

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Scuola di Dottorato *Humanæ Litteræ*

Dottorato di Ricerca in Scienze dei Beni Culturali e Ambientali

Discipline della Musica e dello Spettacolo

XXVI ciclo

La falsificazione di strumenti musicali. Un'indagine storico-critica.

Tesi di Dottorato di:

Alessandro Restelli

matr. R09337

Assegnatario di una Borsa di Studio

'Fondazione Fratelli Confalonieri'

Milano

Coordinatore del Dottorato
prof. Gianfranco Fiaccadori

Tutor
dott. Davide Daolmi

Anno Accademico 2012/2013

INDICE

INTRODUZIONE.....	3
CAPITOLO 1	
Stato dell'arte	9
Oggetto di studio e obiettivo della ricerca.....	11
Definizione di falsificazione	13
Contraffazione, alterazione, copia e plagio	15
CAPITOLO 2	
Una cronologia della falsificazione.....	23
Tipologie di strumenti falsificati: una riflessione	76
CAPITOLO 3	
Ragioni della falsificazione	79
Modelli della falsificazione	95
Non solo Franciolini.....	98
CAPITOLO 4	
Alcune riflessioni sulle idee di identità e autenticità	105
APPENDICE	
Il campione di riferimento	115
Casi circostanziati: cordofoni (cembalaria)	117

Casi circostanziati: cordofoni (liuteria)	143
Casi circostanziati: aerofoni (legni).....	157
Casi circostanziati: aerofoni (ottoni)	163
Fenomeni generali: cordofoni (cembalaria).....	163
Fenomeni generali: cordofoni (liuteria).....	164
Fenomeni generali: aerofoni (legni)	169
Fenomeni generali: aerofoni (ottoni)	172
Fenomeni generali: aerofoni (supplementari).....	172
BIBLIOGRAFIA GENERALE	173
WEBGRAFIA.....	195
RINGRAZIAMENTI	201

INTRODUZIONE

Falsificare significa attribuire a un manufatto un'identità che non gli appartiene con lo scopo di ottenere un beneficio a danno di altri soggetti. Nel corso dei secoli la falsificazione ha interessato ritrovamenti archeologici, dipinti, sculture d'arte contemporanea, arredi, documenti, reliquie, reperti paleontologici e altro ancora. Gli strumenti musicali certamente non sono stati risparmiati dal fenomeno, che, anzi, si è dimostrato una vera e propria costante nella storia di questi prodotti. Dai casi più antichi conosciuti risalenti alla metà del Cinquecento, fino a quelli più recenti al principio del nuovo millennio, non si sono registrate pause nella realizzazione di esemplari fasulli e la disseminazione delle contraffazioni, dei plagii e delle alterazioni generati dal mondo occidentale è stata registrata pressoché in tutti i continenti.

La falsificazione ha potuto prosperare perché ha sempre svolto la funzione essenziale di facilitare la reperibilità di opere molto ricercate ma, per motivi economici o per scarsità di modelli esistenti, difficilmente raggiungibili. In particolare è stata in grado di sfruttare la domanda diffusa di strumenti dall'elevate qualità tecnico-sonore, di reperti antichi provenienti dalle passate civiltà musicali e di beni in cui investire ingenti capitali, concentrando gli interventi sui parametri fondamentali di uno strumento, ossia la sua età, il suo luogo d'origine e l'identità del suo autore.

Dalla comparsa quarant'anni fa del primo studio sistematico sulla figura di Leopoldo Franciolini, l'organologia ha associato la creazione di falsi strumenti musicali a questo antiquario fiorentino in maniera tanto automatica quanto eccessiva. Molti infatti sono stati i responsabili delle pratiche fraudolente in questo settore oltre a Franciolini, attivi prima di lui, dopo di lui e contemporaneamente a lui. Alcuni nomi possono essere citati,

come Isaac Ehe, i fratelli Voller o Yuko Kanda, ma la verità è che la maggior parte dei falsari – ed è facile intuirne il motivo! – è rimasta nell’anonimato.

La falsificazione di strumenti musicali, dunque, ha conosciuto nella storia un’indubbia proliferazione. D’altro canto però si deve ricordare che la falsità non è una qualità esclusivamente inerente agli oggetti, indipendente cioè da chi li osserva e li valuta. Al contrario, la falsità è un attributo che viene conferito agli oggetti nel momento in cui si percepiscono e per questa ragione essa è sensibilmente condizionata dalle aspettative di partenza dell’osservatore, dalle sue idee iniziali. Nei confronti degli strumenti musicali, in effetti, certe idee correnti relative a identità e autenticità rischiano di condurre a interpretazione forzate. In un clavicembalo apparentemente antico, per esempio, il riscontro di caratteristiche tecniche illogiche e non funzionali dal punto di vista sonoro porterebbe immediatamente a collocare lo strumento nella categoria ‘falso’. Ma questo perché lo si considera solamente come un mezzo musicale. Se invece si pensa che un clavicembalo poteva valere come ottimo arredo d’interno e che come tale doveva soddisfare esigenze puramente decorative – il gusto per gli strumenti antichi in qualità di suppellettili era una realtà comune fra Otto e Novecento – allora le incoerenze tecnico-sonore si dimostrano cosa ben diversa da una garanzia di falsità.

Analogamente, non è prova di sofisticazione il fatto che l’esecuzione concreta di uno strumento antico sia attribuibile a più mani o che il costruttore reale non corrisponda al nome annunciato dall’etichetta, dal marchio o dall’iscrizione. In passato, difatti, la produzione di strumenti musicali si avvaleva normalmente del lavoro di persone differenti all’interno della medesima bottega, nonché di specialisti esterni, e l’etichetta spesso indicava una *griffe* e la sua tradizione di qualità, non certo l’individuo univocamente responsabile della progettazione e della creazione materiale dell’oggetto.

Da ultimo, il riconoscimento di un falso non può prescindere dalla constatazione che esso sia stato realizzato con l’intento programmatico di

avvantaggiarsi per mezzo di una frode: senza questa specifica volontà d'inganno non si può ravvisare falsificazione ed è proprio per questo che alcune copie ottocentesche di strumenti musicali del passato, o creazioni di strumenti 'neo-antichi', non sono giudicabili come falsi.

Come è stato anticipato all'inizio di questa introduzione, quello degli strumenti musicali è comunque solo uno degli ambiti particolari in cui si sono manifestati i tratti tipici di un fenomeno decisamente più vasto e caratterizzante le intere società e cultura occidentali, la falsificazione appunto. Nei falsi, intesi in senso generale,

«dobbiamo anzitutto vedere un'offerta corrispondente a una domanda, il riflesso in continuo mutamento dei desideri umani. Ogni società, ogni generazione falsifica ciò che più brama. Per i sacerdoti di Menfi si trattava [...] di promuovere il proprio culto e la propria città; per un nazionalista dell'Ottocento come Václav Hanka il desiderio era quello di creare una tradizione epica medievale che potesse infiammare il cuore della nazione ceca e farne uno Stato. I monaci del Medioevo desideravano reliquie di santi e di martiri dotate di poteri miracolosi e in grado di attirare i fedeli e di garantire donazioni ai loro monasteri, mentre gli umanisti del Rinascimento volevano reliquie di altro genere, quelle tramandate dalla fonte prima della bellezza e del pensiero illuminato: il mondo antico. Con il passare dei secoli sorse il desiderio di possedere opere di artisti famosi od oggetti connessi a personaggi illustri e alla fine del XIX secolo si ricercava ormai qualsiasi cosa in grado di evocare le tranquille certezze di un passato scomparso. Può essere significativo che oggi il maggiore aumento delle contraffazioni si stia verificando non nel settore delle reliquie religiose, o dell'epica nazionale, o delle opere d'arte, né in quello più tipicamente moderno dei dati scientifici spuri (benché anche qui sia da registrare un incremento), ma nel campo degli oggetti di marca, che ormai vengono imitati in maniera massiccia. Dovunque esista un mercato per i profumi di Chanel o di Dior, per gli orologi Rolex o Cartier, per le camicie di Giorgio Armani o le polo Lacoste, per le valigie di Louis Vuitton o le scarpe Adidas, gli imitatori sono all'opera. Per lo più gli acquirenti sanno che a quel prezzo non stanno acquistando un prodotto di

marca autentico ma un'illusione: l'illusione di una condizione sociale, del successo, dell'appartenenza a un certo ceto, conferita dall'imitazione fraudolenta di una marca famosa».¹

Nella perseverante presenza dei falsi nella storia si deve riconoscere pure l'influenza di una sorta d'idolatria, quella professata verso l'idea dell'artista come individuo che esprime la propria personalità unica e inimitabile nella creazione materiale di un manufatto. Ciò si è rivelato con evidenza non solamente nei tanti casi di maestri replicati o contraffatti in campo pittorico, dalla copia del *Ritratto di Leone X con i cardinali Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi* di Raffaello smascherata dal Vasari come opera di Andrea del Sarto fino ai finti Matisse realizzati negli anni Sessanta del secolo scorso dall'ungherese Elmyr de Hory. Ma anche nel settore degli autografi letterari, riccamente prodotti per esempio nella Gran Bretagna e nella Francia dell'Ottocento e ben rappresentati - fra i tanti possibili - dai fasulli testi shakespeariani di John Payne Collier, o dalle presunte lettere di Enrico IV e Maria Antonietta redatte da Félix Feuillet de Conches.

Allo stesso modo ha influito sul proliferare della falsificazione un'altra peculiare venerazione, quella del cimelio antico. Per il XVI e il XVIII secolo l'oggetto di valore del passato era identificato in modo pressoché esclusivo con il reperto della classicità greca e romana. Ecco allora le contraffazioni scultoree di Tommaso Porta menzionate nuovamente da Giorgio Vasari, o le denunce settecentesche di Tobias Smallett e James Barry nei confronti del mercato fraudolento dei falsi ritrovamenti dagli scavi archeologici, col quale diversi artisti-restauratori dell'epoca hanno avuto legami sospetti, tra cui, probabilmente, Giovanni Battista Piranesi. In un lungo periodo successivo e in parallelo all'espansione sociale del fenomeno del collezionismo, vale a dire dai primi decenni dell'Ottocento alla seconda guerra mondiale, l'importanza del cimelio antico si sarebbe estesa poi a tutte le forme della produzione di arti applicate, nonché alle testimonianze di ogni periodo e momento della

¹ MARK JONES, *Perché parlare di falsi?*, in *Sembrare e non essere* 1993, pp. xi-xii.

storia europea. La falsificazione si sarebbe così indirizzata ai gioielli altomedievali, agli avori d'epoca gotica, agli ori agli arredi e alle armature rinascimentali, alle porcellane del XVIII secolo e ad altre tipologie ancora, grazie all'attività di falsari come Reinhold Vasters, Luis Marcy - alias Luigi Francesco Giovanni Parmeggiani - e di molti rimasti inevitabilmente anonimi. Il tutto, ovviamente, senza che vi fosse alcuna flessione nella produzione di lavori fasulli nel contesto delle arti maggiori, come attestato dalle iniziative dei più noti Alceo Dossena, Icilio Federico Joni e Han Van Meegeren.

Stato dell'arte

La letteratura che fino a oggi ha affrontato il tema della falsificazione di strumenti musicali può essere suddivisa in due categorie principali. La prima riunisce i contributi emersi da indagini programmatiche sull'argomento, le quali sono confluite in massima parte nella pubblicazione di articoli su riviste specializzate in campo musicologico e organologico – in primis «The Galpin Society Journal», «Early Music» e «The Strad» – e in misura minore in quella di saggi e monografie dedicati. Tra i molti possibili esempi possono essere citati lo studio di Sheridan Germann sul falso clavicembalo Couchet della Collection of Historic Musical Instruments della Edinburgh University,¹ o quello di Ardal Powell sul falso flauto di Augustin Grenser conservato presso il National Music Museum di Vermillion;² le trattazioni di Elia Santoro sul traffico e la falsificazione degli strumenti di Antonio Stradivari,³ o quelle di Benjamin Vogel sulle orfiche di Carl Leopold Röllig e sui relativi esemplari contraffatti;⁴ il volume di Brian Harvey riguardante le frodi nel settore della liuteria ad arco.⁵ Cronologicamente i primi contributi di questa categoria si possono individuare in una coppia di resoconti giudiziari editi nel 1845 e nel 1883, relativi rispettivamente alla causa intentata a Parigi dall'inventore dell'armonium Alexandre Debain nei confronti dei costruttori Marix e Bruni ⁶ e al processo londinese ai danni del liutaio e commerciante

¹ GERMANN 1979. Per lo scioglimento dei rimandi si rinvia alla Bibliografia Generale.

² POWELL 1997.

³ SANTORO 1973.

⁴ VOGEL 2004.

⁵ HARVEY 1992.

⁶ *Procès Debain* 1845.

George III Chanot.⁷ Ma è solo dagli anni Cinquanta del Novecento che sono iniziati a comparire con regolarità i risultati d'indagini specifiche, proseguite ininterrottamente nei decenni successivi. Esse si sono rivolte in modo pressoché esclusivo allo studio del patrimonio storico, essendo nate prevalentemente in contesti di tipo accademico e museale o sostenute, per la ricerca nel settore della liuteria ad arco, da interessi antiquari e collezionistici. Se gli strumenti della famiglia del violino e della tipologia del clavicembalo sono stati i primi a essere oggetto di contributi specifici e ricevono tuttora le attenzioni maggiori, gradualmente queste ultime si sono dirette anche all'ambito degli strumenti a fiato.

La seconda categoria in cui è possibile dividere la letteratura sulla falsificazione di strumenti musicali comprende testi di contenuto più generale, i quali tuttavia hanno dedicato spazio, più o meno esteso, ad aspetti inerenti il fenomeno. Si possono indicare a titolo esemplificativo, fra tutti, la monografia di Grant O'Brien sulla storia della bottega fiamminga dei Ruckers, che si è concentrata nel capitolo nono sugli strumenti non autentici della famosa famiglia di cembalari,⁸ o il secondo volume del *Manuale illustrato del collezionista d'arte* di Gottfried Matthaes – significativamente sottotitolato *Autentico o falso, antico o recente, originale o copia* – contenente una sezione apposita per gli strumenti musicali.⁹ Anche in questo caso i contributi più antichi risalgono al XIX secolo, con gli accenni alla circolazione di falsi flauti inglesi nei manuali tecnico-esecutivi dei costruttori William Bainbridge e Thomas Lindsay del 1823¹⁰ e del 1829,¹¹ o ancor prima con le considerazioni sulla diffusione dei falsi violini antichi espresse nel 1806 dall'abate Sébastien-André Sibire nel proprio trattato sulla fattura e la

⁷ HERON-ALLEN 1883.

⁸ O'BRIEN 1990, pp. 183-195.

⁹ MATTHAES 1999, pp. 86-93.

¹⁰ BAINBRIDGE 1823, <<http://www.mcgee-flutes.com/bainbridge/htm>> (02/09/2013).

¹¹ LINDSAY 1829, <<http://www.mcgee-flutes.com/lindsay/htm>> (02/09/2013).

riparazione degli strumenti ad arco.¹² Però, a differenza di quanto espresso in precedenza, i riferimenti alla falsificazione in testi di carattere generale sono comparsi con regolarità già nel corso dell'Ottocento e del primo Novecento, grazie soprattutto alle osservazioni nel campo della liuteria pubblicate nei numerosi dizionari di settore. Analogamente invece alla prima categoria, anche i contributi di questa seconda sono collegabili prevalentemente agli studi accademici e museali, o agli interessi antiquari e collezionistici, e rivolti in maggioranza agli strumenti della famiglia del violino e del clavicembalo. Prova ne sia il fatto che la voce riservata espressamente alla falsificazione da un'importante enciclopedia organologica come il *New Grove Dictionary of Musical Instruments* si riveli contenere, ancora nel 1984, informazioni inerenti solamente alcuni casi celebri in cembalaria e liuteria.¹³

Un tratto comune a tutta la letteratura sulla falsificazione di strumenti musicali, una sua caratteristica sostanziale, però deve essere evidenziato. Ogni contributo in materia, di fatto, può essere sempre giudicato come rivolto a un ambito ristretto e limitato: limitato al singolo esemplare conservato presso un museo pubblico o una collezione privata; limitato al singolo costruttore falsificato o falsario; limitato alla singola tipologia di oggetti, violini clavicembali o flauti che siano. Il presente lavoro intende dunque proporsi come alternativa, come possibilità di investigazione della falsificazione secondo una logica di base differente e non connotata dal settorialismo.

Oggetto di studio e obiettivo della ricerca

Prima di definirne meglio l'obiettivo, è necessario chiarire quali siano l'oggetto e il campo di indagine delle ricerche. In primo luogo, al centro dello studio non sono considerati gli strumenti musicali tout court,

¹² SIBIRE 1806 [ed. consultata 1885, pp. 118-119].

¹³ BARNES - BEARE 1984.

indistintamente. Vi sono gli strumenti musicali del mondo occidentale e della sua cultura, che li ha ideati, prodotti, utilizzati e fruiti in relazione preminente con la musica d'arte. Sono esclusi perciò gli strumenti dei contesti etnomusicologici e di popular music. In secondo luogo, non essendo ovviamente possibile fondare lo studio sull'esame del totale dei falsi esistenti ed esistiti, si è fatto ricorso all'analisi di un campione di riferimento, costituito da casi di falsificazione diversificati dal punto di vista cronologico, geografico e tipologico.¹⁴

La ricerca poi è stata condotta secondo un preciso e consolidato approccio disciplinare, il quale, conseguentemente alle possibilità offerte dalla «natura "bicipite"» dell'organologia,¹⁵ privilegia l'indagine sugli strumenti musicali in relazione alla loro natura di documenti storico-culturali più che di manufatti materiali. Per questo motivo essa non è stata finalizzata a stabilire protocolli e tecniche per la distinzione concreta di un autentico strumento da una contraffazione o da una copia illegittima. La ricerca, invece, desidera fornire una panoramica storica del fenomeno della falsificazione di strumenti musicali, panoramica che sia frutto del confronto e della sintesi tra informazioni e dati relativi a periodi differenti, a territori differenti, a oggetti differenti. Intende mostrare così una cronologia generale delle pratiche falsificatorie, ossia la loro manifestazione attraverso i secoli. Vuole riferire dei

¹⁴ Il campione è illustrato integralmente nell'Appendice, alla quale si rinvia per ogni approfondimento in merito.

¹⁵ ROSSI-ROGNONI 2008, p. 164. A proposito di questo aspetto è utile ricordare che «la definizione forse più sintetica e appropriata [di organologia] potrebbe essere quella di "disciplina che studia la storia e la tecnologia degli strumenti musicali". Quest'ultima accezione lascia chiaramente intendere il riferimento ai due fondamentali indirizzi di studio della materia: da una parte l'esame degli strumenti in quanto mezzi di espressione musicale propri di una determinata società, dall'altra in quanto prodotti di una specifica manifattura artigianale, più o meno sofisticata» (MEUCCI 1999, p. 108). Alla medesima scissione tra approccio storico e approccio tecnico si riferisce Herbert Heyde quando distingue «organologia sistematica» da «organologia storica» («systematic organology [...] historical organology»; HEYDE 2001, p. 6).

diversi soggetti responsabili di tali pratiche. Mira a spiegare quali siano gli elementi comuni ai numerosi casi affrontati, con riferimento particolare a quelle che sono giudicabili quali vere e proprie costanti della falsificazione nel tempo e nello spazio, cioè le sue ragioni e i suoi modelli. Infine non manca di suggerire una riflessione sulle idee correnti di identità e autenticità di uno strumento musicale alla luce dei risultati ottenuti.

Definizione di falsificazione

È di assoluta importanza stabilire con precisione quale sia il significato di falsificazione e dei termini ad esso collegati. Si consideri innanzitutto l'accezione comune del verbo 'falsificare' così come emerge dalle definizioni fornite da due rappresentativi dizionari della lingua italiana, quali, rispettivamente, il *Vocabolario della lingua italiana* curato dall'Istituto dell'Enciclopedia Italiana e il *Grande dizionario Hoepli italiano* di Aldo Gabrielli:

«Contraffare, imitare dolosamente».¹⁶

«*a.* Copiare, riprodurre qualcosa al fine di ingannare *b.* Alterare, modificare, falsare intenzionalmente».¹⁷

Entrambe hanno il merito di chiarire immediatamente il fine della falsificazione, introducendo il legame significativo di quest'ultima con il dolo, l'inganno, l'atto volontario con cui si lede un diritto altrui o se ne viola la buona fede. Tuttavia si rivelano meno puntuali nello spiegare in cosa consista di fatto un'azione falsificatoria, richiamando alla mente in modo forse troppo indifferenziato la copia, l'alterazione, la modifica e la contraffazione. A questo proposito i due testi citati non sembrano fornire aiuti ulteriori. Il *Dizionario Hoepli*, infatti, riconosce 'contraffare' e 'falsificare'

¹⁶ <<http://www.treccani.it/vocabolario/falsificare>> (29/08/2012).

¹⁷ <http://www.grandidizionari.it/Dizionario_Italiano.aspx?idD=1> (13/09/2013).

come puri sinonimi, mentre il *Vocabolario* dell'Enciclopedia Italiana definisce 'contraffare' ricorrendo sempre ai medesimi concetti di riproduzione e d'imitazione:

«*a.* Imitare una persona nella voce, nei gesti, nel modo di comportarsi, per scherzo o caricatura *b.* Riprodurre una cosa, imitarla al fine di spacciarla per originale *c.* Sostituire, nella presentazione e vendita al pubblico, un prodotto genuino con altro di minor valore intrinseco e commerciale *d.* Alterare la propria voce o altro per trarre in inganno». ¹⁸

Come si vedrà in seguito, contraffare alterare e copiare sono in realtà forme particolari in cui la falsificazione può manifestarsi, la quale dunque deve essere considerata come un atto più generale, una sorta di archetipo. In questo senso la definizione di falsificazione più completa ed efficace, che fa da riferimento costante in questa ricerca, è stata formulata il 10 novembre 2003 dal professor Salvatore Casillo, allora direttore del Centro Interdipartimentale di Ricerca sul Falso dell'Università degli Studi di Salerno, in occasione della giornata di studi *Pseudotecnica, la musa inquinante*, organizzata a seguito della firma della convenzione tra l'ateneo campano e il Comando Carabinieri per la Tutela del Patrimonio Culturale per la custodia presso il Museo del Falso – oggi non più esistente – dei reperti archeologici e artistici sottoposti a sequestro e confisca:

«[la falsificazione è] un'azione mediante la quale ad un manufatto viene conferita un'identità che ad esso non appartiene e che invece è propria di un altro manufatto, con l'intento, da parte di chi pone in essere tale azione, di ottenere un beneficio (diretto o indiretto), prevalentemente di tipo economico, a danno di altri soggetti». ¹⁹

¹⁸ <<http://www.treccani.it/vocabolario/contraffare>> (16/07/2011).

¹⁹ D'ANGELO 2004^(W). Per lo scioglimento dei rimandi con sigla ^(W) si rinvia alla Webgrafia.

Contraffazione, alterazione, copia e plagio

Stabilito cosa si intende per falsificazione, ora è possibile approfondire l'argomento richiamando le norme in materia fissate dal Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio, nel dettaglio l'articolo 178. Il Codice innanzitutto prescrive che sia punito con la reclusione fino a un massimo di quattro anni

«chiunque, al fine di trarne profitto, contraffà, altera o riproduce un'opera di pittura, scultura o grafica, ovvero un oggetto di antichità o di interesse storico od archeologico».²⁰

Emerge con chiarezza che contraffazione, alterazione e riproduzione, come è stato anticipato più sopra, sono modalità specifiche in cui un'opera falsa può essere ottenuta materialmente. Contraffare significa

«creare un'opera facendola apparire per qualità e provenienza diversa da quella che in effetti è».²¹

Contraffazione quindi è realizzazione ex novo di un oggetto falso. Un esempio evidente di questa pratica è rappresentato dal clavicembalo con iscrizione LVIS DE CARBALLEDA ME FECIT A. D. 1641 offerto in vendita al National Music Museum di Vermillion nel 1999-2000.²² L'indagine minuziosa condotta dal conservatore e curatore degli strumenti a tastiera del museo, professor John Koster, ha portato alla luce le tracce inequivocabili di una «fabbricazione completamente moderna»²³: la tavola armonica e il pancone ottenuti da legno di cedro rosso dell'America nord-occidentale, del tutto

²⁰ Decreto Legislativo 22 gennaio 2004 n. 42, Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio, articolo 178, comma 1, lettera a).

²¹ CAMMELLI 2004, p. 708.

²² Appendice: Rif. n. 039. Con questa indicazione si rinvia alle schede degli strumenti inclusi nel campione di riferimento della ricerca.

²³ «Completely a modern fabrication» (KOSTER 2000, p. 95).

irreperibile nella Spagna del Seicento; le scanalature identiche in ogni salterello procurate dall'uso di una sega elettrica a nastro; le increspature lasciate da una levigatrice meccanica sulla cordiera del registro di 4'; i segni di una sega circolare sulle controfascie e su alcune modanature della cassa e del listello frontale; la presenza di biossido di titanio e ossido di zinco nella decorazione pittorica. Tutto questo, unitamente ad altre incongruenze stilistiche, come l'eccessiva vicinanza della rosetta al lato lungo, e all'ignoto nome del presunto costruttore (è documentato infatti Domingo de Carballeda, non Luis), hanno svelato come non si trattasse affatto di uno strumento spagnolo d'epoca barocca bensì di un «prodotto del tardo XX secolo».²⁴

Accanto alla contraffazione si colloca una seconda modalità di falsificazione, l'alterazione. Alterare significa

«modificare un'opera originale in modo da attribuirle connotati che in precedenza non aveva».²⁵

È dunque la circostanza in cui si interviene su un oggetto autentico esistente e se ne ricava uno falso. Dimostrazioni evidenti di tale pratica sono quelle fornite dall'attività dell'antiquario fiorentino Leopoldo Franciolini. Tra l'ultimo ventennio dell'Ottocento e il primo del Novecento, infatti, sono molti gli strumenti musicali originali dei secoli XVI, XVII o XVIII che sono usciti dalla sua bottega pesantemente rimaneggiati, spesso dotati di nuovi decori e nuove componenti tecniche, come ad esempio le ben due tastiere aggiunte al clavicembalo del 1627, opera iniziale di Stefano Bolcioni, conservato nella Collection of Historic Musical Instruments della Edinburgh University e commercializzato da Franciolini in qualità di originale antico.²⁶

²⁴ «The instrument is entirely a product of the late 20th century» (*Ibid.*, p. 92).

²⁵ CAMMELLI 2004, p. 708.

²⁶ Appendice: Rif. n. 017. Gli strumenti del campione di riferimento in relazione a Leopoldo Franciolini corrispondono ai Rif. n. 016-021.

Rientra nella tipologia dell'alterazione anche l'inserimento di iscrizioni, marchi o etichette che sono assenti da uno strumento autentico. Una spinetta tedesca del XVI-XVII secolo conservata al Metropolitan Museum di New York e passata sempre per le mani di Franciolini,²⁷ per esempio, è stata corredata non solo di una nuova cassa ma anche di un'iscrizione che in origine non esisteva e che, nonostante l'accumulo di errori nella scrittura e la mancanza di senso complessivo, avrebbe dovuto garantire la provenienza dello strumento all'Italia del primo Seicento: PASPUINO QUERCI FIORENTINO FECE 1615 / LA SUA PRESENZA E LA SUA ABILITÀ / BONA ESTORTIO CUM IEIVNIO ET ELEMOSINA.²⁸

La terza modalità di falsificazione è la riproduzione. Riprodurre vuol dire

«eseguire una copia della cosa con le sue stesse caratteristiche».²⁹

La ricerca non si è imbattuta in falsi strumenti musicali che rientrassero in questa categoria, a eccezione probabilmente di un oboe da caccia conservato presso il Museo Teatrale alla Scala di Milano.³⁰ Questo esemplare, appartenuto al collezionista Giulio Sambon,³¹ è stato realizzato certamente tra XIX e XX secolo, essendo provvisto di un tenone tra pezzo lungo e campana in ebanite, materiale plastico creato nel 1843. Tuttavia appare molto

²⁷ Appendice: Rif. n. 016.

²⁸ L'iscrizione è riportata in RIPIN 1972, p. 200.

²⁹ CAMMELLI 2004, p. 708.

³⁰ Appendice: Rif. n. 069.

