

Sabato 25 ottobre 2003
Ore 15.30
Biblioteca Berio – Sala dei Chierici

Tavola Rotonda

Conservazione ed utilizzo degli strumenti storici ad arco

Interventi di:

Fausto Cacciatori
Ente Triennale di Cremona

Bruce Carlson
Liutaio Conservatore dei violini storici

Francesca Peterlongo
Fondazione Pro-Canale

Gabriele Rossi-Rognoni
Museo degli Strumenti Musicali di Firenze

Michele Mannucci
Moderatore

Fausto Cacciatori

Ente Triennale di Cremona

Ha frequentato la scuola internazionale di liuteria di Cremona, sotto la guida dei maestri Vincenzo Bissolotti, Wanna Zimbelli e Stefano Conia. Dopo il diploma conseguito nel 1984, ha proseguito la sua formazione dedicandosi al restauro, specializzandosi presso il laboratorio del liutaio Bruce Carlson. Nel 1991 ha costituito una società che opera nel campo del restauro, della manutenzione e della conservazione degli strumenti ad arco insieme a Bruce Carlson e Bernard Neumann. Ha tenuto conferenze sia in Italia che all'estero. Ha coordinato la realizzazione di importanti mostre quali: "I liutai Piemontesi fra il XIX e il XX secolo" (Cremona, settembre 1997), "I centenari dei Guarneri" (Cremona, ottobre 1998), "I percorsi di Giovanni Battista Guadagnini" (Cremona, ottobre 1999), "...E furono liutai in Cremona" (Cremona, ottobre 2000), "Originali, modelli e copie" (Cremona, ottobre 2001) e "Liuteria Lombarda del '900" (Cremona, ottobre 2002). Nel 1998 ha curato la pubblicazione del libro "Domenico Montagnana lauter in Venetia". Dal 1998 è membro del consiglio di amministrazione dell'Ente Triennale Internazionale degli Strumenti ad Arco, quale rappresentante della Camera di Commercio di Cremona. Dal 1999 è membro dell'Unione Internazionale dei Maestri Liutai e Archetti d'Arte.

Bruce Carlson

Liutaio conservatore dei violini storici di Genova

Nato a Flint, Michigan (U.S.A), nel 1947. A vent'anni ha scoperto in sé un grande interesse per la liuteria e nel 1972 è giunto in Italia per frequentare la Scuola Internazionale di Liuteria di Cremona dove si è diplomato e dove attualmente vive e lavora come restauratore di strumenti ad arco. È stato membro del comitato scientifico per l'esposizione "Capolavori di Antonio Stradivari" in concomitanza con le celebrazioni del 250° anniversario della morte. Assistente del maestro Charles Beare nella realizzazione del libro commemorativo della stessa mostra. Nel 1995 è stato componente del comitato scientifico della mostra di violini di Giuseppe Guarneri del Gesù di cui ha anche curato il catalogo. Membro dell'Unione Internazionale dei Maestri Liutai e Archetti d'Arte, componente della giuria per il concorso di Minneapolis St. Paul della Società Americana dei Violini (VSA), della settima edizione del Concorso Internazionale "Antonio Stradivari" a Cremona e del concorso, sponsorizzato dalla rivista Strad, di costruzione di violoncelli a Manchester. Nel 1997 è stato consulente della mostra di strumenti di Domenico Montagnana a Lendinara, suo paese d'origine, e nel 1999 della mostra "I viaggi di J.B. Guadagnini". Dal giugno 2000 Carlson è stato nominato dal Comune di Genova, liutaio conservatore dei violini storici di civica proprietà, il Guarneri del Gesù (1743), appartenuto a Paganini, ed il "Vuillaume" (1834), donato da Paganini al suo allievo Sivori.

Francesca Peterlongo

Fondazione Pro-Canale

La Fondazione milanese Pro-Canale ha una duplice vocazione: tutelare e valorizzare una cinquantina di strumenti ad arco firmati Stradivari, Guarneri, Amati e Guadagnini. Rispettando il desiderio del suo fondatore, Paolo Peterlongo, che aveva contribuito a riportare in Italia i violini classici cremonesi venduti all'estero, la famiglia ha conservato la collezione degli strumenti e ne ha ampliato il numero. Gli strumenti, assicurati contro tutti i rischi e regolarmente verificati da esperti liutai, sono affidati, fra gli altri, a musicisti quali Quarta, Nordio, Rizzi, Dindo e Krylov affinché il grande pubblico possa ascoltarne la voce straordinaria. A questo scopo la fondazione collabora con realtà istituzionali e private per la realizzazione di esposizioni o concerti ad alto profilo artistico, contribuendo alla formazione musicale e culturale rivolta ad un pubblico ad ampio raggio. Tra le esposizioni ricordiamo "Antonio Stradivari all'Isola Bella", "I tesori della liuteria italiana" e "La liuteria veneziana del '700" nell'ambito delle Settimane Musicali di Stresa, "Liuteria italiana a Palazzo Marino" e "Liuteria italiana in Giappone", in collaborazione con il Comune di Milano e la Filarmonica della Scala.

Gabriele Rossi-Rognoni

Museo degli Strumenti Musicali della Galleria dell'Accademia di Firenze

Gabriele Rossi-Rognoni è curatore del Museo degli Strumenti Musicali della Galleria dell'Accademia di Firenze, di cui fa parte la collezione medicea di strumenti ad arco, e insegna Storia degli Strumenti Musicali al corso di laurea in DAMS dell'Università di Firenze. Ha recentemente coordinato e condotto la campagna di studi e ricerche sulla collezione di strumenti musicali dei granduchi di Toscana e su uno strumento di Bartolomeo Cristofori recentemente riscoperto. Ha inoltre recentemente pubblicato studi storici sulla produzione di strumenti musicali in Toscana e sui brevetti a strumenti musicali in Italia nel XIX secolo. Dal 2002 è Fellow del Metropolitan Museum di New York.

“Conservazione ed utilizzo degli strumenti storici ad arco”

Malfatto- La biblioteca Berio è lieta di accogliere la tavola rotonda sulla Conservazione dei Violini e nell’ambito della Paganiniana, ciclo d’iniziative ormai al quarto anno di realizzazione.

Si dà il benvenuto ai relatori di questa Tavola Rotonda: Gabriele Rossi Rognoni, Francesca Peterlongo, Fausto Cacciatori, Bruce Carlson e al moderatore Michele Mannucci

Mannucci- *In quest’incontro vorremmo raccontarvi o ragionare vicendevolmente su un problema che non è da poco: la “conservazione”, parola poi che si estende, anche all’uso di strumenti ad arco storici. Questo perché esiste una storia di strumenti particolari; esistono anche dei pianoforti particolari o dei sassofoni, ma il violino, il violoncello, la viola e il contrabbasso (e a Genova soprattutto il violino), hanno un posto specifico trattandosi di strumenti costruiti alcuni secoli fa, tra il ‘600 e il ‘700 in qualche caso, da maestri di straordinaria bravura; strumenti che hanno caratteristiche diverse uno dall’altro e che, per la loro importanza e per il caso, talvolta sono anche passati per mani di musicisti di grandissimo valore e che fanno parte della storia dell’Europa.*

Mi è capitato una sera di cenare con Isserliss, violoncellista. Pur avendo scritto un suo pezzo biografico, quindi sapendo che strumento suonava, mi capitò a cena, parlando di concerti per violoncello, di citare il fatto che avevo una registrazione del concerto di Dvorak fatta da Feuermann e lui, con naturalezza, indicò la custodia alle sue spalle, dicendo “Beh, questo era il suo violoncello!” ed era vero: c’era scritto “Isserliss che suona il Feuermann”, chiamato così dal principale esecutore, perché i violini prendono il nome dal loro autore (quasi un modo di dire in alcuni casi o dai loro principali utilizzatori. Ci sono quindi delle grandi storie dietro e uno dei problemi è come conservare questa storia, come conservare l’oggetto, che come tutti gli oggetti di manifattura (tra l’altro naturale- perché il violino è costruito con un pezzo d’albero, di budello e metallo, quando c’è), è composto di materiale deperibile, ma carico di storia: sia tecnico- artistico (chi l’ha costruito), sia puramente artistica (chi l’ha usato, per quali ragioni e in che contesti l’ha usato), sia magica (ne parleremo in seguito). Ci sono storie infatti che soprattutto i musicisti amano tramandare sul potere dei violini.

Tutto ciò ha a che fare con oggetti che, per il loro valore artistico, storico e culturale ed anche, eventualmente, oggettivo di possibilità d’uso, vanno supportati in vari modi da comunità, che hanno maggiore o minore interesse alla presentazione, alla conservazione e all’uso, se è il caso, di questi che sono pur sempre strumenti musicali.

In italiano la parola “strumento” è molto bella, perché molto democratica, molto alta e bassa insieme. Rende esattamente l’idea di quale valore abbia l’oggetto in sé: sia un valore storico, sia d’uso, oltre che estetico (poiché i violini sono spesso bellissimi e hanno una loro presenza fisica). Nell’arte, dagli anni ‘20 del secolo scorso, in Europa, talvolta la bellezza derivava dalla maggiore o minore possibilità di utilizzo; in altri casi si trattava soltanto di oggetti belli che erano però privi di valore d’uso e meno interessanti dal punto di vista dell’utilizzazione.

