

ATTI DELLA TAVOLA ROTONDA SU:  
« CRITERI DI STIMA DEGLI STRUMENTI MUSICALI ANTICHI »

Sabato 5 maggio 1984, presso la Società Leonardo da Vinci di Firenze, la Sezione Estimo Artistico del Ce.S.E.T. ha tenuto il proprio appuntamento annuale esplorando un tema estimativo di particolare interesse culturale: il prof. Armando Nocentini, quando la malattia stava inesorabilmente colpendolo, ha voluto offrire alla cultura estimativa l'ultima sua preziosa iniziativa, cioè il primo tentativo teso ad indagare l'approccio alla stima degli strumenti musicali antichi e i criteri seguiti nella individuazione dei loro probabili valori di mercato.

Questi Atti vedono la luce in ritardo, dopo la morte dell'illustre studioso e vogliono essere un omaggio devoto al Suo ricordo e alla Sua memoria.



## RICORDO DI ARMANDO NOCENTINI

Sono trascorsi due anni da quando un crudele destino piegò per sempre Armando, che aveva sostenuto tante battaglie spesso dure, e che aveva affrontato anche quest'ultima con lo stesso stile di ferma, ammirevole serenità, come potei constatare di persona.

Più tempo trascorre e più è qui presente con noi, memori del contributo da Lui recato con raro entusiasmo e metodica volontà che già ebbi a definire non facilmente superabile, quale primo Presidente della Sezione di Estimo Artistico.

Si pensi al fatto che, in pochi anni, riuscì a compiere ben cinque Tavole Rotonde, sul collezionismo e la protezione del patrimonio artistico: aspetti socio-economici, giuridici, estimativi del settembre 1979; sui criteri di stima dei francobolli e l'attuale congiuntura del maggio 1981; sui criteri di stima delle monete e delle medaglie del maggio 1982; sulle armi antiche: criteri di stima e collezionismo del maggio 1983; infine, nel maggio 1984 quest'ultima, sui criteri di stima degli strumenti musicali antichi.

Si è trattato di argomenti nuovi per la disciplina, per i quali sapeva prepararsi da par Suo per introdurli con la Sua consueta, chiara semplicità espressiva, assicurando inoltre la partecipazione, in ciascuna di esse, di studiosi ed operatori di grande prestigio per far sì che ogni Tavola Rotonda fosse qualificata, per quanto possibile da contributi solidi e concreti, perché tutta la materia, soleva ripetere, necessitava di una lenta, accorta maturazione. Solo uno studioso di larga cultura ed esperienza poteva comprendere l'importanza a livello scientifico di questa nuova iniziativa del Ce.S.E.T. e, in seguito anche operativo.

Chiudo questo breve ricordo di Armando Nocentini richiamando la Sua grande modestia unita ad una serena riservatezza.

UGO SORBI



## CRITERI DI VALUTAZIONE DEGLI STRUMENTI A CORDA

di SERGIO RENZI

La valutazione dei cordofoni è definita, nei principi generali, dalla scienza che studia la determinazione dei valori e la cui logica e teorica è perfettamente descritta in una ampia bibliografia disponibile presso biblioteche pubbliche.

In questa sede può valere la pena, al fine di stabilire punti di convergenza nella comprensione dei problemi, ricordare alcune fonti e definizioni a carattere generale mentre risulterà più proficuo addentrarci in un tipo di estimo speciale, che non mi risulta sia stato ancora scritto, sulla singolare tematica dei cordofoni.

In effetti esistono ben pochi riferimenti, per quanto io ne sappia, su questa materia e le operazioni di valutazione sinora condotte (esistono varie « expertises » storiche e contemporanee) sono così viziati di empirismo da non meritare neppure tale definizione.

Una decina di anni or sono avevo provato a stendere un elenco delle tappe logiche necessarie ad affrontare una rigorosa valutazione di strumenti ad arco ed ero arrivato faticosamente alla fine dopo avere enumerato una trentina di caratteri fondamentali ed una ventina di condizioni complementari; quando poi ero passato a diagrammare alcuni termini come quelli di utilità e della funzione valore mi sono trovato immerso in un esercizio di matematica finanziaria dal quale, per uscirne, ho dovuto applicare una serie di ipotesi semplificative.

Ho pure provato a stendere un modello di « expertise » di cui non sono appieno soddisfatto e che mi sono promesso di migliorare con il concorso di vari tecnici; è abbastanza naturale che tale disciplina avrebbe dovuto servire ai valutatori esperti nel campo dei violini in quanto, nel ruolo di preside della Scuola Internazionale di Liuteria di Cremona, mi premeva porre un po' di ordine in questa materia.

Devo aggiungere, fra l'altro, che a Cremona sia la scuola che singoli liutai sono sollecitati quasi giornalmente ad emettere giudizi su violini; la scuola compie circa centocinquanta ricognizioni nel corso di un anno su strumenti di vecchia fattura.

Nei programmi dell'Istituto non esiste l'estimo (nel Centro di Restauro che si è in procinto di organizzare dovranno essere imprescin-

dibilmente inclusi seminari sulla valutazione) e questo Convegno appare veramente opportuno per discutere sui contenuti e sulla metodologia e per organizzare una vera e propria disciplina come esiste per l'estimo rurale, civile e catastale.

Le valutazioni e principalmente le attribuzioni d'autore di cui disponiamo, provengono da Case Musicali, da gruppi di liutai e/o liutologi, da singoli esperti e sono stese con modalità simili a quelle di un verbale ovvero senza riferimento ad alcuna metodologia ed il più delle volte con « difetto di motivazione »; questa sola carenza è sufficiente ad inficiare una valutazione.

Nel caso di oggetti d'arte e di artigianato è necessario distinguere tre livelli valutativi:

- a) definizione d'epoca o di stile o di scuola;
- b) attribuzione d'autore;
- c) stima.

I livelli b) e c) includono i precedenti ma non viceversa.

Tengasi presente, perdipiù, che seppure la stima esprima una valutazione in denaro non deve essere confusa con il valore di mercato che si identifica con il prezzo il quale rappresenta il valore di scambio già riscosso.

La stima è la sommatoria di posizioni teoriche e rappresenta un giudizio che muove da determinate premesse basate sull'assunzione di ipotesi.

Per affrontare il problema della valutazione degli strumenti a corda ci pare opportuno dividere le tematiche in tre gruppi o capitoli:

- I. *Estimo Generale* applicato agli strumenti musicali;
- II. *Estimo Speciale* per strumenti a corda
- III. *Metodologia della stima.*

#### I. *Estimo Generale* applicato agli strumenti musicali (sintesi dei principi e dei caratteri)

##### 1) *Scopo della stima* - È condizione base a qualsiasi valutazione.

Scopi differenti portano a valutazioni differenti; scopi multipli a valutazioni multiple; scopi imprecisati a valutazioni senza senso.

Sullo « scopo » della stima si sono occupati molti studiosi italiani: Pantaleoni, Gobbi, Serpieri, Medici, ecc.

La ricerca dello « scopo » avviene:

- a) *per domanda diretta* al committente della stima;
- b) *per ipotesi* (se non è stato possibile una interrogazione) ed in questo caso non è improbabile che si giunga ad una « fascia di scopi » che provocherà una rosa di valutazioni.

## 2) *Limiti della stima:*

- a) *di tempo*; devono essere dichiarati nella stima in quanto il tempo condiziona la valutazione così come gli altri successivi parametri. Sono variabili il valore della moneta nel tempo, l'invecchiamento dello strumento, le condizioni economiche e sociali;
- b) *di spazio*; ambienti diversi, distanze differenti dalle aree di costruzione, dimensioni di città e di nazioni introducono variazioni sensibili nella valutazione;
- c) *di mercato*; la staticità o dinamicità di un mercato ed il rapporto fra domanda e offerta conducono a valori ben differenti.

## 3) *Criterio della stima* - È la procedura seguita o che si intende seguire; devono essere elencate le ipotesi e la via percorsa nella ricerca. Questa via che condiziona la stima viene chiamata « motivazione » e se questa non sarà bene annotata la valutazione potrà essere dichiarata in « difetto di motivazione ».