³¹ L'inventario del Museo Teatrale alla Scala registra lo strumento come «corno in legno ricoperto di cuoio, con due chiavi in ottone» e rimanda, per la sua provenienza, al «Cat. Sambon N. 1373» (MUSEO SCALA 1911, n. 2067). A tale numero di catalogo, però, corrisponde un «fagotto» («basson»; *Collection Sambon* 1911, n. 1373, p. 152). Più plausibile sembrerebbe un rimando al n. 1369 della medesima fonte, corrispondente invece a un «oboe ricurvo» («hautbois recourbé»; *Ibid.*, n. 1369, p. 152). Non si esclude perciò la possibilità di un errore di trascrizione dell'inventario, confermata a chi scrive da una comunicazione personale del 09/03/2012 di Matteo Sartorio (Archivio del Museo Teatrale alla Scala e Biblioteca 'Livia Simoni').

simile a una coppia di oboi da caccia originali settecenteschi appartenenti al Museo Internazionale della Musica di Bologna e opera del costruttore di Breslavia T. I. Weigel.³² Quest'ultimi possiedono un bulbo, cioè la tornitura in testa allo strumento, di dimensioni molto ridotte in confronto ad altri esemplari della medesima epoca conservati, segno perciò che tale elemento è stato tagliato successivamente alla fattura.³³ Inoltre uno degli oboi di Weigel ³⁴ è dotato di due sole chiavi ed è privo di marchio, andato perduto a seguito di una riparazione. Gli stessi caratteri si ripresentano sullo strumento di Milano: bulbo inusualmente corto, due sole chiavi e assenza del marchio. Non pare allora infondata l'ipotesi che si tratti a tutti gli effetti di una copia dell'oboe di Bologna.³⁵ A ogni buon conto rimane aperta la questione della reale natura di falso di questa copia, poiché al momento non si può decretare con sicurezza l'intenzione fraudolenta con cui è stato riprodotto lo strumento del Museo Teatrale alla Scala e, deve essere ricordato, la finalità dolosa è il vero discrimine di una falsificazione.

Sinora le pratiche falsificatorie sono state considerate e descritte come conseguenza diretta della costruzione fisica di un oggetto, ma possono sussistere prescindendo da essa. Un'indicazione in merito viene suggerita ancora dall'articolo 178 del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio. Si legge difatti che le pene previste sono comminate ugualmente a

«chiunque, anche senza aver concorso nella contraffazione, alterazione o riproduzione, pone in commercio, o detiene per farne commercio, o introduce a questo fine nel territorio dello Stato, o comunque pone in circolazione, come autentici, esemplari contraffatti, alterati o riprodotti di opere di pittura,

³² Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica: inv. n. 1771 e 1786.

³³ Comunicazione personale del 20/02/2012 di Alfredo Bernardini (Conservatorium van Amsterdam).

³⁴ Inv. n. 1771.

³⁵ BERNARDINI 1991; VAN DER MEER 1993, n. 44, p. 54.

scultura, grafica o di oggetti di antichità, o di oggetti di interesse storico od archeologico».³⁶

Ciò significa che la responsabilità della falsificazione, oltre che sugli esecutori materiali di un oggetto contraffatto, alterato o esito di riproduzione, può ricadere su coloro che gestiscono di tale oggetto la fase successiva di circolazione e in questa concretizzano il dolo. Ma è possibile addirittura, e in questa occasione forse si oltrepasserebbe quanto contemplato dalle norme di legge, che la falsificazione si metta in pratica solo ed esclusivamente all'atto della circolazione di un oggetto, il quale non sia in partenza contraffatto, né alterato, né frutto di una riproduzione e sia invece autentico. Questa duplice situazione è riassunta ed esemplificata nel famoso caso del Balfour Strad.³⁷ Si tratta di un violino realizzato dal liutaio londinese William Voller tra il 1890 e il 1900 e presumibilmente venduto da quest'ultimo per quarantaquarantacinque sterline a Balfour & Co., una compagnia inglese di espedizionieri di gioielli poi datisi al commercio antiquario della liuteria. Balfour & Co. ha pubblicato nel luglio del 1901 un annuncio di vendita dello strumento a duemila sterline, reclamizzandolo come «violino di Antonio Stradivari, Cremona, 1692».³⁸ Non molto tempo dopo essere riuscita a concluderne la cessione a un prezzo maggiorato del venticinque per cento, nel 1902, Balfour & Co. ha dovuto subire un processo in seguito all'azione legale intentata nei suoi confronti dall'acquirente, processo che in conclusione ha sancito fosse stata commessa una truffa della quale Balfour & Co. è stata riconosciuta totalmente responsabile.³⁹ Se si accertasse che William Voller, eccellente copista degli antichi maestri italiani, fosse stato in

³⁶ Decreto Legislativo 22 gennaio 2004 n. 42, Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio, articolo 178, comma 1, lettera b).

³⁷ Appendice: Rif. n. 049.

³⁸ «Violin by Antonio Stradivari, Cremona, 1692» (SHEPPARD 1981, p. 644).

³⁹ *Ibid.*, pp. 646-647.

qualche modo colluso con Balfour & Co. fin dall'origine,⁴⁰ allora si dovrebbe considerare il violino in questione un oggetto contraffatto e il caso rientrerebbe perfettamente in quanto stabilito dal passo dell'articolo 178 del Codice citato poco sopra. Se però la collusione non esistesse, come sembra bisogna accettare giacché non si conoscono prove inequivocabili del contrario, lo strumento non sarebbe altro che un Voller autentico e come tale sarebbe stato comprato e detenuto da Balfour & Co. Il caso rivelerebbe allora come sia possibile falsificare un oggetto, come detto, unicamente al momento della sua messa in circolazione.

In conclusione si deve precisare che la possibilità di falsificazione, in relazione alla paternità di un oggetto, ossia al soggetto cui attribuire la titolarità della sua costruzione, si rivela ambivalente. Da un lato, infatti, è possibile spacciare qualcosa come opera di un determinato autore quando invece non lo è; dall'altro è possibile spacciare per propria un'opera che in realtà è stata inventata o creata da altri. In questa circostanza si deve parlare allora più precisamente di plagio, anche se curiosamente questo termine non compare mai nei testi di legge di riferimento (Decreto Legislativo n. 42 del 22 gennaio 2004 - Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio; Legge n. 633 del 22 aprile 1941 - Protezione del Diritto d'Autore e di Altri Diritti Connessi al Suo Esercizio; Codice Civile, Libro V, Titolo IX - Dei Diritti sulle Opere dell'Ingegno e sulle Invenzioni Industriali). Un chiaro esempio è il caso giudiziario del 1845 ricordato nel primo paragrafo, relativo alla causa intentata a Parigi da Alexandre Debain nei confronti dei costruttori Marix e Bruni. Sebbene il resoconto pubblicato al suo termine sia stato intitolato «storia di un processo per contraffazione»,⁴¹ deve essere considerato per la precisione un caso di plagio. I due costruttori sono stati giudicati colpevoli per l'appunto di aver utilizzato e venduto a proprio nome strumenti contenenti i medesimi dispositivi sonori che, il 17 agosto 1840 e il

⁴⁰ COOPER 1993, p. 49.

⁴¹ «Historique du procès en contrefaçon» (*Procès Debain 1845*, p. 1).

30 settembre 1842, erano stati regolarmente brevettati da Alexandre Debain ed erano a fondamento della sua invenzione dell'armonium.

Una cronologia della falsificazione

XVI secolo. Le pratiche di falsificazione degli strumenti musicali hanno alle spalle una storia plurisecolare. Le testimonianze più antiche oggi conosciute risalgono alla metà del XVI secolo e, più precisamente, al 1551. In quell'anno è stata registrata la denuncia all'Imperatore Carlo V da parte di Georg Neuschel, costruttore di trombe e tromboni di Norimberga, della contraffazione per mano di altri artigiani del proprio marchio di bottega, una corona, e della sua apposizione su strumenti di bassa qualità.¹ Il fondamento giuridico per tale denuncia risiedeva nel privilegio d'utilizzo esclusivo del marchio concesso da Massimiliano I a Hans Neuschel ed ereditato da Georg, suo cugino, insieme all'attività lavorativa. Il 23 dicembre 1551 il privilegio è stato così confermato da Carlo V ed è stata stabilita una sanzione di cinque marchi d'oro nei confronti di tutti coloro che si sarebbero resi responsabili della sua violazione. Si riporta di seguito il regesto del relativo documento, conservato presso il Haus-, Hof- und Staatsarchiv di Vienna, edito nel 1894 a cura di Hans von Voltelini:

«23 dicembre 1551, Innsbruck. / Su richiesta di Georg Neuschel, che ha esposto come suo cugino Hans Neuschel abbia ricevuto un privilegio dall'imperatore Massimiliano I per cui non è permesso a nessuno copiare il marchio delle sue trombe e dei suoi tromboni, cioè una corona, o incidere sulla propria opera quel simbolo che dalla morte di suo cugino - da cui ha appreso il mestiere - egli conserva parimenti e adopera da lungo tempo, come anche questo marchio venga copiato da altri, la merce dei quali è molto più difettosa della sua, l'imperatore Carlo V vieta a tutti i sudditi del Regno, specialmente

¹ Appendice: Rif. n. 100.

ai costruttori di trombe e tromboni, l'imitazione di questo marchio, pena 5 marchi d'oro».²

Una contestazione analoga ha visto coinvolto quattro anni più tardi, nel luglio 1555, Veit Schnitzer, esponente di una seconda importante famiglia norimberghese di costruttori di strumenti a fiato e in particolare del suo ramo dedito alla produzione di legni. Le ragioni dell'esposto sono nuovamente i danni conseguenti alla contraffazione del marchio di bottega, raffigurante in questo caso una o più lettere A.³ La denuncia si è rivelata anche l'occasione per Veit di richiedere esplicitamente a Carlo V, in virtù di un lungo servizio svolto in favore della corte imperiale, la concessione del privilegio per l'uso esclusivo del marchio stesso, di cui quel ramo della dinastia Schnitzer non aveva mai goduto fino a quel momento e di cui invece avrebbe usufruito da allora in poi. Si riporta di seguito un estratto dal regesto del relativo documento, conservato come in precedenza presso il Haus-, Hof- und Staatsarchiv di Vienna e come in precedenza edito nel 1894 a cura di Hans von Voltolini:

«*Ante* 5 luglio 1555. / [...] Ma ora il marchio A sarebbe copiato da altri, cosicché recherebbe notevole danno. Perciò, in considerazione dei servizi fedeli che da otto anni egli [Veit Schnitzer] ha reso all'imperatore come

² «1551 December 23, Innsbruck / Kaiser Karl V. verbietet auf Bitten des Georg Neuschel, der ihm vorgestellt habe, dass sein Vetter Hans Neuschel von Kaiser Maximilian I. ein Privilegium erhalten habe, wonach Niemand sein Trompeten- und Posaunenzeichen, *nemblich ain cron* [in corsivo nel testo], nachbilden oder auf sein Arbeit stechen lassen dürfe, welches Zeichen er nach dem Tode seines Veters, von dem er auch sein Handwerk erlernt habe, ebenfalls führe und seit langer Zeit gebrauche, dass aber dieses Zeichen auch von Anderen nachgemacht werden, deren Waare viel mangelhafter sei als die seine, allen Unterthanen des Reichs, namentlich den Posaunen- und Trompetenmachern, bei Strafe von 5 Mark Goldes die Nachahmung dieses Zeichens» (*Allerhöchsten Kaiserhauses* 1894, urkunde 11824, p. LIII). Le traduzioni di questo capitolo, se non diversamente specificato, sono di chi scrive.

³ Appendice: Rif. n. 092.

servitore, chiede il conferimento imperiale del marchio da lui adoperato e il divieto a ogni suddito del regno di imitare il medesimo».⁴

XVII secolo. La prima attestazione di pratiche falsificatorie nel Seicento si colloca di nuovo in area tedesca. È ancora un appello per la difesa dei propri prodotti da parte di un membro della famiglia Schnitzer, rappresentante però del ramo dedito alla costruzione di ottoni.⁵ Nel gennaio del 1619, infatti, Andreas Schnitzer ha denunciato l'apposizione del suo marchio di bottega, una corona, sugli strumenti dei trombettai Isaac Ehe e Hans Spindler, attivi rispettivamente a Norimberga e Vienna. Il marchio Schnitzer risultava tutelato da una concessione imperiale esclusiva e perciò Andreas, dopo aver segnalato come Ehe avesse venduto trombe alla corte di Vienna e ai principi elettori di Brandeburgo proclamandosi fraudolentemente titolare dell'uso riservato del simbolo della corona, ha chiesto che ai due costruttori venisse prescritta un'ammenda e fosse vietato di imprimere in futuro sui loro strumenti il marchio in questione. Si riporta di seguito il regesto del relativo documento, custodito anch'esso al Haus-, Hof- und Staatsarchiv di Vienna, edito nel 1899 sempre a cura di Hans von Voltelini:

«*Ante* 1 febbraio 1619. / Andreas Schnitzer, trombettai di Norimberga, espone all'imperatore Mattia che l'imperatore Massimiliano II ha concesso a suo cugino Anton Schnitzer, cittadino e trombettai di Norimberga, la grazia di imprimere il simbolo della corona sulle trombe realizzate da lui e dai suoi eredi, simbolo che non potrebbe essere copiato da alcun altro trombettai. Sebbene questo privilegio sia ben noto a Isak Ehe, cittadino e trombettai di Norimberga, e a Hanns Spindler, trombettiere e trombettai di Vienna, i

⁴ «Vor 1555 Juli 5 / [...] Nun würde aber von Anderen das Zeichen A nachgemacht, wodurch er zu bedeutendem Schaden käme. Deshalb bitte er auch, in Anbetracht der treuen Dienste, die er seit acht Jahren dem Kaiser als Trabant geleistet habe, um kaiserliche Bestätigung des von ihm geführten Zeichens und Verbot, dass kein Unterthan des Reiches dasselbe nachahmen dürfe» (*Allerhöchsten Kaiserhauses* 1894, urkunde 11829, p. LIV).

⁵ Si veda la nota 1.

menzionati però avrebbero impresso questo marchio sulle loro trombe, per cui il suo lavoro perde valore ed egli stesso è stato danneggiato. Così Isak Ehe con questo simbolo ha rifornito con 20 trombe i trombettieri della corte imperiale e ha consegnato 36 trombe d'argento ai principi elettori di Brandeburgo con l'indicazione di essere il maestro cui sia stato concesso di apporre la corona. Perciò chiede all'imperatore di comminare una ammenda ai citati trombettai in base al privilegio di Anton Schnitzer indicato e di vietare loro di imprimere in futuro questo marchio sulle proprie trombe».⁶

È possibile ritenere che l'iniziativa abbia avuto buon esito dal momento che, il 5 marzo 1619, il procuratore del regno Johann Wentzel ha proposto all'Imperatore di procedere a sanzionare Spindler ed Ehe, nonché di punire soprattutto quest'ultimo, ritenuto responsabile di aver ingannato l'Imperatore stesso con il commercio di strumenti falsificati. Si riporta di seguito il regesto del relativo documento, pure conservato al Haus-, Hof- und Staatsarchiv di Vienna e pubblicato nel 1899 a cura di Hans von Voltolini:

⁶ «Vor 1619 Februar 1 / Andreas Schnitzer, Trompetenmacher von Nürnberg, stellt Kaiser Mathias vor, dass Kaiser Maximilian II. seinem Vater Anton Schnitzer, Bürger und Trompetenmacher zu Nürnberg, die Gnade ertheilt habe, auf die von ihm und seinen Erben angefertigten Trompeten das Zeichen der Krone zu schlagen, welches durch keinen anderen Trompetenmacher nachgemacht werden dürfe. Obwohl dieses Privileg dem Isak Ehe, Bürger und Trompetenmacher in Nürnberg, und dem Hanns Spindler, Trompeter und Trompetenmacher zu Wien, gut bekannt sei, so hätten doch die Genannten dieses Zeichen auf ihre Trompeten geschlagen, wodurch seine Arbeit um ihr Ansehen komme und er selbst geschädigt werde. So habe Isak Ehe unter diesem Zeichen die kaiserlichen Hoftrompeter mit 20 Trompeten versehen und auch dem Kurfürsten von Brandenburg unter dem Vorgeben, dass er der Meister sei, dem die Krone zu führen verliehen worden sei, 36 silberne Trompeten geliefert. Daher bitte er den Kaiser, die genannten Trompetenmacher zu der in dem Privileg für Anton Schnitzer bezeichneten Busse zu verurtheilen und ihnen zu verbieten, dieses Zeichen ferner auf ihre Trompeten zu schlagen». (*Allerhöchsten Kaiserhauses* 1899, urkunde 17401, p. XLI).

«5 marzo 1619. / Riguardo alla causa del trombettai Andreas Schnitzer contro Isak Ehe e Hanns Spindler, trombettai di Norimberga e Vienna, per l'imitazione del marchio concesso ad Anton Schnitzer dall'imperatore Massimiliano II, il procuratore del regno dottor Johann Wentzel propone all'imperatore Mattia, poiché i citati Ehe e Spindler sono incorsi in un'ammenda di 10 marchi e hanno perduto le trombe imitate ed Ehe, il quale ha ingannato l'imperatore con 20 trombe in certo modo falsificate, è da sancire con una multa particolare, di citare pubblicamente i menzionati e punire soprattutto Ehe quando si possa dimostrare la sua frode».⁷

Un secondo caso accertato di falsificazione nel XVII secolo è rappresentato dal raggiro subito dal violinista e compositore Tommaso Antonio Vitali, dal 1675 membro dell'orchestra della corte estense di Modena e suo direttore dal 1707.⁸ Il 19 dicembre 1685 Vitali ha chiesto l'intervento delle autorità nei confronti di un certo Francesco Capilupi e un tale Ignazio Paltrineri, perché responsabili di avergli venduto ad alto prezzo un falso violino di Nicola Amati poi dimostratosi in realtà opera del liutaio Francesco Ruggieri detto 'Il Per', allora giudicato di minor valore anche dal punto di vista economico. La truffa era stata realizzata inserendo nello strumento, in luogo dell'originale, un'etichetta che non gli apparteneva e che recava invece il nome del celebre costruttore cremonese; una tecnica che rimarrà in auge molto a lungo nel settore della liuteria. Si riporta di seguito il testo del

⁷ 1619 März 5, Wien / Der Reichsfiscal Doctor Johann Wentzel beantragt bei Kaiser Mathias, in Sachen des Trompetenmachers Andreas Schnitzer gegen Isak Ehe und Hanns Spindler, Trompetenmacher zu Nürnberg und Wien, wegen Nachahmung des dem Anton Schnitzer von Kaiser Maximilian II. verliehenen Zeichens, nachdem dadurch die genannten Ehe und Spindler in eine Busse von 10 Mark gefallen seien und die nachgeahmten Trompeten verloren hätten und Ehe, welcher den Kaiser noch dazu mit 20 dergestalt gefälschten Trompeten betrogen habe, noch mit einer besonderen Strafe zu belegen sei, die Genannten zu citieren und den Ehe, wenn sich sein Betrug erweisen lasse, noch besonders zu bestrafen. (*Allerhöchsten Kaiserhauses* 1899, urkunde 17404, p. XLI).

⁸ Appendice: Rif. n. 041.

relativo documento, custodito presso l'Archivio di Stato di Modena, edito da Luigi Francesco Valdrighi nel 1884:

«Serenissima Altezza / Comprò Tomaso-Antonio Vitali, umil.mo servitore attuale di V. A. S., un violino da Francesco Capilupi per prezzo di doppie dodici, mediante la persona di D. Ignazio Paltrineri, e li diede tal prezzo, perché detto violino era improntato col nome di Nicolò Amati, artefice molto accreditato in tal professione. Ha ritrovato dipoi il supplicante che detto violino ha falsamente il detto impronto, essendovisi scoperto l'impronto di Francesco Ruggieri detto il Pero, artefice di molto minor credito, li cui violini non arrivano al prezzo di tre doppie. Perché dunque l'Oratore è stato ingannato, mediante l'impronto falsificato, supplica l'A. V. S. a deputarli un Ministro il quale speditamente senza forma di giudizio, ma conosciuta l'indennità dell'oratore, provvegga. [...] die 19 Xbris 1685».⁹

Una prova ulteriore dell'attività falsificatoria seicentesca sembra provenire dall'ambito della cembalaria. Il clavicembalo inv. n. 4886.L della Yale University di New Haven,¹⁰ difatti, è stato realizzato dalla bottega del parigino Michel Richard nel 1688, come si deduce dall'iscrizione che compare sulla parte inferiore della tavola armonica FAICT [sic] PAR MICHEL RICHARD RUE DE [...] PARIS 1688. Tuttavia alcune sue caratteristiche indicano che si sia tentato intenzionalmente di renderlo in apparenza un prodotto della bottega Ruckers di Anversa. La rosetta è della tipica foggia dei Ruckers, con la coppia di lettere HR a suggerire la paternità del cembalo in rapporto al fondatore della dinastia Hans, o meno probabilmente a suo figlio Ioannes. La medesima rosetta è stata ottenuta alterandone una originale di Andreas Ruckers, comprendente le lettere AR, con il taglio della A nella sezione superiore e la successiva piegatura dei bracci al fine di ottenere una H. Inoltre sulla tavola armonica non compare alcuna data, né in alcun altro punto è presente un'iscrizione che rechi un nome della famiglia Ruckers,

⁹ VALDRIGHI 1884, p. 282.

¹⁰ Appendice: Rif. n. 001.

come piuttosto ci si attenderebbe da un autentico clavicembalo. Dunque lo strumento in discussione potrebbe essere inteso sia come il risultato di un'alterazione imposta successivamente a un esemplare genuino del XVII secolo, alterazione però che a oggi non è possibile collocare cronologicamente, sia come contraffazione vera e propria avvenuta nel Seicento. Una posizione esplicita in merito è stata espressa dal National Music Museum di Vermillion quando ha sostenuto che «nel 1688 Michel Richard, illustre costruttore parigino, ha spacciato come autentico uno dei suoi clavicembali ispirati ai Ruckers».¹¹

XVIII secolo. Nel XVIII secolo si assiste a un deciso aumento delle testimonianze inerenti strumenti musicali falsificati. Tra i primi si segnalano due contraffazioni inglesi di clavicembali Ruckers, risalenti al periodo compreso tra il 1700 e il 1730: quello un tempo noto come 'Ham House Ruckers', ininterrottamente custodito dal 1728 presso la Ham House di Richmond-upon-Thames, e quello appartenente alla collezione privata della famiglia Tollemache a Helmingham Hall, in cui si trova tuttora dal suo acquisto effettuato agli inizi del Settecento.¹² Diversi tratti dello strumento di Richmond appaiono verosimilmente coerenti con la costruzione da parte dei rinomati cembalari fiamminghi, quali l'iscrizione sul listello frontale JOANNES RUCKERS ME FECIT ANTVERPIAE, la data 1634 dipinta sulla tavola armonica, la rosetta con le iniziali IR, la pittura a effetto marmoreo della cassa nonché la carta decorata del coperchio, del vano tastiera e lungo i fianchi interni in prossimità della tavola. Coerenti a tal punto che questo cembalo è stato considerato originale sino alla fine degli anni Sessanta del XX secolo. La crescita seguente delle conoscenze di settore ha permesso di rintracciarne le incongruenze e quindi di svelarne la natura. Infatti la rosetta

¹¹ «As early as 1688, Michel Richard, a prominent Parisian maker, passed off one of his Ruckers-inspired harpsichords as an original» (NATIONAL MUSIC MUSEUM^(W), inv. n. 10000).

¹² Appendice: Rif. n. 031-032.

risulta di dimensioni più ridotte rispetto a quelle usuali degli autentici clavicembali di Ioannes ed è stata ottenuta alterandone una genuina di Andreas Ruckers, con il taglio e la rifilatura della lettera A per ottenere la I necessaria. La pittura della cassa è distribuita a pannelli anziché lungo un'abituale fascia continua e la decorazione della carta non è ottenuta per xilografia come invece avrebbe dovuto. Anche il cembalo di Helmingham, che possiede certamente una rosetta originale di Andreas Ruckers ma all'opposto «mostra solamente un'affinità superficiale con le normali pratiche costruttive dei Ruckers»,¹³ è quasi sicuramente opera dello stesso contraffattore.¹⁴

Se il responsabile della falsificazione nei due casi appena descritti rimane anonimo, per altre tre contraffazioni francesi di clavicembali Ruckers, di cui due in collezioni private e una presente al Musée de la Musique di Parigi, ricade su un costruttore preciso, Jean-Claude Goujon, il sospetto di essersi quanto meno avvantaggiato di tali frodi, anche se non di esserne necessariamente il fautore.¹⁵ Il primo degli strumenti possiede una rosetta analoga a quelle usate da Hans Ruckers prima del 1598, la quale però è in contrasto con l'anno 1615 dipinto sulla tavola armonica. La data tra l'altro compare inserita in un nastro secondo lo stile proprio di un altro esponente della famiglia, Andreas Ruckers. Inoltre la tavola, nonostante riporti qualche impronta di posizionamento delle corde tipica dei famosi cembalari di Anversa, non mostra «alcun altro segno dell'usuale costruzione dei Ruckers».¹⁶ La costruzione effettiva potrebbe essere avvenuta nel 1732, stando almeno alle cifre che risultano inscritte su uno dei salterelli della tastiera superiore, e per mano di un maestro le cui iniziali sarebbero IG, esse

¹³ «[The instrument] bears only a superficial affinity to the Ruckers normal construction practices» (O'BRIEN 1990, p. 283).

¹⁴ *Ibid.*, pp. 193, 281, 283.

¹⁵ Appendice: Rif. n. 002, 004-005.

¹⁶ «[The soundboard shows] none of the other usual Ruckers construction marks» (O'BRIEN 1990, p. 278).

pure iscritte nel medesimo punto. L'identificazione con Jean-Claude Goujon verrebbe suggerita dalle caratteristiche degli altri due strumenti francesi in discussione. Il clavicembalo inv. n. E.233 del Musée de la Musique infatti, realizzato entro il 1749, è stato giudicato a lungo un'opera originale di Hans Ruckers del 1590, come confermato apparentemente dalla presenza dell'iscrizione HANS RUCKERS ME FECIT ANTVERPIAE, dalla data dipinta sulla tavola armonica, dalla decorazione di quest'ultima a stilemi floreali di classica tradizione fiamminga e dalla rosetta con le iniziali HR. Tuttavia la rosetta non è genuina, la decorazione è in uno stile simile nuovamente a quello di Andreas Ruckers ed è attribuibile ai cosiddetti 'Blanchet painters', pittori responsabili del lavoro sulle tavole di numerosi strumenti usciti dalla bottega parigina Blanchet tra il 1689 e il 1756, nonché di diverse imitazioni intenzionali di tavole fiamminghe.¹⁷ Ma soprattutto l'interno della cassa reca la firma a penna di Jean-Claude Goujon. Il clavicembalo inoltre ha subito diversi *ravalement*, il primo dei quali nel 1749. Questo però non ha comportato alcuna modifica della cassa e della tavola, né gli interventi successivi hanno lasciato segni particolarmente evidenti sulle stesse parti, segni che invece ci si sarebbe aspettati nella circostanza in cui un autentico clavicembalo cinquecentesco fosse stato ammodernato. La firma completa di Goujon compare anche nel terzo strumento considerato, precisamente nella parte inferiore della tavola armonica, mentre le iniziali IG insieme alle cifre 1757 - indicanti probabilmente l'anno di realizzazione del cembalo - sono marcate sul tasto del Sol₀ della seconda tastiera. In più la sua tavola armonica è stata ottenuta in maniera inusuale assemblando oltre una decina di pezzi differenti, alcuni dei quali provenienti da un virginale. La paternità di Ioannes Ruckers sembrerebbe dichiarata dall'iscrizione sul listello frontale, JEAN RUCKERS FECIT ANTWERPIAE 1632, e dalla medesima data dipinta sulla tavola. È necessario ricordare però che l'iscrizione canonica di uno strumento

¹⁷ Le informazioni sui decoratori dei clavicembali citati in questo capitolo sono tratte da GERMANN 1981, a cui si rimanda per ogni approfondimento.

originale si presenta nella forma [NOME: HANS, IOANNES, ANDREAS] RUCKERS ME FECIT ANTVERPIAE ed è priva di data, che compare unicamente sulla tavola. Sempre in riferimento alle pratiche falsificatorie della prima metà del XVIII secolo, si deve menzionare un manifesto pubblicitario del costruttore londinese di strumenti a fiato in legno Thomas Stanesby jr.¹⁸ In esso, oltre alla specifica del fatto che la vendita dei prodotti avvenisse esclusivamente nella sua bottega personale, compare l'avviso a diffidare di coloro che in altri luoghi commercializzavano strumenti analoghi spacciandosi in maniera ingannevole per assistenti suoi o di suo padre. Il manifesto così attesterebbe non tanto l'esistenza di concrete contraffazioni, alterazioni o copie di prodotti Stanesby, quanto la prassi di suggerire una qualità materiale eccellente di alcuni strumenti per mezzo della dichiarazione di una loro origine non veritiera. Come è stato spiegato nel capitolo precedente la falsificazione è esattamente questo, il conferimento ad un manufatto di un'identità che non gli appartiene per ottenere un beneficio in gran parte di natura economica. Si riporta di seguito il testo del manifesto citato, conservato presso la sezione di stampe e disegni del British Museum di Londra:

«Stanesby jun.r / Temple Exchange Fleet Street / Londra. / Costruisce alla massima perfezione / tutti i tipi / di strumenti musicali a fiato. / In avorio o legno pregiato; semplici, secondo uno stile molto pulito, o provvisti originalmente di oro, argento, avorio e del necessario per conservarli; approvati e raccomandati dai migliori maestri in Europa. / Venduti dove indicato sopra e in nessun altro luogo. / N. B. invece si vendono in città strumenti che pretendono di essere fatti da persone che hanno lavorato per mio padre o per me, il che è un'impostura per il pubblico, poiché mio padre e io non abbiamo mai insegnato né impiegato altre persone nella finitura di qualsiasi strumento».¹⁹

¹⁸ Appendice: Rif. n. 093.

