

KERSTIN SCHWARZ

STRUMENTI MUSICALI: RESTAURO O COPIA?

*Estratto dal volume:*

MUSICA  
E CRISI SONORA

Atti dei Convegni Internazionali di Studi  
Firenze, 4 dicembre 1999, 8-9 novembre 2001, 21 settembre 2002

a cura di  
MICHAEL STÜVE



FIRENZE  
LEO S. OLSCHKI EDITORE  
MMIV

KERSTIN SCHWARZ

STRUMENTI MUSICALI: RESTAURO O COPIA?

\* \* \*

MUSICAL INSTRUMENTS: RESTORATION VERSUS COPY

For hundreds of years the restoration of musical instruments was aimed at keeping them in playable conditions or re-establishing such conditions. Re-establishing playable conditions in an instrument of 200, 300 or 400 years, however, has consequences that – according to today's philosophy of conservation – are no longer justifiable. Curators of public museums therefore concentrate more and more on restoration in the sense of a careful conservation, and less on the functionality of the object, in order to preserve the instruments as important research tools for a future time, when analytical methods might have evolved well above today's level of research. As far as rediscovering the original sound is concerned, copies might in fact make much more sense, even if the reconstruction of a musical instrument necessarily reflects only the actual level of organological knowledge. Bartolomeo Cristofori's 'ebony harpsichord', which had been altered several times during the 18<sup>th</sup> century and reflects at least two different epochs, is a case in point. His forte-piano of 1726, at the other hand, has come down to us with all its original parts, except for the strings that have been replaced in 1933. In this case a compromise was struck, putting on new brass strings similar to those of Cristofori's time, which at least allow us to try out the sound of the instrument while controlling and safeguarding it according to the modern rules of conservation.

\* \* \*

Il restauro degli strumenti musicali ha una lunga tradizione, in particolare per quanto riguarda gli strumenti ad arco e a tastiera. La collezione degli strumenti musicali dei Medici è una delle poche collezioni al mondo della quale esista documentazione di interventi di restauro avvenuti nei secoli XVII, XVIII e XIX. Grazie al lavoro di ricerca di Giuliana Montanari<sup>1</sup> e dei suoi

---

<sup>1</sup> Cfr. Montanari in questo volume (N.d.C.).

collegli, tali documenti estremamente importanti vengono gradualmente pubblicati.

Nel 1688 Ferdinando de' Medici invitò Bartolomeo Cristofori da Padova alla corte di Firenze. Oggi il genio di Cristofori è riconosciuto in particolare per l'invenzione del meccanismo dei martelletti, nucleo dell'odierna industria del pianoforte. L'incarico di Cristofori tuttavia prevedeva anche il restauro degli strumenti a tastiera storici della collezione dei Medici. Le ricevute relative agli anni compresi tra il 1690 e il 1698 che ci sono pervenute, attestano i lavori di restauro da lui effettuati. Anche se non abbiamo documenti posteriori al 1698, sappiamo che Cristofori rimase in servizio come curatore della collezione dei Medici fino alla sua morte avvenuta nel 1732. Dopo la sua morte il suo allievo Giovanni Ferrini e i figli di questo, Giuseppe e Filippo, ebbero il compito di restaurare e conservare gli strumenti a tastiera della corte. L'attività del figlio più giovane Filippo terminò nel 1795 con la sua morte.

Illustrerò brevemente la storia del restauro di un clavicembalo che ha inizio nel periodo nel quale la famiglia Ferrini era responsabile degli strumenti della Corte e che rappresenta uno dei due esempi da me scelti per esporre le mie idee riguardo al problema se sia meglio restaurare o copiare gli strumenti musicali antichi. Mi riferisco al clavicembalo non firmato, con la cassa di ebano – soprannominato per questo «clavicembalo d'ebano» – attribuito con buona probabilità a Bartolomeo Cristofori (tavola 2); appartiene alla collezione degli strumenti musicali del Conservatorio 'Luigi Cherubini' di Firenze ed è stato recentemente esposto nella Galleria dell'Accademia.