Completano i sopracitati principii generali alcuni *caratteri* del giudizio di stima:

- *la molteplicità*; è tipico il caso della presenza di varie finalità della valutazione o dei vari livelli. Come è già stato riferito può essere che si debba giungere a una molteplicità di valori;
- *la parzialità*; è derivata dal fatto che solamente i beni economici sono suscettibili di valore;
- *la inesattezza*; la ragione principale può essere data dal fatto che una certa quantità di strumenti immessa sul mercato provoca una variazione del prezzo;
- *la ipoteticità*; è già stato scritto che la stima comporta l'assunzione di ipotesi;
- *la immediatezza*; la stima è valida nell'istante della emissione del giudizio e l'attribuzione è in moneta immediata;
- *la certezza*; la valutazione è dichiarata in moneta certa; tuttavia vale la pena di ricordare che il prezzo rimane incerto fino a quando non interviene lo scambio.

## II. *Estimo Speciale* per strumenti a corda

Per estimo speciale degli strumenti a corda deve intendersi la determinazione valutativa di tutti i fattori caratteristici di questi beni anche nei valori marginali e/o sperati, oggettivi e/o soggettivi, economicamente statici o dinamici, che si presentano in modo evidente ma pure sotto aspetti quasi impercettibili.

1) *Livelli valutativi*

a) *Definizione d'epoca o di stile o di scuola* INDAGINI

- Ricognizione visiva e analisi dei caratteri stilistici
- Raffronto dei documenti
- Analisi storico-antropologica
- Analisi tecnico-costruttiva
- Analisi scientifiche

b) *Attribuzione di autore* INDAGINI

Valgono quelle indicate nel punto precedente.

c) *Stima* RILEVAMENTI

- Modello                    unico e/o prototipo di valore storico  
                                  in pochi esemplari  
                                  in molti esemplari
- Epoca                      di scarso interesse  
                                  di interesse storico-antropologico  
                                  di significativa evoluzione musicale  
                                  aurea
- Autore                     sconosciuto  
                                  minore  
                                  famoso
- Tipologia dei            naturali grezzi  
  materiali                   naturali scelti  
                                  preziosi  
                                  artificiali e/o di sintesi  
                                  reversibili e/o irreversibili (colle)
- Tecnica                    primitiva  
  costruttiva                poco accurata  
                                  accurata  
                                  estremamente accurata  
                                  con particolari decorativi (tarsie e intagli)
- Processo                 artigianale  
  costruttivo                artigianale-seriale  
                                  proto-industriale  
                                  industriale
- Sistema                    originale  
  costruttivo                tradizionale-involutivo  
                                  tradizionale-evolutivo  
                                  sperimentale

— Modalità di uso passato	incognito saltuario esecutori correnti esecutori famosi
— Interventi passati di conservazione	su parti fondamentali su parti accessorie male eseguiti bene eseguiti accademici traumatici attacchi di parassiti, muffe e umidità
— Stato attuale di conservazione	fatiscente deterioramenti multipli o isolati sufficiente buono ottimo necessità di messa a punto » di pulitura » di riparazioni » di restauro
— Stato di efficienza sonora	nulla scarsa sufficiente buona ottima
— Situazione del mercato	concorrenza perfetta monopolio unilaterale monopolio multiplo locale regionale nazionale internazionale

In tema di competenze si deve dedurre dal quadro precedente che la stima di uno strumento musicale richiede fondamentalmente tre fasce di conoscenza e di rispettiva esperienza: quella della *storia degli strumenti e della evoluzione musicale*, quella *tecnologica* e quella di *mercato*; storia, tecnologia e mercato costituiscono, pertanto, la base prima di ogni valutazione di strumenti musicali.

Per le analisi scientifiche ci si deve riferire a quanto emerso nei convegni sul restauro degli strumenti musicali svoltisi a Cremona ed a Premeno nell'ultimo decennio ed alle relazioni, scritti e sperimentazioni di impegnati ricercatori italiani (proff. Corona, Caprara, Baldini, Giordano, Gai, Feroni, Ferri, Gambetta, Bergonzi, Pinzauti, Sirch, Tiella, Zanisi e molti altri) e stranieri (Van der Mer, Hellwing, Mann, Getreau, ecc.).

Fra le analisi non distruttive proponiamo il seguente elenco:

- dendrocronologia;
- luce visibile;
- lampada di Wood;
- raggi X;
- endoscopia;
- rifrattografia;
- termografia;
- fotografia meccanica;
- fotogrammetria;
- micrografia;
- analisi del suono in tempo reale e differito.

I sopracitati esami scientifici possono essere realizzati negli Istituti di restauro, nelle Scuole di Liuteria di Cremona e di Milano o presso laboratori universitari.

Può facilitare l'individuazione dei caratteri stilistici e delle possibilità di impiego di uno strumento, un sistema di raggruppamento dei tipi di cordofoni che, nel rispetto delle suddivisioni organologiche ormai istituzionalizzate di Erich von Hornbostel e di Curt Sachs, metta in evidenza i rapporti dello strumento con la evoluzione musicale e con la storia delle arti plastiche.

Tale sistema eviterebbe anche la confusione che si ripete spesso in articoli e libri di liuteria su termini quali classico e barocco, antico e moderno, primitivo e popolare e via di seguito.

Agli esperti di strumenti a corda si pone spesso il problema di distinguere la vita dello strumento in fasi analogiche a quelle della vita dell'uomo ossia di infanzia, di adolescenza, di maturità e di vecchiaia che in linguaggio estimativo vengono preferibilmente ricordate come fase iniziale, crescente, stazionaria, decrescente; altri valutatori amano aggiungere quelle di giovinezza e di decrepitezza.

È affermata la convinzione fra i tecnologi che gli strumenti a corda siano maggiormente sensibili al tempo-vita che gli aerofoni di metallo o gli idiofoni; è estremamente difficile stabilire le curve di vita di un violino per la necessità di ampie statistiche e di prove omogenee, tuttavia una serie di indizi sembrerebbero avallare la ipotesi che dopo cinque secoli i materiali lignei si troverebbero in condizioni fisico-meccaniche insufficienti ad evitare collassamenti all'interno della materia di fronte alla fatica originata dai moti vibratorii alternativi.

È una tematica questa fra le più interessanti sulla quale la Scuola di Liuteria di Cremona sta compiendo una serie di ricerche partendo da violini di Andrea Amati.

I quesiti valutativi nei riguardi degli strumenti a corda sono innumerevoli e spesso sfuggevoli; è il caso della maggiore o minore importanza che si accredita all'efficienza di un violino appartenuto, per esem-

pio, a un celebre concertista per il fatto che si ha la sensazione di una migliore qualità acustica.

Assume a volte qualche rilievo persino il modo nel quale è avvenuto il « rodaggio » di uno strumento e si sente parlare di « brillante e dalla risposta immediata » in opposizione allo strumento « opaco e pigro » quasi a riflettere il fenomeno che avviene con i motori.

È ancora lasciato all'empirismo ed alla intuizione l'effetto positivo o negativo dell'esercizio dello strumento (giornaliero o discontinuo od occasionale; durante brevi o lunghe soste o appena prima del concerto; negli strumenti di nuova costruzione e in quelli antichi).

Ho voluto citare espressamente alcune credenze che non trovano ancora riscontro preciso in prove scientifiche o analisi razionali, ma che sono radicate in molte persone di esperienza nella liuteria e nella esecuzione musicale per cui non possono essere del tutto scavalcate o sconfessate.

### III. Metodologia della stima

Sono applicabili ai cordofoni i tradizionali metodi di stima (tre fondamentali):

- a) del valore di costo;
- b) del valore di mercato;
- c) del valore di capitalizzazione;
- e i tre derivati:
- d) del valore di trasformazione;
- e) del valore complementare;
- f) del valore supplementare.

Tutti i sei metodi trovano possibilità di applicazione nella stima degli strumenti musicali a seconda dell'accadimento economico, o dello scopo, o della utilizzazione dello strumento ed il più delle volte risulterà conveniente l'impiego di due o più metodi contemporaneamente per potere fare confronti.

A titolo esemplificativo e di orientamento si può dire che per uno strumento di nuova costruzione è applicabile il valore di costo tenendo presente che al « costo ragionieristico » devono essere aggiunti alcuni valori marginali che rappresentano l'impegno e l'artisticità del liutaio; questi ultimi valori non potrebbero essere presi in considerazione, di contro, per strumenti di fabbrica.