¹⁹ «Stanesby jun.r / in the Temple Exchange Fleet Street, / London. / Makes, to the greatest Perfection, / all sorts of / Wind Musical Instruments. / In Ivory or fine Wood; Plain, after a

Il problema della falsificazione di strumenti musicali al momento della loro circolazione ha coinvolto anche l'ambito artigianale forse più rappresentativo della città di Cremona, cioè la liuteria, a partire almeno dal 1742-1743.²⁰ A questo biennio risale la scomparsa di Omobono e Francesco Stradivari, gli unici figli del celeberrimo Antonio che avessero continuato il mestiere dopo la sua morte nel 1737. È plausibile che a quell'altezza cronologica sia stato venduto immediatamente molto loro materiale, finito e non, in qualità di opera autentica del padre.²¹ È verosimile inoltre che gli strumenti con cartiglio ANTONIUS STRADIVARIUS CREMONENSIS FACIEBAT e data successiva al 1737, quindi costruiti dai figli e da questi etichettati con la 'ragion cantante' della bottega e l'anno effettivo di realizzazione, siano stati alterati retrodatando le etichette, così da essere resi vendibili come originali di Antonio.²² Chiaramente sono rimasti anonimi molti dei protagonisti di tale «traffico», come è stato definito questo commercio di strumenti per marcarne la differenza da quello regolare durante la vita di Antonio Stradivari,²³ anche se diverse responsabilità paiono potersi imputare dal 1745 al fratellastro di Francesco e Omobono, Paolo Stradivari, e nei decenni seguenti del Settecento al liutaio Giovanni Battista Guadagnini e al figlio di Paolo, Pietro Antonio Stradivari.²⁴

very neat manner, or curiously Adorn'd with Gold, Silver, Ivory & c. necessary to preserve Them; approv'd and recommended by the best Masters in Europe. / Sold as above, and no where else. / N. B: whereas Instruments are sold about the Town, pretended to be made by Persons who have work'd under my Father or Me, which is an Imposition on the Publick, for my Father, or Self, never taught, or employ'd any other Person, in the finishing part of any Instrument whatsoever» (Londra: British Museum, Prints and Drawings, inv. Heal 88.77). Il manifesto originale è stato riprodotto in VON HUENE 1984, p. 447, VON HUENE 2001, p. 277 e MEUCCI 2008, p. 206.

²⁰ Appendice: Rif. n. 075.

²¹ SANTORO 1973, p. 17.

²² *Ibid.*, p. 15.

²³ *Ibid.*, p. 5.

²⁴ *Ibid.*, p. 13 e segg.

La seconda metà del Settecento si apre con il primo di una serie di casi in cui i nomi di François I Blanchet e Pascal I Taskin, susseguitisi l'uno all'altro alla guida dell'omonima bottega cembalaria parigina fornitrice della casa reale di Francia, si rivelano coinvolti in modo problematico con l'esistenza di falsi strumenti Ruckers ammodernati. La paternità del clavicembalo inv. n. 4876 della Yale University,²⁵ infatti, dovrebbe essere manifestata da due iscrizioni, IOHANNES RUCKERS ME FECIT ANTVERPIAE 162[7] sul listello dei salterelli e H RUKER ANTWERPIAE sul listello frontale, e ribadita dalla decorazione della tavola armonica a fiori e frutti policromi con insetti, in classico stile fiammingo. Ma le iscrizioni non possono essere originali, a causa della presenza della data, nella prima, e della grafia mai riscontrata in esemplari genuini, nella seconda. Inoltre la giuntura tra lato curvo e coda dello strumento non corrisponde alle tipiche modalità costruttive dei Ruckers.²⁶ La pittura della tavola, poi, è totalmente affine nello stile alle imitazioni intenzionali di tavole fiamminghe che venivano praticate dai decoratori che collaboravano regolarmente proprio con i costruttori Blanchet e che, più sopra, sono stati identificati come 'Blanchet painters'. Il riferimento a un intervento diretto di François I Blanchet compare invece nell'iscrizione ulteriore del listello frontale, che recita REFAIT PAR BLANCHET FACTEUR DU ROI 175[6], prova di un possibile *ravalement* subito dallo strumento e confermato forse dalle tracce di un allargamento della tavola e di un riposizionamento dei ponticelli su di essa. L'ipotesi di un'opera del XVII secolo semplicemente rinnovata da Blanchet, però, è stata affiancata più di recente dall'attribuzione alla sua bottega, da parte della stessa Yale University che lo conserva, della realizzazione integrale del clavicembalo.²⁷

A ogni modo, è la scena più generale della cembalaria parigina del Settecento a essere stata coinvolta in analoghi rapporti con falsi Ruckers ammodernati.

²⁵ Appendice: Rif. n. 003.

²⁶ O'BRIEN 1990, p. 281.

²⁷ YALE 2013^(W).

Si prenda ad esempio il clavicembalo rimasto invenduto all'asta della casa Kohn del 15 settembre 2012.²⁸ Lo strumento ha una rosetta con le iniziali IR, la data 1636 dipinta sulla tavola armonica e una decorazione di quest'ultima a frutti e motivi floreali. Allo stesso tempo è dotato di un'estensione e una disposizione dei registri indubbiamente conformi alle esigenze musicali della Francia settecentesca. Considerando che si trova segnato sulla tastiera l'anno 1766 e che sul fondo è incollata un'etichetta con la scritta CETTE CLAVECIN A ÉTÉ REFAIT PAR G. HEMSCH À PARIS 1766, sembrerebbe trattarsi di un clavicembalo realizzato da Ioannes Ruckers nel XVII secolo e riadattato in seguito da Guillaume Hensch. Tuttavia, se è plausibile l'intervento del costruttore parigino su un'opera precedente, meno lo è l'autenticità dell'origine di quest'ultima. Difatti lo strumento è stato ottenuto partendo da una tavola appartenuta a un virginale e la sua decorazione iniziale è stata sostituita da un'imitazione di quelle genuine fiamminghe realizzata dal cosiddetto 'Stehlin painter', cioè del pittore che tra il 1750 e il 1765 aveva lavorato su almeno altri quattro esemplari prodotti nella capitale francese dai cembalari Stehlin e Goermans. Inoltre la rosetta non è della foggia canonica utilizzata da Ioannes Ruckers per quelle dei propri clavicembali, bensì dei virginali. La famiglia Hensch potrebbe essere in relazione anche con un ulteriore falso Ruckers rimodernato, appartenuto fino al 2007 al collezionista Rodger Mirrey.²⁹ Analogamente a quanto appena descritto, lo strumento ha un'estensione e una disposizione dei registri adatta alle necessità esecutive della Francia del XVIII secolo e, similmente, non può comunque essere giudicato un Ruckers rinnovato. L'iscrizione che recita ANDREAS RUCKERS ME FECIT ANTWERPIAE 1628 tradisce la propria inautenticità nella grafia errata della città di provenienza, nonché nell'inclusione della data. Non è genuina neppure la rosetta con iniziali AR di cui è dotato, essendo uno stampo di bassa qualità tratto da una rosetta originale. La tavola, in più, è stata

²⁸ Appendice: Rif. n. 006.

²⁹ Appendice: Rif. n. 008.

realizzata congiungendo parti diverse di virginali preesistenti ed è stata decorata con un'ennesima imitazione delle vere tavole fiamminghe, con lo scopo di mascherare i punti di contatto tra le differenti sezioni e «di far intendere all'osservatore che stesse guardando una tavola Ruckers originale».³⁰ Il responsabile della decorazione è stato identificato come 'Hensch painter', cioè il pittore che tra il 1750 e il 1780 ha collaborato quasi esclusivamente proprio con i cembalari Hensch.

Il secondo caso relativo alla relazione problematica tra falsi Ruckers e la bottega Blanchet/Taskin è fornito dall'inv. n. 3848 del Musée des Instruments de Musique di Bruxelles.³¹ Questo clavicembalo parrebbe un originale Ruckers successivamente rimodernato. La rosetta HR e l'anno 1612 dipinto sulla tavola suggerirebbero Ioannes Ruckers quale costruttore,³² così come la provenienza rinomata sarebbe richiamata dalla usuale decorazione a fiori e frutti della tavola armonica. Un'operazione di *ravalement*, condotta da Pascal I Taskin, sarebbe indicata dall'iscrizione MIS A RAVALEMENT PAR PASCAL TASKIN À PARIS 1774. Tuttavia un paio di elementi della medesima tavola si dimostrano inappropriati a una vera matrice Ruckers dello strumento: il procedimento realizzativo, per mezzo del quale essa è stata ottenuta nuovamente dall'unione di parti diverse a un nucleo centrale proveniente da un virginale, e lo stile pittorico, ancora una volta equivalente a quello adottato dai 'Blanchet painters' per far apparire le tavole genuinamente fiamminghe. In aggiunta, le scene raffigurate sulla cassa e all'interno del coperchio sono state tratte dai dipinti di Adam Frans van der Meulen ispirati alle imprese di Luigi XIV re di Francia. Ragionevole dunque

³⁰ «The viewer was meant to believe that he was looking at an original Ruckers soundboard» (GERMANN 1981, p. 196).

³¹ Appendice: Rif. n. 007.

³² La rosetta con iniziali HR è stata utilizzata da Ioannes Ruckers fino all'anno 1616, dopo il quale ha introdotto l'uso delle iniziali IR. Sulle tipologie di rosette usate dalla bottega Ruckers si veda O'BRIEN 1990, pp. 186-187.

ritenere questo esemplare un prodotto francese del Settecento fin dall'origine e Pascal I Taskin il suo più che probabile costruttore.³³

Al quindicennio 1760-1774 risale il coinvolgimento più che sospetto nella falsificazione di strumenti a fiato di un'illustre personalità scientifica europea: James Watt. In quel periodo, prima di trasferirsi a Birmingham e dedicarsi a pieno titolo a ciò che sarebbe divenuta la sua invenzione più famosa, il motore a vapore, egli era stato impegnato nel commercio di strumenti matematici e musicali a Glasgow. In un annuncio apparso sul «Glasgow Journal» del 1 dicembre 1763, difatti, è possibile leggere che

«James Watt ha trasferito la bottega da Saltmarket all'area di Buchanan a Trongate, dove vende ogni sorta di strumenti matematici e musicali».³⁴

Tra il 1761 e il 1765 risulta documentata anche la vendita di alcuni strumenti da parte sua a Charles Clagget, futuro titolare nel 1788 di un brevetto per un corno cromatico ottenuto dall'unione di due distinti modelli tagliati a un semitono di distanza.³⁵ Ma James Watt si era dedicato pure alla fattura concreta di strumenti musicali, come è testimoniato dall'organo a cilindro a lui attribuito e conservato al Peoples' Palace di Glasgow, nonché dai materiali e dagli utensili conservati presso il Garrett Workshop of James Watt del Science Museum di Londra inerenti la costruzione di strumenti a corda e, soprattutto, di flauti. In particolare è conservato un punzone per l'impressione di un marchio - normale prassi dei produttori di legni - provvisto della scritta T LOT. Questa è pressoché identica, a eccezione di un asterisco tra la lettera T e la L, a quella che compare sul marchio stampato sugli esemplari originali di Thomas II e Thomas III Lot, i più importanti

³³ O'BRIEN 1990, p. 278.

³⁴ «James Watt, has removed his shop from the Saltmercat, to Mr. Buchannan's land in the Trongate. Where he sells all sorts of Mathematical and Musical instruments» (WRIGHT 2002, p. 108).

³⁵ WRIGHT 2002, p. 111.

costruttori francesi di flauti dell'epoca: T*LOT.³⁶ Oggi non si conoscono strumenti sopravvissuti con tale marchio contraffatto, ma è utile ricordare come nel 1890 Richard Rockstro avesse segnalato la pessima qualità sonora di un flauto antico impresso proprio col simbolo T LOT – pessima qualità che, ovviamente, era impensabile potesse provenire da un esemplare genuino.³⁷

Tornando ai delicati rapporti tra la bottega Blanchet/Taskin e i falsi strumenti Ruckers rimodernati, deve certamente essere annoverato tra di essi il caso del clavicembalo cat. n. HD5-JG1763.29 della Collection of Historic Musical Instruments della Edinburgh University.³⁸ Questo esemplare, prodotto indiscutibilmente a Parigi nel 1764 da Jean o Jacques Goermans, ha subito nel giro di pochi anni alcune significative alterazioni in modo da sembrare anch'esso un'opera della più nobile tradizione cembalaria di Anversa. La rosetta originale con le iniziali IG è stata modificata con un taglio parziale della seconda lettera e resa identica a quella con le iniziali IC di Ioannes Couchet, nipote di Hans Ruckers. Sulla tavola armonica, decorata con fiori *au naturel* e un uccello poggiato su un ramo a la maniera del già incontrato 'Stehlin painter', il nome di Jean o Jacques è stato cancellato. Difatti nell'anello che contorna la rosetta, che è inesistente negli strumenti autentici di Couchet ma che è lo spazio abituale dove poter apporre la propria firma per i cembalari nella Parigi del XVIII secolo, è stata inserita una ghirlanda. Sulla stessa tavola, poi, compaiono le cifre 1764 a indicare verosimilmente l'anno di costruzione. Nel 1783-1784 questo clavicembalo è stato oggetto di un ammodernamento, venendo dotato di una nuova meccanica, di un nuovo registro *peau de buffle* e di alcune ginocchiere. Nella stessa circostanza è stato provvisto di una nuova cassa completamente decorata a *chinoiserie*, grazie al contributo del pittore che era già intervenuto su altri sette strumenti di Pascal I Taskin tra il 1778 e il 1790 e che è stato

³⁶ Appendice: Rif. n. 094.

³⁷ RICHARD SHEPHERD ROCKSTRO, *Treatise on the construction, the history and the practice of the Flute*, London: Rudall Carte, 1890, pp. 239-240 (segnalazione citata in WRIGHT 2002, p. 124).

³⁸ Appendice: Rif. n. 009.

identificato come 'later Taskin painter'. Due iscrizioni presenti sul listello frontale e sul pancone recitano, rispettivamente, FAIT PAR PASCAL TASKIN A PARIS 1783 e REFAIT PAR PASCAL TASKIN A PARIS 1784, attestando così gli interventi del cembalario parigino il quale, comunque, rimane il maggiore indiziato per l'intera falsificazione dello strumento.³⁹

Il quarto caso in cui il nome di Taskin è implicato con falsi Ruckers rinnovati è rappresentato dal clavicembalo inv. n. 604 del Civico Museo degli Strumenti Musicali di Milano.⁴⁰ Lo strumento è munito di una rosetta con iniziali AR a indicare una presunta paternità di Andreas Ruckers; oltre a ciò la sua origine fiamminga sembrerebbe avvalorata dalla decorazione della tavola armonica secondo i classici soggetti e forme di quella tradizione. Se da un lato la rosetta appare conforme a quelle di un autentico esemplare seicentesco di Andreas, dall'altro però i fiori e i frutti con insetti dipinti sulla tavola risultano più verosimilmente caratteristici degli strumenti di Ioannes Ruckers. Inoltre lo stile complessivo della decorazione risulta affine a quello delle imitazioni intenzionali di tavole fiamminghe dovute ai 'Blanchet painters'. Per questo motivo e per il fatto che sia stato dotato fin dal principio «dei requisiti musicali convenienti a un clavicembalo francese del Settecento»,⁴¹ questo strumento è considerabile a tutti gli effetti «uno di quegli esercizi di contraffazione frequenti in Francia nel XVIII secolo». ⁴² Come in precedenza, anche su questo cembalo è stato effettuato un *ravalement*, con l'aggiunta di nuovi ponticelli, nuovi registri e ginocchiere, e come in precedenza è stato effettuato da Pascal I Taskin, secondo quanto testimoniato dall'iscrizione sul pancone, FAIT PAR PASCAL TASKIN A PARIS 1788, e dall'etichetta incollata all'interno della cassa, RATTIFIÉ PAR PASCAL TASKIN, FACTEUR DE CLAVECINS & GARDE DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE DU ROI, ELEVE ET SUCCESSEUR DE M. BLANCHET, RUE DE LA VERRERIE, VIS-À-VIS S. MERRY.

³⁹ GERMANN 1979, p. 475.

⁴⁰ Appendice: Rif. n. 034.

⁴¹ GATTI 1997, p. 337.

⁴² *Ibid.*

Sempre al contesto della Francia del Settecento, sebbene a un periodo o a un luogo al momento non determinabili più precisamente, possono essere attribuite le alterazioni apportate ad altri quattro clavicembali con lo scopo, ancora una volta, di spacciare gli strumenti in qualità di prodotti usciti dalla più nota bottega di Anversa del settore. L'inv. n. 2510 e l'inv. n. 4276 del Musée des Instruments de Musique di Bruxelles, insieme a l'inv. n. MINE84 del Germanisches Nationalmuseum di Norimberga,⁴³ possiedono una rosetta con iniziali HR ottenuta manipolando lo stampo di un'autentica rosetta del costruttore Hans Moermans, provvista delle iniziali personali HM. Inoltre il cembalo inv. n. 4276 di Bruxelles e quello di Norimberga hanno iscrizioni non plausibili con un'origine Ruckers. Nel primo compaiono rispettivamente sulla lista dei salterelli e sul listello frontale HANS RUCKERS ME FECIT ANTWERPIAE 1637 e HANS RUCKERS ME FECIT 1637: è errata la grafia della città, errato è l'inserimento della data e l'anno di realizzazione è inconciliabile con la paternità di Hans Ruckers, morto nel 1598. Nel secondo è possibile leggere sulla lista dei salterelli HANS RUCKERS ME FECIT ANTWERPIAE 16[??], con le cifre 1658 dipinte sulla tavola armonica: per gli stessi motivi menzionati, questa iscrizione non può appartenere a un'opera genuina. Gli esemplari del Musée des Instruments de Musique e del Germanisches Nationalmuseum condividono poi altri due tratti significativi: le numerose trasformazioni subite a partire dal XVIII secolo e la costruzione iniziale collocata tra Cinque e Seicento nel Nord Europa,⁴⁴ nel secondo manifestata dalla presenza di un monogramma composto da una freccia rivolta verso il basso e una lettera C sovrainpressa che potrebbe riferirsi al cembalaro attivo ad Amsterdam Artus Gheerdinck.⁴⁵ Il legame con l'ambito francese settecentesco è rivelato dal quarto degli strumenti in questione, custodito presso il Palace of

⁴³ Appendice: Rif. n. 010-012.

⁴⁴ O'BRIEN 1990, pp. 277, 280.

⁴⁵ BOALCH 1995, p. 577.

Holyroodhouse di Edimburgo.⁴⁶ Non solo, infatti, questo è a tutti gli effetti «un clavicembalo francese a doppia tastiera»,⁴⁷ ma la sua falsa rosetta di Ioannes Ruckers si dimostra essere stata realizzata con la stessa tecnica con cui sono state ottenute le altre, cioè modificando lo stampo da una genuina rosetta di Hans Moermans. Ne consegue perciò che i quattro clavicembali «sono stati probabilmente falsificati dalla medesima persona».⁴⁸

Il Settecento si conclude con alcune testimonianze riferite interamente alla falsificazione di strumenti a fiato. In primo luogo è attestata la contraffazione di flauti del costruttore Johann Georg Tromlitz, operante a Lipsia, attraverso l'applicazione di marchi falsi su esemplari di bassa qualità.⁴⁹ Di seguito si riporta il passo di un lungo intervento sulle colonne della «Musikalische Korrespondenz der teutschen Filarmonischen Gesellschaft» nel quale lo stesso Tromlitz, il 17 agosto 1791, ha denunciato il fenomeno e le sue inevitabili conseguenze commerciali negative:

«Inoltre non posso tralasciare di menzionare che vi sono persone le quali mettono il mio nome, cioè le iniziali J. G. T. che sono solito porre sotto le chiavi di mi bemolle e re diesis, sui loro prodotti malfatti e li vendono come miei lavori».⁵⁰

In secondo luogo è documentata una contraffazione di cui si è reso responsabile il costruttore di ottoni Johann Gottfried Liebel, nel medesimo 1791, stampando su un proprio corno naturale - inv. n. 1674 del Grassi

⁴⁶ Appendice: Rif. n. 013.

⁴⁷ O'BRIEN 1990, p. 281.

⁴⁸ «[All four of these instruments] were probably faked by the same person» (O'BRIEN 1990, p. 281).

⁴⁹ Appendice: Rif. n. 095.

⁵⁰ «Anbei kann ich nicht unterlassen anzuzeigen, daß es Leute gibt, welche meinen Namen, nemlich die Anfangsbuchstaben: J. G. T. wie ich sie unter die es und dis Klappe zu setzen pflege, auf ihre Mißgeburten setzen und sie für meine Arbeit verkaufen» («Musikalische Korrespondenz» 1791, p. 263).

Museum für Musikinstrumente der Universität di Lipsia –⁵¹ il marchio M. I. G. LIEBEL À WIEN 1791 per indicare una falsa provenienza, Vienna, rispetto alla cittadina autentica di produzione, la tedesca Neukirchen. Sempre a Neukirchen, infine, è stato ottenuto lo strumento inv. n. NMM 3574 del National Music Museum di Vermillion:⁵² un flauto di Augustin Grenser di Dresda contraffatto dal costruttore di legni Johann Georg Otto grazie all'impressione, sulla testa e sul piede di un proprio strumento del 1798, dei falsi marchi [DUE SPADE INCRCOIATE] /A. GRENSER e DRESDEN / 1798.

XIX secolo. Il trattato steso nel 1806 dall'abate Sébastien-André Sibire e intitolato *La chélonomie ou le parfait luthier* si può considerare, con buona probabilità, la prima fonte in cui ritrovare notizie relative alle pratiche falsificatorie su strumenti musicali nell'Ottocento. Nel testo, dedicato alla costruzione e al restauro del violino, l'autore ha voluto denunciare l'esistenza e l'ampia diffusione del commercio di falsi strumenti antichi, specialmente in relazione agli esemplari del tirolese Jacob Stainer che, allora, era uno dei riferimenti più in voga e più osannati in liuteria. Si riporta di seguito un passo significativo a tale proposito del volume in questione:

«Più i modelli sono rari, più le contraffazioni abbondano; inondano come un torrente gli studi, i negozi e le strade. Non vi trovate lo stile dell'autore, né la sua forma, né la sua qualità, neppure la sua etichetta. I liutai, soprattutto a Parigi, li vendono coscienziosamente per quello che sono. Ma in compenso quanti degli onnipresenti venditori ambulanti li comprano a prezzo infimo, imbastiscono delle genealogie imponenti a ciascuna di queste croste, delle quali hanno grande cura di variare il blasone, [...] vi fanno pagare molto care delle presunte occasioni, spillandovi insieme al vostro oro la vostra riconoscenza per la preferenza; e non si sa che in un secolo in cui si vedono

⁵¹ Appendice: Rif. n. 072.

⁵² Appendice: Rif. n. 063.

tanti mascalzoni senza scrupoli, tanti sciocchi senza conoscenza, i rivenditori onesti in fatto di violini antichi sono ancora più rari degli Stainer!».⁵³

Risale invece al 1811 una contraffazione operata dai costruttori di ottoni Voigt di Neukirchen secondo modalità analoghe a quelle descritte a proposito di Johann Gottfried Liebel.⁵⁴ Accanto ad alcuni esemplari di Johann Georg e Christian Cornelius Voigt, su cui sono stati impressi marchi che riportavano il luogo di produzione corretto, citato nella grafia NEIKIRCHEN o siglato semplicemente con la lettera N, è attestata infatti l'esistenza di un marchio M. VOIGT WIEN, il quale aveva lo scopo esplicito di attribuire ad alcuni strumenti un'origine geografica diversa da quella autentica.⁵⁵

Proprio nella capitale austriaca sono stati ottenuti tra il 1813 e il 1820 due modelli falsi di orphica, il piccolo pianoforte portativo inventato dal viennese Carl Leopold Röllig nel 1794 e costruito per lui negli anni subito successivi da Andreas Schmidt e Joseph Donhal. Conservati al Staatliches Institut für Musikforschung di Berlino (inv. n. 356) e al Grassi Museum für Musikinstrumente der Universität di Lipsia (inv. n. 168),⁵⁶ è possibile che entrambi questi strumenti siano usciti dalla bottega del costruttore Joseph Klein di Vienna. L'esemplare di Lipsia rivela immediatamente la propria

⁵³ «Plus le modèles sont rares, plus le contrefaçons pullulent; elles inondent par torrent les cabinets, les boutiques et les rues. Vous n'y trouvez ni le style de l'auteur, ni sa tournure, ni son coloris, ni sa qualité, ni même son étiquette. Les Luthiers, surtout dans Paris, les vendent consciencieusement pour ce qu'elles sont; mais en revanche combien de colporteurs ubiquistes les accaparent à vil prix, bâtissent des généalogies imposantes à chacune de ces croûtes, dont ils ont grand soin de varier le blason, [...] vous font payer bien chers de prétendues occasions, en soutirant avec votre or, vos actions de grâces pour la préférence; et ne sait-on pas que dans un siècle où l'on voit tant de fripons sans aveu, tant de dupes sans connaissances, les honnêtes fripiers en fait de vieux violons sont encore plus rares que les Stainer» (SIBIRE 1806 [ed. consultata 1885, pp. 118-119]).

⁵⁴ Appendice: Rif. n. 101.

⁵⁵ WATERHOUSE 1993, p. 415.

⁵⁶ Appendice: Rif. n. 014-015.

inautenticità rispetto agli originali, in quanto né la sua estensione di due ottave e mezzo, né il registro particolare di flagioletto di cui è fornito, né la doppia iscrizione sul listello frontale CLEM. RÖLLIG / INVENT e UNTER DER AUFRICHT DES ERFINDERS si rilevano in alcuna orphica genuina. La normale estensione è appunto di tre ottave e mezzo, il registro di flagioletto non esiste e la formula canonica utilizzata per l'iscrizione è ORPHICA / ERFUNDEN VON C. L. ROLLIG / MIT K. K. PRIVILEGIO. L'abbreviazione CLEM. per 'Clemens', inoltre, dimostra un palese errore di interpretazione delle iniziali C. L., stanti per i nomi propri Carl Leopold. Lo strumento di Berlino possiede caratteristiche costruttive molto più simili ai modelli autentici, ma l'attuale firma a penna posta sul listello frontale - in sostituzione dell'etichetta originaria andata perduta nel 1922 - è in una forma del tutto inusuale, CL ROLLIG IN WIEN / INVENT. 1795: «non si sa se questa iscrizione sia una copia esatta dell'etichetta del nome originale, o piuttosto un'informazione (evidentemente scorretta) aggiunta molto più tardi. La prima alternativa suggerisce una falsificazione, l'altra solamente ignoranza».⁵⁷ È interessante notare che gli eventuali responsabili delle falsificazioni di orphica, comunque, avrebbero subito precise conseguenze. L'invenzione di Röllig difatti era stata protetta da un privilegio imperiale nel 1795, concesso inizialmente per otto anni e poi rinnovato nel 1804 per altri otto, il quale ne tutelava lo sfruttamento commerciale e sanzionava le eventuali violazioni, come spiegato con chiarezza da un'etichetta a stampa incollata all'interno di almeno quattro strumenti originali:

«Chiunque copi all'insaputa dell'inventore l'orphica, o qualunque delle sue parti costituenti, viola il privilegio esclusivo per la vendita dell'orphica garantito all'inventore da Sua Maestà l'Imperatore e pubblicato sulla Wiener

⁵⁷ «We do not know if this inscription is an exact copy of the original name label, or just information (apparently inaccurate) added much later. The first alternative suggests a forgery, the other only ignorance» (VOGEL 2004, p. 37).

