have greater control over the parts to be glued.

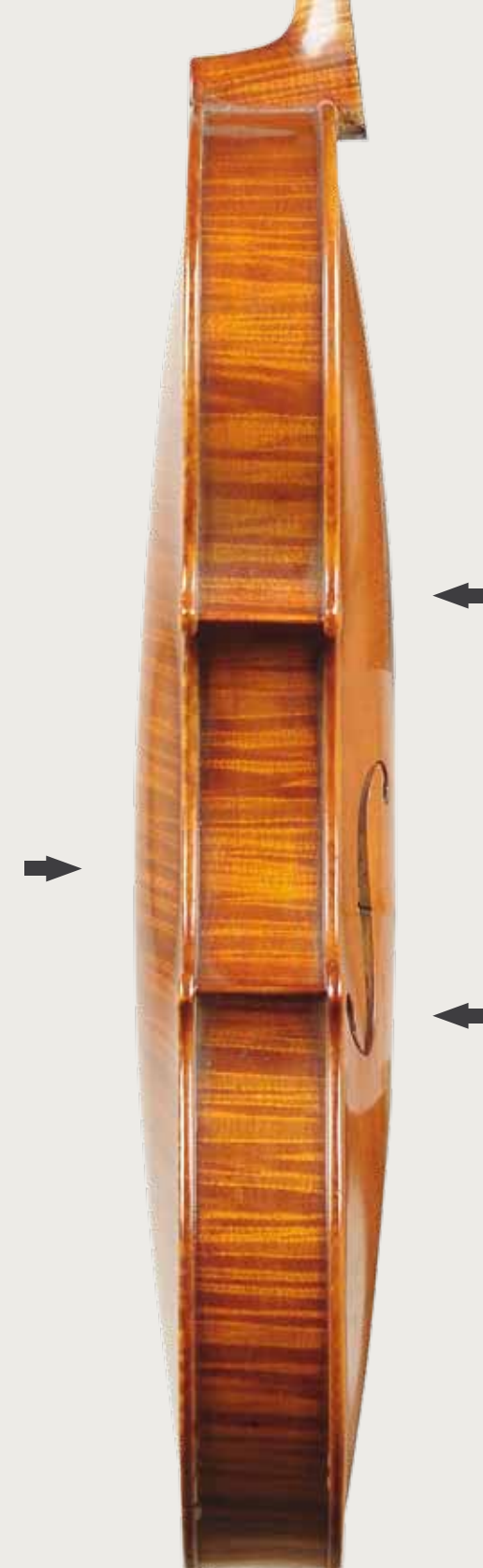


Fig. 15 - Andamento delle curve longitudinali / Long arches



Fig. 16 - Seste del modello G. Gagliano / Templates of the G. Gagliano model



Fig. / Figs. 17-18 - Modelli in carta di f / f hole templates

### Taglio delle f

Per il posizionamento delle f Igi-  
no era solito utilizzare dei modelli  
in carta, in relazione alla forma  
utilizzata, che venivano collocati  
lungo la linea di mezzeria della  
tavola con la distanza tra gli occhi  
già impostata (figg. 17-18).

Il taglio delle f veniva effettuato  
inizialmente col traforo, dopo una  
sbozzatura interna della tavola ad  
uno spessore di circa 6 mm, suc-  
cessivamente la rifinitura veniva  
eseguita con sgorbie e coltello,  
senza l'utilizzo di lime, in modo  
da lasciare in evidenza la pulizia  
del taglio, che è sempre perpen-  
dicolare alla tavola (figg. 19-21).

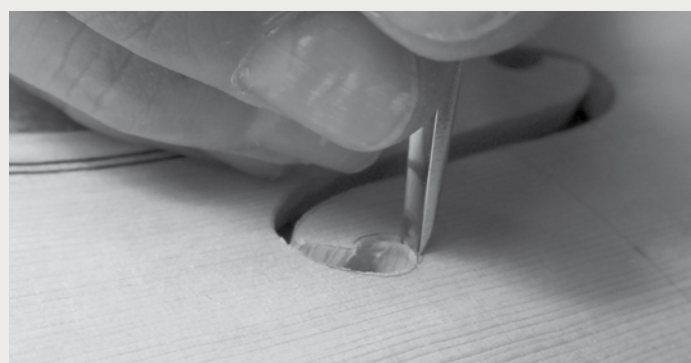


Fig. / Figs. 19-21 - Taglio delle f / Cutting of the f holes

### Cutting of the f holes

For the positioning of the f holes  
Sderci used templates made  
from thin card which already set  
the distance between the upper  
eyes. The templates were placed  
along the centre line of the plate  
(figs. 17-18).