Le persone intorno a me sono tutte impegnate a livelli piuttosto elevati nel campo della conservazione, della manutenzione ed eventualmente anche della proposta d’uso o della limitazione d’uso degli strumenti storici ad arco, tema di questo incontro. Per precisione, prima di lasciar loro una parte più esplicativa sui temi del lavoro di ciascuno, chiederei ad ognuno di presentarsi e dirci di che cosa si occupano.

Peterlongo- Sono il curatore della Fondazione Pro Canale di Milano- onlus, unica nel suo genere in Italia e il mio compito è quello di seguire la gestione d’un importantissimo numero di strumenti antichi della liuteria classica italiana. Il nucleo primario di questi strumenti è costituito da una collezione privata di famiglia, cui si sono aggiunti altri strumenti di altri proprietari; gli strumenti sono per volontà dei proprietari, prestati in comodato gratuito a musicisti solisti. Il nostro compito è

quello d'individuare e decidere a chi affidare questi strumenti e cercare di conservare il meglio possibile gli strumenti stessi.

Cacciatori- Sono uno dei componenti del Consiglio d'amministrazione dell'Ente Triennale Internazionale degli Strumenti ad Arco di Cremona. L'Ente Triennale organizza- ogni tre anni, un concorso internazionale di liuteria. Quest'anno siamo giunti alla decima edizione, che si è chiusa pochi giorni fa. Nel corso di questi anni gli strumenti che hanno vinto il concorso sono stati acquistati dall'Ente Triennale, perché c'era un premio-acquisto, quindi, dopo dieci edizioni, l'Ente Triennale ha acquisito una prestigiosa collezione, importante testimonianza di quella che è la produzione liutaria contemporanea a partire dagli anni '70.

Carlson- Nel 2000 sono stato nominato liutaio degli strumenti storici della città di Genova e, insieme con i miei due colleghi Pio Montanari ed Alberto Giordano, mi occupo della manutenzione e del controllo, sia del "Cannone", sia dello strumento di Camillo Sivori, il "Vuillaume", che originariamente apparteneva a Paganini. Il nostro lavoro è più diretto, perché operiamo sugli strumenti quando c'è necessità e facciamo periodici controlli per costatare la loro condizione.

Rossi Rognoni- Sono curatore del Museo degli Strumenti Musicali della Galleria dell'Accademia di Firenze che conserva e gestisce gli oltre 500 strumenti antichi del Conservatorio di Musica. Tra questi si trovano gli strumenti provenienti dalle collezioni granducali dei Medici e dei Lorena, esposti al pubblico in un nuovo allestimento dal maggio 2001.

Mannucci- *Avrete capito di avere di fronte un ventaglio di persone che, in maniera diversa, si occupano di problemi diversi, talvolta sovrapponendosi. Qui non c'è un violino, ma penso che tutti voi lo abbiate visto...la viola è un po' più grande, il violoncello, il contrabbasso ancor di più... questi strumenti hanno tutti una storia, una personalità (come si diceva prima), quindi pongono e propongono delle esigenze diverse.*

Vorrei rivolgere alcune domande a Gabriele Rossi Rognoni: cos'è un museo? A cosa serve? Un museo di strumenti musicali conserva solo gli strumenti o li fa anche uscire?

Rossi Rognoni- La nostra situazione è piuttosto insolita sotto questo punto di vista perché gli strumenti della Collezione sono di proprietà del Conservatorio di Musica e furono affidati alla Galleria dell'Accademia nel 1996. Si trattava, come ho anticipato, di una collezione straordinaria comprendente quasi cinquecento strumenti tra cui quelli appartenuti ai granduchi di Toscana. Di essi fanno parte tre strumenti di Stradivari, tra cui l'unico esemplare al mondo che si sia conservato in condizioni del tutto originali, strumenti di Nicolò Amati e di Bartolomeo Cristofori, inventore del pianoforte.

Si dall'epoca dell'affidamento di questi strumenti al Conservatorio si sono succeduti progetti di allestimento di un museo che però, a causa delle priorità didattiche dell'Istituto, non erano mai stati realizzabili.

I precedenti curatori, nondimeno, sono stati tra i pionieri della conservazione degli strumenti antichi in Italia, cosicché la collezione si trovava in condizioni di conservazione straordinarie: era necessario rispettare e perpetuare tale cura nella conservazione, aprendo però gli strumenti al pubblico godimento. Scopo del museo, infatti, dovrebbe essere tanto la conservazione quanto la valorizzazione dei beni custoditi.

La Galleria dell'Accademia – adiacente al Conservatorio e ad essa legata da vicende storiche comuni – era la sede ideale a tale scopo, in quanto organizzata per ricevere gli oltre cinque milioni di visitatori che accorrono ogni anno da tutto il mondo per vedere il David e i Prigioni di Michelangelo che vi sono esposti. Una tale pressione di pubblico, però, richiede misure di tutela particolari per proteggere nel tempo gli oggetti dallo stress e dai rischi che ne derivano.

È stato chiaro fin da subito che non era possibile compiere una scelta valida per tutti e cinquecento gli strumenti della collezione, ma era necessario prendere decisioni ad hoc per ciascuno di essi.

Ogni strumento è stato sottoposto ad una campagna d'indagini scientifiche, volte ad accertarne lo stato di salute e di conservazione. Sono stati coinvolti vari Enti fiorentini ed è stata molto bella la collaborazione di tutti gli enti di restauro, gli ospedali ed altri enti d'indagine, che hanno permesso di realizzare radiografie, endoscopie, indagini sullo stato di degrado dei vari materiali, quindi di legno e collanti e capire come stessero questi strumenti.

Fatto questo, abbiamo combinato i risultati con le considerazioni di tipo storico e preso le necessarie decisioni di tipo conservativo: alcuni strumenti possono essere utilizzati per concerti all'interno della struttura museale, per altri abbiamo deciso l'utilizzo esclusivamente nel contesto più controllato delle registrazioni e per altri, infine, abbiamo riconosciuto l'impossibilità di un utilizzo musicale senza ricorrere a pesanti interventi di restauro che sarebbero stati in conflitto con la finalità della conservazione.

Scopo del nostro museo, in sintesi, è conservare, studiare e rendere fruibile un patrimonio culturale che costituisce una tessera della storia di una civiltà. L'equilibrio tra queste tre priorità è molto delicato e ciascuna di esse può prevalere sulle altre a seconda di scelte soggettive legate alla cultura, alle caratteristiche degli oggetti e a infinite altre variabili. Proprio queste scelte sono la parte più delicata del lavoro del curatore di un museo.

Il nostro Museo, in linea di massima, privilegia gli aspetti della conservazione, dello studio e della ricerca sugli strumenti considerando comprensibile ma non prioritario il desiderio di utilizzo musicale degli strumenti a tutti i costi. I maggiori musei ed esperti di tutto il mondo concordano nel ritenere che un utilizzo regolare degli strumenti – lungi dal migliorarne il suono o la salute – è causa di logoramento e di danneggiamento almeno potenziale e tale utilizzo, quindi, è regolamentato e limitato.

Non credo, per concludere, che un Museo possa servire da “deposito” ove custodire strumenti che vengono poi prestati ai musicisti per una regolare attività concertistica al di fuori di esso. I concerti, quindi, si svolgono esclusivamente all'interno della Galleria dell'Accademia che ha una capienza piuttosto limitata di 450-500 persone al massimo...

Mannucci- Peraltro è un pubblico che moltissimi vorrebbero avere in una sala da concerto...

Rossi Rognoni- D'altra parte l'utilizzo di registrazioni ad alta fedeltà – oltre a salvaguardare meglio lo stato di salute degli strumenti – ci permette di raggiungere un pubblico molto più vasto rispondendo meglio allo scopo di un museo, che è aprire la fruizione dei beni al maggior numero possibile di persone. Nondimeno ci rendiamo conto del minore impatto emozionale di una tale scelta.

Mannucci- Come diceva Rossi Rognoni, il Museo non ha il compito di prestare gli strumenti, che invece è un compito che si assume, forse unica in Italia, la fondazione Pro-Canale. Francesca Peterlongo, cosa significa fare da tramite tra uno strumento musicale ed il suo esecutore e tra l'eventuale possessore e l'esecutore?

Peterlongo- Significa, prima di tutto, fare una scelta di campo. Un collezionista è un privato cittadino che possiede degli strumenti. Nel nostro caso, abbiamo scelto di fare suonare i nostri strumenti e di favorire il prestito a musicisti di strumenti di proprietà di collezionisti o comunque di privati cittadini. Ovviamente, si sono valutati non soltanto i benefici, ma anche i rischi cui gli strumenti, i musicisti e i proprietari sarebbero andati incontro, la soluzione ideale è stata la creazione di una Fondazione, ossia di un ente espressamente preposto alla gestione di un patrimonio di strumenti e riconosciuto dallo Stato e dalla Regione Lombardia.