Zeitung il 26 agosto 1795, e sarà soggetto non solo alla perdita dello strumento copiato ma anche a una multa di cento ducati imperiali».⁵⁸

Dalle pagine della «Wiener Zeitung» si possono ricavare anche le notizie basilari riguardanti la concorrenza sleale che, all'inizio dell'Ottocento, ha dovuto subire il produttore di legni viennese Wolfgang Küß. Egli, il 29 agosto 1821, ha pubblicato sulla rinomata rivista austriaca il seguente comunicato a difesa della propria attività:

«Avviso. / Con la presente il sottoscritto denuncia a tutti gli stimati signori amici della musica che gli è già successo alcune volte che in qualche luogo siano stati fabbricati e venduti strumenti a fiato falsamente a suo nome. Poiché egli ha nella sua sede un mandatario, o incaricato, e tutte le ordinazioni di strumenti a fiato di ogni genere saranno fatte e consegnate qui per suo tramite, avverte che nessuno debba comprare o ordinare tali strumenti a fiato presso chi li vende sotto il suo nome. A questo aggiunge la richiesta di rivolgersi per cortesia con le ordinazioni secondo tutti i tipi di strumenti a fiato sempre direttamente a lui all'indirizzo apposto qui sotto e assicura di mantenere il migliore e più elevato servizio. / Wolfgang Küß, costruttore di strumenti musicali a fiato, residente a Leopoldstadt in Hauptstraße n. 314».⁵⁹

⁵⁸ «Wer die Orphica ohne Mitwissen des Erfinders ganz oder in ihre wesentlichen Theilen nachmacht, verfällt zu Folge des von Sr. K. K. Ma / jestät dem Erfinder für den Alleinverkauf ertheilten, und am 26. August 1795 durch die Wienerzeitung bekanntgemachten Privilegii, nebst dem / Verluste des nachgemachten Instrumentes noch in eine Geldstrafe von Hundert Kaiserlichen Dukaten» (VOGEL 2004, p. 29). I quattro strumenti in cui è presente questa etichetta sono: Norimberga, Germanisches Nationalmuseum, inv. n. MIR 1179; Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. n. 601; Trondheim, Ringve Museum, inv. n. MH-L95; Poznań, Muzeum Instrumentów Muzycznych, inv. n. MNP-Id. 82/482.

⁵⁹ «Warnung. / Der Unterzeichnete macht hiermit allen verehrten Herren, Musikfreunden die Anzeige, daß ihm nun schon einigemahle der Bau vergekomen, daß unter seinem Nahmen fälschlich an einigen Orten Blas-Instrumente verfertiget und verkauft worden sind. Da er nun in seinem Orte einen Bestellten, oder wie immer Beauftragten hat, und alle Bestellungen auf Blas-Instrumente aller Gattungen durch ihn selbst hier verfertiget und

L'espressione «falsamente a suo nome» sembra riferirsi solo alla fase di vendita e circolazione degli strumenti, non a quella di costruzione materiale. Però non pare irragionevole pensare che le opere di Küss siano state contraffatte a tutti gli effetti. Tuttora sono esistenti un corno di bassetto, un oboe e un corno inglese – rispettivamente al Conservatorio 'Luigi Cherubini' di Firenze (inv. n. 1988/167), al Musik- och Teatermuseum di Stoccolma (inv. n. M 1466) e al Civico Museo degli Strumenti Musicali di Milano (inv. n. 391) –⁶⁰ che possiedono un marchio KIES /WIEN. Questa dicitura si dimostra troppo simile all'autentica KÜSS /WIEN per non far nascere sospetti sul suo utilizzo programmaticamente fraudolento, nonché sul tentativo da parte del contraffattore – come spiega Herbert Heyde nel proprio saggio introduttivo al noto dizionario di costruttori e inventori di strumenti musicali a fiato curato da William Waterhouse nel 1993 – «di aggirare le norme di legge modificando lievemente il nome»⁶¹ originale preso a modello. Una conferma del successo di queste più che probabili falsificazioni si può ritrovare nel passaggio riportato di seguito, tratto da una lettera di Antonio Salieri del 6 giugno 1817 indirizzata al conte Johann Ferdinand III von Kuefstein, nella quale il celebre compositore suggeriva il nome di Wolfgang Kies quale miglior costruttore di fagotti in Vienna:

«Hölmayer fagottista della cappella imperiale prega per un nuovo fagotto essendo il vecchio troppo usato e quasi intrattabile per suonare la parte

versendet werden, so warnet er hierdurch Jedermann, sich auf seinem Falle mit Jemand auf seinen Nahmen, auf Bestellungen oder Verkauf von derley Blas-Instrumente einzulassen. Er füget diesem die gehorsamste Bitte bey, sich mit Bestellungen auf alle Gattungen von Blas-Instrumenten gefälligst immer directe an ihn hierher, unter der hier unten beigetzten Adresse zu wenden, und sich der besten und vorzüglichsten Bedienung versichert zu halten.
/ Wolfgang Küß, musikalischer Blas-Instrumentenmacher, wohnhaft in der Leopoldstadt auf der Hauptstraße Nr. 314» («Wiener Zeitung» 1821, p. 401).

⁶⁰ Appendice: Rif. n. 065-067.

⁶¹ «[Many tried] to circumvent copyright by slightly modifying the name» (HEYDE 1993, p. xxiii).

principale. Informatomi del migliore fabbricatore di tali strumenti, viene generalissimo nominato Wolfgang Kies». ⁶²

La falsificazione di strumenti musicali a fiato non ha risparmiato nei primi decenni del XIX secolo nemmeno il contesto inglese, coinvolgendo in particolare la produzione londinese di flauti. Esisteva infatti un mercato fiorente di prodotti di bassa qualità che, tuttavia, portavano impressi i marchi contraffatti dei più rinomati e rispettati artigiani. Proprio uno di essi, William Bainbridge, nel trattato *Observations on the cause of imperfections in wind instruments* del 1823, ha criticato tale commercio e messo in guardia i lettori dalle pratiche che lo alimentavano:

«Ci sono molti, troppi, che finiscono i flauti solamente per accontentare l'occhio e non l'orecchio; e non si fermano qui, ma persino marciano, con i nomi di coloro che hanno guadagnato la fiducia del pubblico con il talento e l'operosità, la spazzatura che producono unicamente per vendere!». ⁶³

«Non ho altro obiettivo che difendere il pubblico dagli impostori, particolarmente da coloro che osano al punto di falsificare sui flauti i nomi degli uomini di talento con lo scopo di ingannare il pubblico». ⁶⁴

Non è certo casuale che questa denuncia sia provenuta proprio da Bainbridge, dal momento che erano diffusi suoi strumenti contraffatti e dotati, secondo la medesima logica riscontrata più sopra in merito alle falsificazioni di Küss, di un marchio ambiguo: BANEBRIGS /LONDON. ⁶⁵

⁶² KIEFER 2010, nota n. 24, p. 54.

⁶³ «There are many, too many, who only finish Flutes to please the eye and not the ear; nor do they stop here, but they even stamp the names of those, who have, by their talents and industry gained the confidence of the Public, on the trash which they make, merely to sell!» (BAINBRIDGE 1823, <<http://www.mcgee-flutes.com/bainbridge/htm>> [02/09/2013]).

⁶⁴ «I have no other object in view, than that of guarding the public against impostors, particularly those who are daring enough to forge the names of men of talent on German flutes, in order to deceive the public» (*Ibid.*).

⁶⁵ HEYDE 1993, p. xxiii. Appendice: Rif. n. 097.

Un'ulteriore casa produttrice di settore, la londinese Potter, ha subito lo stesso destino, venendo danneggiata dalla vendita di flauti contraffatti e dotati di un equivalente marchio ingannevole: POTTAR / LONDON.⁶⁶ Il problema era indubbiamente radicato e conosciuto, a tal punto da essere descritto con precisione nel 1829 dal costruttore, commerciante ed editore Thomas Lindsay nel trattato *The elements of flute-playing according to the most approved principles of modern fingering*, di cui si riporta di seguito un estratto:

«Questo tipo di gente spesso fa ancora di più e, non avendo una propria reputazione, si sente libera di prendere in prestito quella di diversi costruttori rispettabili e affermati, marchiando i loro nomi sulla robaccia messa insieme nella maniera che abbiamo descritto, e così arreca danno doppiamente agli incauti. In questo modo i nomi di Clementi & Co., Monzani & Co., Nicholson e Potter sono stati usati uno dopo l'altro da persone spregiudicate immaginando, o a volte anche aggiungendo o alterando una singola lettera nell'ortografia del nome, così da eludere l'azione della legge nell'eventualità che la frode fosse scoperta. [...] A malapena in città c'è una vetrina del genere cui si è accennato che non abbia esposti in vendita flauti 'Potter' in abbondanza, nemmeno un sesto dei quali è autentico, ma sono conosciuti nel mercato della produzione di flauti con il nome inequivocabile di Potter bastardi».⁶⁷

⁶⁶ Vedi la nota precedente.

⁶⁷ «These sort of gentry often go a step further, and having no reputation of their own, make free to borrow that of various respectable and established makers, by stamping their names upon the trash vamped up in the manner we have described, and so doubly impose upon the unwary. In this way, the names of Messrs. Clementi & Co., Messrs. Monzani & Co., Mr. Nicholson, and Mr. Potter, have been successively used by the unprincipled and designing, sometimes either omitting, adding, or altering a single letter in the orthography of the name, so as to evade the operation of the Law, in the event of the fraud being detected. [...] There is scarcely in town a shop window of the description alluded to, which has not an abundance of 'Potter's flutes' exposed for sale, not one in six of which are legitimate, but known amongst the Flute-making trade by the unequivocal denomination of Bastard Potters» (LINDSAY 1829, citato in HEYDE 1993, p. xxiii).

Non è rimasta immune da questo fenomeno neppure una terza importante firma inglese della costruzione di flauti, Rudall & Rose. I titolari dell'attività infatti, a partire dalla metà degli anni Venti dell'Ottocento e verosimilmente fino alla metà del secolo, facevano accompagnare regolarmente i propri strumenti da un certificato di garanzia dell'autenticità del prodotto venduto. Ciò si era reso necessario a causa della circolazione di esemplari marchiati con i loro nomi e il loro indirizzo ma che, in realtà, non erano mai usciti dalla loro bottega. Si riporta di seguito il testo del documento in questione, citato per la prima volta all'interno del saggio di Herbert Heyde menzionato più sopra:

«Rudall & Rose, avendo scoperto che si vendono flauti recanti i loro nomi e indirizzo, che non sono stati realizzati da loro, intendono difendere il pubblico da tale imposizione, non facendo uscire in futuro alcun flauto dalla loro manifattura senza questo avviso affisso alla custodia. George Rudall [firma], John M. Rose [firma]». ⁶⁸

Un esempio di queste contraffazioni può essere indicato in uno strumento acquisito nel 2002 dall'ingegnere e musicista Adrian Duncan e analizzato dal costruttore australiano Terry McGee.⁶⁹ Il flauto infatti possiede tre marchi con la scritta RUDAI L & ROSE / LONDON, in luogo dei canonici quattro dalla grafia RUDALL & ROSE / LONDON, e non riporta alcun numero di serie, come invece farebbe un esemplare genuino. Diversi tratti costruttivi, poi, si rivelano inappropriati a un autentico Rudall & Rose: le testa è di dimensioni sensibilmente più ridotte, gli alloggiamenti delle chiavi sono di forma bombata e non a imbuto, i contorni dei fori per le dita sono stati ottenuti con

⁶⁸ «Rudall & Rose, having discovered that Flutes are offered for Sale bearing their names & address, which have not been made by them, are determined to guard the Public against such imposition, by not sending out in future any Flute from their Manufactory, withoiut This Notice affixed to the top of the Case. George Rudall [signed], John M. Rose [signed]» (HEYDE 1993, p. xxiii). La fotografia di uno di tali certificati è riprodotta in MCGEE 2013^(w).

⁶⁹ Appendice: Rif. n. 068.

l'inserimento di tubicini e non con l'applicazione semplice di anelli esterni e, infine, è presente alpacca ma non argento.

La prima attestazione ottocentesca di una falsificazione italiana è collocabile cronologicamente non più tardi del 1840, rappresentata dal fortepiano a coda inv. n. 5 dell'Accademia 'Bartolomeo Cristofori' di Firenze.⁷⁰ Lo strumento parrebbe avere un'origine straniera, suggerita dall'uso di legni esotici come il mogano o l'ontano per alcune decorazioni e impiallaccature, oltre che dall'iscrizione sul listello frontale MICHAEL ROSEMBERGHE / IN VIENNA. Tuttavia questo esemplare possiede numerose caratteristiche tecnico-costruttive tipiche della produzione nostrana del periodo, come l'incatenatura leggera della tavola armonica, il numero ridotto di registri (nello specifico tre: forte, fagotto e moderatore), la dotazione di ginocchiere per il loro inserimento e la forma squadrata della testa dei martelletti. Ma soprattutto l'iscrizione, che dovrebbe consigliare quale autore il bavarese Michael Rosemberger operante a Vienna, riporta una grafia scorretta del nome e un'improbabile indicazione in italiano della città di riferimento, rivelandosi quindi un evidente tentativo di imitare la firma originale MICHAEL ROSEMBERGER / BÜRGER IN WIEN.

Negli anni Quaranta del XIX secolo, in ambito francese, è testimoniato un caso di falsificazione di strumenti musicali dai connotati particolari, un caso cioè di plagio.⁷¹ Il 17 agosto 1840 e il 30 settembre 1842 erano stati registrati ufficialmente due brevetti per i dispositivi tecnici a fondamento dell'organo ad ance libere di Alexandre Debain, meglio conosciuto come armonium. Il 22 ottobre 1842 egli ha deciso di denunciare presso il tribunale civile di Parigi i costruttori Marix e Bruni per aver realizzato a proprio nome strumenti del tutto identici al suo, violando dunque palesemente i brevetti depositati. Sei mesi più tardi, una commissione d'esperti nominata dal giudice e composta

⁷⁰ Appendice: Rif. n. 038.

⁷¹ Appendice: Rif. n. 102.

dagli organari Cavaillé e Davrinville e dal produttore di pianoforti Roller avrebbe espresso il parere seguente:

«Il primo e il secondo brevetto del signor Debain sono stati contraffatti in tutti i punti dai signori Marix e Bruni, segnatamente per ciò che concerne il somiere a scaffale, la cui disposizione loro affermano essere di grande importanza, in quanto questo somiere funge da corpo sonoro che modifica i suoni delle anche e dà loro una migliore qualità». ⁷²

Marix e Bruni, il 22 novembre 1843, sono stati così giudicati colpevoli di plagio e, in aggiunta alla confisca degli strumenti incriminati, è stato comminato loro il pagamento di un'ammenda e dei danni. A nulla è valso il ricorso in appello per la pretesa decadenza dei brevetti di Debain né quello contro la sentenza di condanna di primo grado, respinti il 14 gennaio e 12 febbraio 1845. Come ha scritto lo stesso Debain a suggello della vicenda giudiziaria:

«L'armonium, insieme ai perfezionamenti di cui sono l'autore, resta dunque per tutti gli uomini onesti una proprietà che la legge protegge nelle mie mani e, come ho fatto fino a oggi, saprò sostenere il mio diritto contro tutti gli attacchi sleali che gli saranno portati». ⁷³

⁷² «Les premier et deuxième brevets de M. Debain ont été contrefaits en tous points par MM. Marix et Bruni, notamment en ce qui concerne le sommier à casier, dont ils déclarent les dispositions être d'une grande importance, en ce que ce sommier fait l'office d'un corps sonore qui modifie le son des anches et leur donne une meilleure qualité» (*Procès Debain*, p. 3). Come segnalato nel primo capitolo, il termine 'contraffazione' deve essere qui considerato con valore generale di falsificazione, essendo invece più propriamente un caso di plagio, ossia di attribuzione a sé di un'invenzione o creazione altrui.

⁷³ «L'Harmonium, avec les perfectionnements dont je suis l'auteur, reste donc pour tous les hommes honnêtes une propriété que la loi protège entre mes mains, et je saurai, comme je l'ai fait jusqu'à ce jour, maintenir mon droit contre les atteintes déloyales qui y seraient portées» (*Ibid.*, p. 16).

Al medesimo 1845 è attribuita la contraffazione da parte dell'inglese John Frederick Lott di un violino del cremonese Giuseppe Guarneri 'del Gesù', nome che in quegli anni cominciava ad essere molto ammirato nel campo della liuteria a seguito del grande successo che avevano ottenuto i concerti di Niccolò Paganini, nei quali il celeberrimo musicista utilizzava proprio un Guarneri del 1743, passato poi alla storia col soprannome di 'il Cannone'. Esposto alla mostra *400 years of violin & bow making in the British isles* tenutasi a Londra nel 1998, lo strumento di Lott contiene un'etichetta falsa JOSEPH GUARNERIUS FECIT / CREMONE ANNO 1733 IHS.⁷⁴ Con buona probabilità l'esemplare è solo uno delle tante contraffazioni che egli avrebbe realizzato nella sua vita professionale, caratterizzata dall'estrema abilità nell'ottenere copie antichizzate di antichi maestri,⁷⁵ grazie anche alla tecnica – tra le altre – dell'uso di legni parzialmente tarlati. William Meredith Morris difatti, nella seconda edizione del suo dizionario biografico dei liutai inglesi, riferiva eloquentemente che

«tra la varietà di talenti che [John Frederick Lott] mostrava, uno era per la brillante falsificazione. Alcune delle sue abili contraffazioni hanno ingannato i giudici più capaci. Posso solamente ripetere cosa ho detto prima, che tutto il talento e l'abilità che un artigiano di questo tipo ha non ripareranno a una vita di frode».⁷⁶

È legittimo sospettare che altri due liutai inglesi si siano resi responsabili di numerose falsificazioni di violini antichi nella prima metà dell'Ottocento, i fratelli Bernhard Simon e Jacob Fendt.⁷⁷ I dizionari di settore curati da

⁷⁴ *British violin* 2000, p. 244. Appendice: Rif. n. 042.

⁷⁵ Appendice: Rif. n. 079.

⁷⁶ «Among the variety of talent he [John Frederick Lott] displayed was one for brilliant forgery. Some of his skilful counterfeits have deceived the ablest judges. I can only reiterate what I have said before that all the talent and skill a craftsman of this sort has will not atone for a life of fraud» (MORRIS 1920, pp. 191-192).

⁷⁷ Appendice: Rif. n. 076-077.

George Hart e Cecie Stainer nel 1884 e nel 1890, infatti, hanno riferito della loro grande capacità di copiare in modo eccellente gli stili di alcuni maestri italiani del passato, come Stradivari e Guarneri 'del Gesù', nonché il ricorso, almeno per quanto riguarda Jacob, all'imitazione fedele dei segni del tempo e dell'usura lasciati sugli strumenti. Ma spetta nuovamente a William Meredith Morris l'aver rivolto ai fratelli Fendt l'accusa esplicita di sfruttare le proprie qualità con scopo ingannevole, fraudolento e per tale motivo commendabile:

«Tutti i Fendt erano contraffattori, più o meno - generalmente più, non meno - e poiché fino a ora si sono allontanati dalle strade degli affari virtuosi, non meritano altro che lo spregio dei posteri e il disprezzo della storia, malgrado la loro genialità. La genialità non ripara alla frode. [...] Le abili falsificazioni dei Fendt, specialmente quelle di Bernhard Simon e Jacob, hanno ingannato centinaia di appassionati del violino: hanno ingannato anche esperti consumati. Per esempio, per nominare uno tra i tanti casi che potrei citare, la contraffazione molto abile dello Stradivari appartenuto all'egregio James Smith di Ashcroft House, Wentworth, e che era opera di Jacob Fendt, era stata certificata come originale da due esperti».⁷⁸

Sempre nella prima metà del secolo è attestata una falsificazione peculiare, quella cioè dedicata alla figura del liutaio rinascimentale Kaspar Tieffenbrucker. Diverse opere sono state contraffatte in Germania e in Francia, sia a Parigi per mano di Jean-Baptiste Vuillaume che a Mirecourt da

⁷⁸ «All the Fendts were counterfeiters, more or less - generally more, not less - and in so far as they departed from the paths of "righteous dealing", they deserve nothing but the execration of posterity and the contempt of the historian, their cleverness notwithstanding. Cleverness does not atone for fraud. [...] The clever forgeries of the Fendts, more especially those of Bernard Simon and Jacob, have deceived hundreds of fiddles fanciers from time to time: they have deceived even experienced experts. For example, to name one instance out of the large number of cases which I could cite, the very clever counterfeit "Strad" owned by the late James Smith, Esq., of Ashcroft House, Wentworth, and which was the work of Jacob Fendt, had been certified by two experts to be genuine (MORRIS 1920, p. 145)».

anonimi costruttori. Spesso erano riccamente decorate con intagli, intarsi e pitture, e fornite frequentemente di un'etichetta recitante GASPARD DUIFFOPRUGGAR BONONIENSIS, con la specifica dell'anno di realizzazione dello strumento compreso tra il 1510 e il 1531. Esempi tuttora esistenti di tali contraffazioni sono il violino inv. n. 15.10.48/28 del Horniman Museum di Londra, prodotto nell'area dei Vosgi, e il violino inv. n. 126 del Civico Museo degli Strumenti Musicali di Milano, attribuito invece a una bottega tedesca.⁷⁹ Le conoscenze odierne relative a Kaspar Tieffenbrucker permettono di identificare gli esemplari citati come falsi, tanto su basi stilistiche quanto biografiche, essendo ovviamente impossibile che il liutaio tedesco, nato intorno al 1514, possa aver lavorato a degli strumenti datati pochi anni dopo. Tuttavia, può non essere irrilevante ricordare come alcune opere siano state giudicate genuine persino da una fonte autorevole quale il terzo volume della seconda edizione della *Biographie universelle des musiciens* di François-Joseph Fétis, pubblicato a Parigi nel 1862.

Un ulteriore legame tra Francia e Germania è rappresentato dall'attività sospetta del liutaio François Caussin, attivo fino al 1866 presso la cittadina lorenese di Neufchâteau.⁸⁰ Come i Fendt era ritenuto un ottimo imitatore dei classici maestri italiani e per questa ragione ha potuto prestare la sua opera come collaboratore esterno della ditta fondata a Stoccarda da Fridolin Hamma. Non è per nulla escluso che le sue capacità siano state sfruttate - da lui stesso o da Hamma - per finalità illecite, alimentando così la circolazione di false opere antiche. In questo senso sono rivelatrici le parole che proprio un omonimo discendente di Fridolin, nel 1931, ha usato a proposito del suo antenato, spiegando che

«dirigeva un laboratorio liutistico di prima categoria, nel quale dava occupazione ad eccellenti liutai creatori di violini nuovi e riparatori di

⁷⁹ Appendice: Rif. n. 053-054.

⁸⁰ Appendice: Rif. n. 078.

strumenti sopraffini; fra essi c'era anche l'allora così famoso liutaio François Caussin di Neufchâteau, i cui lavori erano ben quotati, specialmente le sue imitazioni, di cui oggi parecchie circolano quali strumenti italiani autentici, ovverosia si trovano come tali fra le collezioni».⁸¹

È da sottolineare il fatto che, recentemente, siano comparsi sul mercato antiquario alcuni strumenti attribuiti a François Caussin ma dotati di etichette apocrife di rinomati costruttori, come Amati, Grancino, Ruggieri e Stradivari.⁸²

Una seconda attestazione di pratiche falsificatorie in Italia è rintracciabile in apertura dell'ultimo quarto dell'Ottocento, nello specifico nel tomo sulla storia del pianoforte e sull'esposizione storica di strumenti organizzata a Firenze che Cesare Ponsicchi, accordatore dell'allora Regio Istituto Musicale della città toscana, ha pubblicato nel 1876 in occasione delle celebrazioni dedicate alla figura di Bartolomeo Cristofori. L'autore, per l'appunto, ha svelato nelle proprie pagine come un paio di ditte di Torino e Firenze producessero pianoforti con falsi nomi e false marche austro-tedesche, al fine, chiaramente, di favorire il commercio. Si riportano di seguito i passi più significativi del volume menzionato:

«In Italia vi sono fabbriche di pianoforti discrete, ma quasi nessuno le conosce. Quanti si trovano nel loro salotto un Pianoforte di Roeseler, che sono eccellenti Pianoforti da studio ben fatti, stabili e dei quali ne esce dalla sua fabbrica un 400 all'anno, chi fra questi sa che questa fabbrica esiste da molti anni a Torino? Ma siccome sulla ditta dice Roeseler di Berlino, così sono convinti di aver

⁸¹ «Er leitete eine ganz vorzügliche Geigenbaukunstwerkstätte und beschäftigte darin hervorragende Künstler im Neubau sowie in der Reparatur von feinen Streichinstrumenten, unter anderem auch den damals so berühmten Geigenmacher François Caussin aus Neufchâteau, dessen Arbeiten hoch bewertet wurden und besonders seine wunderbaren Imitationen, von denen heute gar mache als echt italienische im Handel vorkommen oder in Sammlungen sich befinden» (HAMMA 1931, p. 2). La traduzione è tratta da CAMERA DI COMMERCIO 1957, p. 44.

⁸² VICHY ENCHERES 2012^(W), lot. n. 311, 409-410, 421.

comprato un Pianoforte tedesco mentre dal principio della manifattura fino a tutti i singoli pezzi della meccanica è fabbricato interamente a Torino».⁸³

«Firenze pure ha avuto le sue fabbriche di Pianoforti. La più antica comincia dallo Stabilimento Lucherini allora da S. Trinita, il quale teneva in un locale apposito una fabbrica diretta da un Tedesco, ove si facevano dei pianoforti alla foggia di Vienna e si vendevano con bastante riputazione, s'intende con nome tedesco».⁸⁴

Tornando alla realtà inglese, di nuovo deve essere registrata la contraffazione di un violino dell'antica tradizione liutaria italiana.⁸⁵ Lo strumento, che portava un'etichetta CARLO BERGONZI CREMONA FECIT 1742, era stato venduto nell'agosto 1881 da George III Chanot come opera effettiva del costruttore lombardo. Quando però l'acquirente, Henry Hodges, ha appreso che non si trattava affatto di un violino autentico, bensì di un probabile lavoro del torinese Giovanni Francesco Pressenda del 1830, e si è visto rifiutare la restituzione del denaro versato, Chanot è stato denunciato alle autorità. Il procedimento giudiziario, svoltosi tra l'ottobre del 1881 e il febbraio 1882, si è concluso con il pronunciamento della giuria a favore di Henry Hodges. Il venditore, infatti, aveva ammesso durante il dibattimento di aver prelevato l'etichetta in questione da un mandolino e di averla incollata all'interno dello strumento. Per tale motivo Chanot è stato ritenuto inevitabilmente responsabile di frode e dunque condannato alla resa dei soldi guadagnati dalla vendita del falso violino, oltre al pagamento dei danni.

Risale allo stesso 1882 la testimonianza del successo e della circolazione internazionale di falsi flauti dotati del marchio contraffatto del costruttore tedesco Heinrich Friedrich Meyer.⁸⁶ Sulle colonne della «Zeitschrift für

⁸³ PONSICCHI 1876, p. 55.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 57.

⁸⁵ Appendice: Rif. n. 043.

⁸⁶ Appendice: Rif. n. 099.

Instrumentenbau» del 21 dicembre di quell'anno, difatti, è stato pubblicato il seguente avviso:

«Poiché ultimamente sono messi in commercio molti falsi flauti di Meyer, che addirittura inondano i paesi di importazione come America Australia etc., l'attenzione degli interessati può ben essere rivolta al marchio degli strumenti considerati. I medesimi riportano oltre alla più elevata perfezione del lavoro i seguenti tratti distintivi: (UNA CORONA) / H. F. MEYER / HANNOVER. Quelli falsificati al contrario: (UNA CORONA) / MEYER / HANOVER. Come è evidente, nelle imitazioni sono scomparse le lettere H. F., inoltre Hannover è scritto senza una n. Ci sono ancora altre imitazioni, ma quelle citate sembrano essere particolarmente ingannevoli e pure particolarmente diffuse».⁸⁷

Sebbene l'autore dell'avviso non abbia descritto né specificato i tratti distintivi delle «altre imitazioni», è probabile che intendesse includere fra di esse gli strumenti corredati di un marchio privo dell'indicazione della città d'origine.⁸⁸

La trattazione delle falsificazioni ottocentesche è iniziata con la citazione relativa al mercato di falsi esemplari antichi contenuta in un trattato francese sulla costruzione del violino. Anche nel quindicennio conclusivo dell'Ottocento gli scritti di argomento liutario costituiscono una valida testimonianza della diffusione di questo fenomeno, oltre ad essere una fonte molto importante per la comprensione delle tecniche alla base della

⁸⁷ «Da in letzter Zeit vielfache Fälschungen von Meyer'schen Flöten in den Handel gebraucht werden, die importierenden Länder wie Amerika, Australien etc. geradezu damit überschwemmt werden, dürfte wohl die Aufmerksamkeit der beteiligten Kreise auf die Marke der ächten Instrumente gelenkt werden. Dieselben tragen neben höchster Vollendung der Arbeit folgendes Merkmal: (eine Krone) / H. H. Meyer / Hannover. Die Falsificate dagegen: (eine Krone) / Meyer / Hanover. Wie ersichtlich, werden bei den Nachahmungen die Buchstaben H. F. fortgelassen, ausserdem wird Hannover mit nur einem n geschrieben. Es giebt noch andere Imitationen, aber die obengenannten scheinen wohl am täuschendsten nachgemacht und auch am verbreitetsten zu sein» («Instrumentenbau» 1882, p. 102).