Il valore di mercato è quasi sempre applicabile salvo nei casi di cimeli unici o estremamente rari; questo metodo rappresenta un punto di riferimento importante anche se il mercato dei cordofoni si trova, per gli esemplari più significativi, in regime poco concorrenziale ma piuttosto di monopolio.

Differentemente di quanto avviene per altri prodotti, non esistono bollettini periodici sulle posizioni di scambio degli strumenti a corda ma solamente qualche notizia sporadica a seguito di aste pubbliche all'estero (Antiquariato di Bolaffi, Liuteria della Cel, The Strade, Cataloghi della Sotheby di Londra).

Si deve, purtroppo, accennare al mercato clandestino o semi-clandestino che è posto in essere da raccoglitori, intermediari, orchestrali e insegnanti di conservatorio; nonostante questa situazione caotica, l'informazione trova canali riservati ma sufficientemente vigorosi da porre in condizione di perfetta conoscenza gli « addetti ai lavori » sulle quotazioni degli strumenti.

La Camera di Commercio di Cremona ha fatto vari tentativi negli anni settanta per porre ordine in questo campo attraverso gli « Incontri di liuteria » con aste pubbliche di strumenti e mercato di accessori ma gli sforzi non hanno avuto un seguito in questi ultimi anni.

Ci si riferisce, ovviamente, al settore della liuteria, in quanto per gli strumenti di fabbrica esistono listini prezzi e conseguentemente un mercato di concorrenza perfetta facilmente controllabile nei valori di scambio.

Il metodo del valore di capitalizzazione del reddito può essere valido nel caso che il committente della stima dichiari che lo scopo della stessa sia l'uso dello strumento in attività concertistica; è perfettamente possibile individuare il reddito che deriva, per esempio, a un celebre violinista se realizza concerti con strumenti storici; lo stesso metodo può essere applicato per strumenti da collezione in quanto gli stessi divengono una bene di investimento.

Per non dilungarci sui metodi derivati possiamo limitarci a suggerire casi particolari per i quali ne risulti opportuna l'applicazione: il restauro e riparazione, la distruzione per incidente e relativa valutazione assicurativa, il recupero museale di cimeli, l'appartenenza di uno strumento a un personaggio storico.

Concludo questa relazione nella convinzione che nel campo della valutazione degli strumenti musicali sia necessario, nei tempi attuali e prossimi, porre in atto tre azioni fondamentali:

- 1) affinare la metodologia;
- 2) ampliare e utilizzare le analisi scientifiche non distruttive;
- 3) usare gruppi di esperti.

#### *Note e commenti*

Il codice civile e quello di procedura civile tracciano alcune indicazioni di massima per quanto riguarda le stime ma non indicano le condizioni fondamentali per le quali una stima può essere o no valida; tuttavia è bene tenere presente che lo studio della metodologia valutativa, della logica e della teorica sono andate progredendo e perfezionando per cui

devono considerarsi facente parte del bagaglio conoscitivo-professionale di un tecnico come potrebbe essere la scienza delle costruzioni, la chimica applicata, ecc.

Per tale ragione, una valutazione che non presentasse una impostazione adeguata alle teorie e tecniche in vigore potrebbe, in una contestazione legale, essere sconfessata o dichiarata sospetta per empirismo, negligenza, priva di criteri logici, assenza di motivazione, troppo approssimativa, priva di riscontri razionali o scientifici da qualsiasi tecnico di parte o nominato dal magistrato.

#### BIBLIOGRAFIA DI BASE

- *Codice Civile e di Procedura civile*, Libro della proprietà, Tit. 1, Dei Beni.
- *Estimo, logica e teorica*, Vincenzo Columbo, Ediz. Giuffré, Milano 1962.
- *Elementi di estimo*, Giuseppe Medici, Ediz. Agricole, Bologna 1964.
- *Materie giuridiche ed economiche (Lezioni al Politecnico)* di R. Vuoli, Ediz. Giuffré, Milano 1947.
- *Materie giuridiche (Lezioni al Politecnico)* di A. Gilardoni, Tip. Le Massime, Roma 1930.
- *Principi generali di logica economica*, G. De Maria, Malfasi, Milano 1948.
- *Corso di Estimo* di V. Columbo, Ediz. Tamburini, Milano 1956.
- *Analisi matematica (Interesse continuo e discontinuo)*, U. Cisotti, Ediz. Tamburini, Milano 1946.
- *Lezioni di estimo*, G. Medici, Ediz. Zanichelli, Bologna 1945.
- *Il nomenclatore, vocabolario delle idee*, P. Premoli, Ediz. Manuzio, Milano 1915.
- *Compendio di sociologia generale*, V. Pareto, Ediz. Barbera, Firenze 1920.
- *Dispense delle lezioni di estimo*, G. Albani, Politecnico di Milano 1948-49.
- *Storia della musica*, F. Abbiati, Ediz. Garzanti, Milano 1958.
- *Storia degli strumenti ad arco*, I. Bille, Ediz. Ausonia, Roma 1928.
- *Storia della musica per violino, del violino e dei violinisti*, Ediz. Hoepli, Milano 1925.
- *Gli strumenti musicali attraverso i secoli*, M. Mila, Ediz. La Pietra, Milano 1964.
- *Liutai antichi e moderni*, G. de Piccolellis, Lemonnier, Firenze 1886.
- *Liutai italiani di ieri e di oggi, dal cinquecento all'ottocento* di Gualtiero Nicolini, Ediz. Stradivari, Cremona 1983.
- *Liutai italiani di ieri e di oggi, dall'ottocento ai nostri giorni* di Gualtiero Nicolini, Ediz. Stradivari, Cremona 1982.
- *The History of Musical Instruments*, C. Sachs, Hartel 1930.



## GLI STRUMENTI A TASTIERA: CRITERI DI VALUTAZIONE

di MARCO TIELLA

1. La valutazione degli strumenti musicali si svolge in ambiti socio-economici assai differenti a seconda del tipo di strumento. È necessario quindi distinguere quantomeno tra gli strumenti ad arco e tutti gli altri strumenti, sia per le modalità di utilizzo, sia per le eventuali differenziazioni quali l'antichità, e le dimensioni del mercato.

I criteri di stima e un certo qual schema metodologico sono infatti solo riconoscibili nella valutazione degli strumenti ad arco, anzitutto perché non si può riconoscere l'esistenza di un mercato degli strumenti ad arco abbastanza o persino molto antichi, perché tale mercato ha origini sufficientemente lontane e le contrattazioni hanno avuto caratteristiche tali da poter essere inserite in una serie pressoché ininterrotta dalla quale è stato ricavato già nel 1929 un prezziario, tuttora ritenuto attendibile<sup>1</sup>.

Gli strumenti musicali antichi a tastiera<sup>2</sup> sono, tra i tipi diversi dagli strumenti ad arco, forse i più importanti anche per le dimensioni, cioè per la quantità e il pregio dei materiali impiegati nonché per la quantità di lavoro necessaria alla loro costruzione. Da quest'ultima considerazione sembra di poter ricavare, almeno in via teorica, la possibilità di sperimentare metodi analitici di stima. Infatti ciò che rende impropria l'applicazione di metodi analitici di stima in una certa generalità di pratiche di valutazione di strumenti musicali, è che gli strumenti musicali antichi appartengono alla categoria dei beni infungibili o quantomeno scarsamente fungibili, eccezion fatta per quelli ad arco.

---

<sup>1</sup> FUCHS A. - MOCKEL O., *Taxe der Streichinstrumente*, Leipzig, 1929 (6<sup>a</sup> Ed. 1960).

<sup>2</sup> Agli strumenti antichi a tastiera appartengono (v. SACHS C., *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, Leipzig, 1930, repr. G. Olm, 1967): clavicordo - pianoforte a tangenti - clavicembalo - spinetta - virginale - claviciterio - fortepiano - pianoforte - pianoforte a frizione - pianoforte eolico - glasarmonica - organo positivo - organo portativo - regale - armonio (in una cospicua varietà di denominazioni e tipologie).