Di questo strumento esistono prove inventariate risalenti al periodo compreso tra il 1700 e il 1745: documenti attestanti prestiti a musicisti e ricevute di Giuseppe e Filippo Ferrini per lavori effettuati nella seconda metà del XVIII secolo. Tali ricevute dimostrano che le corde sono state cambiate due volte, fanno riferimento a riparazioni della meccanica, alla sostituzione dei tessuti e dei plettri innestati sui salterelli, alla riparazione del somiere di accordatura e alla fabbricazione di nuove gambe nel 1784 a opera di Filippo Ferrini. Queste gambe probabilmente sono le stesse che ci sono pervenute assieme allo strumento.

Da allora non è stata rinvenuta altra documentazione relativa allo strumento, né sappiamo quando il clavicembalo d'ebano sia arrivato al Conservatorio fiorentino. Sappiamo soltanto di un ulteriore intervento di restauro da parte di Cesare Ponsicchi alla fine del XIX secolo, ma non ne abbiamo certificazione.

Cosa ci racconta il clavicembalo d'ebano della sua storia? In quali condizioni si trova? Visto dall'esterno, la cassa nera di ebano (con profili e intarsi

d'avorio) e la tastiera eburnea lo qualificano come uno strumento molto bello. Tuttavia se si cominciano a esaminare gli elementi strutturali rilevanti per il suono, come la tavola armonica e il somiere di accordatura, oppure se si spera di scoprire attraverso esso la tecnica di costruzione di Cristofori, si rimane delusi. Sembra che la lunghezza delle corde sia stata cambiata in seguito all'ampliamento della tastiera, subito dopo la morte di Cristofori, molto probabilmente a opera del suo allievo Giovanni Ferrini. Anche la struttura dei distanziatori sotto la tavola armonica e il somiere di accordatura, nel quale sono infissi i pironi, sono stati modificati.

Il clavicembalo d'ebano, come appare oggi, è uno strumento di almeno due epoche. Originariamente costruito da Cristofori alla fine del XVII secolo, è stato adattato numerose volte dalla famiglia Ferrini alle mutate esigenze musicali nel corso del XVIII secolo e presenta quindi una sovrascrittura che è quasi pari a quella di Cristofori.

Come si tratterebbe un tale strumento alla fine del XX secolo, se dovesse essere restaurato? Che cosa significherebbe la parola 'restauro'?

Al contrario del restauro dei dipinti, che consiste in primo luogo in una pulitura attenta e competente e nel ripristino dello strato originale dei colori per riportare i capolavori quanto più possibile a uno stato di autenticità, il restauro di uno strumento musicale deve tener conto, oltre che della componente estetica, anche del funzionamento sonoro. Per centinaia di anni quindi gli strumenti musicali sono stati restaurati soprattutto per essere mantenuti nella condizione di suonare o – nel XX secolo – per ristabilire tale condizione.

Ridare a strumenti musicali di 200, 300 o 400 anni la possibilità di suonare implica, tuttavia, una serie di conseguenze che – secondo l'odierna filosofia della conservazione – non sono più giustificabili. Uno strumento ad arco o a tastiera, ad esempio, per suonare deve sopportare una forte tensione delle corde. Molti degli strumenti che ci sono pervenuti sono per questa ragione deformati. Una deformazione fisica del legno che dura da molti anni difficilmente può essere corretta. Anche, i numerosi materiali di diversa natura che compongono gli strumenti hanno subito un lungo processo di invecchiamento. Nel legno esso determina in primo luogo un progressivo restringimento che, insieme alle variazioni di umidità atmosferica, porta spesso a inevitabili rotture, in particolare della tavola armonica sottoposta a grande sforzo. Inoltre, la colla è igroscopica e può perdere la sua capacità di aderenza per effetto dell'umidità. Un problema particolare è dato dalla combinazione dei diversi materiali da cui è formato lo strumento. Le parti di ferro, ad esempio le corde, si arrugginiscono a un'umidità atmosferica del 55% che rappresenta il valore minimo per evitare la rottura del legno. Dobbiamo anche considerare i mate-

riali come la pergamena, che si deteriora già a un'umidità del 30% e la pelle, che diventa dura e fragile con l'invecchiamento. Non dobbiamo dimenticare i danni causati dai tarli al legno e dalle tarme alle parti di stoffa della meccanica degli strumenti a tastiera.

Restaurare uno strumento in modo che possa nuovamente suonare, per i motivi appena menzionati, significa cambiare in gran parte le sue caratteristiche originali. Infatti, per assicurare il funzionamento della meccanica di un clavicembalo o di un fortepiano, alcune parti devono essere completamente sostituite.