⁸⁸ HEYDE 1993, p. xxiv.

realizzazione dei falsi, svelate ormai con dovizia di particolari. Si consideri, ad esempio, il passo seguente tratto dalla seconda edizione di *Violin making as it was and is* dell'inglese Edward Heron-Allen, pubblicata nel 1885:

«La vile imitazione che esce dalla bottega sporca, danneggiata e altrimenti sfigurata dall'età artificiale, prodotta in poche ore dall'astuto contraffattore. Questi falsi antichi generalmente possono essere sconfessati dall'odore abominevole che ne caratterizza l'interno, e che è il risultato degli acidi, etc., usati per invecchiare prematuramente un lavoro moderno. [...] Essendo retrodatati di alcuni secoli, vengono assottigliati per sostenere l'inganno, e il tempo che dovrebbe perfezionarli, li distrugge solamente. Questo era il grande difetto di Peter Walmsley e si ritrova nelle falsificazioni, più o meno artistiche, che vengono prodotte ogni anno dal mercato all'ingrosso del violino».⁸⁹

Ma è Hermann August Drögemeyer, nel volume *Die Geige* edito a Brema nel 1891,⁹⁰ a essersi dimostrato ancora più esplicito in materia. In esso infatti ha illustrato numerosissimi metodi e materiali necessari alla creazione di un falso violino antico: dalla tintura dello strumento con mordenti all'estratto di liquirizia o caffè, per ottenere un colore che alluda all'antichità dell'oggetto, alla creazione artificiale, con un ferro tondo, dei solchi dell'anima all'interno della tavola e del fondo, per suggerire il suo frequente spostamento nel corso degli anni; dalla diluizione con acqua e cloro dell'inchiostro usato per la scrittura manuale delle ultime due cifre della data contenuta nella falsa etichetta a stampa, in modo da renderle slavate come ci si aspetterebbe in un

⁸⁹ «The vile imitation which leaves the workshop dirty, damaged, and otherwise disfigured by artificial age, produce in few hours by the artful fiddle-forgers. These sham antiques can generally be told by the abominable smell which characterizes their insides, and which is the result of the acids, etc., used to prematurely age the modern work. [...] being antedated some centuries, are thinned down to aid the deception, and the time which should perfect, only destroys them. This was the great fault of Peter Walmsley, and applies to the forgeries, more or less artistic, which are turned out every year by the wholesale fiddle trade» (HERON-ALLEN 1885, p. 143).

⁹⁰ DRÖGEMAYER 1891.

esemplare autentico a causa del tempo, all'applicazione di una finta etichetta internamente allo zocchetto superiore, per documentare così un fittizio intervento di restauro; dall'esposizione della linea di colla per l'assemblaggio dei due blocchi di legno diversamente marezzati da cui sono stati ricavati il manico e il cavigliere, per suggerire la sostituzione di uno di essi dovuta a un ammodernamento, all'abrasione della vernice nelle zone d'impugnatura al manico e di tenuta con il mento sulla tavola con una pezza imbevuta d'alcool. Dunque una conoscenza tanto approfondita dell'argomento, quella mostrata da Drögemeyer nel proprio trattato, da non far dubitare del suo giudizio laddove, con estrema sintesi ed immediatezza, ha affermato che la falsificazione

«non è praticata in modo così spudorato in nessuna branca come nella costruzione dei violini e, allo stesso modo, in senso più ampio, in nessuna branca dell'artigianato esistono truffe maggiori che nel commercio di strumenti ad arco antichi».⁹¹

Agli stessi anni Novanta possono essere fatti risalire i primi indizi del coinvolgimento in questa pratica «spudorata» dei fratelli inglesi William, Alfred e Charles Voller.⁹² Fra tali indizi, in primo luogo, vi sono le parole spese dagli esponenti dell'illustre casa W. E. Hill & Sons di Londra, specializzata nel commercio di liuteria antiquaria, per denunciare in più occasioni la presenza di falsi strumenti antichi usciti dalla bottega Voller tra il 1890 e il 1892: «un'opera fasulla di Voller con una falsa etichetta Guadagnini», «un presunto Pressenda che io [Arthur Hill] direi fatto da

⁹¹ «[Die Kunst der Imitation, oder auf gut deutsch der Fälschung, findet man nun wohl auf allen Gebieten der Kunsterzeugnisse], aber wohl in keiner Branche derselben wird die Fälschung schamloser betrieben, als in der des Geigenbaues im weiteren Sinn, und ebenso wird in keiner Branche des Kunsthandels mehr Schwindel getrieben, als auf dem Gebiete des Handels mit Bogeninstrumenten» (*Ibid.* [ed. consultata 1903, p. 187]). La traduzione è stata cortesemente fornita da Laura Pronesti.

⁹² Appendice: Rif. n. 082.

Voller», «un violino con etichetta Cappa [...] una pessima truffa dei Voller».⁹³ In secondo luogo vi è l'attribuzione ai tre fratelli di quattro falsi lavori del liutaio livornese Antonio Gagnani, i quali, nel 1891, sono stati venduti a Firenze da George Cuthberston Duncan, un ex medico dedito al collezionismo di dipinti e di violini che, nel 1898, sarebbe stato citato in giudizio da John Sanderson Murray per la vendita di altri tre sospetti inautentici strumenti di Stradivari, Bergonzi e Guadagnini.⁹⁴

Un altro dizionario liutario inglese, intitolato *A dictionary of violin makers* e dato alle stampe da Cecie Stainer nel 1890, può rivelarsi utile per collocare cronologicamente alcuni falsi prodotti da Claude Auguste Chevrier, nativo di Mirecourt e attivo principalmente nella cittadina di Beauvais. Sono state attribuite al costruttore francese, infatti, diverse pochette finto antiche oggi conservate in collezioni private o presso importanti istituti museali, quali il Civico Museo degli Strumenti Musicali di Milano e il Grassi Museum für Musikinstrumente der Universität di Lipsia.⁹⁵ Questi strumenti sono accomunati da due tratti: una ricca decorazione – fatta di intarsi in avorio e madreperla sul corpo, sul manico e sul cavigliere con motivi a losanghe e triangoli, uno o più volti intarsiati sulla cordiera e sul corpo, un viso intagliato alla terminazione del cavigliere – e un'etichetta indicante un liutaio fiorentino di cognome Cati. Nelle medesime etichette, scritte tra l'altro in lingua italiana, il nome proprio varia tra Antonio, Piero e P. Antonio e le date di riferimento contenute oscillano dal 1629 agli anni Quaranta del Settecento. Il rimando evidentemente è a quell'effettivo Pietro Antonio Cati di Firenze che, nel 1741, ha dato alla luce il violino piccolo inv. n. 756 custodito allo stesso Grassi Museum di Lipsia e, tra il 1738 e il 1763, almeno due altri violini e un violoncello circolati sul mercato antiquario negli ultimi venticinque

⁹³ «Voller sham with false Guadagnini label», «a supposed Pressenda I [Arthur Hill] would say made by Voller», «a violin labelled Cappa [...] a very bad swindle by the Vollers» (DILWORTH - FAIRFAX - MILNES 2006, p. 17).

⁹⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁹⁵ Appendice: Rif. n. 044-048.

anni.⁹⁶ Cati però non decorava i propri lavori e utilizzava etichette in latino con la specifica del nome nella forma PETRUS ANTONIUS, nonché con il ricorso alla formula FECIT ANNO, la quale è assente dalle opere di Chevrier.⁹⁷ Poiché il menzionato dizionario di Stainer riferisce

«Cati, Pier Antonio. Costruttore a Firenze, 1741. Le sue pochette o violini da tasca sono ben fatti»,⁹⁸

è ipotizzabile che a quell'altezza cronologica le contraffazioni di Chevrier fossero già diffuse e considerate come autentiche testimonianze antiche.

Spostando l'attenzione al campo della cembalaria, si possono imputare le responsabilità della falsificazione di quattro clavicembali e una spinetta, tra il 1895 e il 1900, all'antiquario fiorentino e commerciante di strumenti musicali antichi Leopoldo Franciolini. I cinque esemplari, comparsi nei suoi cataloghi di vendita di quegli anni, si sono rivelati non essere strumenti integralmente genuini, bensì l'esito di profonde e consistenti alterazioni apportate a opere antiche. L'inv. n. 11.176.2 del Metropolitan Museum di New York,⁹⁹ una spinetta tedesca realizzata tra Cinque e Seicento, è stata dotata da Franciolini di una cassa esterna decorata a grottesche e figure mitologiche, nonché dell'iscrizione PASPUINO QUERCI FIORENTINO FECE 1615 / LA SUA PRESENZA E LA SUA ABILITÀ / BONA ESTORTIO CUM IEIVNIO ET ELEMOSINA. Non solo entrambi gli elementi erano assenti dallo strumento originale, ma soprattutto l'iscrizione non si è rivelata altro che la fusione tra una maldestra copiatura della firma autentica del cembalario Pasquino Querci e altri elementi, tra cui il motto *bona est oratio cum ieivnio et elemosina*, contenuti in una spinetta autentica appartenuta alla collezionista Mary Crosby Brown e attualmente

⁹⁶ RESTELLI 2010, pp. 313.

⁹⁷ *Ibid.*, pp. 307, 310.

⁹⁸ «Cati, Pier Antonio. A maker in Florence, 1741. His "kits" or pocket violins are well made» (STAINER 1890, p. 15). 'Kit' è il tipico termine inglese per indicare i caratteristici strumenti dei maestri di danza. Si è scelto perciò di tradurlo con il più comune 'pochette'.

⁹⁹ Appendice: Rif. n. 016.

custodita presso il medesimo museo americano.¹⁰⁰ Un intervento di natura differente è stato imposto invece ai clavicembali inv. n. 1903.1 del Museum für Musik di Basilea, cat. n. HT1-SB1627.4 della Collection of Historic Musical Instruments della Edinburgh University e inv. n. 9232 del Deutsches Museum di Monaco.¹⁰¹ Questo gruppo di strumenti seicenteschi – i primi due attribuiti ai toscani Giovanni Battista Giusti e Stefano Bolcioni, tuttora anonimo il terzo – è stato infatti fornito di tastiere addizionali, addirittura due nel caso del Bolcioni, con inevitabili ulteriori trasformazioni portate ai panconi, alle tavole e alla disposizione dei registri. Ai cembali di Basilea e Monaco, inoltre, sono state aggiunte rispettivamente le iscrizioni apocriefe JOANNES ANTONIUS BAFFO VENETUS F. M. MDLXXXI e BARTOLOMEO CRISTOFARI / FECIT FIRENZE A. D. MDCCII. Analoghe operazioni sono state condotte dal laboratorio di Franciolini sul clavicembalo conservato come inv. n. 603 del Civico Museo degli Strumenti Musicali di Milano.¹⁰² Questo esemplare, in principio opera italiana del Sei-Settecento con tastiera singola e doppio registro, ha subito l'asportazione del manuale originale, il suo rimpiazzo con due nuove tastiere, la modifica dell'estensione, l'aggiunta di un terzo registro e l'adattamento alle nuove dimensioni della cassa esterna. Le fasce di quest'ultima sono state poi ridecorate con grottesche e girali, presenti pure sulla parte superiore del coperchio, e un dipinto su tela, nato indipendentemente dallo strumento, è stato adattato alla superficie interna del coperchio stesso. Infine è stata apposta sul listello frontale la firma fittizia PETRUS TODINUS FECIT ANNO DOMINI 1675 / ROMA, firma di un inesistente costruttore che, tuttavia, poteva – o forse doveva – richiamare per assonanza il cembalaro romano Michele Todini.

¹⁰⁰ New York: Metropolitan Museum of Art, Collection of Musical Instruments, inv. n. 89.4.1230.

¹⁰¹ Appendice: Rif. n. 017-019.

¹⁰² Appendice: Rif. n. 020.

XX secolo. Le testimonianze relative al decennio d'apertura del XX secolo coinvolgono nuovamente i fratelli Voller e Leopoldo Franciolini. I primi, innanzitutto, sono rimasti al centro dei giudizi negativi espressi dagli esponenti della ditta Hill & Sons di Londra, i quali hanno voluto sintetizzare il ruolo dei liutai inglesi, in modo molto efficace e significativo, ammettendo, a proposito delle loro eccellenti capacità, come fosse

«un misero peccato che tanta abilità dovesse essere dedita alla frode».¹⁰³

Ma William Voller è stato anche l'artefice materiale del violino che nel 1901, come illustrato nel primo capitolo, è stato venduto in qualità di genuino Stradivari dalla ditta Balfour & Co. e, nel 1902, è divenuto oggetto del processo che ha decretato la colpevolezza per frode della ditta medesima. Balfour & Co., tra l'altro, avrebbe subito un secondo procedimento giudiziario per frode intorno al 1910, finendo sempre per essere giudicata colpevole in seguito alla vendita di un falso Guarneri 'del Gesù', soprannominato 'The Giant', che in realtà si sarebbe rivelato un ben più comune violino prodotto verso il 1840 da un'anonima bottega francese, verosimilmente di Mirecourt.¹⁰⁴

La spinetta inv. n. 1764 del Museo Nazionale degli Strumenti Musicali di Roma, invece, è quasi certamente uscita dal laboratorio di Leopoldo Franciolini,¹⁰⁵ essendo stata reclamizzata in un suo catalogo commerciale del 1908-1909. Si tratta di un'anonima opera italiana costruita tra la seconda metà del Cinquecento e la prima del Seicento, la quale però ha subito alcune trasformazioni decisive, tutte conformi per altro alle abituali alterazioni operate dall'antiquario fiorentino. È stata difatti sostituita la tastiera, sono state ridipinte la cassa e la parte interna del coperchio e il ponticello sulla tavola è stato sostituito ma senza rispetto della scalatura delle corde, quindi

¹⁰³ «[It seems] a sad pity that so much ability should be devoted to fraud» (DILWORTH - FAIRFAX - MILNES 2006, p. 17).

¹⁰⁴ Appendice: Rif. n. 050.

¹⁰⁵ Appendice: Rif. n. 021.

senza riguardo alla funzionalità musicale dell'oggetto. Inoltre, per affidare allo strumento la paternità di Stefano Bolcioni, che attualmente è da considerare del tutto inautentica, è stata aggiunta sul retro del listello frontale l'iscrizione STEFANUS BOLCIONIUS PRATENSIS F. 1629 D.

Risale a pochi anni più tardi, precisamente al 1 maggio 1911, la battitura all'asta presso l'Hotel Drouot di Parigi della collezione dell'antiquario e mercante Giulio Sambon. Fra cimeli teatrali, quadri e reperti archeologici, tale collezione comprendeva pure differenti strumenti musicali, incluso l'oboe da caccia inv. n. MTS-FA/09 del Museo Teatrale alla Scala di Milano descritto nel capitolo precedente come possibile copia di un esemplare originale del costruttore settecentesco T. I. Weigel custodito al Museo Internazionale della Musica di Bologna. In questa sede sembra opportuno sottolineare come due altri oboi da caccia conservati in Italia, l'inv. n. 1358 e l'inv. n. 1362 del Museo Nazionale degli Strumenti Musicali di Roma, siano pressoché identici allo strumento milanese, soprattutto dal punto di vista costruttivo.¹⁰⁶ Anch'essi sono stati realizzati infatti con una tecnica sorprendentemente inusuale per quel tipo di oggetti, tipica invece della produzione dei cornetti rinascimentali, cioè lo scavo longitudinale di due blocchi di legno poi uniti e ricoperti di pelle. In aggiunta, sia l'oboe del Museo Teatrale alla Scala che quelli del Museo Nazionale sono stati provvisti di diversi fori per le dita dalle dimensioni che si dimostrano inadeguate alle finalità musicali. Per tali motivi, se lo strumento di Milano dovesse essere definitivamente identificato come copia fraudolenta, anche gli esemplari romani dovranno essere giudicati con molta probabilità in maniera analoga. Le attestazioni della falsificazione di strumenti musicali negli anni Venti del XX secolo coinvolgono principalmente l'ambito della liuteria. In primo luogo deve essere citato un violino del 1928 costruito dall'inglese George Wulme Hudson e posto in vendita, il 3 aprile 1985, dalla casa d'aste Sotheby's di

¹⁰⁶ Appendice: Rif. n. 070-071.

Londra.¹⁰⁷ Questo esemplare era in possesso di un'etichetta GASPARO ROVELLI FECIT CREMONE 1803 e contemporaneamente dotato del marchio CARESSI impresso sullo zocchetto superiore. Il nome 'Gasparo Rovelli' non corrisponde ad alcun liutaio storicamente esistito, ma è una semplice creazione di fantasia. 'Caressi', invece, è lo pseudonimo che Wulme Hudson ha adottato molto di frequente nella sua lunga carriera. Tuttavia, poiché tale pseudonimo è stato posto in un punto non visibile del violino mentre l'etichetta suggeriva esplicitamente una sua origine italiana antica, appare difficilmente contestabile il fatto che la reale identità del costruttore sia stata occultata fin dal principio per favorire intenzionalmente l'identificazione dello strumento con una tradizione rinomata. È probabile che questa prassi falsificatoria – si tratta di contraffazione a tutti gli effetti – sia stata adottata dal liutaio inglese con una certa regolarità, dal momento che nel 1990 si poteva affermare che «parecchie sue copie sono in circolazione oggi come opere di antichi maestri».¹⁰⁸

In merito alle falsificazioni in liuteria deve esser ricordato in secondo luogo il monferrino, ma milanese di adozione, Celeste Farotti, scomparso nello stesso 1928. Dai suoi appunti autobiografici, sui quali è basata la monografia di Giovanni Iviglia del 1953 a lui dedicata, infatti è emerso un doppio legame con la contraffazione.¹⁰⁹ Diversi suoi strumenti hanno subito la sostituzione dell'etichette originali con quelle dei maestri Giovanni Francesco Pressenda e Giuseppe Rocca, cioè degli autori che Farotti adottava spesso come modello per le proprie opere, al fine di essere venduti con più facilità e guadagno. Di seguito si riportano a tale proposito le parole del liutaio italiano tratte dalla monografia menzionata:

¹⁰⁷ SOTHEBY'S 1985, lot. n. 111. Appendice: Rif. n. 051.

¹⁰⁸ «Etliche seiner Kopien heute als Werke der alten Meister in Umlauf sind» (LÜTGENDORFF - DRESCHER 1990, p. 279). Appendice: Rif. n. 085.

¹⁰⁹ Appendice: Rif. n. 083-084.

«Di questi strumenti fatti da me, che ho venduto, ci sarà la terza parte circa che portano il mio biglietto, e spiego il perché – il perché è che i modelli che adoperava io per fare gli strumenti erano tre da violino e tre da violoncello, modello Rocca e Pressenda ed il mio modello che differenziava poco da quelli del Rocca e del Pressenda; questi miei strumenti quando erano molto suonati e un po' mal tenuti e che avevano preso un aspetto del vecchio, chi li possedeva levava il mio biglietto e metteva dentro un biglietto Rocca o Pressenda, secondo il violino che assomigliava, e questo cambiamento del biglietto era per vendere l'istrumento più caro».¹¹⁰

Alcuni sospetti però si possono nutrire nei confronti del lavoro di Farotti stesso, dacché egli ha fornito varie sue copie di maestri italiani e stranieri di una verniciatura antichizzata e di etichette apocrife recanti i nomi dei liutai imitati. Si riportano di seguito le dichiarazioni del costruttore sull'argomento, come in precedenza tratte dalla monografia di Giovanni Iviglia:

«Ho fatto molte copie di vari autori, come Guadagnini, Grancino, Testore, Landolfi, Mantegazza, Deconnet, Amati, Gagliano, ecc., e questi violini li inverniciava all'antica e metteva nell'interno il biglietto secondo l'autore che copiava, e riusciva a fare qualche imitazione che se non li avessi fatti io avrei detto che non erano copie, e questi strumenti si vendevano facilmente e più bene che se fossero stati inverniciati come nuovi».¹¹¹

Non è per nulla escluso, comunque, che Farotti abbia venduto le sue copie per quello che erano e che, al contrario, siano stati i suoi acquirenti a ricollocarle sul mercato in qualità di strumenti autentici, rivelandosi dunque i veri responsabili della falsificazione.

Il 1928 è anche l'anno in cui torna alla ribalta in Italia il fenomeno della produzione di pianoforti con falsi marchi stranieri, fenomeno che, forse, non

¹¹⁰ IVIGLIA 1953, pp. 31-32.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 32.

ha mai conosciuto interruzioni dal principio dell'Ottocento.¹¹² Il 23 luglio di quell'anno il cavaliere del lavoro Pietro Anelli, dell'omonima fabbrica cremonese di pianoforti, ha difatti denunciato al Consiglio Provinciale dell'Economia di Cremona

«l'uso dei marchi fittizi, o di nomi di ditte immaginarie, molto simili a quelli di Ditte esistenti all'estero, molte volte seguiti con l'indicazione di una città straniera, il che mostra il proposito evidente di trarre in inganno il compratore sull'origine e la qualità della merce. [...] Tipici fra moltissimi, i casi delle stoffe Italiane, marcate con Marchi di Fabbrica inglese. Dei Pianoforti (perdonate se sono costretto parlarne) marcati con Marche esotiche o nomi di fantasia ma imitanti e mestificando Marche in voga».¹¹³

In quella circostanza Anelli ha accluso alla propria relazione un elenco di circa quaranta costruttori italiani che facevano uso di «marchi fittizi» sui propri strumenti, intitolandolo significativamente *La pagina della vergogna italiana*.¹¹⁴ Si trattava in maggioranza di imprese piemontesi, attive a Torino Moncalieri e Novara, affiancate da alcune ditte venete, di Vicenza e Venezia, lombarde, di Como Milano e Corbetta, e liguri, di Genova e Chiavari. I nomi applicati erano per lo più di estrazione austro-tedesca e venivano ideati in quattro forme distinte:¹¹⁵ potevano essere traduzioni di cognomi italiani autentici, per esempio 'Von Brucke' da Deponti o 'Kleiner' da Bassino; imitazioni di marchi originali, per esempio 'Blütmann' per 'Blüthner' o 'G. Dechstein' per 'C. Bechstein'; richiami a personalità artistiche famose, per esempio 'Schubert' o 'Schumann'; creazioni di fantasia, per esempio 'Zwikao' o 'Kerschen'. Il ricorso a queste pratiche da parte dei fabbricanti torinesi

¹¹² Appendice: Rif. n. 074.

¹¹³ «Estratto dal Verbale di Seduta plenaria 23 luglio 1928 - VI. del Consiglio Provinciale dell'Economia di Cremona. / Relazione del Cav. del Lavoro Pietro Anelli» (ANELLI 1930, pp. 5-7).

¹¹⁴ L'elenco originale è riprodotto in ANELLI 1930, pp. 10-11 e BIANCHI 2005, pp. 57-58.

¹¹⁵ BIANCHI 2005, pp. 58-59.

sarebbe stato confermato molto tempo dopo da un loro esponente, il costruttore Antonio Cuconato. Si riportano di seguito le sue dichiarazioni in merito rilasciate in un'intervista con il musicista Fabio Luz e apparse nel volume miscelaneo *La terza mano del pianista* del 1997:

«L. - I suoi pianoforti, li ha chiamati Cuconato? C. - No, per carità! Un nome italiano non serve in Italia, bisogna che sia straniero, se no non vale niente. L. - Allora, come li ha chiamati? C. - I primi li ho chiamati Fürstenbach, che dovevano essere i principi; poi semplicemente Fürst, come si fanno ancora adesso, e più tardi Schoenklang, cioè "bel suono", in tedesco». ¹¹⁶

Nel 2007 Annarita Colturato,¹¹⁷ membro del comitato di redazione del periodico di ricerca musicologica «Fonti musicali italiane», ha riferito di una dozzina di altri produttori che non erano stati menzionati dall'elenco del 1928, portando quindi il numero complessivo dei costruttori italiani di pianoforti dediti all'uso delle false marche straniere, nella prima metà del XX secolo, a circa cinquanta. Si riporta di seguito il dettaglio dei fabbricanti segnalati da Anelli e Colturato e dei corrispondenti nomi fittizi adottati, con la specifica di eventuali varianti:

A. P. I.	(Kerscken)
Arduino	(Euphonos)
Arosio	(Kelinod)
Aymonino	(Stechinge)
Baldi	(Forstner)
Bassino	(Kleiner)
Berra Cesare	(Baer)
Biancotto	(Weisschen)
Bigatti [Rigatti]	(Kirkmayer; Wulner)
Boine Collino [Barra e Collino]	(Hügel e C.)

¹¹⁶ *Terza mano* 1997, p. 97. In questo volume è pubblicata una fotografia che ritrae l'ingresso della ditta di Cuconato con l'insegna «Schönklang Piano Fabrik» (p. 94).

¹¹⁷ COLTURATO 2007, nota 36, p. 174.

Calispo & Conti	(Schumacher)
Capitanio & Troffarello [Capitani & Toffarello]	(A. Hauptmann)
Cavanna	(Inap)
Collino Vittorio	(Kugel e C.)
Comba	(Jos. Stalberg)
Comoglio Ernesto	(Stipman)
Costa	(Meyer [Meger]; Kuster)
Cuconato Antonio	(Fürstenbach; Fürst; Schönklang)
Cugnone	(S. C. Schubert)
Della Rovere & Macario	(Bruchner; Steinert)
Deponti	(Von Brucke)
Fea Achille	(Röslau; Rönner; Fahlenstein [Falkenstein])
Fea Antonio	(Listz; F. E. Anton)
Fea Giovanni	(Roslai; Romzer)
Fea Leonida	(Kapman)
Forneris	(Gebruder Bacher)
Gorli	(Blütman)
Govino & figli	(Schwander)
Lacchio	(Care; Schumann [Schuman])
Maltarello	(Zwickao)
Marciani	(Echstein)
Mazza & Perrone	(Rudmbach e Sonn [Rudenbach & Sohn])
Merula	(Rosenthal; [Merual])
Migliano & Borello [Borella]	(Oscar Killard)
Miretti	(Muchard; Webster)
Morandi	(Franz Mundstein)
Oldani	(Naumann; Optimus)
Olivari	(Langer; Hartmann)
Olivotto	(Weiss; Harrison; [Rosenthal])
Ottina	(W. Sshinmacher)
Piatino	(Steimbach; Stembach; Zeidler)
Pittaluga	(G. Dechstein)
Pollicino	(Hunche)

Quartero	(Oscar Killar)
Rivoreda	(Rothenbach; Enfous [Enfois])
Sanzin	(E. Scharzerg; Scheller)
Savio & Chiotti	(Steinmuller [Steinmüller])
Società Anonima Cooperativa	(CAPHS)
Zaccagnini	(Sidmayer Brokner; Bekstain; Walter)

Il decennio d'apertura della seconda metà del Novecento è stato interamente all'insegna di quel fenomeno passato alla storia, secondo una definizione tanto vigorosa quanto efficace, come 'guerra dei violini'. Con questa espressione si è indicato l'insieme di fatti e di avvenimenti che, tra il 1951 e il 1960, hanno caratterizzato la contesa tra l'Ufficio di Consulenza Liutistica della Camera di Commercio Italiana di Zurigo e i principali esponenti dell'Entente Internationale des Maitres Luthiers et Archetiers d'Art.¹¹⁸ Una contesa che ha avuto come oggetto d'interesse le truffe nel commercio internazionale di liuteria antiquaria. Da un lato l'Ufficio di Consulenza ha cercato costantemente di portare alla luce la pratica diffusa tra i mercanti del settore di inserire in modo fraudolento etichette false negli strumenti perché fossero vendibili a migliori condizioni come presunte opere antiche di rinomati maestri, nonché di svelare come il sistema internazionale di *expertise* - spesso meno affidabile di quanto si credesse - fosse integralmente e pericolosamente nelle mani degli stessi mercanti responsabili delle falsificazioni. Dall'altro l'Entente Internationale, massimo organo rappresentativo di tale sistema, ha puntato a screditare ogni iniziativa dell'istituto elvetico. Lo scontro si è manifestato sul piano mediatico con scambi di dichiarazioni che hanno portato il primo fronte, per esempio, a descrivere ironicamente le celebri autorità della liuteria antiquaria come pontefici e vescovi giudicanti *ex cathedra* o, più duramente, a paragonarli ai mafiosi, mentre il secondo fronte a parlare dei propri avversari, per esempio in occasione del Congresso di Liuteria tenutosi a Milano nel 1953, come di

¹¹⁸ Appendice: Rif. n. 088.

nullità o di dilettanti.¹¹⁹ Ma lo scontro si è manifestato soprattutto sul piano giudiziario ed è proprio un processo l'evento cruciale che, in seguito, avrebbe indirizzato le sorti di questa guerra a favore della Camera di Commercio Italiana a Zurigo. Il 19 dicembre 1958, infatti, la Corte d'Assise di Berna ha dichiarato lo svizzero Henri Werro – commerciante e membro dell'Entente Internationale – colpevole di truffa, falsificazione di documenti e tentata coazione.¹²⁰ La truffa era stata perpetrata per esempio, per citare uno tra i diversi casi dibattuti in tribunale, vendendo un violoncello a prezzo maggiorato al musicista Rolf Looser con la garanzia fosse del torinese Giovanni Francesco Pressenda, essendo pienamente consapevole si trattasse in realtà di un lavoro del francese Pacherel di minor valore economico.¹²¹ Documenti falsificati a tutti gli effetti, invece, sono state considerate dalla Corte di Berna le etichette apocrife apposte in dodici strumenti per assicurare alla clientela una paternità che, all'opposto, gli esami dei periti avevano rivelato non essere autentica.