Nella sua attività di prestito la Fondazione segue norme precise: gli strumenti vengono ceduti in comodato a musicisti che, per contratto, si impegnano a osservare regole ben definite riguardo l'uso

e la manutenzione degli strumenti stessi. Ovviamente, ogni strumento è coperto da una solida assicurazione, e il costo dell'assicurazione è in genere sostenuto dal musicista: si tratta di cifre a volte notevoli, ma va considerato che è questa l'unica spesa richiesta al musicista in cambio dell'uso di uno strumento di valore musicale, storico ed economico altissimo.

Oltre alla gestione degli strumenti, la Fondazione si occupa di promuovere la conoscenza della liuteria anche al di fuori dell'ambito ristretto di specialisti e professionisti. Per questo organizziamo manifestazioni spesso in collegamento con ambiti concertistici istituzionali.

Un valido esempio è il progetto triennale da noi sostenuto per il Festival Internazionale delle Settimane Musicali di Stresa: per tre stagioni sono state presentate mostre monografiche con l'esposizione di strumenti provenienti da collezioni pubbliche e private. All'esposizione erano poi collegati dei concerti in cui alcuni degli strumenti in mostra venivano utilizzati. Il pubblico aveva così la possibilità di visitare la mostra, osservare gli strumenti nelle vetrine, leggere delle schede che favorivano una migliore conoscenza storico-scientifica degli strumenti stessi e, finalmente, poteva sentirne la voce in concerto. Quest'anno sono stati esposti dodici strumenti di Stradivari, quattro dei quali sono stati suonati in concerto, un'operazione interessante, coinvolgente e decisamente costruttiva. Un altro esempio è stata la collaborazione con il Comune di Milano con una Mostra a Palazzo Marino e la missione in Giappone con il Sindaco Albertini in coincidenza con la Filarmonica della Scala e prossimamente un progetto con il Presidente della Regione Lombardia Formigoni, sempre con l'obiettivo di rappresentare e promuovere la cultura italiana all'estero.

***Mannucci-** In questo modo si scopre (forse i giovani musicisti e i loro insegnanti lo sanno già) che esiste la possibilità di usufruire di strumenti di grande valore e con un alto livello di fruibilità, anche per chi non può permettersi di sostenerne i costi che derivano dal valore oggettivo di uno strumento insieme al valore di mercato, che talvolta può anche essere superiore.*

È una pratica che in altre nazioni è molto diffusa, soprattutto attraverso le Fondazioni, comprese quelle bancarie, di alto livello. In Italia siamo ancora abbastanza indietro. Tratteremo anche questo tema in seguito.

Parliamo di strumenti storici e risaliamo al '600, poi parliamo di dischi storici e ci riferiamo al 1975.

Allora che cos'è la storia? Prima, Cacciatori diceva che a Cremona, grazie al Concorso, ci sono strumenti degli anni '70, che già cominciano ad avere una loro storia. Che tipo di caratteristiche, di somiglianza e differenza hanno questi strumenti con gli strumenti antichi, che spesso sono nati proprio a Cremona?

***Cacciatori-** Innanzi tutto il valore di questa Collezione, visto che è impossibile parlare di "strumenti storici" riferendosi a quelli degli anni '70. È vero che nei confronti di questi strumenti non c'è alcuna ambizione da parte dei giovani musicisti perché, ovviamente, essi ambiscono a suonare strumenti storici.*

L'Ente Triennale da statuto ha la missione di promuovere la liuteria contemporanea in un contesto conosciuto.

Tra gli strumenti ad arco, quello antico è ancor oggi il più ricercato e con il più alto valore commerciale e l'Ente Triennale di Liuteria a Cremona promuove la liuteria contemporanea in un contesto di questo tipo. Gli strumenti della collezione non vengono normalmente affidati a musicisti.

Lo scorso anno è stata effettuata una registrazione con un'orchestra da camera, perché si ritiene che questa collezione abbia valore nel momento in cui viene esposta nella sua interezza: se si espongono tutti gli strumenti vincitori, si consente al visitatore, molto spesso liutaio o conoscitore della liuteria, di capire che percorso è stato compiuto, a livello internazionale, in questi anni in ambito liutario.

***Mannucci-** Gli strumenti possono essere toccati?*

Cacciatori- No, deve essere presentata una richiesta per poter guardare ed eventualmente misurare gli strumenti.

È possibile dunque cogliere, da un lato, l'influenza che la liuteria classica ha avuto sui costruttori di strumenti ad arco di questi ultimi trent'anni; attraverso l'analisi degli strumenti sono accresciute le informazioni e la conoscenza degli strumenti antichi.

Inoltre i nomi dei vincitori e la loro provenienza sono la testimonianza di come ci sia stata una diffusione, nell'ambito del settore degli strumenti ad arco, a livello internazionale. Se fino alla fine degli anni '70 si trattava di un patrimonio e una tradizione prettamente europei e negli anni '80 e '90 i liutai vincitori hanno seguito la diffusione della musica occidentale, nell'ultima edizione si sono cominciati a vedere tra i vincitori, liutai cinesi.

Si coglie quindi come la grande tradizione liutaria classica italiana abbia influenzato, nel corso di questi anni, i liutai contemporanei. La conservazione che si fa degli strumenti antichi è un tipo di conservazione legata alla possibilità del liutaio e dell'esperto di poter osservare questa collezione e tutti gli strumenti, al fine di capire qual è la tendenza del gusto, rispetto allo strumento nuovo.

Negli anni '80 c'era sicuramente una superiorità dello strumento italiano (e in special modo cremonese), legata ad alcuni canoni estetici, ma in questi ultimi anni ed edizioni questa è stata superata. È dunque possibile cogliere anche come è cambiato il gusto, nell'ambito della costruzione degli strumenti ad arco.

Mannucci- *Anche perché adesso basterebbe una tastiera per riprodurre il suono di qualunque strumento ad arco pre-registrato... Bruce Carlson, lei è il conservatore- o uno dei conservatori, di due strumenti musicali che per Genova, hanno la stessa importanza che ha una famiglia di delfini: esserne diventati quasi il simbolo all'esterno della città. Questi strumenti, soprattutto il "Cannone", sono davvero degli strumenti così diversi dagli altri?*

Carlson- Alcuni strumenti che sono pervenuti fino a noi hanno perso la loro storia nel corso degli anni. Sappiamo poco o niente di chi ha suonato lo strumento e dove è stato da quando è uscito dalla bottega del liutaio. Infatti la storia del "Cannone", il violino realizzato da Guarneri del Gesù nel 1743, è iniziata effettivamente con Niccolò Paganini. Prima del 1801, periodo in cui l'ha avuto in mano per la prima volta, non sappiamo quasi niente. In ogni caso, lo strumento è doppiamente significativo, visto che è associato ad uno dei più grandi musicisti mai esistiti, in particolare colui che ha sviluppato la tecnica per suonare il violino, Niccolò Paganini.

Il liutaio Giuseppe Guarneri del Gesù, ha costruito relativamente pochi strumenti perché ha avuto una vita molto breve (è morto a 47 anni) e la maggior parte dei suoi strumenti risale ad un periodo compreso tra il 1731 e il 1744 (si contano circa 150 strumenti giunti fino a noi).

Il "Cannone" è considerato lo strumento meglio conservato, perché dal 1840, anno della morte di Paganini, è stato suonato pochissimo. C'è ancora molta vernice originale, non è stato lucidato o "pasticciato", è stato realizzato da chi (insieme a Stradivari), è considerato al primo posto tra i liutai ed è associato a Niccolò Paganini, grande innovatore della tecnica musicale. Tutte queste caratteristiche insieme rendono questo strumento molto speciale.

Abbiamo iniziato a far ascoltare sempre più spesso lo strumento a partire dal 1937 e, in tempi più recenti, con il Premio Paganini, anche se permane in noi la contraddizione tra utilizzo e conservazione, visto che siamo comunque spinti dal desiderio di mantenerlo il più possibile come Paganini ce l'ha lasciato. L'importanza dello strumento è doppia proprio per questa combinazione di intenti.

Mannucci- *Dopo le chiederemo anche qualche informazione su come deve essere conservato e quali sono le caratteristiche del vostro lavoro. Ora vorrei rivolgermi a Cacciatori (ovvero all'Ente Triennale di Cremona).*

Intorno al 1970, mentre il mercato si allargava e soprattutto quando nelle sale da concerto e sul mercato discografico irrompeva la musica di Bach (e precedentemente Vivaldi, anche se Vivaldi in Italia aveva già avuto il suo revival alla Chigiana negli anni '30) cominciarono ad apparire nei negozi, dischi con una serie di precise e dettagliate note di copertina.

Esisteva una formazione tedesca chiamata "Kollegium Aureum mit Originalinstrumenten", cioè "strumenti originali" (gli altri chissà che cosa fossero), in seguito gli inglesi di lì a poco parlarono di "Period Instruments", o Strumenti d'Epoca e si cominciò dunque a cercare- nel tentativo di riprodurre una prassi esecutiva, attraverso trattati, memoria e partiture stesse- gli strumenti "originali".