Molti strumenti musicali di collezioni pubbliche, specialmente in Germania e soprattutto all'inizio del XX secolo, sono stati restaurati in modo che potessero nuovamente suonare. Il risultato è che si incontrano raramente strumenti che abbiano mantenuto completamente le caratteristiche originali. I responsabili dei musei pubblici di strumenti musicali tendono perciò sempre di più verso un restauro accuratamente conservativo senza dare importanza alla funzionalità dell'oggetto.

Se il clavicembalo d'ebano dovesse essere restaurato in modo da far nuovamente godere del suo suono il pubblico dei concerti o i visitatori del museo, si dovrebbe decidere tra un restauro delle attuali condizioni attribuite ai Ferrini o il ripristino dello stato originale secondo la costruzione di Cristofori. Questa seconda possibilità, il ritorno allo stato originale, significherebbe l'eliminazione di un importante periodo musicale dello strumento. E ci sarebbe veramente un restauratore al giorno d'oggi sicuro di essere completamente a conoscenza delle condizioni originali dello strumento? Il livello della ricerca di oggi potrebbe domani già essere superato, grazie allo sviluppo dei metodi analitici che ci potrebbero permettere in futuro di scoprire tracce che oggi non siamo in grado di distinguere.

Tuttavia, anche se il clavicembalo venisse restaurato come si presenta adesso, diciamo «nello stato Cristofori-Ferrini», ci troveremmo ad avere uno strumento che non suonerebbe né come il clavicembalo di Cristofori, né come quello di Ferrini. A prescindere dagli aspetti sonori, un tale restauro rappresenterebbe nuovamente un pesante intervento che porterebbe ulteriori cambiamenti allo strumento. D'altra parte il clavicembalo di ebano – accuratamente conservato – rimarrà un importante oggetto di studio anche per le generazioni future e tanto meno lo modificheremo, tanto più potrà essere utile. Persino una fessura apparentemente insignificante nella tavola armonica potrebbe diventare domani un'apertura importante, qualora disponessimo di nuovi metodi investigativi.

Quanto al recupero del suono, sarebbe molto più appropriata una copia fatta sulla base di quanto è ancora rintracciabile dello strumento originale di

Cristofori, anche se dobbiamo sempre considerare che il futuro ci potrebbe condurre a nuove conclusioni. La possibilità di riportare uno strumento modificato nel corso di diversi secoli allo stato originale corrisponde sempre al livello raggiunto dall'organologia in quel momento, alla capacità di riprodurre le tecniche di costruzione del passato. La copia o la riproduzione di uno strumento musicale rispecchia sempre necessariamente anche la calligrafia dell'artigiano di oggi. Diversamente da una scultura in pietra che, fino a un certo grado, può essere copiata mediante mezzi tecnici (senza lavoro manuale), la complessa struttura di uno strumento a tastiera, con i suoi almeno cinque materiali diversi, può essere messa insieme soltanto attraverso il lavoro manuale.

Dopo questo primo esempio come caso nel quale il restauro è da escludere, ne vorrei riportare un secondo che indica invece la possibilità di una via di mezzo tra un parziale restauro dell'originale e una copia aggiuntiva.

Il fortepiano del 1726, il più recente dei tre fortepiani di Bartolomeo Cristofori che ci sono pervenuti, viene conservato, insieme a quattro altri strumenti a tastiera sempre di Cristofori, nel Museo di strumenti musicali dell'Università di Lipsia (tavola 3). Fino a oggi non è stato trovato alcun documento che faccia riferimento al primo proprietario del fortepiano. Documentazione certa si ha soltanto dalla fine del XIX secolo. Nel 1876, in occasione di una grande mostra sulla storia del pianoforte, il fortepiano è stato mandato dal suo proprietario da Modena a Firenze. Probabilmente durante questa mostra il barone Kraus lo acquistò insieme ad altri strumenti. Il fortepiano rimase a Firenze fino al 1908, quando la collezione Kraus fu venduta a Wilhelm Heyer di Colonia. Arrivò a Lipsia nel 1926 allorché la collezione Heyer fu venduta alla Sassonia e fu destinata all'Università.