Sempre in relazione alle falsificazioni liutarie si deve segnalare la scomparsa nel 1961 del costruttore inglese Charles John Wilkinson, la cui figura e vicenda possono essere avvicinate per certi aspetti a quelle di Celeste Farotti e George Wulme Hudson illustrate più sopra.¹²² Abilissimo realizzatore di copie antichizzate di maestri del passato, come Giuseppe Guarneri 'del Gesù', Giuseppe Rocca e Giovanni Francesco Pressenda, egli tuttavia non forniva i propri strumenti di alcuna etichetta. Ciò, come è facile intuire, ha agevolato diversi mercanti ben poco scrupolosi nella messa in circolazione di suoi lavori in qualità di opere antiche genuine, almeno a giudicare dalla decisione della casa John & Arthur Beare di Londra, per la quale Wilkinson ha lavorato circa un quarantennio, di inserire a un certo momento lei stessa

¹¹⁹ *Guerra dei violini* 1959, pp. 5-7.

¹²⁰ IVIGLIA 1961, p. 69. Appendice: Rif. n. 087.

¹²¹ Appendice: Rif. n. 052.

¹²² Appendice: Rif. n. 086.

etichette che recitavano JOHN WILKINSON, LONDON, [DATA MANOSCRITTA].¹²³ Maggiori sospetti si possono nutrire invece sulla pratica del liutaio inglese di costruire strumenti e dotarli dell'etichetta a stampa GENNARO LANARAI FECIT NAPOLI ANNO 19[ULTIME CIFRE MANOSCRITTE]. Nessun liutaio partenopeo corrisponde al nome di Gennaro Lanari, il quale è in realtà uno pseudonimo creato da Wilkinson. Come è stato affermato per il caso di Wulme Hudson, l'uso di un nome di fantasia su un elemento decisivo per il fruitore di uno strumento musicale, quale è l'etichetta, è particolarmente problematico, perché in ogni caso conferisce all'oggetto un'origine geografica e cronologica non veritiere e lo rende una contraffazione a tutti gli effetti.

La liuteria antiquaria e il relativo commercio internazionale sono tornati a prendersi la ribalta in fatto di falsificazione allo scoppio del cosiddetto 'scandalo Kanda'.¹²⁴ Nel novembre 1979 il presidente dell'Accademia Imperiale di Musica di Tokyo, Kataro Nakamura, ha denunciato il furto di cinque violini antichi, i quali erano stati assicurati complessivamente per settantotto milioni di yen.¹²⁵ La compagnia assicurativa però ha scoperto che i certificati di garanzia che accompagnavano gli strumenti, rilasciati dal venditore Yuko Kanda, erano stati falsificati appositamente per far lievitare il valore di quelli che, nei fatti, erano semplici vecchi violini ordinari. Le indagini che sono seguite hanno portato all'arresto in Giappone dello stesso Kanda, di Yoshio Unno - violinista e professore dell'Università Nazionale di Musica e Belle Arti di Tokyo - nonché all'arresto negli Stati Uniti del commerciante di strumenti musicali Adolph Primavera. Tra il 1981 e il 1982 Kanda è stato così sottoposto a processo per tre capi d'accusa: frode nei confronti della compagnia assicurativa, in complicità con Nakamura; corruzione, per aver versato denaro e fatto regalie a Unno in cambio di una sponsorizzazione della sua merce presso gli studenti dell'Università

¹²³ COOPER 1985^(w)b.

¹²⁴ Appendice: Rif. n. 089.

¹²⁵ Tale cifra, secondo quanto riportato in NORMAN 1982, corrispondeva allora a 180.000 sterline inglesi.

Nazionale; contraffazione di certificati di garanzia delle ditte Hill & Sons di Londra e Rembert Wurlitzer Co. di New York con la collaborazione materiale di Primavera.

All'incirca nello stesso periodo in cui si è consumato lo 'scandalo Kanda' è stata portata a termine una contraffazione molto particolare, nata da una sorta di sfida fra il costruttore di Brema Martin Skowronek e il famoso clavicembalista Gustav Leonhardt. L'obiettivo era la realizzazione di un falso strumento francese del XVIII secolo di qualità elevatissima, consistendo invece la peculiarità della sfida nell'esplicito e concorde proposito di rivelare a tempo debito la vera natura del prodotto finale.¹²⁶ Il clavicembalo è stato progettato come opera del 1755 di Nicholas Lefebvre, costruttore di Rouen storicamente documentato ma del quale non erano conosciuti allora, né lo sono oggi, esemplari superstiti. Il lavoro di Skowronek è stato condotto al massimo grado di precisione e con una cura estrema del dettaglio: dal ricorso totale a tecniche manuali e utensili meccanici, per evitare tracce d'utilizzo di apparecchi elettrici, alla raccolta di polvere dai pavimenti di case antiche o dai restauri di strumenti storici per la materia prima da applicare come patina storica; dall'uso come legante dei colori della tavola armonica decorata di una resina di ciliegio estratta dalle piante del suo giardino, alla scrittura con una matita indelebile tipica della fine dell'Ottocento di una fittizia nota di riparazione del 1891 per mano di Heinrich Spohn, costruttore di pianoforti realmente esistito e di cui si conserva uno strumento al castello Stauffenberg di Lautlingen, in Germania. Il 19 aprile 1984, ad Amsterdam, il cembalo è stato ufficialmente presentato come opera da poco scoperta e restaurata, venendo poi registrato nel 1995 quale strumento autentico di Nicholas Lefebvre dalla terza edizione del più conosciuto repertorio di

¹²⁶ «Fin dal principio l'intenzione non era la produzione di un inganno permanente» («Right from the start, the intention was not the production of a permanent deception»); SKOWRONEK 2002, p. 4). Appendice: Rif. n. 022.

settore.¹²⁷ La realtà dei fatti è stata infine mostrata nell'aprile del 2002 in un ricco articolo apparso su un'importante rivista di studi organologici, «The Galpin Society Journal», a firma dello stesso Martin Skowronek.¹²⁸ Gli ultimi casi di pratiche falsificatorie nel XX secolo sono stati testimoniati grazie agli studi del conservatore e curatore degli strumenti a tastiera del National Music Museum di Vermillion, John Koster. Nel primo capitolo è stato spiegato come abbia saputo dimostrare che un presunto antico clavicembalo spagnolo con iscrizione LVIS DE CARBALLEDA ME FECIT A. D. 1641, offerto in vendita al museo americano nel 1999-2000, fosse invece una contraffazione contemporanea. Inoltre, in quella circostanza, Koster ha sottolineato come quell'esemplare avesse «una somiglianza sorprendente con gli strumenti di simile origine e data descritti in un articolo recente di Andreas E. Beurmann».¹²⁹ Il riferimento era rivolto ai sei clavicembali seicenteschi in possesso del collezionista Andreas E. Beurmann che, sulle pagine della rivista specializzata «Early Music» del maggio 1999,¹³⁰ erano stati descritti dallo stesso proprietario come «i sei clavicembali spagnoli più antichi» esistenti.¹³¹ Tra di essi, cronologicamente compresi tra il 1624 e il 1691, era indicata proprio un'opera di Domingo de Carvaleda del 1676.¹³² La questione dell'autenticità degli strumenti di Beurmann è attualmente aperta, ma i dubbi di Koster paiono non essersi dissolti se, nell'aprile 2007, è stato pronto a dichiarare la necessità di considerare un clavicembalo del 1712 di Joseph Bueno, di Valladolid, «il più antico clavicembalo spagnolo datato in modo sicuro che si conosca» e di tralasciare contestualmente «un gruppo di

¹²⁷ BOALCH 1995, p. 470.

¹²⁸ SKOVRONEK 2002.

¹²⁹ «[It bears] a striking resemblance to the instruments of similar origin and date described in Andreas E. Beurmann's recent article» (KOSTER 2000, p. 91).

¹³⁰ BEURMANN 1999.

¹³¹ «The six oldest Spanish harpsichords» (*Ibid.*, p. 183).

¹³² Appendice: Rif. n. 040.

clavicembali con iscrizioni dubbie che li dichiarano costruiti nella Spagna del diciassettesimo secolo».¹³³

XXI secolo. Risale al 2003 il caso più recente tra quelli in cui si è imbattuta la presente ricerca. In quella data la New Jersey Symphony Orchestra ha contratto un forte debito per concludere con Herbert Axelrod l'acquisto di trenta strumenti ad arco al prezzo di diciassette milioni di dollari, usufruendo di uno sconto più che consistente sui cinquanta milioni di dollari del loro valore di mercato. Poco tempo dopo, questa compravendita è stata coinvolta nelle inchieste per frode fiscale di FBI, Agenzia delle Entrate e Senato americano nei confronti di Axelrod. Le autorità hanno ritenuto in particolare che le stime elevatissime degli strumenti che erano alla base del valore di mercato - fornite per altro da un unico soggetto, il mercante di liuteria antiquaria Dietmar Machold, con cui Axelrod è rimasto in affari per quasi un trentennio - fossero un mezzo per poter beneficiare irregolarmente di deduzioni fiscali. Ma soprattutto, grazie a un'indagine parallela condotta dal quotidiano *Star-Ledger*, sono emersi gravi problemi in merito all'autenticità di alcuni dei trenta strumenti in questione: almeno cinque di essi, venduti come opere italiane genuine di rinomati maestri d'età barocca, erano anonimi lavori del XIX secolo;¹³⁴ tre strumenti passati come integrali opere di Stradivari, in realtà, erano stati pesantemente modificati in molte parti; un violino del 1716 di Giuseppe Guarneri 'del Gesù' doveva essere attribuito più correttamente al padre. Una commissione d'inchiesta interna alla New Jersey Symphony Orchestra avrebbe confermato in seguito i risultati del quotidiano statunitense. Gli strumenti sono stati rivenduti così nel 2007 per venti milioni di dollari.

¹³³ «[The Joseph Bueno harpsichord of 1712 should be regarded as] the earliest known securely dated Spanish harpsichord»; «[when one leaves aside] a number of harpsichords with questionable inscriptions stating them to have been made in seventeenth-century Spain» (KOSTER 2007, p. 237).

¹³⁴ Appendice: Rif. n. 091.

Tipologie di strumenti falsificati: una riflessione

Se da una prospettiva cronologica si passa all'osservazione del fenomeno della falsificazione in rapporto alla tipologia degli strumenti musicali coinvolti, emerge con grande evidenza un dato fondamentale: la contraffazione, l'alterazione, la copia e il plagio hanno coinvolto solamente le classi sistematiche dei cordofoni e degli aerofoni. Ciò non significa necessariamente che esemplari delle classi di idiofoni e membranofoni non siano mai stati falsificati nel corso della storia. Rimane certamente possibile che l'assenza di notizie in merito a inautentici timpani, xilofoni, triangoli e quant'altro non dipenda dalla carenza completa di fatti ma, piuttosto, dalla mancanza di ricerche specifiche finalizzate a rintracciarli.

Tuttavia il dato rimane comunque molto significativo. Come si avrà modo di vedere nel prossimo capitolo, le pratiche falsificatorie si sono sempre rivolte a oggetti di cui esisteva già una richiesta diffusa e quest'ultima esisteva perché a tali oggetti si attribuiva un valore particolare, tecnico storico o economico che fosse. Si deduce perciò che il mondo occidentale abbia conferito a cordofoni e aerofoni valori che agli strumenti delle altre classi non ha mai praticamente riconosciuto: prodotti artigianali di qualità tanto elevata da esseri fruiti come vere opere d'arte; manifestazioni così uniche delle capacità umane da essere intese come creazioni d'autore; testimonianze così preziose e importanti del nobile passato da essere collezionate con estrema cura; patrimoni a tal punto pregiati da attrarre investimenti finanziari ingenti. Tutto ciò è ed è stato affermato a proposito di un violino, di un clavicembalo o di un flauto, ma senz'altro non di un tamburo o di una campana, i quali, nel contesto della musica d'arte, hanno sempre occupato le posizioni inferiori della gerarchia culturale degli strumenti musicali. La storia preindustriale dei sistemi produttivi ha mostrato abbastanza chiaramente questo aspetto. Laddove sono sorte corporazioni distinte di costruttori di strumenti, a Füssen, Anversa, Norimberga e Roma, esse hanno raggruppato liutai, cembalari, trombettai e cordari. Quando più

normalmente i costruttori sono rimasti entro sodalizi di carattere più generale, quali ad esempio la gilda dei legnamari, dei tornitori o degli orafi, sono stati ancora i liutai, i cembalari e i produttori di fiati a potersi distinguere dagli altri aderenti grazie all'apposizione di etichette o marchi con i propri nomi. La costruzione di percussioni, invece, è rimasta costantemente un'attività anonima, praticata internamente all'arte dei calderai e non solo.

La falsificazione si può rivelare analogamente un fenomeno culturale rilevante e indicativo, potendo l'Occidente osservare riflesso in essa, come in uno specchio, lo status di cui gli strumenti musicali hanno goduto, e forse tuttora godono, al suo interno.

Ragioni della falsificazione

È possibile individuare tre presupposti fondamentali che hanno permesso alle pratiche falsificatorie inerenti gli strumenti musicali, nella storia, di conoscere larga circolazione. Innanzitutto agli strumenti è stato attribuito un valore, tecnico storico o finanziario. In relazione reciproca con tale valore, poi, essi sono stati oggetto di un interesse o di essi è esistita una domanda diffusa e quindi un mercato. Infine la loro reperibilità è rimasta sostanzialmente limitata, per motivi di carattere economico oppure per esiguità di esemplari superstiti. In queste condizioni la falsificazione ha potuto prosperare, poiché è stata in grado di soddisfare l'esigenza di accedere con maggiore facilità a beni ampiamente ricercati ma poco raggiungibili.

Un primo genere di strumenti falsificati è rappresentato dagli oggetti che erano reputati possedere elevate qualità tecnico-sonore e, perciò, rispondere ottimamente alle necessità musicali degli esecutori. Numerose rinomate botteghe di strumenti a fiato, sia nel campo degli ottoni che in quello dei legni, hanno subito la contraffazione del proprio marchio esattamente perché quest'ultimo, certificandone l'origine, poteva garantire le migliori caratteristiche costruttive del prodotto. Così è avvenuto nei secoli XVI e XVII per le famiglie Neuschel e Schnitzer di Norimberga, nella seconda parte del Settecento per i parigini Thomas II e Thomas III Lot e per Johann Georg Tromlitz di Lipsia, nella prima metà del XIX secolo per Wolfgang Küss di Vienna e a Londra per William Bainbridge e per le firme Potter e Rudall & Rose, per Heinrich Friederich Meyer di Hannover negli anni Ottanta dell'Ottocento.¹

¹ Appendice: Rif. n. 065-068, 092, 094-100.

Anche in ambito liutario sono testimoniati casi analoghi. Nel 1685 la vendita di un falso violino di Nicola Amati a Tommaso Antonio Vitali – membro dell’orchestra della corte estense di Modena – è avvenuta in base alla considerazione di «artefice molto accreditato»² goduta dal celebre costruttore cremonese presso lo stesso musicista; per simili ragioni di reputazione, a partire dalla morte di Francesco e Omobono Stradivari nel biennio 1742-1743, è sorto il traffico settecentesco di strumenti contraffatti del loro illustre padre Antonio³.

Altri oggetti particolarmente ricercati per le qualità tecnico-sonore e per questo falsificati con frequenza sono stati i clavicembali Ruckers/Couchet ammodernati. Con questa espressione si indicano quegli esemplari realizzati ad Anversa dalle botteghe delle famiglie Ruckers e Couchet tra la fine del XVI e il termine del XVII secolo che, nel corso del Settecento, sono stati modificati e adattati a nuove esigenze musicali grazie al cosiddetto *ravalement*, cioè all’ampliamento dell’estensione delle tastiere e all’inserimento di registri aggiuntivi. La Francia è stata probabilmente il paese europeo che si è dedicato maggiormente a tali interventi e che forse più ne ha apprezzato i risultati. Prova ne siano le parole espresse nel 1767 dal *Dictionnaire portatif des arts et métiers*, alla voce *facteur de clavecins*, relativamente alle trasformazioni apportate dal costruttore parigino François I Blanchet alle opere dei cembalari fiamminghi:

«Un clavicembalo di Ruckers o di Couchet, abilmente tagliato e allargato, con salterelli, registri e tastiere di Blanchet, diventa oggi uno strumento molto prezioso».⁴

² VALDRIGHI 1884, p. 282.

³ Appendice: Rif. n. 041, 075.

⁴ «Un clavecin de Ruckers ou de Couchet, artistement coupé & élargi, avec des sautereaux, registres & claviers de Blanchet, devient aujourd’hui un instrument très-précieux» (*Dictionnaire portatif 1766-1767*, vol. II, p. 5). Le traduzioni di questo capitolo, se non diversamente specificato, sono di chi scrive.

Ma la Francia è stata parimenti il luogo principale, sebbene non esclusivo, di produzione e circolazione di falsi Ruckers ammodernati. Se i responsabili di queste pratiche fraudolente sono rimasti spesso nell'anonimato, in alcune occasioni invece si sono concentrati forti sospetti sul coinvolgimento di soggetti conosciuti, come i costruttori Jean-Claude Goujon, Henri e Guillaume Hemsch e, in particolare, la bottega Blanchet/Taskin.⁵ A dimostrazione di un ragionevole movente per l'implicazione di quest'ultima, può essere ricordato come un inautentico cembalo Ruckers del 1612, messo a *ravalement* da Pascal I Taskin nel 1774 o più verosimilmente realizzato ex novo da lui in quella data, sia stato giudicato originale e valutato 5.200 lire in un'asta del 23 gennaio 1777, raggiungendo il secondo prezzo più alto mai registrato per uno strumento del genere fra oltre cinquanta opere battute in Francia dal 1750 al 1780.⁶ Non è allora una semplice coincidenza il fatto che il nome di Taskin sia stato aggiunto a quello di Blanchet quando, nel 1785, le parole menzionate in precedenza del *Dictionnaire portatif* sono state riprese e ripubblicate in forma identica nella sezione «Art du faiseur d'instruments de musique» dell'*Encyclopédie méthodique*.⁷

Alla logica della falsificazione di uno strumento di qualità ha risposto pure la scelta di applicare fittizi nomi e marchi germanofoni sui pianoforti di fabbricazione italiana, attestata almeno dall'ultimo quarto dell'Ottocento e continuata di certo fino agli anni Trenta del secolo successivo.⁸ In questo settore, infatti, Austria e Germania erano divenute sinonimo di perfezione costruttiva e sonora in tutta Europa e proprio la sovrapposizione di tali

⁵ Appendice: Rif. n. 002-009, 034.

⁶ EUGENE DE BRICQUEVILLE, *Les ventes d'instruments de musique au XVIII^e siècle*, Paris: Fischbacher, 1908, pp. 7-16 (segnalazione citata in O'BRIEN 1990, p. 303). Il clavicembalo in questione è l'inv. n. 3848 del Musée des Instruments de Musique di Bruxelles. Appendice: Rif. n. 007.

⁷ *Encyclopédie méthodique. Arts et métiers mécaniques*, Paris: Panckouke, 1785.

⁸ Appendice: Rif. n. 074.

caratteristiche con la provenienza austro-tedesca di un pianoforte è stata sfruttata slealmente dai costruttori nostrani, i quali, tuttavia, hanno dato sovente alla luce lavori dimostratisi del tutto estranei alle qualità dei modelli originali. Una conferma di ciò può essere segnalata, fra le molte, in un paio di lettere che i rivenditori Alberto Rigotti di Verona e Federico Marchese di Caltanissetta hanno indirizzato al cavaliere del lavoro Pietro Anelli, rispettivamente il 22 settembre e il 15 ottobre 1928, a sostegno della sua denuncia del fenomeno fatta al Consiglio Provinciale dell'Economia di Cremona. Di seguito se ne riportano gli estratti più significativi:

«Verona, 22 - 9 - 1928 [...] Il fabbricante che non ha il coraggio di mettere il proprio nome sulla propria merce, sa coscientemente che la cattiva propria produzione menomerebbe la propria ditta. Ecco il bisogno di avere sottomano una buona scorta di nomi, perché sono convinto che certe ditte (parlo del mio articolo "pianoforti") debbono cambiare volta per volta i nomi, perché non riuscirebbero vendere il secondo col medesimo nome».⁹

«Caltanissetta, 15 - 10 - 1928 [...] È evidente che lo scopo di detti mestatori è quello di smerciare le loro baracche, servendosi di nomi ipotetici tedeschi, per mascherare, per truccare la loro produzione difettosa, ingannando sfacciatamente, spudoratamente i negozianti ed il pubblico in genere, anzi aggiungo che con l'applicazione di etichette false, costoro si rendono fautori principali e solidali colla incoscienza di taluni negozianti, che si avvalgono della complicità del fabbricante, per vendere dei pessimi pianoforti nazionali, per tedeschi».¹⁰

A questo primo genere di falsificazioni possono pure essere accomunati i due modelli di orphica contraffatti dalla bottega viennese di Joseph Klein tra il 1813 e il 1820, sebbene il successo del peculiare strumento di Carl Leopold

⁹ ANELLI 1930, p. 17.

¹⁰ *Ibid.*, p. 18.

Röllig fosse dovuto più a una moda musicale che non a migliori qualità tecniche offerte rispetto a esemplari concorrenti, di fatto inesistenti.¹¹

Un secondo genere di oggetti falsificati può essere identificato negli strumenti antichi, nei confronti dei quali è stato nutrito un duplice interesse. Sono stati apprezzati, infatti, sia come preziosi documenti del passato musicale, sia – in sovrapposizione con quanto appena descritto – come mezzi sonori di altissima qualità. Quest’ultimo approccio è stato ed è tuttora una prerogativa dell’ambiente liutario, per il quale un violino, una viola, un violoncello o un contrabbasso sono ottimi strumenti musicali in virtù della loro antichità, con speciale riferimento a una possibile origine nella presunta età aurea della liuteria, ossia i secoli compresi tra il 1550 e il 1750. Come già esposto nel capitolo precedente, casi emblematici di questa caratteristica tendenza delle pratiche falsificatorie vi sono stati in tempi recenti, dimostrati dai fasulli esemplari italiani d’epoca barocca inclusi tra i trenta strumenti ad arco venduti nel 2003 alla New Jersey Symphony Orchestra, o dai cinque violini rubati nel 1979 all’Accademia Imperiale di Musica di Tokyo, tra cui un supposto Guarneri ‘del Gesù’, con garanzia di autenticità contraffatta dal mercante giapponese Yuko Kanda, o ancora dal violoncello Pressenda non autentico venduto al musicista Rolf Looser e finito al centro del processo per truffa al commerciante svizzero Henri Werro del 1958.¹² Ma anche in passato sono stati registrati avvenimenti ugualmente rappresentativi: la circolazione nel primo Novecento degli strumenti contraffatti dal liutaio inglese George Wulme Hudson, grazie al ricorso di pseudonimi e inautentiche origini proto-ottocentesche, e l’alterazione dei lavori originali di Celeste Farotti con l’inserimento di false etichette di antichi maestri italiani;¹³ le vendite nel 1902 e 1910 di falsi Stradivari e Guarneri da parte della ditta Balfour & Co. di Londra – il primo dei quali, per altro, pubblicizzato esplicitamente nell’attesa

¹¹ Appendice: Rif. n. 014-015.

¹² Appendice: Rif. n. 052, 089, 091.

¹³ Appendice: Rif. n. 084-085.

di essere sistemato per poter «dare i migliori risultati sonori»¹⁴; in pieno Ottocento, l'attività più che sospetta di John Frederick Lott e dei fratelli Fendt, a Londra, nonché del francese François Caussin a Neufchâteau.¹⁵ A questo punto, però, sembra opportuno fare una breve digressione per sottolineare che la relazione tra l'età di uno strumento ad arco e le qualità sonore che è in grado di esprimere sembra mancare di qualsiasi fondamento scientifico, come provato da uno studio condotto tra il 2010 e il 2011 per il Centre National de la Recherche Scientifique da Claudia Fritz, membro dell'equipe Lutheries Acoustique Musique dell'Institut Jean le Rond d'Alembert di Parigi.¹⁶ L'indagine ha sottoposto ventuno esperti violinisti a un blind test di comparazione fra tre strumenti contemporanei e tre antichi, nello specifico due lavori di Antonio Stradivari del 1700 e 1715 e uno di Giuseppe Guarneri 'del Gesù' del 1740. I musicisti, in sintesi, hanno suonato i diversi strumenti in questione senza mai conoscere l'identità dell'oggetto utilizzato e sono stati richiesti di esprimere una preferenza in base alla personale percezione delle qualità sonore degli esemplari. Sono emersi così tre sostanziali comportamenti: i soggetti hanno preferito per la maggior parte un violino contemporaneo, per la maggior parte hanno indicato come strumento peggiore lo Stradivari del 1700 e nel complesso non si sono dimostrati capaci di distinguere se il proprio strumento preferito potesse essere antico o contemporaneo. Come è stato affermato nella pubblicazione degli esiti della ricerca nel gennaio 2012 sulle pagine dei «Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America»,

«questi risultati rappresentano una sfida impressionante al sapere convenzionale. Le differenze di gusto tra i singoli musicisti, insieme alle differenze nelle qualità musicali fra i singoli strumenti, si dimostrano più

¹⁴ «Give the finest tonal results» (SHEPPARD 1981, p. 644). Appendice: Rif. n. 049-050.

¹⁵ Appendice: Rif. n. 042, 077-079.

¹⁶ *Player preferences* 2012. Si rimanda a questo testo per tutti i dettagli dello studio di Claudia Fritz e per tutte le informazioni tecniche in merito.

importanti delle differenze generali tra violini nuovi e antichi. Piuttosto che cercare il 'segreto' di Stradivari, la ricerca futura potrebbe concentrarsi meglio su come i violinisti valutano gli strumenti, su quali specifiche qualità musicali sono per loro più importanti e su come queste qualità sono in relazione con le caratteristiche misurabili degli strumenti, siano essi antichi o nuovi».¹⁷

Tornando al legame tra falsificazione e interesse antiquariale, si deve osservare come il coinvolgimento generale verso la storia e il passato musicali, che l'Occidente ha mostrato con sempre maggiore evidenza dai decenni iniziali dell'Ottocento, si sia manifestato anche nella forma particolare dell'attenzione verso gli strumenti in quanto testimonianze, reperti, documenti. Non a caso i primi esempi di false opere antiche sembrano risalire proprio alla metà del XIX secolo, con le contraffazioni francesi e tedesche dei lavori di Kaspar Tieffenbrucker, costruttore rinascimentale ritenuto allora uno dei padri della liuteria.¹⁸ Sono continuati poi alla fine del secolo, sempre come detto nel primo capitolo, con le fasulle pochette italiane del Sei-Settecento create a Beauvais da Claude Auguste Chevrier;¹⁹ con almeno quattro cembali e due spinette originali del XVI e del XVII secolo che l'antiquario fiorentino Leopoldo Franciolini ha alterato pesantemente e, fra il 1895 e il 1909, commercializzato in qualità di autentici esemplari sei-settecenteschi;²⁰ con il probabile falso oboe da caccia barocco

¹⁷ «These results present a striking challenge to conventional wisdom. Differences in taste among individual players, along with differences in playing qualities among individual instruments, appear more important than any general differences between new and old violins. Rather than searching for the 'secret' of Stradivari, future research might best focused on how violinists evaluate instruments, on which specific playing qualities are most important to them, and on how these qualities relate to measureable attributes of the instruments, whether old or new» (*Ibid.*, p. 760).