Sono invece documentabili, per gli organi, contrattazioni relative anche all'acquisto di loro parti come fonti di materie prime per la costruzione di altri strumenti. Meno probabile la documentazione di una analoga prassi in altre categorie di strumenti, sia perché la quantità di materia prima ricavabile è troppo scarsa, sia perché essa è utilizzabile in condizioni eccezionali, come falsificazioni o restauri, il cui mercato è senz'altro definibile come particolarmente « opaco »<sup>3</sup>.

Nel caso degli strumenti a tastiera non si conosce alcun riferimento bibliografico che riguarda la pratica della stima, ma si conoscono prezziari storici, purtroppo difficilmente utilizzabili. Si tratta per lo più di prezziari del famoso antiquario (o meglio falsificatore) Leopoldo Franciolini, fiorentino (1844-1920), che invase i musei di tutto il mondo di strumenti falsificati od apocrifi, oltre ad una indefinibile quantità di strumenti originali<sup>4</sup>.

Quanto è già stato oggetto di indagine, anche teorica, nel campo della stima dei francobolli e delle monete<sup>5</sup> può essere preso in considerazione per analogia, per talune caratteristiche comuni ai beni contrattati.

2. Le caratteristiche dei beni che vengono identificati come strumenti musicali a tastiera *antichi* possono essere così riassunte:

- A) strumenti a corde pizzicate, percosse o sfregate; strumenti a vento a canne o ad ancia; strumenti a percussione;
- B) strumenti la cui continuità d'uso per produzione, anche indiretta, di reddito è cessata;
- C) strumenti in stato di rudero.

A) La categoria identifica gli strumenti a seconda delle caratteristiche organologiche, per le quali appare evidente che il numero degli oggetti che sono tuttora passibili di valutazione in funzione di una previsione di prezzo è estremamente variabile, pur restando in un ordine di grandezza piuttosto piccolo. Pur non esistendo una catalogazione non solo esauriente, ma neppure una meno che approssimativa in merito, si ritiene, attraverso la somma delle esperienze conoscitive degli orga-

---

<sup>3</sup> Zizzo N., « Mercati opachi e stime ex-post », in *Ce.S.E.T. notizie AESTIMUM* - 8/9, Centro Studi di Estimo ed Economia Territoriale, Firenze - Dicembre 1981 - Giugno 1982, p. 119. Da questo studio sono state tratte le citazioni di cui ai paragrafi 2. e 3. riportate nella parte finale dell'intervento.

<sup>4</sup> È in corso una accurata revisione delle attribuzioni per un numero notevolmente elevato di strumenti in molti musei soprattutto stranieri.

<sup>5</sup> MALACARNE F., « Introduzione alla stima dei francobolli da collezione », in: *Ce.S.E.T. notizie AESTIMUM* - 8/9, op. cit., p. 41.

nologi più apprezzati<sup>6</sup>, che la quantità di pezzi ancora esistenti possa essere valutata nei seguenti ordini di grandezza:

- pianoforti della seconda metà del sec. XIX e decine di migliaia dei primi due decenni del XX:
- fortepiani della prima metà del sec. XIX: migliaia
- fortepiani della seconda metà del sec. XVIII: centinaia
- fortepiani della prima metà del sec. XVIII: diecina
- strumenti a corde pizzicate tra il sec. XVI e la prima metà del sec. XIX: tra 1 e 2 migliaia
- strumenti a corde percosse tra il sec. XVI e la fine del sec. XVIII: » 1 e 2 centinaia
- strumenti a corde sfregate » unità
- organi » decine di migliaia
- regali » diecine
- strumenti a percussione » diecina

Questa lista, pur nella sua estrema genericità, non può distinguere gli strumenti tra quelli disponibili e indisponibili per il mercato, dato che non esiste un criterio per identificare il numero di quelli indisponibili perché collocati presso i musei. Tuttavia la proporzione tra le due sottocategorie è di nuovo estremamente varia e oscilla tra la quasi totalità nei casi di strumenti a percussione, regali, strumenti a corde sfregate e fortepiani della prima metà del sec. XVIII conservati nei musei, per scendere ad una situazione in cui esiste una certa prevalenza di quelli indisponibili su quelli disponibili nel caso di strumenti a corde percosse e pizzicate di origine non estremamente antica, fino al capovolgimento della situazione nel caso della schiacciante prevalenza del numero degli strumenti disponibili nel caso di pianoforti della seconda metà del sec. XIX e dei primi decenni del sec. XX.

B) Circa la continuità d'uso per la produzione di reddito, che può essere identificata come necessaria condizione perché possa aver luogo una applicazione del metodo di stima per capitalizzazione<sup>7</sup>, gli stru-

---

<sup>6</sup> Le informazioni sono desunte da contatti e comunicazioni personali dell'autore.

<sup>7</sup> L'Arch. S. Renzi, Preside della Scuola Internazionale di Liuteria di Cremona (I.P.I.A.L.L.) ritiene applicabile il detto criterio, quantomeno nel caso di strumenti ad arco, in particolare di categorie pregiate.

menti musicali a tastiera antichi possono essere divisi in categorie. Gli strumenti il cui uso è tuttora continuo, a partire dall'epoca della loro costruzione, sono numerosi organi. Benché quasi nella totalità dei casi di proprietà privata (anche se di enti morali o religiosi), la disponibilità sul mercato di organi dipende praticamente solo dalle dimensioni. Infatti (come si può dire anche per i pianoforti del tipo 'a coda') una certa classe di dimensioni, che comporta difficoltà non impegnative di trasloco degli strumenti, discrimina più di ogni altro elemento l'affermarsi di un mercato o no. Ciononostante, inevitabili difficoltà nell'imballo, come nel trasporto, riunificano gli strumenti musicali a tastiera in un'unica classe: quella degli strumenti difficilmente trasportabili, per i quali anche la possibile continuità d'uso non è condizione sufficiente perché si renda applicabile un metodo analitico di stima. Solo l'eventuale eccezionale pregio del materiale che costituisce lo strumento (o che la demolizione dello strumento può fornire) discrimina ancora gli strumenti difficilmente trasportabili nei due tipi, per i quali il prezzo si può definire pari al costo del solo trasporto oppure superiore. Il compratore munito dell'attrezzatura di trasporto e immagazzinamento è in grado di abbattere il prezzo riducendolo ad 'etichetta'. Un criterio di stima è quindi tutt'al più definibile per gli strumenti trasportabili, il cui uso sia tuttora continuato: ma essi cadono fuori della definizione di 'antichi'.

C) Lo stato di rudero è quello in cui la grande maggioranza degli strumenti a tastiera antichi si è conservata. Ma anche tutti gli strumenti di origine non antica (in base ad una valutazione di età) si possono unificare nella categoria di quelli 'antichi' se lo stato di conservazione è precario. Nella storia della 'conservazione', qualsiasi strumento è destinato a divenire un rudero, qualora non sia costantemente soggetto ad una appropriata manutenzione. Il rudero era utile, usualmente, come 'cava' di materiale, a volte da usare nella forma di semilavorato, a volte da recuperare come vera e propria materia. In questo senso è possibile affermare che un criterio analitico di stima è applicabile solo allo strumento ridotto a rudero, sia che esso abbia già raggiunto il corrispondente stato di degrado, sia che lo strumento sia semplicemente di un tipo il cui uso per la produzione di reddito è cessato, purché lo strumento abbia caratteristiche organologiche che consentano il riuso delle sue parti o almeno del materiale di cui sono costituite. (Per tale ragione gli strumenti ad arco, ma soprattutto quelli a fiato, non possono essere oggetto di simile metodo di stima, perché il riuso del loro materiale non è praticamente possibile, una volta che essi sono ridotti allo stato di rudero).

A seconda dello stato di degrado uno strumento può però dare origine ad una attività produttiva, quella del restauro. In questo senso il rudero si definisce restaurabile o no. La stima di un rudero restaurabile richiede l'applicazione di un metodo almeno in parte analitico, nel senso che la consistenza fisica del rudero può essere fatta corrispondere non ad una semplice 'cava', ma ad una fonte di approvvigionamento di materiali semilavorati, oppure di veri e propri pezzi prefabbricati.