Si iniziarono ad osservare le prime copertine ricche di notizie e si notò che erano presenti gli elenchi degli strumenti con la dicitura "Strumento costruito da...", "Nel '600, primo '700...", oppure "Copia da..." (questo soprattutto con i clavicembali).

Cacciatori, per voi cremonesi esiste un rapporto con la copia? Esiste cioè un'attività anche italiana attorno a questo?

Cacciatori- Come Ente Triennale abbiamo organizzato un convegno sul tema "Originali, Modelli e Copie".

Dal convegno è emerso come i termini "originale, modello e copia" abbiano un significato diverso, a seconda che si parli di strumenti ad arco, piuttosto che d'altri strumenti.

Innanzitutto è necessario definire cosa intendiamo per "originale". Quando parliamo di "strumento originale" ci riferiamo alla collezione della Galleria dell'Accademia e alla viola tenore di Antonio Stradivari (esempio di strumento completamente originale), ma utilizziamo, in questo caso, un termine che non coincide con quello in uso in ambito liutario oggi.

Tutti gli strumenti che nel corso degli anni hanno avuto interventi d'ammodernamento- nel caso di strumenti ad arco, ad esempio la sostituzione del manico, vanno ritenuti come "non originali". Questa è la terminologia usata in generale per gli strumenti musicali, mentre noi, in ambito liutario, riteniamo che anche quegli strumenti a cui è stato sostituito il manico siano originali.

Per quanto riguarda le copie negli ultimi anni abbiamo assistito ad una tendenza- sia in ambito d'esecuzione musicale, sia della costruzione degli strumenti che ha portato ad incrementare sempre di più la produzione di strumenti fatti a copia.

Nel settore della liuteria degli strumenti ad arco, Cremona ha oggi una rilevanza del tutto insignificante per quanto riguarda il numero di strumenti costruiti, rapportati al numero di copie realizzate (probabilmente tutto ciò in altri Paesi d'Europa, così come in altre città d'Italia ha un'incidenza diversa).

È necessario ora dedicare due parole alla conservazione degli strumenti storici.

In questi ultimi anni la conservazione, così come il restauro degli strumenti ad arco ha certamente compiuto grandi passi in avanti, forse a traino di quel che sono state il cammino e l'evoluzione del restauro e della conservazione in senso più generale per altri beni di valore storico e culturale. Ciò nonostante rimane un grosso ritardo che comunque si sta cercando di colmare, visto che, se è vero che la prima operazione di conservazione è la catalogazione, come diceva Federico Zeri, in questi ultimi anni abbiamo assistito nel nostro Paese, al censimento degli strumenti nelle collezioni pubbliche.

Mannucci- *Torniamo al Museo di Firenze, all'Accademia. I vostri strumenti sono serviti, o possono servire per fare delle copie?*

Rossi-Rognoni- Certamente, la pratica di realizzare copie di strumenti antichi è sempre più diffusa nei musei e tra gli stessi musicisti. La copia, naturalmente, può sembrare una panacea che permette di rispettare completamente uno strumento originale senza sottoporlo a restauri invasivi o allo stress di un uso musicale continuo, recuperandone però le caratteristiche musicali e conciliandole con la robustezza e affidabilità di un oggetto nuovo.

Spesso subentrano, d'altra parte, considerazioni di tipo culturale ed estetico oltre a vari preconcetti che fanno sì che molti musicisti preferiscano suonare strumenti originali – magari restaurati, modificati e rimaneggiati sino a snaturarne completamente la voce originale – piuttosto che ricorrere a delle copie. L'impressione destata sul pubblico da un'esecuzione su uno Stradivari, inoltre, è sicuramente maggiore di quella che si ottiene suonando una copia, indipendentemente dalle qualità sonore di quest'ultima.

Poiché gli originali, inoltre, sono spesso stati sottoposti a numerosi interventi (oltre che al normale logoramento) nel corso della loro esistenza è anche impossibile sapere quale ne fosse il suono all'origine e quindi la realizzazione di copie si basa necessariamente su una serie di considerazioni oggettive ma anche su molto lavoro congetturale e personale.

Tra i compiti di un museo c'è proprio la ricerca per affinare le conoscenze sull'attendibilità delle copie e il lavoro sulle metodologie scientifiche su cui si basa la costruzione di copie, che è alla base di tale attendibilità.

Proprio questo è stato recentemente fatto per la realizzazione di una copia di una spinetta ovale realizzata da Bartolomeo Cristofori ne 1690. Si trattava di uno strumento sperimentale, in condizioni del tutto originali, del cui modello però non esisteva alcun esemplare suonante. Lo strumento, quindi, è stato sottoposto a tre anni di studi e ricerche da cui sono scaturiti i dati per la realizzazione scrupolosa della copia. Tale lavoro, oltre a produrre uno strumento splendido, con un bellissimo suono e utilizzabile per concerti, ha anche permesso di capire più a fondo la struttura e il funzionamento di un oggetto alquanto complesso. Queste conoscenze saranno poi fondamentali per il successivo restauro conservativo dello strumento.

Il caso degli strumenti a tastiera, d'altronde, è un po' diverso da quello degli strumenti ad arco per i quali le considerazioni emotive, sociali e culturali oltre che idee precostituite e ancora vive nell'immaginario collettivo – per quanto confutate ormai da lungo tempo – rendono ancora più difficile un confronto obiettivo tra originali e copie.

Attualmente stiamo lavorando al progetto di ricostruzione di un quintetto che Antonio Stradivari costruì per il Gran Principe Ferdinando dei Medici nel 1690. Dei cinque strumenti originali si salvano oggi la famosa viola tenore (unico strumento di Stradivari in condizioni interamente originali che si sia conservato oggi); un violoncello che invece ha subito il cambiamento del manico; un'altra viola, che ha invece subito numerosi cambiamenti; un violino (attualmente a Roma), in discrete condizioni, privo però del manico originale, mentre il secondo violino è del tutto perduto. Questo è un lavoro a metà tra la copia e la ricostruzione di qualcosa che non esiste più e che sarà anch'esso realizzato con metodologie di indagine sperimentali e finalizzato tanto alla ricostruzione degli strumenti quanto all'approfondimento delle conoscenze sugli originali superstiti.

***Mannucci-** A questo proposito sarebbe necessario ricordare che la maggior parte dei quadri italiani tra il '500 e il '600 sono stati revisionati nell' '800...l'originalità assoluta è quasi impossibile. Noi ragioniamo in originale ma bisogna tenere conto delle ripuliture, dei rifacimenti e dei rivestimenti, un po' come avviene nelle arti figurative...*

***Rossi-Rognoni-** Il problema come al solito, sta nel capire quanto i rimaneggiamenti hanno influito sull'essenza dell'oggetto.*

***Mannucci-** Francesca Peterlongo, voi come Fondazione Pro-Canale, conservate e trasmettete strumenti originali. Ne conservate alcuni o fate soltanto da tramite tra il proprietario e l'esecutore?*

***Peterlongo-** La Fondazione ha un nucleo di strumenti di sua proprietà, mentre altri strumenti sono di proprietà di terze parti che li affidano in comodato alla Fondazione, con l'incarico di curarne la conservazione, sempre però facendoli suonare.*

***Mannucci-** Li custodite anche? Avete cioè un luogo fisico dove li conservate e li curate?*

Peterlongo- È una domanda che mi viene rivolta frequentemente: “Dove sono questi violini, dove li conservate, si possono vedere?” In realtà, gli strumenti sono prestati ai musicisti che li usano, per cui si trovano fisicamente nel luogo in cui si trovano i loro utilizzatori. Non si deve però immaginare che gli strumenti siano abbandonati o lasciati senza cure: su ogni strumento viene effettuata regolarmente un’opera di manutenzione e, ove necessario, di restauro, con controlli regolari sullo stato di salute di ogni singolo strumento. Abbiamo degli esperti di fiducia che ci seguono in questo lavoro, che viene comunque coordinato e fa capo come responsabile a una figura ben precisa, quella del Conservatore della Fondazione.

Del resto, la conservazione degli strumenti è il compito principale della Fondazione, affiancato dall’obiettivo di aiutare musicisti di particolare valore. E questo è un duplice compito che condividiamo con altre importanti istituzioni che, nel mondo, hanno uno statuto simile al nostro, uno statuto no-profit, e con cui intratteniamo rapporti: cito soltanto la Nippon Music Foundation, con cui abbiamo avuto il piacere di collaborare, la Colburn Foundation e la Chi Mei Foundation.

C’è un soggetto che andrebbe approfondito: educare all’investimento negli strumenti. La mia famiglia ha investito notevoli risorse nell’acquisto di strumenti musicali, ma sarebbe tempo che anche altri vedessero gli antichi strumenti italiani come beni di investimento, che questo genere di oggetti uscissero da un campo di investitori specializzati ed entrassero più comunemente nella scelta di investitori privati o istituzionali, come già avviene all'estero. Chi ha compiuto investimenti di questo genere negli ultimi venti anni ha goduto di rivalutazioni incredibili, e la diffusione di un’idea di questo genere potrebbe contemporaneamente favorire l’affermarsi di musicisti italiani di talento.