¹⁸ Appendice: Rif. n. 053-054.

¹⁹ Appendice: Rif. n. 044-048.

²⁰ Appendice: Rif. n. 016-021.

venduto all'asta Sambon del 1 maggio 1911;²¹ fino alla recente coppia di fittizi clavicembali francesi e spagnoli – un Nicholas Lefebvre del 1755 e un Luis de Carballeda del 1641 – realizzati rispettivamente dal tedesco Martin Skowronek nel 1984 e da un anonimo costruttore tra il 1999 e il 2000.²²

Un ulteriore aspetto che è importante evidenziare in merito all'interesse antiquariale verso gli strumenti musicali è il nesso molto stretto che si è venuto a creare tra falsificazione e collezionismo. La realizzazione e la circolazione di prodotti contraffatti o alterati, per l'appunto, sono state sensibilmente favorite dal mercato associato alla formazione delle raccolte private di strumenti antichi nel corso del XIX e del XX secolo. All'incirca nel settanta per cento dei casi circostanziati in cui la presente ricerca si è imbattuta, casi cioè inerenti a esemplari perfettamente identificabili, è stato possibile individuare il legame con una o più collezioni private di settore, molte delle quali hanno alimentato in seguito il patrimonio di grandi istituzioni museali internazionali. Per quanto riguarda le raccolte ottocentesche, si può segnalare innanzitutto la provenienza dal conte Pietro Correr di numerose viole da gamba italiane del Cinque e Seicento, acquistate nel 1886 dal Musée des Instruments de Musique di Bruxelles e lì conservate, la cui autenticità è considerata attualmente molto dubbia.²³ In particolare la falsificazione sembra più che probabile per venti opere attribuite a Pietro Zenatto di Treviso e per due lavori del veneziano Heinrich Ebert e del bresciano Zanetto Micheli.²⁴ Devono essere precisate però alcune incongruenze tra quest'ultima coppia di viole e il catalogo di vendita della

²¹ Appendice: Rif. n. 069.

²² Appendice: Rif. n. 022, 039.

²³ Appendice: Rif. n. 057-059.

²⁴ Sei viole di Pietro Zenatto hanno una tavola armonica che le analisi dendrocronologiche hanno collocato a un periodo non precedente il 1826 (HERZOG 2002, pp. 149-150). Le viole di Ebert e Micheli, invece, mostrano tracce marcate di corpose modifiche e riassettaggi (MOENS 2002).

collezione Correr pubblicato nel 1874.²⁵ Al nome di Heinrich Ebert, infatti, corrisponde nel testo una viola d'amore e a quello di Zanetto un comune violoncello. Non si possono quindi escludere interventi sospetti avvenuti nel periodo intercorso tra l'edizione del catalogo e l'acquisizione effettiva del 1886, avuta luogo a oltre quattro anni di distanza dalla scomparsa del conte Correr. Sono appartenuti invece al belga Cesar Snoeck, anteriormente al 1894, due falsi clavicembali di Ioannes e Hans Ruckers del 1636 e del 1637, il primo rimasto in mani private - tra cui quelle dei musicisti Isabella Nef e Raymond Touyère - fino alla sua messa all'asta il 15 settembre 2012 e, il secondo, conservato a Bruxelles al già citato Musée des Instruments de Musique.²⁶ Un'ultima attestazione interamente ottocentesca è rappresentata dal falso clavicordo del 1547 di Domenico da Pesaro al Musée de la Musique di Parigi: uno strumento anonimo prodotto a tutti gli effetti in età rinascimentale, privo però delle modanature usuali del costruttore pesarese e dotato di una firma apocrifa, che nel 1889 e nel 1900 è stato presentato all'Esposizioni Universali di Parigi dal suo proprietario, il fabbricante di pianoforti Hugues Amédée Thibout.²⁷

Ulteriori esemplari falsificati risultano essere stati in possesso di altri costruttori e restauratori operanti tra XIX e XX secolo. Sono appartenuti a Johann Cristoph Neupert, fondatore nel 1868 dell'omonima ditta tedesca di pianoforti e clavicembali tuttora attiva, due inautentici clavicembali di Hans e Andreas Ruckers del 1658 e del 1617 oggi al Germanisches Nationalmuseum di Norimberga.²⁸ Due fittizi cembali di Hans Ruckers del 1573 e di Bartolomeo Cristofori del 1702, custoditi al Deutches Museum di Monaco, sono stati proprietà rispettivamente del liutaio di Bruxelles Charles

²⁵ MORITZ FÜRSTENAU, *Eine Sammlung musikalischer Instrumente in Venedig*, «Monatshefte für Musikgeschichte», n. 6, 1874, pp. 103-107. L'elenco degli strumenti Correr indicato in questo testo è stato riprodotto in MEUCCI 2000, pp. 235-237.

²⁶ Appendice: Rif. n. 006, 012.

²⁷ GETREAU 1996, p. 690. Appendice: Rif. n. 023.

²⁸ Appendice: Rif. n. 010, 033.

Hautstone e del fabbricante bavarese di pianoforti Georg Steingraeber.²⁹ Al celebre costruttore inglese Arnold Dolmetsch è appartenuto invece un fasullo clavicembalo Ioannes Couchet attualmente alla Collection of Historic Musical Instruments della Edinburgh University.³⁰

Diverse sono anche le attestazioni della presenza di strumenti falsificati in collezioni private nella prima metà del Novecento. Paul de Wit nel 1903, a Lipsia, e Wilhelm Heyer dal 1905 al 1913, a Colonia, sono stati in possesso di uno dei modelli di orphica non originali di Joseph Klein menzionati in precedenza e di una pochette finto antica uscita dalla bottega del liutaio Claude Auguste Chevrier, esemplari che ora si trovano entrambi al Grassi Museum für Musikinstrumente der Universität di Lipsia.³¹ Agli italiani Evangelista Gorga e Giulio Sambon sono appartenuti rispettivamente la falsa spinetta di Stefano Bolcioni del 1629 oggi al Museo Nazionale degli Strumenti Musicali di Roma, acquistata dal collezionista-tenore da Leopoldo Franciolini dopo il 1909, e il probabile falso oboe da caccia barocco citato più sopra, venduto all'asta a Parigi nel maggio 1911 insieme all'intera raccolta dell'antiquario napoletano e in quell'occasione acquisito dal Museo Teatrale alla Scala di Milano, dove ancora è conservato.³² Nello stesso 1911 è entrata a far parte del patrimonio del Metropolitan Museum of Art di New York una fasulla spinetta di Pasquino Querci del 1615 di proprietà del musicista Bernardus Boekelman, precedentemente commercializzata di nuovo da Franciolini.³³ Presso un'ulteriore istituzione statunitense, la Yale University di New Haven, sono custoditi due falsi clavicembali Ruckers che tra gli anni Venti e Trenta del secolo sono stati parte integrante delle raccolte private di Belle Skinner, a Holyoke nel Massachusetts, e di Albert Steinert, a Providence

²⁹ Appendice: Rif. n. 018, 030.

³⁰ Appendice: Rif. n. 009.

³¹ Appendice: Rif. n. 015, 044.

³² Appendice: Rif. n. 021, 069. Per un approfondimento dettagliato inerente la storia della collezione di strumenti musicali di Evangelista Gorga si rimanda a PALIDDA 2012.

³³ Appendice: Rif. n. 016.

nel Rhode Island.³⁴ All'antiquario Marcel Salomon di Parigi, negli stessi anni, è appartenuto invece il clavicembalo inautentico di Stefano Bolcioni del 1627 attualmente nella Collection of Historic Musical Instruments della Edinburgh University e pubblicizzato nel 1895 ancora una volta dai cataloghi di vendita di Leopoldo Franciolini.³⁵

Tra le collezioni della seconda metà del Novecento in cui non sono mancate falsificazioni è da segnalare certamente quella di Natale Gallini. Fra gli anni Cinquanta e Sessanta, infatti, erano in suo possesso diversi esemplari inautentici i quali, successivamente, sono confluiti nella raccolta del Civico Museo degli Strumenti Musicali di Milano che tuttora li custodisce: una spinetta con un'iscrizione apocrifia che la intende attribuire falsamente al veneziano Benedetto Floriani e all'anno 1567; una pochette finto antica di Claude Auguste Chevrier con etichetta CATI ANTONIO / FIRENZE 1641; un corno inglese del costruttore di Vienna Wolfgang Küss contraffatto; un falso violino Kaspar Tieffenbrucker del 1531 prodotto alla metà del XIX secolo in Germania; un fittizio clavicembalo di Andreas Ruckers creato nella Francia di pieno Settecento; un cembalo anonimo del XVII-XVIII secolo alterato da Leopoldo Franciolini e attribuito da quest'ultimo a un immaginario Pietro Todini di Roma; un anonimo clavicembalo veneziano del Cinque-Seicento artatamente attribuito a Vito Trasuntino con l'introduzione di una firma, non conforme rispetto alle originali conosciute, VIDUS TRASUNTINUS F. MDLXXI.³⁶

Al britannico Raymond Russell, sempre alla fine degli anni Cinquanta, sono appartenuti tre altri strumenti a tastiera non autentici: i falsi clavicembali Couchet e Bolcioni di proprietà di Arnold Dolmetsch e di Marcel Salomon già incontrati, nonché un falso clavicembalo Andreas Ruckers del 1638 passato poi alla proprietà del collezionista inglese Rodger Mirrey.³⁷

³⁴ Appendice: Rif. n. 001, 003.

³⁵ Appendice: Rif. n. 017.

³⁶ Appendice: Rif. n. 020, 024, 026, 034, 046, 053, 067.

³⁷ Appendice: Rif. n. 008-009, 017.

Cospicua infine la schiera di individui che sono risultati in possesso negli ultimi quarant'anni del secolo di singoli esemplari inclusi nel campione di riferimento della presente ricerca: Geneviève Thibault de Chambure, Maurice le Roux, Jean Martinod, Christiane Jaccottet, Hans Kann, Gustav Leonhardt, Andreas E. Beurmann, Giovanni Accornero, Carlo Vettori, Nicolas Shackleton, David Edgard, Laurence Witten, Robert Rawlins, Sybil Marcuse e Adrian Duncan.³⁸

In aggiunta a quanto affermato finora, si deve precisare che la creazione e la circolazione di fasulli strumenti musicali antichi può essere stata alimentata anche da un'attenzione speciale verso di essi indipendente dal loro ruolo di reperti storico-musicali. Difatti, all'incirca dall'ultimo quarto dell'Ottocento e almeno fino agli Venti del secolo successivo, si è diffuso un interesse per gli oggetti d'antiquariato che fossero in grado di ricreare un arredamento in stile storico, spesso richiamando il glorioso e celebrato Rinascimento. In tale contesto è toccata agli strumenti musicali la parte di veri e propri complementi d'arredo, suppellettili del tutto funzionali a un ornamento coerente degli ambienti domestici. Essi erano a tutti gli effetti

«elementi decorativi di una mobilia perfettamente adeguata a una grande quantità di clienti che non erano per nulla interessati alla delicatezza del suono o al rendimento musicale, e probabilmente erano meno interessati all'autenticità storica di un esemplare rispetto al buon coordinamento con il resto dei mobili, purché evocasse in qualche modo l'Italia rinascimentale e il prezzo fosse ragionevolmente basso».³⁹

³⁸ Appendice: Rif. n. 002, 005, 007, 022, 028, 035, 037, 040, 045, 047-048, 060, 063-064, 068.

³⁹ «Decorative pieces perfectly suitable for a large number of customers who were not interested in subtlety of sound or in any musical efficiency at all, and were probably less interested in the historic authenticity of a piece than in its good matching with the rest of the furniture, providing that it was somehow evocative of Renaissance Italy and that the price was reasonably cheap» (ROSSI-ROGNONI 2006, p. 5).

Testimonianze di questa condizione si possono ritrovare, per esempio, nella pubblicità di 'spinette da decorazione' della stampa italiana e dei cataloghi degli antiquari di fine Ottocento, nonché nella presenza di liuti o mandole appesi alle pareti nelle residenze delle grandi famiglie dell'epoca.⁴⁰ È dunque verosimile ritenere che questa peculiare esigenza e la relativa domanda di strumenti antichi che ne è derivata abbiano favorito la prassi falsificatoria, la quale, secondo il suo ruolo essenziale illustrato al principio del capitolo, ha potuto e saputo assecondarle.

Prima di passare alla disamina dell'ultimo genere di oggetti falsificati, non possono essere ignorate le conseguenze del fatto che la formazione complessiva del patrimonio storico di strumenti musicali antichi, avvenuta grazie all'attività collezionistica del XIX e XX secolo, sia stata sensibilmente condizionata, per non dire contaminata, dal fenomeno della falsificazione. Ciò significa che il corpus di riferimento su cui si sono basate la costruzione e il consolidamento delle conoscenze in campo organologico è fondamentalmente problematico. Problematico perché costituito forse più frequentemente di quanto si creda da esemplari lontani da un supposto stato originale, esemplari contraffatti o profondamente alterati. Anzi, la problematicità si rivela ancora maggiore valutando che la falsificazione è stata solo uno dei motivi per cui, nel tempo, gli strumenti hanno subito modifiche e che a essa si sono affiancati gli interventi di adattamento, di perfezionamento e di restauro.⁴¹

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 4-5.

⁴¹ POULOPOULOS 2012, p. 6. Tale complessità è stata descritta efficacemente da Michael Prynne: «non è impensabile che un liuto potesse essere fatto in origine imitando l'opera di un noto costruttore, alterato in conseguenza del cambiamento della moda, etichettato falsamente in commercio e infine classificato erroneamente in tempi moderni» («It is not inconceivable that a lute could be originally made in imitation of a well-known maker's work, altered as a result of changing fashion, falsely labelled in process of commerce and finally erroneously classified in modern times»; PRYNNE 1961, p. 17).

«Nel nostro tentativo di ricostruire strumenti del passato, gli strumenti storici esistenti sono stati considerati la prima fonte di informazione. Ma quanto sono affidabili?»⁴²

La domanda, formulata da Karel Moens nel 2002 nell'ambito di uno studio sull'autenticità di alcune viole da gamba cinquecentesche conservate al Musée des Instruments de Musique di Bruxelles, ha intercettato certamente un bisogno non isolato. Denzil Wraight, per esempio, aveva potuto affermare già nel 1992 di non aver

«ancora trovato un solo clavicembalo italiano del XVI secolo che non abbia avuto l'estensione, la scalatura o la disposizione alterate».⁴³

Ancora prima, nel 1961, Michael Prynne aveva potuto spiegare

«che c'è un piccolo numero di antichi liuti indubbiamente autentici che possono essere classificati come tali senza problemi. C'è un gruppo ampio che non può essere accettato così facilmente e che presenta difficoltà di qualche tipo, ma la cui genuinità è in fondo probabile. Infine, c'è una quantità di falsificazioni e mistificazioni che al momento sono accettate normalmente come originali [...]. Un primo passo utile sarebbe il rifiuto di questi strumenti imbarazzanti e inutilizzabili, con le loro etichette improbabili, intarsi in madreperla e rosette scadenti. Poi, più costruttivamente, i pochi strumenti veramente di qualità dovrebbero essere catalogati accuratamente e ricevere l'importanza che meritano, separati dai compagni indegni con cui troppo spesso sono esposti».⁴⁴

⁴² MOENS 2002, p. 96 (in italiano nel testo).

⁴³ «[I have] not yet found a single 16th-century Italian harpsichord which has not had its compass, scale or disposition altered» (WRAIGHT 1992, p. 62).

⁴⁴ «There are a small number of undeniably genuine old lutes which can without difficulty be classed as such. There is a large group which cannot so easily be accepted and which present difficulties of one kind or another, but whose genuineness is at least probable. Finally, there are a number of forgeries and fudgings which at present are commonly accepted as genuine [...]. A first and useful step would be the rejection of these awkward

Una migliore conoscenza storica ricavata dall'esame del patrimonio esistente di strumenti musicali, allora, sembra non poter prescindere da una comprensione migliore delle condizioni in cui gli esemplari antichi si trovano al momento dello studio, nonché del percorso che li ha portati a essere in tali condizioni. Come è emerso da una recente ricerca condotta presso il Deutsches Museum di Monaco,

«l'investigazione dell'autenticità e originalità di strumenti musicali superstiti, così cruciale per l'interpretazione delle tecniche costruttive storiche, dei miglioramenti acustici, o dello sviluppo di certe pratiche compositive ed esecutive, ha ricevuto solo ultimamente la giusta importanza. Soltanto conoscendo quali parti di uno strumento sono originali e quali parti sono state modificate nella sua vita, e per quali motivi, possiamo trarre conclusioni relativamente sicure sulla sua proprietà, uso, funzione e scopo nella società».⁴⁵

Nel terzo e conclusivo genere di oggetti falsificati sono compresi quegli strumenti che sono diventati a tutti gli effetti prodotti in cui investire capitali ingenti. L'attribuzione di questo specifico valore è un fenomeno di definizione abbastanza recente che, ancora una volta, ha coinvolto in modo pressoché esclusivo l'ambito della liuteria, con particolare riferimento agli strumenti del quartetto d'archi provenienti dalle botteghe italiane - cremonesi soprattutto - attive tra il 1550 e il 1750. Basti pensare che tra i beni

and impracticable instruments with their improbable labels, mother-of-pearl inlays and bad roses. Then, more constructively, the few really fine instruments should be accurately catalogued and given the prominence they deserve, uncluttered by the unworthy companions with which they are too often exhibited» (PRYNNE 1961, p. 21).

⁴⁵ «The investigation of the authenticity and originality of surviving musical instruments, which is so crucial for the interpretation of historical instrument-making techniques, improvements in acoustics, or the development of certain composition and performance practices, has only lately been given the appropriate importance. It is only by knowing which parts of an instrument are original, and which part parts have been changed throughout its life, and under which motives, that we can reach relatively safe conclusions over its ownership, use, function, and purpose within society» (POULOPOULOS 2012, p. 6).

di proprietà di una banca svizzera, la BSI (Banca della Svizzera Italiana), vi è per l'appunto un violino opera di Giuseppe Guarneri 'del Gesù' del 1737, conosciuto come violino 'Panette'. O addirittura che ben cinque lavori di Antonio Stradivari figurano fra gli strumenti ad arco posseduti dalla L-Bank (Staatsbank für Baden-Württemberg) di Kalsruhe. È facile capire quindi le ragioni per cui questo peculiare indirizzo del mercato liutario abbia stimolato e stimoli tuttora la falsificazione di settore. Uno degli esempi più evidenti, e allo stesso tempo sconcertanti, di come sia stata sfruttata tale considerazione degli strumenti quali beni rifugio risale al periodo fra le due guerre mondiali ed è stato descritto in occasione di una mostra celebrativa della storia della liuteria britannica tenutasi a Londra nel 1998. Nel relativo catalogo, a proposito del lavoro dei fratelli Voller, tra i più abili copisti e falsari di sempre in Inghilterra, infatti è stato riferito che

«negli anni Trenta gli strumenti Voller vennero usati crudelmente per truffare i profughi che lasciavano la Germania. Molti furono comprati da commercianti del continente proprio a questo scopo. Alle persone che fuggivano dal regime nazista non era permesso portare denaro fuori dalla Germania e molti investirono ciò che avevano in violini che potessero essere portati facilmente con loro. Di solito gli strumenti che gli erano stati venduti non erano ciò che pensavano, ma cosiddetti 'schwindelgeigen' [letteralmente: violini-imbroglio]. Molti violini Voller si trovano ancora in America come conseguenza di questo fatto vergognoso». ⁴⁶

⁴⁶ «In the thirties Voller instruments were cruelly used to swindle refugees leaving Germany. Many were bought by continental dealers for just this purpose. People fleeing the Nazi regime were not permitted to take money out of Germany, and many invested what they had in violins which could easily be carried with them. The instruments they were sold were generally not what they were supposed to be, but so-called 'schwindelgeigen'. Many Voller violins are still in America as a result of this shameful episode» (*British violin* 2000, p. 105).

Modelli della falsificazione

Col termine 'modelli' si intendono in questa sede i parametri centrali per ogni prassi falsificatoria, ossia gli elementi essenziali di un oggetto che quest'ultima ha preso a riferimento. Essi, determinati in stretta correlazione con i tre generi di strumenti musicali cui la falsificazione stessa si è dedicata, possono essere individuati nell'identità del costruttore, nella provenienza dello strumento e nella sua età.

A titolo esemplificativo dell'importanza del primo parametro menzionato si possono considerare due casi specifici: il falso violino Nicola Amati venduto al musicista modenese Tommaso Antonio Vitali nel 1685, opera in verità di Francesco Ruggieri detto 'il Per', e il flauto Augustin Grenser contraffatto da Johan Georg Otto nel 1798 e conservato al National Music Museum di Vermillion.⁴⁷ L'artefice fittizio degli esemplari in entrambe le circostanze, il loro realizzatore effettivo e i loro fruitori appartenevano alla stessa epoca, in cui per di più l'interesse antiquariale verso gli strumenti era lontano da venire. Perciò il fattore antichità non ha esercitato alcuna influenza. Inoltre, poiché tutti e quattro i soggetti coinvolti erano riconducibili reciprocamente alla medesima area, essendo tedeschi sia Grenser che Otto e italiani – meglio, cremonesi – sia Amati che Ruggieri, nemmeno la componente geografica ha rappresentato un motivo determinante. A guidare l'azione fraudolenta, invece, non sono stati altro che i nomi e i cognomi degli autori fasulli spacciati per autentici, ai quali erano associate un'autorevolezza e una qualità produttiva maggiori rispetto a quelli reali. A guidare l'azione fraudolenta, cioè, è stato solamente il riferimento all'identità dei costruttori. Come è stato affermato in relazione particolare agli aspetti economici del mercato liutario, ma con una validità certamente più generale per l'intero ambito degli strumenti musicali,

⁴⁷ Appendice: Rif. n. 041, 063.

«l'identificazione di un oggetto con un suo creatore prestigioso aggiunge un notevole extra al suo valore. È per questa ragione che c'è stato per lungo tempo un mercato fiorente di falsi e contraffazioni».⁴⁸

Il secondo parametro significativo per ogni prassi falsificatoria è il luogo d'origine di uno strumento musicale. Si considerino per esempio il corno naturale di Johann Gottfried Liebel del 1791 custodito al Grassi Museum für Musikinstrumente der Universität di Lipsia e il clarinetto di C. C. Werner del secondo quarto dell'Ottocento conservato nella Collection of Historic Musical Instruments della Edinburgh University.⁴⁹ A nessuno degli esemplari è stata conferita un'identità fasulla né un anno di produzione antico, corrispondendo invece questi dati al vero costruttore e al vero momento di realizzazione. È stata però falsificata la città di provenienza. Sia Liebel che Werner, difatti, hanno impresso sui propri strumenti l'indicazione WIEN, cioè Vienna, al posto delle autentiche Neukirchen e Lipsia. Appare dunque evidente che

«tali strumenti sarebbero stati destinati a un mercato in cui non si conosceva l'artigiano ma si sapeva che i corni e i clarinetti migliori venivano fatti a Vienna».⁵⁰

Una logica analoga può essere riscontrata nell'uso di uno pseudonimo italiano nelle opere sospette del liutaio inglese Charles John Wilkinson, delle quali è stato riferito nel capitolo precedente. In alcuni suoi lavori ha inserito un'etichetta GENNARO LANARI FECIT NAPOLI 19[ULTIME CIFRE MANOSCRITTE]. L'autore indicato è una creazione di fantasia e l'anno è coevo alla reale

⁴⁸ «Identification of the object with its prestigious maker adds a considerable premium to its value. It is for this reason that there has for so long been a flourishing trade in fakes and forgeries» (HARVEY 1992, p. 9).

⁴⁹ Appendice: Rif. n. 064, 072.

⁵⁰ «Such instruments would have been intended for a market where people had not heard of the master, but knew that the best horns and clarinets were made in Wien» (HEYDE 1993, p. xxii).

costruzione degli strumenti. Ad aver fatto da riferimento a queste probabili falsificazioni, dunque, non sono state l'identità dell'artefice o il grado di antichità degli esemplari. Lo è stato d'altra parte l'origine geografica e nel dettaglio, più ancora che Napoli, l'Italia. Questa infatti è stata considerata quasi sempre la patria per antonomasia dei migliori strumenti ad arco e continua a esserlo attualmente, come pare confermare la risposta fornita da uno dei violinisti coinvolti dallo studio di Claudia Fritz citato nel primo paragrafo:

«Alla domanda sulla scuola costruttiva del nuovo strumento che aveva appena scelto di portare a casa, ha sorriso e detto solamente “spero sia italiano”».⁵¹

Il terzo parametro rilevante per le pratiche falsificatorie è l'età di uno strumento musicale. Comprensibilmente essa è iniziata a diventare un elemento essenziale quando all'antichità di uno strumento, cioè al suo essere oggetto d'antiquariato, al suo essere cimelio, si è cominciato a conferire e riconoscere un valore, ad avere verso di essi un interesse, vale a dire dai primi decenni del XIX secolo. I casi più evidenti dell'influenza di questo terzo parametro, però, risalgono a un periodo posteriore. Le false pochette costruite da Claude Auguste Chevrier a cavallo tra Otto e Novecento, per esempio, sono state create ex novo e attribuite fraudolentemente ad artigiani tutt'altro che celebri e immediatamente inquadrabili, ma piuttosto periferici se non addirittura sconosciuti, quali tra gli altri Pietro Antonio Cati.⁵² Identità dell'artefice e luogo d'origine perciò non sono stati scelti come riferimenti centrali della contraffazione. Lo è stato invece l'epoca di appartenenza degli strumenti. Infatti, non solo le date apportate alle etichette fittizie inserite al loro interno oscillavano tra l'inizio del XVII e la metà del XVIII secolo, ma date così diverse venivano affiancate pure al medesimo

⁵¹ «When asked the making-school of the new instrument he had just chosen to take home, he smiled and said only “I hope it's an Italian”» (*Player preferences* 2012, p. 763).

⁵² Appendice: Rif. n. 044-048, 081.

falso costruttore. La tipologia dello strumento scelto da Chevrier, inoltre, era di per sé rappresentativa di un mondo musicale ormai passato, poiché il violino da tasca dei maestri di danza di certo non era un oggetto comunemente utilizzato dai contemporanei del liutaio francese, bensì un reperto evocativo di un'atmosfera barocca abbastanza indefinita. Negli stessi anni il parametro in discussione è stato fondamentale anche per tutte le falsificazioni che si possono imputare al laboratorio di Leopoldo Franciolini.⁵³ Gli interventi e le alterazioni apportati su diversi esemplari, per l'appunto, sono stati finalizzati a favorire il mercato degli oggetti propri della sua specifica categoria merceologica, ossia le antichità. Non si dimentichi difatti che le intestazioni di alcuni suoi cataloghi di vendita, almeno a partire dal 1895, dichiaravano esplicitamente Franciolini come «negoziante di strumenti musicali antichi»⁵⁴ e di antichità più in generale (mobili, monete, medaglie, armi, etc.), come pure che nei documenti ufficiali del Tribunale Penale di Firenze del marzo 1910 relativi alla sentenza di colpevolezza per frode nei suoi confronti egli è stato nuovamente definito «antiquario e negoziante di strumenti musicali antichi».⁵⁵

Non solo Franciolini

«Leopoldo Franciolini occupa una posizione unica nella storia del collezionismo di strumenti musicali e di conseguenza nella storia degli studi sugli strumenti musicali. Nelle due decadi a cavallo del secolo è stato allo stesso tempo il principale commerciante europeo di strumenti antichi [...] e anche l'unico falsario di ogni genere di strumenti antichi su larga scala del quale attualmente si conosca l'identità».⁵⁶

⁵³ Appendice: Rif. n. 016-021.

⁵⁴ RPIN 1974, Catalog 3, 3A, 4.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 184 (in italiano nel testo).