3. Le parti che intervengono nella contrattazione e alla successiva definizione del prezzo agiscono in ogni caso in un mercato « opaco ». Anzitutto il numero delle contrattazioni è certamente limitato. In secondo luogo l'oligopolio collusivo, che condiziona le contrattazioni di strumenti ad arco non si instaura nel caso di questi strumenti antichi, perché la particolarità della domanda, sostenuta comunque da motivazioni straordinarie anche se non sempre singolari, non viene presunta in modo corrispondente dall'offerta. In altre parole, salvo il caso in cui taluni strumenti a tastiera antichi vengono contrattati come mobili per arredamento, entrando così nella categoria degli oggetti di interesse antiquario puro e semplice, la domanda è sostenuta da un limitato numero o di specialisti 'organologi' (come i conservatori dei musei) o di specialisti dell'esecuzione musicale (interessati all'archeologia della esecuzione musicale), il soddisfacimento delle cui richieste esige un altrettanto sofisticato grado di conoscenze da parte dell'offerente, sia nell'organologia come nella tecnica e teoria del restauro. Per tale ragione il mercato pur permettendo, anche in teoria, la possibilità di prevedere il prezzo, è in realtà « opaco », perché le due parti danno un valore troppo diverso all'oggetto (in un senso abbastanza simile ad un notevole dislivello del 'potere d'acquisto'). L'equilibrio tra domanda e offerta si stabilisce così ad un livello molto spesso particolarmente favorevole alla domanda tanto che nel momento in cui tale mercato assunse proporzioni meno limitate (per quanto molto ristrette) non aveva alcuna ragione né una teoria né una tecnica di stima, dato il livello sproporzionatamente basso del 'prezzo'. Ciò fa supporre applicabile il criterio del 'baratto' tra un oggetto (lo strumento) ed una 'etichetta' (una modestissima *cifra tonda*, dell'ordine di poche migliaia di lire attuali).

4. Si ha ragione di ritenere che le condizioni del mercato degli strumenti a tastiera antichi permangano in uno stato definibile come perturbato. La prevedibilità del prezzo, anche quando risulta teoricamente possibile, è resa improbabile dall'aleatorietà delle condizioni reali descritte, in cui l'equilibrio tra domanda e offerta si realizza. Si potrebbe dire che il prezzo che risulta dalla contrattazione corrisponde a quello prevedibile solo se alla domanda si contrappone una offerta alimentata dalla presunzione di uno squilibrio dell'entità del prezzo 'troppo' favorevole all'offerta: in pratica, quando il prezzo offerto ad un livello esageratamente alto, viene ridotto nella contrattazione al livello di quello prevedibile. Se invece il prezzo offerto è esageratamente al di sotto di quello prevedibile, la domanda non contribuisce normalmente a riequilibrarlo su un livello più vicino a quello prevedibile, cosicché il prezzo rimane esageratamente basso, se di 'prezzo' si può parlare.

5. Il mercato del pianoforte usato merita alcune considerazioni a parte, anche se il pianoforte usato non può essere a buon diritto definito in ogni caso come strumento antico. Tuttavia la tendenza del mercato del pianoforte usato dimostra quale potrebbe divenire anche il mer-

cato di altri tipi di strumenti, al momento attuale soggetti ad una casistica eccezionale di contrattazioni. Oltre alle dimensioni fisiche dello strumento, costituisce un motivo di discriminazione rigida la struttura della meccanica di funzionamento. Pianoforti di pari vetustà possono essere considerati 'antichi' o no a seconda del tipo di meccanica di cui vennero forniti, in riferimento alla meccanica in uso tutt'ora<sup>8</sup>. Così come non sono usciti dall'uso i pianoforti usati con meccanica simile a quella attualmente apprezzata (che qui non si considerano corrispondenti a strumenti 'antichi'), potrebbero rientrare in uso quelli abbandonati qualche decennio fa, solo che l'interesse per le tecniche di esecuzione 'filologiche' si diffondesse anche ai pianoforti con meccanica diversa da quella moderna. È possibile quindi prevedere un orientamento futuro del mercato, forzandone anche l'instaurazione con i consueti metodi di persuasione, pure nel caso di taluni strumenti 'antichi'. In questa presunzione, o quantomeno nella previsione di un rafforzamento del mercato del pianoforte usato, è già da tempo in corso un consistente traffico di strumenti da vari paesi d'Europa verso l'Italia. Nel momento attuale il criterio di valutazione del prezzo dello strumento prima del restauro non si scosta da quello, già descritto, delle difficoltà e costi connessi con il trasporto. Lo strumento restaurato viene valutato in ragione del lavoro e dei materiali impiegati, senza però trascurare una certa frazione di valore complementare, attribuita in base alla notorietà di talune marche, citate nella tradizione dell'insegnamento scolastico della tecnica di esecuzione.

6. In conclusione si devono ritenere valide, nella generalità dei casi, le considerazioni già espresse su questa rivista a proposito di altri beni scarsamente fungibili.

Anche per gli strumenti musicali antichi vale la constatazione che i prezzi realizzati (discontinui nello spazio e nel tempo) hanno significato di prezzi a base d'asta, mentre i valori hanno scarsa possibilità interpretativa per i prezzi di scambio. Se di conseguenza si esclude ogni tipo di valore che possa costituire un nonsenso estimativo, si deve rapportare la formazione dei prezzi a motivazioni soggettive del venditore e del compratore. Il grado di approssimazione con cui si deve valutare la quantità dei prezzi in circolazione (benché abbia motivato la tendenza, in taluni casi, ad attribuire un considerevole plus valore) fa definire il mercato come « opaco », in quanto domanda ed offerta acquistano un carattere anonimo e atomistico. Il prezzo è quindi il risultato di una contrattazione tra un antiquario-commerciante ed un collezionista. Il primo generalmente entra in possesso dei pezzi pagandoli

---

<sup>8</sup> I diversi tipi di meccanica applicati al sistema eccitatore del pianoforte si possono sommariamente schematizzare per i pianoforti di uso didattico in epoca recente, a seconda del tipo di *scappamento*. Qui si fa una distinzione tra la cosiddetta meccanica *a doppio scappamento* (in uso attualmente) e quella *viennese* (costruita almeno fino agli inizi del nostro secolo che oggi contraddistingue pianoforti 'antichi').

somme irrisorie per l'ignoranza tecnica dei detentori non specializzati nel settore (cioè non collezionisti); il secondo emerge da un gruppo di collezionisti per capacità finanziaria. Tutto ciò conferma quanto era stato individuato in riferimento al mercato delle monete:

- che il mercato è opaco;
- che ogni pezzo è atipico;
- che ogni pezzo si pone fuori da ogni rapporto concorrenziale;
- che i soggetti interessati allo scambio manifestano un differente comportamento: la domanda riassume una manifestazione psicologica correlata all'appetibilità del pezzo da acquistare — l'offerta utilizza le richieste di acquisto per massimizzare il prezzo di vendita.

Di conseguenza, anche per gli strumenti musicali si deve ammettere:

- che non si può individuare alcuna metodologia di stima;
- che il prezzo è un dato da esaminare *a posteriori*;
- che i beni sono atipici e i comportamenti degli scambisti hanno carattere spiccatamente soggettivo;
- che il mercato non può essere reso trasparente;
- che il prezzo è un dato *ex post* meritevole di essere analizzato per « giudizi economici e psicologici ».

## APPENDICE

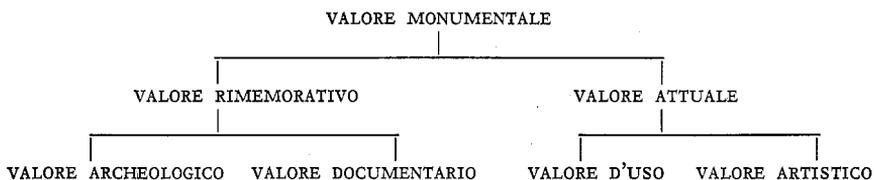
### IL « VALORE » NEL RESTAURO DEGLI STRUMENTI MUSICALI

Uno dei riferimenti che sono stati spesso posti in discussione nelle riunioni dedicate alla discussione del restauro degli strumenti musicali, è quello del loro valore. In particolare, si riconosce che nella maggior parte dei casi il valore di uno strumento musicale, perlopiù di tipo 'popolare', non è tale da giustificare il restauro. Il problema presenta aspetti molto interessanti dal punto di vista del teorico del restauro, ma altri altrettanto importanti dal punto di vista didattico e professionale. Si cercherà quindi di chiarire alcuni dei controversi aspetti del problema, nella convinzione che ciò sia compito specifico di una Scuola che si occupa di didattica nel restauro liutario, da ambedue i punti di vista, propedeutico e professionale.