Mannucci- *Questo si potrà fare nel giorno in cui (siccome è ovvio che quando si defiscalizza un’attività privata, questa non va più a favore dell’intera cittadinanza) in Italia si capirà che un patrimonio musicale vivente è un patrimonio di tutti. Bisogna capire, e in Italia è difficile, che la musica non appartiene a 40 abbonati, ma ad un’intera nazione.*

Carlson, *alcuni anni fa, a Genova ed altrove, mi è capitata un’esperienza buffa e straordinaria insieme: caricare su una Fiat Cinquecento, quattro Stradivari: gli strumenti del Quartetto di Tokyo. Io li accompagnai al ristorante, loro andarono a piedi e io sistemai gli strumenti sull’auto.*

In quel periodo il Cannone era chiuso a Genova, poi finalmente dopo anni di discussioni, si decise che quello strumento poteva uscire ma con un’interessante scusa, o un’interessante verità: se avesse suonato, avrebbe vissuto meglio. È vero?

Carlson- Sì, c’è questa continua diatriba fra lo strumento che viene suonato continuamente e lo strumento che viene suonato di volta in volta. Il violino, insieme con altri Guarneri del Gesù è stato al Metropolitan Museum in America nel 1994. In quell’occasione fu realizzata una retrospettiva sul Guarneri del Gesù e Leonidas Kavakos (che è stato qui pochi giorni fa) ebbe il privilegio di suonare il Cannone, perché durante le manifestazioni si svolse un piccolo concerto. Tutti coloro che assisterono al concerto, constatarono che questo particolare Guarneri, appartenuto a Paganini, il “Cannone” era senza dubbio acusticamente superiore a tutti gli altri. Questo in parte smentisce il fatto che lo strumento debba essere suonato continuamente; se un musicista conosce bene il suo strumento, ovviamente è più a suo agio e riesce anche a trarre più varietà di suono dallo strumento, ma in ogni caso ci vuole relativamente poco tempo per lo strumento per ritrovare piena efficienza. Molti musicisti che suonano questi strumenti, dopo diverso tempo e quindi avendo l’abitudine, tendono ad essere disinvolti nel portare in giro gli strumenti (è un esempio il fatto di aver caricato quattro Stradivari su una Cinquecento). A mio avviso, suonare lo strumento continuamente, ed in particolare il “Cannone”, che ha quest’importanza storica, sarebbe un errore. Effettivamente dobbiamo dosare con il contagocce l’utilizzo dello strumento, soprattutto visto il tipo di strumento, pur dando la possibilità di ascoltarlo.

Mannucci- *Cacciatori, lei prima ha parlato di violini che vengono realizzati attualmente in corrispondenza d'una grande storia di liuteria (quasi immensa a Cremona) e parte dell'interesse è quello di poterli vedere. A che punto sono gli studi sui materiali di costruzione, anche nella loro riapplicazione per la conservazione di strumenti antichi?*

Cacciatori- In questi ultimi 25 anni tutto il settore della conservazione e della diagnostica, quindi delle indagini sugli strumenti musicali ha fatto sicuramente dei grossi passi in avanti; attraverso analisi di tipo chimico e fisico con strumentazioni particolari, oggi siamo in grado di effettuare indagini abbastanza approfondite sulla qualità dei materiali (con l'esame di dendrocronologia si riesce a dare un'indicazione abbastanza precisa sull'anno d'abbattimento dell'albero da cui s'è ricavata la tavola per costruire il violino). Pensiamo anche all'indagine radiografica, alla fotogrammetria... analisi scientifiche che rappresentano un complemento ed un supporto importante per chi opera nel campo della conservazione e del restauro. Parlando di ciò, credo che il tema su cui ruotano tutte le scelte fatte (scelte che per fortuna, possono essere sostenute e possono basarsi su analisi scientifiche) riguarda ciò che conserviamo, quando parliamo di strumenti musicali; ci muoviamo sempre tra la conservazione dell'oggetto e della materia e la conservazione della funzione.

Quando scriviamo "conservazione" ed "utilizzo", abbiamo già fatto una distinzione dei campi. La domanda di fondo è "che cosa conserviamo?", la risposta non può essere lo schierarsi in un campo piuttosto che in un altro, visto che questo è l'errore fatto negli anni passati. Questa è cosa frequente nel nostro Paese: lo sposare un dogma, piuttosto che un altro, cioè si sceglie di conservare la materia, piuttosto che la funzione.

Negli interventi precedenti, mi riferisco all'intervento di Gabriele Rossi Rognoni, credo sia stata fatta, rispetto ad una collezione pubblica, una scelta corretta: di fronte al singolo strumento, partendo dalle condizioni in cui lo strumento c'è pervenuto, dalla sua storia e dal suo valore, con le indagini scientifiche che si effettuano possiamo determinare e costruire un progetto di conservazione per quello strumento.

Purtroppo quando parliamo di conservazione c'è una debolezza molto forte, data dalle figure professionali e dalla formazione.

Mannucci- *Figure professionali dei conservatori o dei musicisti?*

Cacciatori- Dei restauratori e dei conservatori.

Mannucci- *Il professor Rossi Rognoni prima ha detto "Non credo che quando Stradivari realizzava dieci violini, cercasse di farli suonare tutti nello stesso modo".*

Una testimonianza artistica di altissimo valore, ovvero il primo film della Pantera Rosa, riporta una scena in cui l'impacciatissimo ispettore Clouseau maltratta in maniera orrenda un violino, nel tentativo di sollecitare il piacere della propria compagna, lì in realtà per imbrogliarlo. Quando si spegne la luce si sente un rumore di legno infranto, lei grida e lui risponde "Non ti preoccupare è uno Stradivari, visto uno li hai visti tutti!".

Francesca Peterlongo, i vostri strumenti sono uno diverso dall'altro? I musicisti possono sceglierli, come vengono attribuiti?

Peterlongo- No, non possono sceglierli: la scelta è operata dalla Fondazione che decide autonomamente quale strumento affidare a chi. Ma è ovvio che questa scelta è oculata, compiuta in base alle esigenze del musicista e al ruolo che copre, oltre che alla disponibilità di strumenti. I musicisti sono individuati perché comunque sono dei solisti, quindi hanno il compito di suonare con una grande orchestra, concerti di Tchaikovsky, Brahms, Prokof'ev e così via... hanno quindi bisogno di uno strumento potente.

Mi era venuta in mente una cosa mentre si parlava della conservazione e del problema delle copie: Stradivari ha compiuto per tutta la sua vita un'attività di ricerca volta a potenziare la sonorità dei suoi strumenti. Ma quello che noi sentiamo oggi, dai suoi strumenti con i manici modificati e le catene sostituite, non è quello che sentiva lui, visto che la costruzione originaria era diversa. Io penso che Stradivari stesso non avrebbe mai potuto ipotizzare che i suoi strumenti, neppure quelli dell'epoca cosiddetta "d'oro", sarebbero arrivati ai loro attuali livelli di potenza e di presenza.

Tornando alla scelta dei musicisti, quindi, una delle prime esigenze è quella di essere generalmente all'opera in grandi sale con grandissime orchestre. Questo costituisce già una prima selezione, per così dire, "naturale". Non le nascondo poi che molti di loro fanno parte di una nuova generazione di musicisti italiani e nel nostro paese non è facile si compiano investimenti sui talenti di casa nostra. Per questo tendiamo a privilegiarli, visto anche che si tratta di musicisti che vantano successi i più importanti premi nazionali ed internazionali. Poi abbiamo privilegiato importanti Istituzioni come ad es la Filarmonica della Scala, la Rai di Torino e altre.

Mannucci- *A parità d'interesse del musicista, è possibile che strumenti simili abbiano risposte diverse e che quindi un musicista preferisca un violino più morbido, più duro, più brillante... potete mettervi d'accordo su questo?*

Peterlongo- Sì, sempre partendo dai presupposti su accennati, a seconda della cavata sonora del violinista tentiamo di fornire a ciascuno lo strumento più adatto.

È cosa nota che gli strumenti hanno delle caratteristiche non sempre e solo positive: per fare un paragone, suonare uno strumento cremonese del Settecento è un po' come guidare una Ferrari: bisogna essere in grado di farlo. Ad esempio, gli strumenti di Guarneri del Gesù hanno un'emissione non facilissima, ma reggono anche una pressione d'arco importante. Per fare alcuni nomi tra i nostri musicisti, Marco Rizzi e Massimo Quarta hanno cavate diverse e certamente esigenze di strumento diverse, ma entrambi richiedono strumenti di alto livello.