The cutting of the f holes was  
started with a fretsaw after a  
rough hewing of the underside  
of the plate to a thickness of about  
6 mm. Gouges and a knife were  
then used to finish off. No files  
were used, so that the sharpness  
of the cut, which was always per-  
pendicular to the plate, remained  
clearly visible (figs. 19-21).

### Manico e testa

Spesso i violini di Sderci presentano  
la testa innestata, a causa di un'innata  
parsimonia che si era combinata con la  
scarsa reperibilità dei materiali, special-  
mente nel periodo bellico. Non è raro  
trovare in questo periodo tavole in tre/  
quattro pezzi e anche tastiere e manici  
costituiti da più parti incollate insieme.  
Anche da questi dettagli emerge l'abili-  
tà manuale di Igi-  
no, infatti gli incollaggi  
risultano quasi invisibili.

L'innesto è sempre magistralmente ese-  
guito e il taglio laterale risulta sempre  
all'altezza del capotasto e ortogonale al  
piano della tastiera (fig. 22).

Era solito incastrare il manico nella tavola  
fino al filetto e dagli anni Sessanta in poi  
si trovano a volte strumenti con il manico  
incastrato oltre il filetto stesso e con gli  
angoli smussati per far sembrare meno  
profondo l'incastro (fig. 23).

Un altro dettaglio che denota la meti-  
colosità di Igi-  
no, una volta terminato  
l'incastro del manico sulla cassa, era  
quello di passare la colla sulle superfici,  
lasciarla asciugare e quindi ricontrollare  
l'incastro in modo che fosse ancora più  
preciso prima di procedere all'incolla-  
gio definitivo.

La scultura del riccio lateralmente in  
genere è abbastanza profonda, par-  
tendo dal bottone per terminare quasi  
piatta nell'ultimo giro della voluta. Lo  
scavo frontale e quello posteriore non  
sono mai troppo accentuati; l'intaglio è  
sempre eseguito solo a sgorbia e rifinito  
a rasiera.

Mentre nella scultura della voluta del  
riccio Igi-  
no era sempre molto attento e  
fedele al modello di riferimento in ese-  
cuzione, non lo era invece nel dorso che  
risulta sempre piuttosto stradivariano.

Una particolarità nell'esecuzione della  
scatola dei piroli, sotto la gola del riccio,  
consiste nel terminarla con gli angoli ar-  
rottondi come vediamo nella testa della  
viola del 1939 appartenuta al maestro  
Piero Farulli. Questa caratteristica è più  
frequente negli anni Sessanta e Settanta,  
solo raramente negli anni precedenti, ed  
aveva lo scopo di irrobustire le ganasce  
nella zona dell'ultimo foro (fig. 24).