## *I diversi aspetti del valore del bene culturale*

Il problema di cosa materializzi il « valore » di un *bene culturale* (nel nostro caso: uno strumento musicale, per lo più storico) è stato anche recentemente richiamato all'attenzione da uno studio di A. REICHLING, *Probleme der Orgeldenkmalpflege* (Problemi della tutela monumentale degli organi)<sup>1</sup>, al quale si fa volentieri riferimento, non solo per l'opportunità di usare la sintesi di vari aspetti che in esso è presentata, ma soprattutto perché si tratta di un contributo che viene dal mondo culturale germanico, al quale si attribuisce spesso una maggior concretezza — nella trattazione di questo genere di problemi — che invece non è solitamente ritenuta propria dei contributi italiani.

Il Reichling, rifacendosi ad una trattazione di Alois Riegl<sup>2</sup>, scrive: « Ogni oggetto di interesse monumentale, in quanto testimone di un'epoca passata e di una precedente epoca culturale, un valore di rimemorazione (Erinnerungswert). Esso dipende dalla 'legge dell'inarrestabile decadimento e della mancanza progressiva di effetto delle forze della natura'. Su questo processo di invecchiamento, che si può riconoscere sullo stesso monumento, si basa il valore archeologico. A questo punto è decisivo il valore documentario (historische Wert) di un monumento. Esso sta nel fatto che il monumento rappresenta per noi una tappa ben precisa, individuale tappa dello sviluppo di un qualsiasi campo di attività dell'umanità. Qui si evidenzia immediatamente una contraddizione tra i valori: 'Le deturpazioni, ed in parte le mutilazioni, importanti nel caso del valore archeologico, sono invece elementi sgradevoli e di disturbo nel caso del valore documentario'. La connessione del valore rimemorativo ad una certa età del monumento è indispensabile, mentre il valore d'uso e il valore artistico possono essere attribuiti, altrettanto bene se non ancora meglio, ad oggetti moderni: essi formano il valore attuale. A questi bisogna aggiungere il valore di rarità.



Valore rimemorativo e valore attuale sono tra loro nemici (come è logico sia nella natura delle cose). In definitiva, la

<sup>1</sup> In: ORGELWISSENSCHAFT UND ORGELPRAXIS, Musikwissenschaftliche Verlagsgesellschaft mbH. D-7157 Murrhardt-Hausen, 1980.

<sup>2</sup> A. RIEGL, Der moderne Denkmalkultus (1906), in: Gesammelte Aufsätze, Augsburg-Wien 1929.

situazione porta alla fine ad un conflitto, 'che può essere risolto solo attraverso il sacrificio (parziale o totale) di uno dei due valori' ».

In effetti, il *problema restauro* consiste essenzialmente nella difficoltà di trovare una soluzione di equilibrio tra i valori, poiché ad essi sottostanno condizioni a volte psicologiche, a volte economiche (o piuttosto una combinazione tra le due) tra cui non sempre è possibile discriminare in modo netto e preciso.

Esistono due casi limite:

- 1) la collezione pubblica, più comunemente strutturata in 'museo';
- 2) l'utilizzatore privato, in genere un musicista professionista.

Tra i due estremi si possono collocare i casi più diversi, che vanno dall'ente pubblico che usa i reperti per la promozione turistico-culturale, al collezionista privato che tutela reperti altrimenti destinati al consumo antiquariale (non esclusa la trasformazione in mobili).

I due estremi si differenziano sostanzialmente per il fatto che ad essi corrispondono apprezzamenti estremi del valore attuale, in questo caso da intendersi come valutazione di prezzo commerciale. Nel caso della collezione pubblica, l'apprezzamento del valore documentario (historische Wert) raggiunge la valutazione massima o più propriamente *tende* a raggiungerla. Infatti, anche nelle collezioni pubbliche strutturate in 'musei' (cioè organismi preposti alla realizzazione della conservazione *scientifica* dei reperti) altre valutazioni si sovrappongono al criterio 'oggettivo', (quello della scientificità della conservazione) al punto da rendere, come è noto, assai precaria la effettiva sopravvivenza dei reperti. Esistono purtroppo carenze d'ordine tecnico-finanziario (e queste costituirebbero da sole argomento di un interessante disamina), ma anche nei limiti delle possibilità concrete di intervento (ad esempio: ordine formale nelle bacheche; aggiornamento delle attribuzioni; correzioni delle diciture organologicamente inesatte, ecc.) altri valori prendono il sopravvento nell'apprezzamento dei reperti, e quindi nella scelta di tecniche di conservazione. Tra di essi, quello prevalente è il valore rimemorativo, che coinvolge l'*atmosfera* stessa del 'museo', per non dire l'obsolescenza delle sue attrezzature. Gli strumenti sono conservati così come i casi più o meno fortuiti che li hanno condotti al destino di essere *esposti* hanno determinato le loro condizioni di consistenza fisica e assetto museografico. Pertanto, anche nel caso in cui dovrebbero convergere, e non divergere, le condizioni per un più facile equilibrio tra i valori anzidetti, risulta invece che la conservazione può essere la più precaria.

All'estremo opposto esiste invece il caso in cui prende il sopravvento l'apprezzamento del valore attuale, anzi, del valore d'uso. È però vero che negli strumenti musicali efficienti i due valori si confondono a volte con il valore rimemorativo, dato ad esempio dal nome del *grande* costruttore o di un *grande* precedente possessore; ciononostante, il valore documentario, se lo strumento è efficiente, passa di solito inosservato, quando non viene arta-

tamente occultato. È abitudine comune che il possessore di reperti altamente apprezzati non consente lo studio di tali reperti e ciò è avvenuto anche nel caso di manifestazioni culturali patrocinata da enti pubblici.

Le combinazioni tra le forme di apprezzamento sono quindi assai intricate; ciò coinvolge, di norma, il deprezzamento del *valore documentario*, che invece deve essere il parametro del reperto che deve risultare sempre più in evidenza.

### *L'intervento del restauratore sull'equilibrio dei valori*

La decisione del possessore di un *bene culturale di interesse limitato* di intervenire attraverso un 'restauro' coinvolge immediatamente un disequilibrio dei *valori* fino a quel momento attribuiti al reperto. Chi crea le condizioni del nuovo equilibrio è anzitutto il possessore, senza il cui consenso non è legalmente possibile effettuare qualsiasi intervento sul reperto, ma non ha minori responsabilità l'operatore, cioè il restauratore.

Da qui nasce l'atteggiamento anglosassone verso i problemi del restauro, visti in una cornice pragmatica, come assunzione di responsabilità, in questo esse competono rispettivamente alle varie *parti sociali* coinvolte dall'operazione di restauro. L'apprezzamento delle categorie già elencate di *valore* si dà, in tal caso, nella forma di un gentleman's agreement (qualcosa di più di un patto contrattuale, piuttosto un consenso, anche non esplicitamente espresso, sulle conseguenze non propriamente tecnologiche come, appunto, la valutazione ponderata dei *valori*).

Nel caso dell'atteggiamento germanico, ha prevalso presso gli enti pubblici l'atteggiamento scienziato, secondo cui l'accertata competenza professionale dell'operatore colloca lo stesso ad un livello di responsabilità che ne autogiustifica gli interventi, tesi - *selbstverständlich* - all'apprezzamento del *valore documentario*.

L'atteggiamento didattico non può invece svalutare l'esame dei gradi di apprezzamento dei *valori*, perché l'acquisizione di responsabilità da parte dell'operatore non può avvenire che sulla base di una consapevolezza acquisita, in quanto non innata, sgombrando il campo dagli atteggiamenti *simpatetici*.