Mannucci- *Lei ha provato alcuni di questi strumenti?*

Peterlongo- Sì ed essendo violinista ho sempre cercato di trovare la messa a punto e l'assetto migliore per ognuno dei nostri violini. Chiaramente ogni strumento ha delle caratteristiche peculiari: un Santo Serafino non suona come un Guarneri e un Cappa non suona come uno Stradivari, Ma è fondamentale, ed è ciò che facciamo regolarmente, che ogni strumento renda al massimo delle sue possibilità.

Mannucci- *Chi non è musicista o liutaio comincia a capire che cos'è questo strumento... in realtà, oltre alla storia, quali qualità racchiude lo strumento? Si è parlato di messa a punto, questo non significa che si accorda e subito dopo si suona. Ci sono una serie di precedenze, come la questione delle corde, di cui parleremo.*

Pensate allo scandalo e ai risultati straordinari di un quartetto italiano che cominciò a suonare in pubblico e ad incidere dischi con le corde metalliche, non con il budello e quindi cambiando completamente il suono dello strumento, reinventandosi un modo. Ci sono caratteristiche continue, per cui verrebbe da chiedere a Carlson di che epoca sono, da dove provengono le corde dei violini di Paganini, che rapporto hanno con quelle originali?

Carlson- Le corde che usiamo al giorno d'oggi sul Cannone, sono di due tipi: la corda *Mi*, cioè la corda più acuta- che al tempo di Paganini era di budello nudo, oggi è l'unica corda d'acciaio che è consentito montare (l'uso della corda d'acciaio per il *Mi* è diventato abituale dalla fine dell' '800, inizi '900). Per quel che riguarda le altre tre corde, per Paganini sarebbero state due di budello nudo, il *La* e il *Re* (cioè le due corde in mezzo) mentre il *Sol*, è l'unica corda fasciata con del metallo, per aumentarne il peso specifico. Oggi le tre corde più basse-*La*, *Re* e *Sol* sono fasciate (le

due in mezzo di solito in alluminio, mentre il *Re* può essere fasciato in argento). In generale, la tensione sulle corde sintetiche usate oggi è leggermente superiore a quella di budello e secondo me, acusticamente la corda di budello è superiore, perché meno rumorosa, fa più suono e la nota risulta più “interessante”.

Mannucci- *Esistono corde artificiali invece che materia plastica?*

Carlson- Sì, esiste un materiale sintetico che si chiama “perlon”, un tipo di nylon non deformabile, che funziona molto bene in sostituzione del budello (al contrario molto difficile da lavorare), largamente utilizzato per gli strumenti. Vengono utilizzate tre corde di perlon o tre di budello, ma sempre con la corda *Mi* d’acciaio.

Mannucci- *Nella scuola cremonese, negli studi che potete condurre a Cremona, sono state fatte delle indagini per ricreare dei materiali attuali che riportino alle condizioni originali di suono dei violini antichi?*

Cacciatori- È una ricerca che deve tener conto della situazione attuale, cioè del gusto musicale del musicista contemporaneo. Oggi c’è molta più ricerca del suono grande e potente. Per certi versi è diminuita anche la sensibilità di chi ascolta.

Mannucci- *Sono aumentate anche le capienze delle sale da concerto...*

Cacciatori- Sono aumentate le capienze delle sale da concerto, è aumentato l’inquinamento acustico. L’orecchio ha capacità e sensibilità diverse. Oggi costruire uno strumento significa andare incontro alle esigenze del musicista contemporaneo che, molto spesso se non sempre, privilegia il volume dello strumento rispetto alle qualità timbriche, quindi un maggiore spessore di suono. Da questo punto di vista è chiaro che bisogna progettare uno strumento diverso, uno strumento nuovo, che parte anche da una tecnologia di costruzione delle corde che è completamente diversa rispetto allo strumento a copia. Questo per dire che la copia rimane in un determinato ambito ed è anche difficile pensare che il suono di quella copia possa dare l’indicazione attendibile rispetto al suono storico di quell’epoca. Noi oggi abbiamo costruito uno strumento che acusticamente ha il valore dello strumento antico.

Mannucci- *Prof. Rossi Rognoni, quando voi avete degli strumenti che risalgono alle condizioni Medicee (‘500- ‘600), in corrispondenza con l’esplosione di una certa parte della cultura italiana di un’importanza straordinaria, questi strumenti hanno delle parti deperibili (ad esempio proprio le corde), che possono non essere state assolutamente rintracciate. Per ricostruirle ci si appoggia su esempi simili, manualistica, ricordi... come si fa a capire quali materiali e quali spessori?*

Rossi Rognoni- Direi che questa è una di quelle domande per cui non c’è una risposta valida per ogni caso ma piuttosto una metodologia di ricerca da adattare caso per caso... Quando si è particolarmente fortunati è possibile reperire strumenti analoghi, omogenei per provenienza ed epoca all’oggetto delle proprie indagini, che conservano le parti deperibili a cui siamo interessati. È il caso, per esempio, della nostra viola tenore di Antonio Stradivari del 1690 che conserva alcune parti, come il ponticello e la cordiera, normalmente perdute in strumenti di quell’epoca. Quando questo non è possibile si possono ottenere preziose informazioni dall’iconografia. Sempre citando la nostra collezione, assieme agli strumenti si è conservata una serie di dipinti di pittori di corte coevi agli strumenti. Uno di essi in particolare, Anton Domenico Gabbiani, ha ritratto gli strumenti e i musicisti con tale attenzione ai dettagli da fornire chiare informazioni sul materiale, sul tipo e sugli spessori delle corde utilizzate alla corte medicea in quel periodo (l’ultimo quarto del Seicento).

Alle informazioni derivanti dall'iconografia, poi, si aggiungono le notizie dei trattatisti e le considerazioni a cui spingono certe ricorrenze nel repertorio musicale. L'individuazione poi di ulteriori e inconsuete fonti di informazione è una delle parti più originali del lavoro del ricercatore. Se tutte queste fonti falliscono restano solo due scelte: lasciare la lacuna o procedere per illazione. Personalmente preferisco la seconda strada perché una ricostruzione plausibile di un accessorio permette a un visitatore di comprendere la forma e il funzionamento di uno strumento meglio che la sua mancanza. Certo è necessario, a quel punto, che la parte non originale sia facilmente distinguibile per gli studiosi e i curatori successivi, per non generare spiacevoli equivoci, e sia facilmente sostituibile senza lasciare tracce quando si dovesse arrivare a una soluzione migliore.

Vorrei riprendere per un momento il precedente intervento di Bruce Carlson che spronava, in sintesi, a un utilizzo dello strumento cauto e moderato, rifacendomi a quella che è stata la nostra esperienza museale.

Gli strumenti granducali della nostra collezione erano rimasti totalmente inutilizzati per circa 50 anni per una scelta conservativa del precedente curatore.

Cinquant'anni dopo, in seguito alle indagini di cui ho parlato, abbiamo deciso di tornare a utilizzarli sebbene solo per registrazioni: gli strumenti stavano benissimo e a tutti i musicisti sono state sufficienti alcune ore di prova sullo strumento (chissà se per "ravvivare" lo strumento o per sintonizzare l'esecutore) per ottenere invariabilmente sonorità straordinarie e sorprendenti. Gli strumenti, quindi, non avevano subito alcun danno da un lungo stato di totale inattività.

Sono innumerevoli le vicende di questo genere che smentiscono l'idea che per non morire gli strumenti musicali abbiano bisogno di essere sottoposti a una sana dose di esercizio quotidiano, come se si trattasse di animali domestici o di persone. Si tratta di un preconcetto facilmente smentito dalla pratica che affonda le sue radici in tempi in cui la sensibilità per la conservazione degli strumenti era alquanto inferiore rispetto ad oggi e il non utilizzo equivaleva all'abbandono. Non è possibile però pensare che gli strumenti musicali siano esenti, quasi miracolosamente, dai principi della termodinamica e che, quindi, l'utilizzo non comporti anche per loro una lenta ma inevitabile consunzione.

Vorrei citare un brano da un libro del 1902 dei fratelli Hill su Antonio Stradivari, quindi non curatori di museo ma liutai ed esperti di liuteria di autorevolezza inconfutabile che scrivevano: "Gli strumenti si logorano in seguito ad un uso continuato, possono persino virtualmente morire: lasciateli riposare. Pensiamo sia nostro dovere affermare con forza che gli strumenti di qualità non debbono essere condotti ad una morte prematura, a causa di un utilizzo sconsiderato".