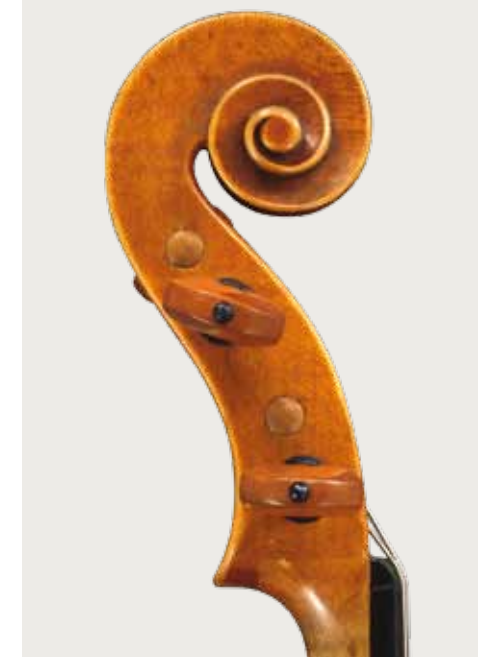


Fig. 22 - Innesto della testa sul manico / Grafted scroll on neck



Fig. 23 - Particolare dell'incastro del manico / Detail of the neck graft

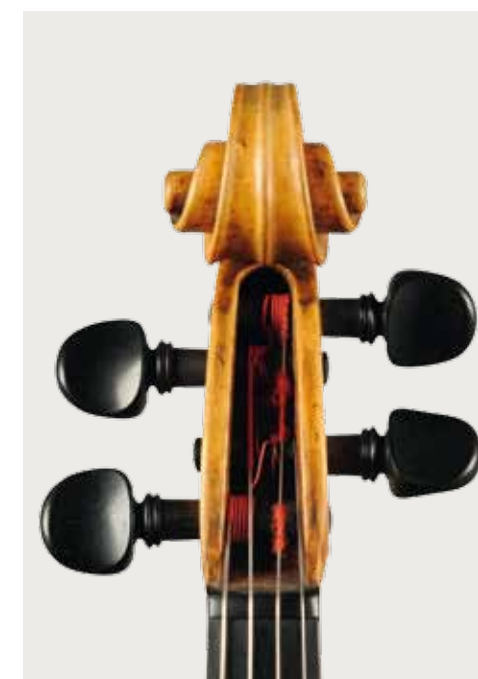


Fig. 24 - Scatola dei piroli: particolare degli  
angoli arrotondati nella viola "Farulli" / Peg box:  
detail of the rounded corners on the "Farulli" viola

### Neck and scroll

Because of Sderci's parsimonious na-  
ture and a scarcity of materials, espe-  
cially during the war, his violins often  
have grafted necks. It is not rare to find  
plates from this period made from three  
or four pieces of wood, and even finger-  
boards and necks made from several  
parts glued together. These details are  
a further demonstration of the luthier's  
mastery, since the gluing joints are prac-  
tically invisible.

The grafts are always carried out with  
great skill, the lateral cut always on a  
level with the upper nut and perpendicu-  
lar to the fingerboard (fig. 22).

Initially, Sderci used to set the neck  
onto his violins as far as the purfling.  
From the 1960s onwards, however, he  
used a deeper graft that went beyond  
the purfling, rounding the corners in  
order to disguise the deepness of the  
graft (fig. 23).

A further technique used by Igi-  
no that reflects his meticulous nature was, af-  
ter grafting the neck onto the body, to  
spread glue onto the surfaces, leave it  
to dry and then check the graft again so  
that he could obtain an even more ac-  
curate finish, before proceeding to the  
final gluing stage.

From the side, the carving of the scroll is  
generally quite deep at the ears, ending  
almost flat at the last turn. The fluting  
on the front and back is never too ac-  
centuated, the carving always carried  
out with just a gouge and finished off  
with a scraper.

An unusual detail on the peg box, below  
the throat of the scroll, are the rounded  
upper corners, as is clearly seen on the  
scroll of the viola from 1939 which be-  
longed to M° Piero Farulli. This feature  
is more commonly found on instruments  
made in the 1960s and 70s, and only  
rarely in the years prior to that. Its aim  
was to strengthen the sides of the peg  
box around the last peg hole (fig. 24).





## Strumenti The Instruments

Violino piccolo	Igino Sderci	1922 circa	48
Violino	Igino Sderci	1924	52
Violino	Igino Sderci	1925	56
Violino	Igino Sderci	1929	60
Violino	Igino Sderci	1931	64
Violino	Igino Sderci	1931	68
Violino	Igino Sderci	1934 "Carretti"	72
Violino	Igino Sderci	1935	76
Violino	Igino Sderci	1935	80
Violino	Igino Sderci	1939	84
Viola	Igino Sderci	1939 "Farulli"	88
Violino	Igino Sderci	1941	92
Violino	Igino Sderci	1945	96
Violino	Igino Sderci	1948	100
Violino	Igino Sderci	1951	104
Violino	Igino Sderci	1956	108
Viola	Igino Sderci	1956	112
Violino	Igino Sderci	1960	116
Violino	Igino Sderci	1961	120
Viola	Igino Sderci	1961	124
Violino	Igino Sderci	1966	128
Violino	Igino Sderci	1976	132
Violino	Leandro Bisiach	1920	136
Violino	Carlo Bisiach	1946	140
Violino	Luciano Sderci	1947	144
Violino	Luciano Sderci	1949	148
Viola	Luciano Sderci	1962	152
Viola	Luciano Sderci	1973	156
Viola	Luciano Sderci	1976	160
Viola	Luciano Sderci	1977-1980	164