L'intervento del restauratore su un reperto di proprietà di una collezione pubblica si può definire sulla base di un codice professionale deontologico, del quale si deve trattare separatamente, ad esempio sulla traccia del 'Murray-Pease Report' - I.I.C.-1963. In ciò si risolve anche il nuovo equilibrio dei *valori*, perché, se correttamente seguito, il codice di deontologia garantisce il minimo scostamento dalle condizioni in cui la scientificità degli interventi può essere definita in un preciso momento storico.

A questo punto si cercherà di esaminare i casi più controversi, cioè quelli in cui il restauratore non può collocarsi in un contesto culturale di piena consapevolezza, ammesso pure che esistano chiari patti contrattuali tra lui e il committente. (Proprio se esistono patti di questo ge-

nera, il restauratore sarà totalmente responsabile, anche dal punto di vista sociale, perché ciò sarà stato oggetto di pattuizione).

Quali categorie di valori saranno enfatizzate da un intervento di restauro su un reperto di proprietà privata?

- 1) Il Valore d'uso: normalmente lo strumento dovrà risultare funzionante nelle stesse modalità che si attribuiscono ad uno strumento nuovo di pari prezzo.
- 2) Il Valore artistico: normalmente si aspetta come risultato del restauro una valorizzazione delle qualità formali dell'oggetto, dovuto alla ri-creazione dell'aspetto 'originale' presunto, in quanto tale, fonte di maggiore artisticità.
- 3) Il Valore di rarità: normalmente si attribuisce al bisogno psicologico di 'far restaurare' un corrispettivo riconoscimento di rarità, a prescindere dall'accertabile numero di oggetti consimili od eguali.

I criteri che guidano gli interventi tecnologici sono indefinibili, in questi casi, se non secondo il principio detto 'del caso per caso'. L'accrescimento del valore d'uso comporta quasi sempre l'aggiornamento dell'assetto del reperto in modo che esso possa costituire uno 'strumento', più che un 'documento' musicale. In pratica cade ogni ragione di definire una convenzione (detta, per estensione dalla problematica architettonica-figurativa, 'carta del restauro'). Il restauratore agisce come parte contrattuale coinvolta nei patti convenuti ed è sottomesso alla sua propria volontà di rispettare un codice deontologico. La tipologia di un siffatto codice si colloca in una posizione esterna, rispetto all'organizzazione funzionale degli strumenti giuridici: in altre parole, un codice deontologico può essere fatto valere solo da una 'magistratura' che regola l'appartenenza dei soggetti ad un 'ordine professionale' ed ha tanto maggiore efficacia, quanto più il 'mercato del lavoro' richiede che la prestazione d'opera sia chiaramente rapportabile ad un riferimento socialmente riconosciuto. L'ordine professionale, non appena ha svolto la funzione di accertamento dei requisiti del candidato (in questo caso un restauratore) necessari per ottenere la registrazione, diventa poi un organismo di tutela più del professionista che non del cliente e non interviene istituzionalmente nelle controversie sulla 'materia' in contestazione (la 'qualità' del restauro), ma solo sulla 'forma' dei patti che regolano il rapporto di prestazione d'opera. È la 'magistratura ordinaria' che, qualora ne sia legittimato l'intervento, interviene attraverso l'operazione peritale, a cui è demandato giudicare nella 'materia'. Con ciò si cerca di dare soluzione anche alla preoccupazione 'se ... allora', che diviene spesso accusa di biasimo nei riguardi del restauratore che accetta di pattuire condizioni di intervento al di sotto dello standard diffuso dalla pubblicistica specializzata. È infatti di competenza primaria delle strutture pubbliche di tutela del patrimonio artistico garantire le condizioni di equilibrio dei valori,

in modo che ne risulti enfatizzato quello *documentario* su tutti gli altri, e non certo dei professionisti. La pubblicistica, specializzata e non, ha infatti anche lo scopo di aggiornare i procedimenti di intervento delle strutture pubbliche, oltre che di richiamarne l'attenzione sui casi più clamorosi di sottrazione dei reperti alla possibilità che ne venga accresciuto il *valore documentario*; processo teoricamente più facile da realizzare, come si è detto, da parte delle strutture pubbliche.

### *L'equilibrio dei valori nel caso di strumenti 'popolari'*

La discussione dell'esistenza di una categoria 'popolare' di strumenti o documenti musicali richiederebbe una trattazione separata; per quanto interessa in questo ambito, è sufficiente condensare alcune possibili conclusioni in forma assiomatica.

Se lo strumento musicale 'popolare' viene museificato, esso perde certamente la qualifica di 'popolare' contrapposta a 'dotto', per diventare oggetto museografico. Come tale, esso è soggetto ad un equilibrio dei *valori* che enfatizza il *valore documentario*. Tale è la condizione che giustifica l'abbandono della distinzione tra oggetto di cultura 'dotto' e 'popolare'. Perciò non c'è ragione di trattarlo in modo diverso. Tutt'al più l'indagine si sposta sui motivi alla base dei processi di museificazione, che qui non si possono trattare.

Se lo strumento 'popolare' non viene museificato, in esso la 'cultura materiale' enfatizza esclusivamente ciò che può essere valutato come *valore d'uso*, a scapito di ogni altra categoria. In effetti, questo è l'atteggiamento primordiale e spontaneo dell'uomo con gli oggetti, sul quale si sovrimpressionano tutti gli altri *valori*, alcuni più direttamente dipendenti dalla necessità di scambi economici, altri del tutto sovrapposti sulla base di un consenso che è rapportabile solo a pratiche mitologiche. Finché prevale il *valore d'uso*, non si instaura alcuna esigenza di 'restauro', ma tutt'al più di 'riparazione' (intesa come pratica sufficiente a prolungare l'usabilità dello 'strumento' - non necessariamente musicale).

Se si vuole cercare una definizione di 'strumento popolare' fondata sulla discriminazione tra le categorie dei *valori*, la si potrebbe trovare nella condizione di usabilità dello strumento, a qualsiasi 'grado' di cultura esso sia fatto appartenere: tutti gli strumenti usabili (in cui prevale l'efficienza di 'arnese' musicale), sono in effetti 'popolari', perché partecipano alle vicissitudini culturali più come 'arnesi' che come 'simboli'. Per riprova, si riconosce, appunto, il processo di museificazione come causa di allineamento delle categorie dei *valori* ad una, più unitaria, conseguente alla perdita del *valore d'uso*, con l'enfatizzazione di quello *documentario* (anche se è purtroppo vero che più spesso si riconosce il sopravvento di quello *rimemorativo*). Ciò che caratterizza il solo *valore archeologico* (deturpazioni e mutilazioni) dipende da una totale perdita del *valore d'uso*; si potrebbe tutt'al più riconoscere una più sottile differenziazione tra 'dot-

to' e 'popolare' nella circostanza che decide per una probabile conservazione dell'oggetto, piuttosto che per una certa distruzione: i *ruineri* conservati portano il marchio di una qualificazione di origine 'dotta'. Il riconoscimento di una o l'altra prevalente categoria di valore potrebbe così aiutare a distinguere la categoria di appartenenza sociologica, oltre che determinare una più chiara distinzione tra le categorie di intervento: restauro o riparazione - preservazione o conservazione.

### *Conclusioni*

La discussione su argomenti apparentemente astratti, come le categorie dei valori attribuiti ai 'beni culturali', non è di competenza esclusiva degli 'specialisti' (*Sachverständige*), ai quali spetterebbe, secondo una delle possibili attribuzioni di responsabilità, di decidere l'orientamento 'di principio' alla base della politica di restauro, nonché dei singoli interventi (come più spesso è avvenuto). La consapevolezza (*Bewusstsein*) dell'operatore, senza di cui le operazioni di intervento diventano pure e semplici avventure, si può raggiungere solo costruendo la didattica del restauro sull'esame delle condizioni generali che coinvolgono sempre più i fatti tecnologici. Non mancano gli esempi clamorosi, in ogni senso, che dimostrano l'ingerenza nei procedimenti di restauro di parti sociali astrattamente 'incompetenti'. Oltre ai committenti, si annoverano qui burocrati, pubblicisti, 'sponsors' e amministratori pubblici, variamente legittimati ad intervenire in funzione di componenti reali della 'cultura' del momento storico loro contemporaneo (come è di fatto sempre avvenuto) rispetto ai quali l'operatore è allo stesso tempo protagonista ed antagonista.