***Mannucci-** Prima lei, Carlson, ha raccontato come erano fatte le corde di Paganini e quali corde usava. Come fa a saperlo, da dove viene questa conoscenza?*

***Carlson-** Sì, mi sembra sia a Palazzo Bianco esistono ancora tre di queste corde, in una piccola bustina, siglata insieme con altri cimeli paganiniani, alcuni anche di Camillo Sivori, il suo allievo prediletto. In ogni caso, sappiamo di sicuro che, all'epoca di Paganini (anche tramite altri documenti) non esisteva ad esempio la corda di acciaio per violino. Altre descrizioni dello strumento, fatte da persone che lo hanno visto e descritto nell'800, indicano solo la corda più bassa fasciata e le altre in budello nudo. Poi si va nel particolare, su come era il ponticello e su come era impostato lo strumento.*

***Mannucci-** Al di là del mistero delle vernici di Stradivari e del Guarneri, adesso quando dovete pulire il Cannone, che cosa usate, mezzi moderni o mezzi molto antichi?*

***Carlson-** Un panno morbido! Cerchiamo di fare il meno possibile, in parte perché il Cannone è uno di quei pochi strumenti dove la vernice non ha subito tanti interventi da parte dei restauratori o liutai. La tendenza, soprattutto dopo la seconda guerra mondiale è quella di avere questi strumenti*

estremamente lucidi, cioè di tamponare e rilucidare a specchio la vernice continuamente, cosicché si verificano degli “strappi” alla vernice, parte estranea allo strumento che si sovrappone alla vernice originale, un po’ come succede nei quadri o nelle sculture. Abbiamo così una patina, una “patina originale”, caratteristica di quella particolare vernice o di quel particolare modo che, ad esempio Michelangelo usava per abbozzare o lavorare una mano. È sempre la stessa cosa, questa patina è caratteristica e la sua particolarità è una delle cose che dobbiamo salvaguardare. Faccio il minimo indispensabile per essere sicuro che dopo il concerto, lo strumento sia ripulito dalla resina, dal sudore, visto che il musicista è in contatto diretto con lo strumento.

Mannucci- *Avrete visto spesso che, specialmente con gli strumenti di un certo valore non propri, si mette qualcosa che separi il collo, il mento del musicista dallo strumento, non è solo per non farsi male, anche perché sudore, legno e vernice non vanno molto d'accordo...*

Peterlongo, gli strumenti che voi ricevete o che avete a disposizione, erano tutti in perfette condizioni o avete imparato anche come intervenire, cambiando magari anche la maniera d'intervento per renderli ideali per l'esecuzione?

Peterlongo- Il nucleo originario era già in ottime condizioni, grazie alla scelta d'acquisto di mio nonno, l'Ing. Paolo Peterlongo e di suo figlio Giovanni, agli altri è capitato di fare solo dei piccoli accorgimenti per poterli far suonare.

Vorrei qui ribadire un principio: nel suono di un musicista non è importante solo la qualità di base dello strumento che ha in mano, ma molto di più, a partire dalla scelta delle corde, e dalla regolazione dello strumento stesso. Perché tutto incide sulla resa sonora di un violino: un ponticello fatto bene o fatto male, un'anima spostata di un decimo di millimetro... ma ciò che incide particolarmente è l'arco, poiché si parla di strumenti appunto ‘ad arco’.

Si parla spesso dello strumento e meno dell'arco, l'arco infatti incide tantissimo sulla resa sonora di uno strumento e a seconda del tipo e della qualità dell'arco il risultato in qualità e potenza dello strumento cambia moltissimo.

Riguardo invece al delicato discorso legato alla conservazione degli strumenti, dico due cose.

La prima è che, secondo me, è necessario fare una distinzione fra quello che è una collezione pubblica e una privata; la prima ha il compito di preservare gli strumenti, mentre il collezionista privato deve avere la possibilità di compiere una scelta consapevole ed insindacabile, deve cioè potere usare i suoi strumenti nella maniera che ritiene più opportuna. In secondo luogo, per quanto riguarda l'utilizzo e il non utilizzo degli strumenti, vorrei notare che è vero che la famiglia Hill ha ceduto una sua collezione di strumenti ad un museo con la precisa richiesta di non utilizzarli e non farli suonare, ma è anche vero che questi esperti liutai sono intervenuti su decine e decine di famosi strumenti storici originali, per renderli più ‘funzionali’ e ‘appetibili’. Ciò che ad uno strumento fa male in assoluto non è un restauro, ma un cattivo restauro e spesso aprire e chiudere più volte uno strumento è dannoso. sappiamo benissimo che ogni volta che facciamo interventi su uno strumento è come se facessimo un'operazione, mi puoi confermare Bruce?

Carlson- È proprio come quando una persona subisce un'operazione; spesso l'esito è più che positivo, specialmente se si interviene per aiutare la salute dello strumento che- altrimenti lasciato andare, potrebbe registrare qualche “rottura”, qualche “deformazione” ma, nello stesso tempo, bisogna sempre intervenire in modo ragionato e consapevole. Se lo strumento funziona bene acusticamente, anche se magari esteticamente non soddisfa, molto spesso sconsiglio qualsiasi intervento.

Peterlongo- Alcuni strumenti sono stati anche un po’ rovinati, in un certo senso, da questo continuo intervento...

Mannucci- *Cacciatori, voi avete delle cliniche specializzate per curare gli strumenti troppo operati?*

Cacciatori- No, centri specializzati non ce ne sono, stiamo lavorando per averne uno, anche nell'attività più alta che io svolgo, insieme al maestro Carlson. Utilizziamo spesso anche i laboratori della scuola di liuteria, piuttosto che laboratori privati, per eseguire le indagini scientifiche che sono necessarie poi per progettare l'intervento di restauro, il quale rappresenta un importante aiuto e a volte conferma l'esame visivo dello strumento che viene fatto subito. Rispetto agli interventi che possono determinare e danneggiare gli strumenti, voglio aprire una parentesi, legata proprio alla figura del restauratore e del conservatore nel campo degli strumenti musicali. Nel campo del restauro delle arti figurative, la figura del restauratore è certamente cambiata nel corso del '900. Il restauratore dell'800, molto spesso eseguiva degli interventi che erano a volte, quasi esclusivamente di adeguamento estetico sull'opera. Nell'800 si mettevano delle vernici che ingiallivano i quadri, perché il gusto estetico di quel periodo chiedeva queste scelte; abbiamo quadri che, puliti presentano colori totalmente diversi, questo è dovuto proprio a questi interventi. Per molti anni, quasi per secoli, il restauro ha significato adeguare l'opera d'arte al gusto estetico e a volte, per una funzione che l'opera d'arte aveva di comunicazione. Pensiamo alle opere d'arte visiva nelle chiese, pensiamo a ciò che è avvenuto dopo la Controriforma, quando sono stati messi i famosi "braghettoni" per coprire tutto. In seguito nel corso del '900 la figura del restauratore è cambiata: non è più una figura che si avvicina a quella del pittore, in grado di intervenire sul quadro, ma diventa sempre di più la figura di un tecnico. Ora nel campo del restauro degli strumenti, questo percorso sta avvenendo con un certo ritardo ed anche con una certa lentezza, anche perché di fatto, oggi non abbiamo, all'interno del nostro paese, una scuola, un percorso formativo, in grado di mettere a disposizione del patrimonio che abbiamo (quindi anche delle collezioni pubbliche o private) delle figure professionali, capaci di affrontare il problema del restauro e della conservazione. La nostra esperienza è maturata con la trasmissione all'interno delle botteghe e ciò rappresenta il nostro know-how, la nostra preparazione, arricchita grazie ad un'apertura che parte dalla consapevolezza che la figura del restauratore non è più la figura del mago, ma sempre di più la figura del tecnico. Il prossimo passo è quello che deve portare alla differenziazione tra la figura del liutaio da quella del restauratore, così come è avvenuto nell'ambito del restauro delle arti figurative. La soluzione, per la quale a Cremona si sta lavorando, riguarda un accordo tra il Ministero dei Beni Culturali, l'Istituto Centrale del Restauro, la Regione Lombardia ed il Comune di Cremona: si sta restaurando un Palazzo Storico, Palazzo Pallavicino, che dovrebbe accogliere il centro di restauro per strumenti musicali. Saremo in grado di avere la clinica e speriamo, una sede dove formare i futuri tecnici del restauro e della conservazione.

Mannucci- *Francesca Peterlongo, la fondazione Pro-Canale, oltre a fare da tramite e conservare gli strumenti, ha anche mai pensato di far crescere una scuola di conservazione?*

Peterlongo- In realtà non tutti sarebbero d'accordo, la conservazione a volte è intesa proprio come antitesi all'utilizzo. La mia opinione personale su questo argomento è che ci sono davvero degli strumenti "storici", che hanno valore al di là dell'oggetto, e questi debbono essere preservati. Altri che sono montati in assetto originale, con manico originale, o che hanno il 95% di vernice originale. Anche questi andrebbero preservati, presi e chiusi nelle vetrine, compresi anche a volte strumenti che, all'opposto, non sono più utilizzabili, che realmente non rendono più dal punto di vista sonoro a meno di interventi che li snaturerebbero completamente.

Ma nella maggioranza dei casi gli strumenti sono stati costruiti per essere suonati ed è nostro preciso dovere valorizzarli e metterli a disposizione e farli suonare. A parte questo, non c'è una divisione precisa tra strumenti che vanno suonati e strumenti che non vanno suonati. Tuttavia, ad ogni strumento deve essere dedicata la massima cura: non si può fare passare uno strumento in mani diverse duecento volte all'anno in mani diverse, ma non si deve neppure tenerlo chiuso in una

vetrina senza corde. Sta ad ogni collezionista, ogni conservatore, ogni istituzione occuparsene nella maniera più adeguata. I violini più conosciuti sono diventati famosi grazie allo stesso utilizzo da parte di violinisti famosi, da Paganini in poi.