VIOLA IGINO SDERCI 1939 "FARULLI"



VIOLA IGINO SDERCI 1939 "FARULLI"





### Viola Igino Sderci 1939 "Farulli"

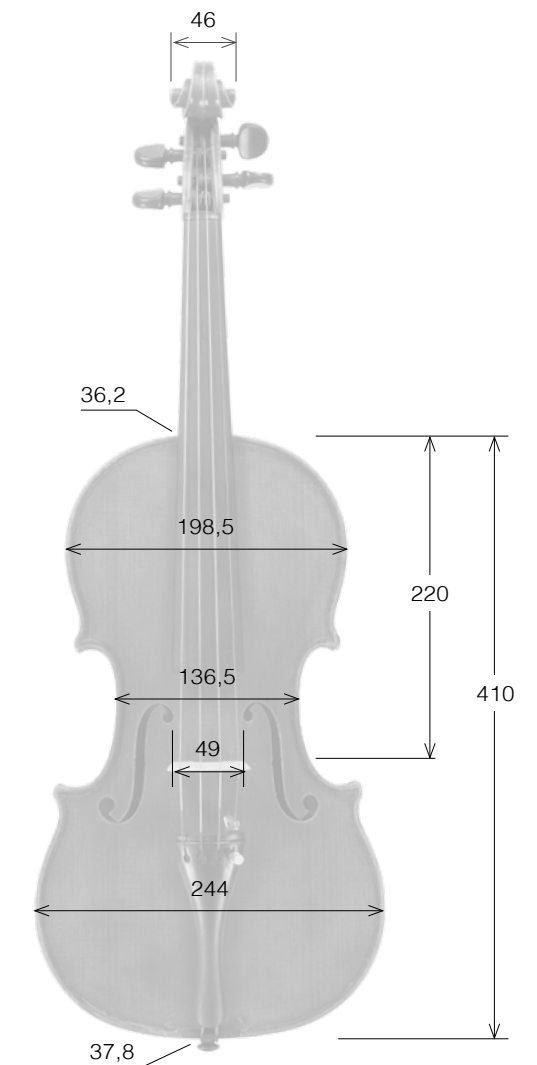
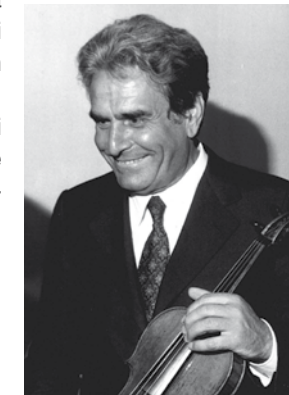
Uno degli strumenti più riusciti di Igino è la bellissima viola costruita per il maestro Piero Farulli e il modello di riferimento, come indicato nella forma e nei modelli in carta a lui dedicati, è il Pietro Guarneri di Mantova. La naturale usura dovuta all'utilizzo prolungato ha conferito allo strumento una morbidezza e un notevole fascino.

La testa è innestata sul manico dall'autore e la cassetta dei pioli termina in alto in forma arrotondata. La vernice è di ottima qualità e di un bel color tabacco.

One of Igino's most successfully executed instruments is this marvellous viola made for Maestro Piero Farulli. It is crafted on a Pietro Guarneri of Mantua model, as indicated by the mould and the paper templates dedicated to him.

The natural wear and tear of the viola due to its long use has given the instrument a mellow appearance and considerable charm.

The scroll is grafted onto the neck by the maker and the top of the peg-box is rounded. The varnish is of excellent quality and a handsome tobacco colour.





Un ringraziamento particolare ad Alessandro e Andrea Sderci, che nei luoghi d'infanzia del nonno Igino producono uno dei più conosciuti e apprezzati vini italiani / Special thanks to Alessandro and Andrea Sderci who, in the place where their grandfather Igino grew up, now produce one of the Italian most renowned and appreciated wines