Al contrario del clavicembalo di ebano, non esistono documenti relativi a interventi su di esso. Uno sguardo allo strumento ci porta però alla conclusione che non deve aver subito grandi modifiche. Non è stato ingrandito, la lunghezza delle corde non è stata cambiata e la struttura interna non ha subito variazioni. Probabilmente l'unico restauro più rilevante è avvenuto nel 1933. Il restauratore Otto Marx, a quel tempo in servizio presso il museo di Lipsia, ha infatti inciso la data 1933 all'interno dello strumento. Si può ancora risalire facilmente ai suoi interventi, che consistono soprattutto nella chiusura di fessure nella tavola armonica; a questo scopo la tavola è stata rimossa dallo strumento, senza che i ponticelli venissero spostati né che fosse apportato alcun cambiamento alla struttura interna.

Il fortepiano di Lipsia ci è pervenuto integro in tutte le sue parti, come lo ha concepito Cristofori. Non è stata modificata neppure la meccanica, a ec-

cezione delle parti di pelle dei martelletti. Ciò lascia intendere che questo fortepiano non è stato modificato per essere adattato ai cambiamenti del gusto musicale, come è avvenuto per il clavicembalo di ebano e il fortepiano di Cristofori conservato nel Museo *Metropolitan* di New York, la cui tastiera è stata sostanzialmente modificata nel XVIII secolo.

Se il fortepiano di Lipsia nel 1933 non fosse stato restaurato per poter essere nuovamente suonato, sarebbe meglio non toccarlo oggi. Il fatto che dal 1933 il fortepiano abbia nuove corde e se ne possa ancora provare il suono, porta comunque a chiederci se non valga la pena mantenerlo in queste condizioni anche in futuro, naturalmente salvaguardandolo secondo le regole della conservazione.

Alcuni anni di ricerca e di riflessione a Lipsia ci hanno indotto ad accettare un ragionevole compromesso per quanto riguarda il futuro trattamento di questo strumento. Nel 1998 le corde sono state sostituite con corde di ottone che, per quanto ne sappiamo oggi, sarebbero più simili a quelle usate al tempo di Cristofori. Queste corde provocano meno tensione sulla cassa rispetto a quelle introdotte durante il restauro del 1933.

Con le sue molte piccole parti di legno, pelle, carta e stoffa, la meccanica si è logorata nel corso dei secoli. Il processo di invecchiamento ha reso dure e fragili in particolare le parti di pelle e di carta. Si eviterà quanto più possibile un loro ulteriore utilizzo, per non accelerarne il processo di deterioramento. La geniale meccanica di Cristofori, che presenta già tutti gli elementi fondamentali di quella del pianoforte moderno, è molto interessante e istruttiva per gli esperti, a prescindere dal suo suono. Per avere un'impressione valida del suono è stato deciso di costruire una copia dello strumento, di tutto lo strumento, non solo della meccanica. Quale suonerà in modo più autentico, la copia o l'originale? La risposta a questa domanda non è così facile e ovvia come potrebbe sembrare. Un processo di invecchiamento di 300 anni oltre a una oscillazione del tasso di umidità atmosferica probabilmente dal 25% all'80%, così come i processi ossidativi degli oli essenziali contenuti in particolare nel legno di cipresso, hanno cambiato il carattere del suono. Non potrebbe essere verosimile che il suono della copia, il cui legno più giovane ha una elasticità molto diversa, assomigli maggiormente al suono originale del tempo di Cristofori?

A prescindere dall'aspetto sonoro, la copia del fortepiano di Cristofori presenta un ulteriore vantaggio. Una meccanica ricostruita con materiali simili a quelli dell'originale, ma nuovi, si può regolare meglio e può soddisfare maggiormente le esigenze di chi suona oggi gli strumenti a tastiera, sia in concerto che per le registrazioni.

Le copie degli strumenti di Cristofori costruite negli ultimi anni hanno contribuito fortemente a una migliore conoscenza dei numerosi dettagli della meccanica e della loro funzione nel complicato sistema. I musicisti sono ormai convinti della grande praticità e della validità di questa meccanica, la cui velocità, insieme alla ricchezza di sfumature sonore, è stata raramente raggiunta nel successivo sviluppo della costruzione del pianoforte.





TAV. 2 - Clavicembalo d'ebano attribuito a Bartolomeo Cristofori. Firenze, Collezione del Conservatorio 'Luigi Cherubini', inv. Cherubini 1988/101.



TAV. 3 - Forteplano di Bartolomeo Cristofori (Firenze 1726). *Musikinstrumenten-Museum der Universität Leipzig*, inv. n. 170.