

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 attendibile¹.

Gli strumenti musicali antichi a tastiera² 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.

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

² 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 »³.

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 originali⁴.

Quanto è già stato oggetto di indagine, anche teorica, nel campo della stima dei francobolli e delle monete⁵ 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-

³ 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.

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

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

nologi più apprezzati⁶, 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 capitalizzazione⁷, gli stru-

⁶ Le informazioni sono desunte da contatti e comunicazioni personali dell'autore.

⁷ 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'ora⁸. 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

⁸ 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

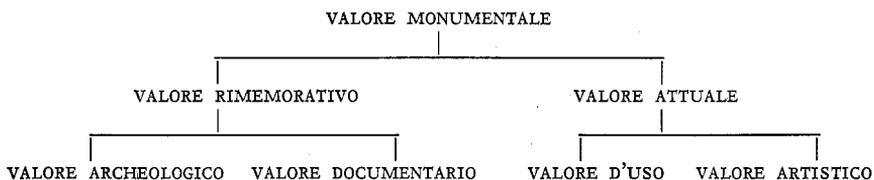
IL « VALORE » NEL RESTAURO DEGLI STRUMENTI MUSICALI

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)¹, 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 Riegl², 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

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

² 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 'dotta' 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.