Mannucci- *Una cosa successa questo pomeriggio, che ogni moderatore di tavola rotonda vorrebbe poter fare e che tutti temono è l'orologio fermo. Si basa sul numero d'argomenti trattati e possibilità d'averli in parte- non dico esauriti ma sufficientemente illustrati. Questa possibilità può essere valutata sia dai partecipanti della tavola rotonda- cioè se qualcuno di voi ha ancora qualcosa d'importante da dire, che io non ho chiesto ma soprattutto, da parte del pubblico, che potrebbe avere delle curiosità diverse da quelle che io fin adesso sono riuscito a scovare in me stesso. (Se qualcuno di voi ha da fare delle domande, è pregato di farle).*

Domanda del pubblico- Leggenda o realtà, ho letto qualche tempo fa che i liutai di Cremona hanno un bosco segreto dove si vanno a rifornire, è vero?

Cacciatori- Siccome è un luogo segreto non possiamo dirlo! Penso si parlasse della foresta di Paneveggio; la leggenda dice che Stradivari si recasse in questa foresta, picchiando gli alberi per scegliere il legno adatto ai suoi strumenti... credo che la qualità di uno strumento costruito oggi parta naturalmente dalla qualità del materiale ma poi quel materiale, il legno, bisogna lavorarlo. C'è un bagaglio, un patrimonio di conoscenze che è inutile comunque se non c'è un buon materiale.

Domanda del pubblico- Le cose più preziose possono essere imitate, soprattutto da persone come i giapponesi, che hanno una certa capacità di studiare con perfezionismo gli strumenti importanti e di grande qualità, come appunto gli Stradivari. Potrà un giorno sul mercato arrivare una copia di grande valore fatta dai giapponesi (o coreani, visto che anche i coreani hanno questa grande capacità) paragonabile per il 95% ad un originale con costi decisamente inferiori, a quelli di uno Stradivari di oggi? Mi sembra strano che i giapponesi non ci stiano pensando, visto che— da ciò che ho capito io della loro mentalità hanno questa capacità di abbassare i prezzi, ormai giunti al “favoloso”, all'esclusivo e di dare alla massa la possibilità di avere uno Stradivari in mano.

Mannucci- *È probabile che al mercato non interessi uno Stradivari perché, ne abbiamo già accennato, ci sono diverse questioni: il valore storico di uno strumento inimitabile. Una copia, a meno che non sia perfettamente identica, sostituita durante la notte e spacciata per vera, non ha il valore storico di uno strumento, il quale può anche non riuscire più a suonare ma ha un'importanza dal punto di vista della memoria, possiede cioè un carico di valore aggiunto. Invece, per quanto riguarda la copia di uno strumento...come già detto da Cacciatori, ci sono esigenze diverse oggi, rispetto a quelle del '700 e '800 nel suonare. Uno strumento moderno può essere più vicino a queste esigenze, rispondervi meglio rispetto ad una copia di uno strumento antico. Poiché il numero dei musicisti che si occupa di questa musica non è così elevato al mondo, probabilmente nessun'industria ha interesse a fare delle copie. Credo che sia proprio questo il problema: con la storia del “period instruments” alcuni artigiani molto bravi, che spesso sono citati accanto all'originale, hanno costruito copie (si tratta anche di particolari come l'archetto), giacché nella musica del '700 si usava un archetto diverso, con prassi differenti dell'inclinazione dello strumento e modalità diverse di suonarlo. Tutto ciò ha fatto nascere un piccolo mercato per gruppi molto ristretti di musicisti che rifanno musica, tentando di avvicinarsi il più possibile all'espressività dell'epoca in cui i pezzi musicali erano composti. Oggi abbiamo già due secoli alle spalle (con l'800 fanno due) con gli strumenti “moderni”, tuttavia differenti sia dai nostri che da quelli d'epoca barocca... è questo che potrebbe tenerli lontano: rifare una radio più piccola porta dei grandi vantaggi sul mercato, ma rifare un violino, simile ad uno Stradivari non molto...*

Cacciatori- Sono duecento, trecento anni che cercano di fare proprio gli Stradivari...

Nicola Costa- Volevo semplicemente riprendere il discorso sul “famoso” bosco; sono stato in Val di Fiemme, è stata un’esperienza straordinaria. La Val di Fiemme è la celebre valle dove è situato questo bosco. Sono stato invitato dall’unica industria locale che produce legni per strumenti ad arco e pianoforti e tavoli per pianoforti; la valle è organizzata in una comunità plurisecolare, che possiede questi famosi boschi (anche se una parte appartiene allo Stato) e li gestisce con una cura straordinaria. Si parla di abete rosso almeno secolare, cioè di almeno cento anni e mi è stato spiegato quali sono le parti, la parte esposta a Nord è migliore, più secca, con anelli più ravvicinati; la parte esposta a Sud più umida, e quindi con anelli del legno più allargati: più gli anelli sono vicini e migliore è il legno. In questa fase si sono effettuati degli esperimenti assolutamente affascinanti. Queste tavole “risuonano” e se colpite con la nocca delle dita, producono un’eco. Un esperimento, tra gli altri, ha visto protagonista una radio: dalla radio (accesa ma a volume zero) usciva un filo, con in cima una piccola valvola di ceramica o metallo; la radio era posta sulla tavola e si sentiva il suono, questo per spiegare che il legno ha una capacità di risonanza incredibile. Ho cominciato a pensare: il suono del violino nasce dalle vibrazioni dell’aria, ma in realtà è il legno che vibra, è stata un’esperienza incredibile, sono rimasto a bocca aperta!

Mannucci- *La domanda riguardava il fatto se questo era il bosco segreto dei cremonesi...*

Costa- Infatti, c’è un altro fenomeno, in fatto di mercato legato alla famosa Mostra Mercato di Cremona, che ho avuto la possibilità di visitare qualche settimana fa: esattamente come qui c’è il Salone Nautico, là c’è la Fiera del violino. La gente che esce dalla Fiera ha sottobraccio le tavole; gli appassionati comprano tre o quattro tavole di legno e le portano a casa: forse sono liutai, forse anche privati, non so dirlo... c’è un mondo commerciale intorno al violino d’interesse eccezionale.

Mannucci- *Se poi pensiamo alle scuole che producono piccoli violini per bambini in tutto il mondo... I violini non sono solo quella cosa meravigliosa del grande concertista, ci sono al mondo milioni di persone, soprattutto da piccoli che suonano il violino; strumenti che sono tre quarti, metà... piccolissimi e pian piano si cambiano... si tratta di strumenti che vengono buttati, passati da un fratello all’altro, che si danno via, per imparare a metterci le mani... poi i fortunati che daranno il proprio nome al violino per averlo utilizzato qualche anno, invece sono pochissimi. Sono dunque gli strumenti che fanno parte della nostra storia.*

Pensate alla fortuna dei fiorentini che avevano il fotografo a casa de’ Medici e che si ritrovano ad avere nella stessa città lo strumento con la fotografia dello stesso suonato, perché, in questi casi è proprio così: lo strumento è esposto vicino ad un quadro in cui veniva riprodotto. Non parliamo della gentilezza del pittore che ha fatto i colori diversi, come si fa con i “pianofortini” per bambini: questa è la corda del Mi, questa è la corda del Sol, ancora più utile... ma forse perché quel pittore sapeva che stava parlando di strumenti musicali, cioè di oggetti vivi e quindi ne ha tramandato anche una parte del respiro.

Mi è capitato di leggere e, ahimè, di sentirla dire, una cosa un po’ emozionante: una sera, dietro due metri di sigaro (e ovviamente mezzo metro di diametro) era seduto Isaac Stern, in un camerino di un cinema genovese (attualmente è un supermercato), in cui spiegava che uno dei suoi strumenti quando suonava, in realtà suonava con la voce del suo precedente utilizzatore! Questa è un’altra di quelle leggende famose però, evidentemente chi ha una sensibilità artistica a quei livelli, e anche forse a quelli di un ascoltatore attento, sente quanto uno strumento può avere caratterizzato un’epoca e se è stato caratterizzato da una persona che, pian piano gli ha dato la sua impronta. Quindi si tratta in effetti non di conservare sgabelli, perché se su uno sgabello c’è stato Napoleone, anche quello va tenuto sotto teca... comunque con gli strumenti musicali c’è qualcosa in più...

È interessante anche l’idea di far capire quanto sia anche il legno a risuonare, cioè quanto l’insieme di tre banalità, le corde, un pezzo di legno traforato e una serie di materiali che lo tengono insieme (dalla colla alla vernice), possa riprodurre momenti del pensiero occidentale e ora

non più solo occidentale, di profonda riflessione e di grandissimo godimento, quasi come un pezzo di carta, su cui abbiano scritto un libro.

Se non avete altre domande, vi rimandiamo al prossimo incontro con questi stessi magnifici relatori. Arrivederci.