In questo contesto, l'esame dei rapporti tra le categorie dei valori e le conseguenze su di essi a causa dell'intervento tecnologico del restauratore, assume significati più precisamente concreti.



## CRITERI DI VALUTAZIONE DEGLI STRUMENTI A FIATO ANTICHI

di VINICIO GAI

Vorrei destinare il mio intervento ed elencare ed evidenziare quelli che appaiono essere i fondamenti essenziali che informano i criteri da seguire nella valutazione degli strumenti musicali antichi, in particolare di quelli a fiato.

La valutazione degli strumenti antichi parte da una osservazione che mette in evidenza il loro stato di conservazione e di uso.

I gradini che si possono percorrere nell'osservazione degli strumenti antichi sono i seguenti:

- 1) esame della forma esterna dello strumento (e quando è possibile, metterlo a confronto con esemplari simili);
- 2) esame particolareggiato dell'anzianità d'uso;
- 3) valutazioni stilistiche;
- 4) valutazioni tecnologiche;
- 5) tipo di manifattura;
- 6) analisi di vario genere, con mezzi scientifici.

Il deterioramento degli strumenti musicali può essere:

rapido naturale  
rapido dovuto all'uomo  
lento naturale  
lento dovuto all'uomo.

Fra i fattori del deterioramento o se si vuole del decadimento precoce ricordiamo:

- a) carenza d'informazioni storiche e scientifiche, da parte di chi possiede questi strumenti;

- b) clima non controllato: temperatura e umidità relativa inadatte, inquinanti;
- c) insetti xilofagi;
- d) uso di alcuni prodotti chimici che possono danneggiare gli oggetti, per es. insettifughi, insetticidi, ecc.;
- e) restauratori impreparati e imprudenti.

Com'è noto gli « arnesi della musica » si rivolgono agli occhi e agli orecchi. Per quanto riguarda l'osservazione visiva o ottica abbiamo vari mezzi, dagli occhiali al microscopio elettronico a scansione, dalla luce visibile alle radiazioni U.V., dai RX al laser ecc. (sempre che alcuni di questi procedimenti non arrechino danno agli oggetti).

Per quanto riguarda poi la parte fonica che è la più importante, le cose sono un po' più complicate: non esistono gli « orecchiali », non conosciamo lì per lì le nostre distorsioni di percezione, non sappiamo con assoluta certezza o meglio precisione come funzionavano gli orecchi degli uomini nei secoli passati.

Ho già scritto su questo argomento e quindi mi limito a dire che oggi viviamo immersi nel fracasso e il nostro orecchio giudica in maniera diversa dal passato ecc.

Anche per gli strumenti, *mutatis mutandis*, come si fa in diplomazia, si deve analizzare se l'oggetto è *falso*, *falsificato*, *adulterato*, *interpolato*.

Lo strumento è *falso* quando si accerta che esso sia stato rifatto copiando più o meno perfettamente un originale, o avendo assunto informazioni da qualche trattazione attendibile o qualche racconto storico redatto da chi aveva visto l'originale, vale a dire da testimoni oculari o auricolari (il racconto di quest'ultimi è comunque difficile).

Si deve accertare altresì come scrive Brandi<sup>1</sup> (per altre cose) se il falso è stato costruito come « copia per documentazione » o per « contrabbandarlo come originale ».

*Falsificato* risulterà quando l'oggetto possa essere stato alterato da nascondere il suo stato originale (anche se taluni non considerano falsificazioni certe alterazioni).

*Adulterato* se ha subito soppressioni di parti.

*Interpolato* se ha subito aggiunte di parti non contenute nell'originale.

Ed ora mi sia consentito soffermarmi un momento sul particolare della trasformazione degli strumenti apportate dall'uomo attraverso i secoli.

Scriveva Gian Francesco Malipiero in *Antonio Vivaldi - Il Prete Rosso*, Milano, Ricordi, 1958, p. 7:

« Quando il presente non faceva rimpiangere il passato, i musicisti, con l'atto di morte, sparivano pure dalla vita musicale ».

---

<sup>1</sup> C. BRANDI, *Teoria del restauro...*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1963, p. 94.

Ora se è vero sia pure parzialmente, che con la morte del musicista, le musiche venivano per così dire archiviate, o talvolta perdute, gli strumenti rimanevano e subivano modificazioni a seconda delle nuove esigenze foniche e tecniche che venivano coltivate, quindi non è da presumere che in tutto ciò vi fosse la volontà di falsificare uno strumento (rispetto al suo stato originale), ma rientrava forse nell'uso e nel costume dell'epoca. Per morigerare l'uso di adattare gli strumenti all'esigenze delle varie epoche occorrerà giungere fino ai pionieri del collezionismo, con i quali, purtroppo sorsero anche in certo qual modo i così detti contraffattori che contribuirono a imbrogliare le cose, quindi districarsi in mezzo a questa situazione non è cosa di poco conto il che comporta studi notevoli.

Gli strumenti a fiato, possono essere raggruppati in due grandi categorie, contraddistinte dal materiale da cui sono ricavati:

- a) i « legni » (clarinetti, oboi, fagotti, flauti<sup>2</sup>);
- b) gli « ottoni » (trombe, tromboni, corni, flicorni).

Esistono ed esistettero inoltre innumerevoli tipi di strumenti a fiato di origine popolare e esotica, difficilmente catalogabili, d'interesse folclorico e di antiquariato.

Come diceva il prof. Marco Tiella gli strumenti a fiato sono soggetti ad un rapido decadimento, come strumenti d'uso professionale nell'orchestra fin da tempi assai antichi, a causa di un loro continuo adattamento costruttivo alle esigenze dei compositori e degli esecutori. Anche nelle forme di fruizione musicale « non dotta » (musica « leggera », di intrattenimento ed esibizione folclorica) l'obsolescenza dei tipi strumentali a fiato non è meno rapida di quella a cui sono soggetti gli strumenti per la fruizione musicale « dotta ».

A causa di ciò, lo strumento a fiato diventa vecchio (cioè privo di interesse come fonte di reddito) assai prima di qualsiasi altro strumento. Specialmente gli strumenti di « ottone » vengono distrutti, ogni qualvolta l'esecutore (o prevalentemente l'associazione degli esecutori — come la banda) è in grado di approvvigionarsi di strumenti di costruzione più recente.

Riecheggiando quanto diceva il prof. Tiella le contrattazioni nel mercato di antiquariato, nonostante le scarsità degli esemplari conservati, non hanno alcuna caratteristica di omogeneità ed è quindi impossibile fare stime standard. Non esistendo alcuna possibilità per una stima le valutazioni sono sempre di tipo soggettivo, ogni pezzo è atipico e fuori da ogni rapporto concorrenziale, la domanda è sostenuta dall'appetibilità del pezzo da acquistare per una collezione e l'offerta utilizza (sia pure raramente) le rare richieste di acquisto per massimizzare il prezzo di vendita.

---

<sup>2</sup> I flauti com'è noto possono essere ricavati sia dal legno che dal metallo.

Le conclusioni non possono che ripetere quanto è stato evidenziato dal Dott. N. Zizzo<sup>3</sup> in un precedente esame di analoghi mercati:

- che « non si può individuare alcuna metodologia di stima »;
- « che il prezzo è un dato da esaminare a *posteriori* »;
- « che i beni... sono atipici ed i comportamenti degli scambisti hanno carattere spiccatamente soggettivo »;
- « che il mercato non può essere reso... *trasparente* »;
- « che il prezzo... è un dato *ex-post* meritevole di essere analizzato per 'giudizi economici e psicologici' ».

---

<sup>3</sup> « Mercato opachi e stime *ex-post* », in *Ce.S.E.T. - Notizie aestimum* 8/9, Firenze, Dicembre 1981-Giugno 1982.

*Finito di stampare  
nella  
nella Tip. Baccini & Chiappi s.n.c.  
nell'ottobre 1986*

---

Registrato al n. 2875 - 17-7-1980 del Tribunale di Firenze.

*Direttore Responsabile:* Ugo Sorbi.

*Comitato di Redazione:* Mario Dini, Barbara Baldasseroni Corsini, Gian Luigi Corinto.