⁵⁶ «Leopoldo Franciolini occupies a unique place in the history of musical instrument collecting and consequently in the history of musical instrument studies as well. He was at

Nel 1974 si apriva con queste parole la monografia di Edwin M. Ripin dedicata alla figura e all'attività di Leopoldo Franciolini, monografia che probabilmente rimane ancora adesso l'unica pubblicazione sistematica e articolata sull'antiquario fiorentino. Da quel momento le trattazioni in campo organologico hanno associato in modo così automatico Franciolini a ogni esemplare fasullo che fosse stato identificato da rendere di fatto sinonimi la sua persona e il fenomeno stesso della falsificazione di strumenti musicali. Sicuramente Leopoldo Franciolini ha avuto responsabilità evidenti e indiscutibili. Come anticipato più sopra, egli è stato condannato per frode in primo e secondo grado dal Tribunale Penale di Firenze – con sentenze del 5 marzo e 9 agosto 1910 e ricorso in Cassazione respinto il 25 novembre dello stesso anno – in seguito alla vendita in qualità di autentici strumenti antichi per 12.800 Lire a Giuseppe Passerini Cerretesi di 46 opere, le quali, successivamente, si sarebbero rivelate non originali e quasi di nessun valore.⁵⁷ Diversi studi posteriori, inoltre, hanno mostrato che molti degli strumenti venduti da Franciolini e pubblicizzati nei suoi cataloghi commerciali come genuini, nel periodo compreso tra il 1890 e il 1909, in realtà erano stati modificati e trasformati pesantemente nel suo laboratorio. Tuttavia il collegamento immediato tra falsi strumenti musicali e l'antiquario fiorentino è dovuto in gran parte al fatto che la sua vicenda professionale sia passata attraverso un procedimento giudiziario ufficiale e, quindi, che il suo operato sia stato comprovato in modo più palese rispetto ad altri. Di certo non è dovuto all'assenza del fenomeno della falsificazione dal corso della storia:

one and the same time the principal European old-instrument dealer in the two decades bracketing the turn of the century [...] and also the only really large-scale forger of all kinds of old instruments whose identity is presently known» (*Ibid.*, p. v).

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 184-190. I documenti originali relative alle sentenze di colpevolezza sono conservati presso l'Archivio di Stato di Firenze, Registro Generale (n. 912/3538) e Registro Esecuzioni delle Sentenze (n. 130).

«Questo avvenimento [la condanna per frode] lo ha reso probabilmente il più famoso contraffattore ma i molti che non sono mai stati condannati rimangono sconosciuti». ⁵⁸

«Tra i tanti falsificatori di strumenti musicali operanti in ogni epoca e quasi in ogni paese, sembra davvero ingiusto chiamare in causa con tale accusa sempre il solo Franciolini, e questo soprattutto perché le sue frodi [...] ebbero modo di essere meglio documentate di altre». ⁵⁹

Per evitare di ricadere nell'associazione automatica indicata è necessario tenera in debita considerazione alcuni aspetti. In primo luogo che le pratiche falsificatorie sugli strumenti musicali sono esistite molto prima di Franciolini e sono state esercitate molto dopo la sua morte nel 1920, rimanendo ampiamente diffuse in tutta Europa: dai marchi Neuschel contraffatti a Norimberga alla metà del Cinquecento, ai fittizi clavicembali Ruckers ammodernati nella Parigi settecentesca; dalla compravendita di falsi flauti inglesi al principio dell'Ottocento, alla comparsa in Italia dei fasulli pianoforti austro-tedeschi nell'ultimo quarto del medesimo secolo; dalle truffe liutarie della cosiddetta 'guerra dei violini' durante gli anni Cinquanta del Novecento, allo smascheramento di un inautentico cembalo spagnolo d'epoca barocca offerto nel 1999-2000 a una delle più importanti istituzioni museali americane di settore.

In secondo luogo si deve considerare che, oltre a quella di Franciolini, è nota l'identità di diversi soggetti che a vario titolo si sono resi responsabili della falsificazione di strumenti musicali, o nei confronti dei quali sono nutriti forti sospetti. Tra i costruttori materiali, nel XVII secolo i trombettai Hans Spindler e Isaac Ehe e il cembalaro Michel Richard; nel XVIII secolo le botteghe cembalarie di Jean-Claude Goujon, di François I Blanchet e Pascal I Taskin, di Henri Hensch, di Guillaume Hensch, quelle dei fabbricanti di ottoni Johann

⁵⁸ «This event probably made him the most famous of the forgers but the many who were never condemned remain unknown» (MOENS 2002, p. 98).

⁵⁹ MEUCCI 2000, p. 245.

Gottfried Liebel e di legni Johann Georg Otto, nonché il laboratorio di James Watt; nel XIX secolo i produttori di ottoni Johann Georg e Christian Cornelius Voigt, di legni C. C. Werner, di orphica Joseph Klein, di armonium Marix e Bruni, i liutai John Frederick II Lott, Bernard Simon Fendt e il fratello Jacob, William Voller e i fratelli Alfred e Charles, Jean-Baptiste Vuillaume, François Caussin e Claude Auguste Chevrier, le ditte di pianoforti Roeseler e Lucherini; nel XX secolo i liutai George Wulme Hudson, Charles John Wilkinson e Celeste Farotti, una quarantina di produttori italiani di pianoforti denunciati dal cavaliere Pietro Anelli⁶⁰ e il costruttore di cembali Martin Skovroneck. Tra i commercianti e gli intermediari di vendita, nel XVII secolo, Francesco Capilupi e Ignazio Paltrineri; nel XVIII secolo Paolo e Pietro Antonio Stradivari; nel XIX secolo George III Chanot e George Cuthberston Duncan; nel XX secolo la ditta Balfour & Co., Henry Werro, Yuko Kanda, Herbert Axelrod e Dietmar Machold.

In terzo luogo bisogna ricordare che Leopoldo Franciolini non è stato l'unico antiquario che in Italia abbia trattato strumenti musicali antichi fra Otto e Novecento. È attestato che nella stessa Firenze, per esempio, se ne siano occupati ugualmente Luigi Masi, Paolo Paolini e Vincenzo Ciampolini.⁶¹ Dalle notizie conosciute sulla rete di procacciatori di antichità facenti capo a un altro importante antiquario del capoluogo toscano, Stefano Bardini, risulta poi che esemplari antichi siano passati per le mani degli antiquari Antonio Basetti di Siena, Raffaele Angiolini di Bologna, Galdino Gardini di Ferrara, Angelo Mencattini di Milano, Egisto Bruscellini di Assisi e Giuseppe Sangiorgi e Aroldo Terracina di Roma.⁶² Non si può escludere quindi che l'attività di costoro, contemporaneamente e analogamente a Franciolini, abbia comportato operazioni più o meno invasive su opere genuine del passato. A tale proposito è interessante rilevare come vi siano testimonianze

⁶⁰ Per l'elenco dei nomi si veda la sezione dedicata al XX secolo del Capitolo 2.

⁶¹ SOLDANI 2012, pp. 27-28.

⁶² *Ibid.*, pp. 64-103, 107-109.

di interventi diretti su strumenti musicali nei laboratori di Bardini. Infatti nel resoconto sul lavoro svolto nel Palazzo in via dei Mozzi annotato dal suo collaboratore Giuseppe Bertini su un taccuino ora conservato presso l'Archivio Storico dell'Eredità Bardini del Polo Museale Fiorentino, risalente al periodo 1897-1898, compare la seguente indicazione significativa:

«Gigi si è messo a restaurare la spinetta del Costantini».⁶³

Il quarto e ultimo aspetto da considerare per evitare l'associazione automatica tra Franciolini e la falsificazione è l'incidenza del gusto per gli strumenti antichi come arredi d'interno nei decenni a cavallo fra XIX e XX secolo. Da esso è derivata una specifica e peculiare richiesta di opere che Franciolini e i suoi colleghi, in quanto antiquari, erano chiamati a soddisfare. Ciò dovrebbe essere valutato, in particolare, di fronte a quelle modifiche apportate agli esemplari dal suo laboratorio le quali appaiono agli occhi moderni illogiche e non funzionali in rapporto all'emissione sonora e all'utilità musicale. Queste incoerenze non sono garanzie immediate di un'avvenuta falsificazione. Difatti la disposizione degli elementi tecnici di uno strumento in modo che possa materialmente emettere suoni in maniera corretta rappresenta una necessità propria della clientela che si rivolge ad esso come oggetto da utilizzare, oppure come reperto della musica del passato. Non lo è di una clientela che desidera semplicemente un suppellettile, che come tale deve quindi rispondere a esigenze decorative e perciò del tutto differenti.

«In quegli anni si stava diffondendo la moda degli oggetti antichi, soprattutto per quanto riguardava la mobilia ed è in questa corrente del commercio antiquario che possiamo inserire quello degli strumenti musicali venduti da Franciolini. Egli quindi non faceva altro che soddisfare le esigenze e le richieste di una clientela che domandava esclusivamente un oggetto ornamentale. Lo strumento, così privato della sua vera ragion d'essere, non

⁶³ *Ibid.*, nota n. 113, p. 63.

veniva più considerato dal punto di vista funzionale, ma solo da quello estetico. È grazie a questo che Franciolini ebbe grande notorietà ed infatti la sua vicenda, se ricontestualizzata all'interno della sua epoca, non è più da considerarsi rigidamente e solamente come quella di un falsario, ma semplicemente come quella di uno scaltro uomo d'affari che seppe soddisfare le esigenze e il gusto di un'epoca». ⁶⁴

⁶⁴ *Ibid.*, p. 26.

Alcune riflessioni sulle idee di identità e autenticità

«Nonostante la pregevolezza degli strumenti cremonesi, la liuteria era (ed è ancora) un mestiere tradizionale, ripetitivo, in cui la competenza tecnica ha la precedenza sull'ispirazione artistica. Comunque, almeno dai tempi di Cozio di Salabue, molti esperti hanno deciso di ignorare questa realtà condividendo un'opinione della liuteria come di un'autonoma forma d'arte, con il risultato che i costruttori individuali sono stati elevati allo status di artisti, un processo che ha alterato la percezione della produzione strumentale cremonese. Il mito dell'individuo solitario che crea capolavori unici si è affermato fermamente e continua a modellare il pensiero di molti esperti».¹

Questo concetto è stato espresso nel 2010 da Roger Graham Hargrave e incluso da lui fra le «cose che si dovrebbero conoscere prima di acquistare un violino cremonese».² Tuttavia la sua validità può essere estesa ben oltre il settore della liuteria. Le parole di Hargrave, infatti, descrivono in modo adeguato un'idea diffusa comunemente a proposito dell'identità di uno strumento musicale antico in genere: un'idea legata alla nozione di autorialità e paternità individuale, per la quale uno strumento è opera di uno e un solo maestro, responsabile unico dell'intero processo di concezione ed

¹ «In spite of the magnificence of Cremonese instruments, violin making was (and still is) a traditional, repetitive craft, in which technical proficiency takes precedence over artistic inspiration. However, almost since the time of Cozio di Salabue, many connoisseurs have chosen to ignore this reality, adopting a view of violin making as an autonomous art form, with the result that individual makers were elevated to the status of artists, a process that altered the perception of Cremonese instrument production. The myth of the lone individual creating one off masterpieces became firmly established and continues to shape the thinking of many connoisseurs» (HARGRAVE 2010, p. 254). Le traduzioni di questo capitolo, se non diversamente specificato, sono di chi scrive.

² «[Some] things you should know before purchasing a Cremonese violin» (*Ibid.*, p. 244).

esecuzione dell'oggetto. Così come è altrettanto abituale l'opinione secondo cui siano l'etichetta, l'iscrizione o il marchio di uno strumento i contrassegni che ne garantiscono l'origine circoscritta a una singola persona perfettamente individuata e identificata. Tutto questo però sembra corrispondere poco alla realtà storica. Per prima cosa il lavoro svolto all'interno di una bottega produttrice di strumenti musicali era suddiviso fra persone differenti, ciascuna con mansioni specifiche adatte al proprio inquadramento professionale: maestro, lavorante o apprendista.³ Si pensi per esempio che un cembalario della dinastia Ruckers di Anversa, mediamente, realizzava all'incirca cinquemila salterelli all'anno, il che significava di fatto l'impiego da parte sua di un operaio a tempo pieno per quest'unica attività.⁴ Oppure che i maestri trombettai di Norimberga si dedicavano solamente a eventuali commissioni speciali o alle operazioni tecnicamente più delicate, come l'assemblaggio e la saldatura delle campane.⁵ In ogni caso, che fossero violini, flauti, virginali o altro, gli strumenti sono sempre stati il risultato materiale di una cooperazione, di un'attività a più mani svolta entro le mura della medesima bottega:

«Se consideriamo che al manufatto firmato dal maestro partecipavano il più delle volte le forze manuali (se non creative) dei garzoni di bottega, ossia degli apprendisti, l'immagine mitizzata di un artefice operante in quasi totale isolamento viene in definitiva a ridimensionarsi (un'immagine frutto, d'altronde, più della fantasia romantica che non della realtà dei fatti)».⁶

In aggiunta la produzione di strumenti musicali poteva avvalersi di contributi esterni, vale a dire delle prestazioni specialistiche di collaboratori indipendenti dalla bottega. A questa soluzione si ricorreva di frequente per

³ Per uno studio di ampio respiro inerente la figura e le condizioni storico-sociali del costruttore di strumenti musicali si rimanda a MEUCCI 2008.

⁴ O'BRIEN 1990, p. 14.

⁵ BARCLAY 1992, p. 101.

⁶ MEUCCI 2008, p. 91.

tutte quelle parti decorative che richiedessero una perizia e una qualità esecutiva speciali, quali i dipinti delle tavole armoniche e dei coperchi di clavicembali, virginali e spinette, o gli intagli dei caviglieri di cetere, viole da gamba, pochette e di tutti gli altri strumenti ad arco e a pizzico. Una conferma piuttosto evidente di queste prassi si ritrova tra le annotazioni dei diari di Samuel Pepys, come riferito nel seguente passo tratto dal saggio che Florence Gétreau ha rivolto nel 2007 proprio al tema dei dipinti e delle sculture negli strumenti europei:

«Samuel Pepys nota il 16 luglio 1663 che deve prima passare dal suo scultore, poi dal suo costruttore di viole, il signor Wise. Quest'andirivieni si ripeterà più volte tra il 28 luglio e il 20 agosto, data della consegna del suo strumento a cura del signor Hunt, intermediario e mercante. Come afferma John Milnes, [...] "questo meraviglioso commento è illuminante circa il sistema produttivo dei costruttori del XVII secolo. Pepys per prima commissionò la testa della sua viola da gamba a un intagliatore specializzato [...]. Pepys ci conferma così che la decorazione scolpita era un'impresa diversa dalla costruzione della viola, al punto che egli pagò a parte la fattura dell'intagliatore"».⁷

Relativamente alla pluralità di individui che hanno lavorato sullo stesso strumento, poi, non si dimentichi la sedimentazione di tutti gli interventi di manutenzione, ammodernamento e restauro che un esemplare ha subito nel corso dei secoli, sedimentazione che è testimoniata efficacemente dalle vicende storiche di qualsiasi antico organo da chiesa conservato o dalle condizioni in cui qualunque violino antico si trova attualmente per poter essere suonato con regolarità in concerto.

«Gli strumenti, come altri oggetti utilizzati per lunghi periodi di tempo, devono essere adattati di continuo a nuove esigenze. Di conseguenza, alla

⁷ GETREAU 2007, p. 111 (in italiano nel testo). Nel testo originale è indicata la data 1633, da giudicare evidentemente un refuso essendo quello l'anno di nascita di Samuel Pepys. Il riferimento interno a John Milnes e la relativa citazione rinviano a *British violin* 2000, p. 14.

domanda se siano o meno 'originali' si può rispondere raramente con un 'sì' o 'no' inequivocabili. Similmente il concetto di 'autenticità' di uno strumento non è così immediato come si potrebbe pensare».⁸

Anche il parere per cui un'etichetta, un marchio o un'iscrizione segnalino univocamente l'individuo responsabile della progettazione e della creazione di uno strumento non pare coincidere con la realtà dei fatti. Si prenda per esempio il caso della bottega padovana di Wendelin Tieffenbrucker, altrimenti noto come Vendelio Venere. Numerosi liuti realizzati durante la sua attività, fra il 1551 e il 1587, sono stati forniti di un'etichetta VENDELIO VENERE e di un marchio WT (Wendelin Tieffenbrucker). Tuttavia diversi strumenti costruiti dopo la sua morte sono stati dotati della medesima etichetta e del medesimo marchio, come il singolarissimo arciliuto del 1595 inv. n. SAM 42 del Kunsthistorisches Museum di Vienna. Questo perché l'artefice materiale - Cristoforo Eberle, il «principalissimo liutaro» citato da Alessandro Piccinini in una lettera del 31 gennaio 1595, nonché nipote di Wendelin e suo successore nella direzione della bottega a Padova - non ha mai apposto il proprio nome sui suoi esemplari finiti, ma è ricorso sempre alla *griffe* tradizionale che, evidentemente, godeva presso gli acquirenti di un'elevatissima reputazione ed era per loro garanzia di qualità.⁹ Ulteriormente rappresentative di questa scissione fra artefice e contrassegno di paternità di un esemplare sono le ripercussioni di un decreto del 19 novembre 1699 emanato a Norimberga per conto della corporazione dei tornitori. Esso, pensato come dispositivo di tutela commerciale, impediva la circolazione di merci qualitativamente scadenti obbligando gli artigiani meno abili a vendere a un collega più esperto i propri prodotti, che così

⁸ «Instruments, like other objects used over long periods of time, must continually be adapted to new demands. As a result, the question whether or not they are 'original' can rarely be answered with an unequivocal 'yes' or 'no'. Similarly, the concept of an instrument's 'authenticity' is not as straightforward as might be expected» (HELLWIG 2010, p. 227).

⁹ MEUCCI 2008, pp. 140-144.

potevano essere migliorati dal punto di vista costruttivo e dunque venduti più correttamente, anche se ormai con il marchio del nuovo fabbricante. Tale decreto ha avuto conseguenze dirette sui produttori di strumenti a fiato in legno della città tedesca, i quali dipendevano professionalmente dalla stessa gilda dei tornitori. Difatti,

«quei maestri che erano in grado di produrre solo strumenti di bassa o mediocre qualità dovevano venderli per un prezzo moderato a un maestro ‘capace’ come Johann Christoph Denner; Denner allora avrebbe ‘corretto’ gli strumenti dove necessario e li avrebbe venduti a un prezzo elevato. Perciò sorprende poco che sopravvivano così tanti strumenti con il suo marchio che, allo stesso tempo, sono stilisticamente in parte molto dissimili».¹⁰

È necessario tenere in considerazione quanto esposto finora riguardo al problema dell'identità per non rischiare di interpretare in modo forzato, relativamente a uno strumento musicale antico, la natura o meno di falso. Si valutino per esempio la pochette inv. n. 4542 del National Music Museum di Vermillion e la pochette inv. n. H 3657 del Jihočeské Muzeum v Českých Budejovicích (Museo della Boemia Meridionale) di České Budejovice, in Repubblica Ceca. Entrambi gli esemplari sono dotati di etichette del liutaio Joachim Tielke di Amburgo, che recitano rispettivamente JOACHIM TIELKE / IN HAMBURG 1671 e IOACHIM TIELKE / IN HAMBURG AN. 1699. Le caratteristiche costruttive, stilistiche e decorative però suggeriscono si tratti con molta probabilità di strumenti usciti materialmente dalla bottega del parigino Jacques Regnault,¹¹ artigiano meno conosciuto del maestro tedesco e a lui

¹⁰ «Those masters who could only produce poor or mediocre quality instruments had to sell them for a modest price to a ‘competent’ master such as Johann Christoph Denner; Denner would then ‘correct’ the instruments where needed and sell them at an expensive price. It is thus hardly surprising that there survive so many instruments bearing his mark which, at the same time, are stylistically in part highly dissimilar» (HEYDE 1993, p. xx).

¹¹ Il cognome è conosciuto anche nelle grafie Regnaut e Renault.

coevo.¹² Quale dovrebbe essere allora il giudizio su di essi? Se si affida il responso ai concetti comuni di identificazione e paternità individuale di un manufatto, sostenuti per di più dall'idea che esse siano dichiarate e garantite da un contrassegno come l'etichetta, le pochette non possono che essere definite dei falsi Tielke. Ma l'esito della valutazione cambia se si rammentano i seguenti elementi. Innanzitutto la realizzazione di strumenti musicali nella storia è stata in gran parte frutto di cooperazione, anche con soggetti esterni alla bottega d'origine, e l'etichetta o il marchio applicati spesso non indicavano l'artefice concreto dell'oggetto, ma si riferivano alla 'casa produttrice' e alla sua tradizione costruttiva di qualità. La pochette poi è una tipologia di strumento piuttosto estranea all'opera di Joachim Tielke, il quale, in aggiunta, ha praticato parallelamente l'attività di mercante indipendente dal settore degli strumenti musicali.¹³ Infine è assente dagli esemplari in questione il marchio REGNAULT impresso sulla parte alta della tavola, nei pressi della tastiera, che si trova invece su alcune pochette fornite dell'etichetta JACQUE REGNAUT / A PARIS.¹⁴ In virtù di tali motivi le pochette di Vermillion e di Česke Budejovice difficilmente possono essere inquadrare come falsi strumenti. Al contrario, più verosimilmente sono autentici lavori commissionati da parte di «un solerte uomo d'affari, onorato e rispettato tra i principali esponenti della borghesia di Amburgo»¹⁵ a un liutaio della capitale francese forse specializzato nella produzione di violini da tasca e interessato ad allargare la propria impresa commerciale, il tutto secondo una prassi non solo legittima ma probabilmente anche più diffusa di quanto si creda.

¹² Per uno studio approfondito di queste e altre pochette legate alla bottega Tielke si rimanda a HELLWIG 2009.

¹³ ALEXANDER PILIPCZUK, *Joachim Tielke. Instrument maker and merchant of Hamburg. Recent findings about his education and professional life*, «The Galpin Society Journal», LXI, April 2008, pp. 129-146.

¹⁴ Berlino, Staatliches Institut für Musikforschung, Musikinstrumenten Museum: inv. n. 2427; Stoccolma, Stiftelsen Musikkulturens Främjande: inv. n. IST 042.

¹⁵ MEUCCI 2008, p. 177.

Da ultimo, per evitare rischi analoghi di interpretazione forzata della natura di uno strumento musicale antico, è doveroso considerare che 'inautentico' può non significare automaticamente 'falso'. L'elemento discriminante è ciò che gli anglosassoni definirebbero come *will of deceiving*, ossia la volontà di inganno, di frode, l'intento programmatico da parte di un soggetto di ottenere un beneficio a danno di altri.¹⁶ Si prenda per esempio il caso dell'arpa d'avorio inv. n. OA 3291 conservata al Musée du Louvre di Parigi.¹⁷ Di proprietà della marchesa Costanza Arconati Visconti, questo esemplare è stato donato al museo nel 1892 e accolto subito come pregevole reperto della civiltà musicale francese del XV secolo, addirittura di probabile provenienza regale o principesca. Tuttavia le grandi differenze stilistiche nella decorazione, soprattutto fra i bassorilievi delle scene dell'infanzia di Cristo presenti sulla parte superiore della colonna e i gigli intagliati sulla mensola e sulla colonna stessa, hanno recentemente suggerito che si tratti di un'opera ottocentesca.¹⁸ Oggi, dunque, quest'arpa non è giudicata per nulla autentica, nel senso che non le si riconosce quell'effettiva e concreta origine bassomedievale che, invece, la sua veste esteriore sembrerebbe suggerire. Dovrà essere allora catalogata inequivocabilmente come falsa? In realtà no. Infatti non si può escludere che l'artefice abbia pensato a realizzare un accessorio in stile, un decoro che evocasse un'atmosfera medievale, e non a produrre uno strumento da spacciare volontariamente per una vera creazione del Quattrocento. Se da un lato l'interesse extra sonoro per gli strumenti musicali antichi ha rappresentato uno sprone e uno stimolo alla falsificazione, come è stato descritto nel capitolo precedente, dall'altro però può aver incentivato semplicemente la costruzione e la circolazione di

¹⁶ Si rimanda al Capitolo 1 per la definizione puntuale di falsificazione.

¹⁷ Appendice: Rif. n. 061.

¹⁸ GABORIT-CHOPIN 2003, p. 587.

esemplari 'neo-antichi',¹⁹ dei quali l'arpa in questione potrebbe essere a tutti gli effetti un esempio:

«Il fascino per la vita quotidiana medievale dei collezionisti del XIX secolo li ha spinti talvolta all'acquisto di opere che parevano corrispondere a una sorta di visione ideale del Medio Evo – visione formata a partire dai disegni e acquerelli a corredo illustrativo delle opere che consultavano. [...] L'arpa del Louvre è un falso, a meno che, se si cerca una spiegazione indulgente, non si tratti di un accessorio neogotico destinato a una statua di Davide o di Santa Cecilia».²⁰

L'impossibilità di sovrapporre automaticamente il concetto di 'inautentico' a quello di 'falso', inoltre, si presenta nei casi in cui uno strumento antico ritenuto originale si riveli essere una copia di un esemplare genuino. Per esempio, diversi degli otto flauti Hotteterre che erano reputati autentici ancora negli ultimi decenni del secolo scorso sono stati identificati come riproduzioni effettuate tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Ciò non significa però che debbano essere etichettati immediatamente come falsi, sebbene chiaramente la loro apparente costruzione settecentesca non sia in alcun modo autentica. Tali flauti, infatti, sono stati realizzati per completare alcune collezioni museali – quali, tra le altre, quelle del Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Musique di Bruxelles o del Musée des Instruments a Vent di La Couture-Boussey – che in quel momento non erano provviste dei necessari esemplari specifici.²¹ La consapevolezza iniziale che quegli strumenti fossero delle riproduzioni è andata gradualmente

¹⁹ Questa espressione è stata formulata riprendendo la definizione di «nuovo strumento antico» («new early instrument») utilizzata da ROSSI-ROGNONI 2006.

²⁰ «L'attrait pour la vie quotidienne médiévale des collectionneurs du XIX^e siècle les a parfois poussés à l'acquisition d'objets qui leur semblaient correspondre à une sorte de vision idéale du Moyen Age – vision élaborée à partir des dessins et aquarelles illustrant le ouvrages qu'ils consultaient. [...] La harpe du Louvre est un faux, à moins, si l'on cherche une explication indulgente, qu'il ne s'agisse d'un accessoire néogothique destiné à une statue de David ou de sainte Cécile» (GABORIT-CHOPIN 2003, pp. 587-588).

²¹ POWELL 1996, pp. 239-247.

disperdendosi, finché di fatto non è stata soppiantata dalla convinzione che le opere fossero originali. Un manoscritto conservato proprio al Musée des Instruments a Vent, stilato nel 1888 e intitolato *Historique sur la création du Musée d'enseignement professionnel de La Couture-Boussey*, attesta con notevole evidenza quanto questo tipo di prassi fosse effettivamente esercitata:

«Una richiesta indirizzata da Mauger all'amatore parigino signor Ernest Thoinan fu seguita dal ricevimento di strumenti antichi e molto rari che sono stati copiati per il museo. Il signor Thoinan favorì in seguito il museo nell'ottenere dal signor César Snoeck di Gand il prestito di diversi strumenti della sua importante collezione i quali anche sono stati copiati».²²

²² «Une demande adressée par Mauger à Monsieur Ernest Thoinan amateur parisien fut suivie de la réception d'instruments anciens et très rares qui sont reproduits pour le musée. Monsieur Thoinan favorisa ensuite le musée en obtenant de Monsieur César Snoeck de Gand le prêt de quelques instruments de son importante Collection qui sont aussi reproduits» (*Ibid.*, nota 21, p. 239).

Il campione di riferimento

Alla base dell'intera indagine sul fenomeno della falsificazione di strumenti musicali sono poste l'osservazione e l'analisi di un campione di riferimento. Questo, al fine di permettere una più fondata formulazione di valutazioni generali, è stato costituito attraverso la raccolta di informazioni relative a casi che si differenziassero per tipologia, epoca d'appartenenza nonché luogo d'origine e circolazione degli strumenti coinvolti. Tale raccolta è avvenuta per mezzo della consultazione di bibliografia e webgrafia esistenti, di documenti d'archivio e tramite lo scambio di informazioni con studiosi di settore e istituzioni museali.

Nello specifico gli strumenti del campione sono rappresentativi delle classi dei cordofoni (79%), negli ambiti tradizionali di liuteria e cembalaria, e degli aerofoni (21%), nei gruppi orchestrali usuali di legni e ottoni. Testimoniano pratiche falsificatorie in un arco cronologico esteso dal 1551 al 2003 e in un'area geografica di produzione-diffusione comprendente Portogallo, Italia, Svizzera, Francia, Belgio, Germania, Austria, Repubblica Ceca, Romania, Gran Bretagna, Svezia, Stati Uniti d'America, Australia e Giappone.

I casi osservati possono riferirsi sia a esemplari singoli, la cui falsificazione è accettata o ancora in discussione, che a eventi di ampiezza maggiore. Il campione quindi annovera da un lato casi circostanziati inerenti strumenti perfettamente identificabili, come ad esempio il falso clavicembalo Couchet oggi conservato presso la Collection of Historic Musical Instruments della Edinburgh University o il falso violino Stradivari venduto a Londra da Balfour & Co. nel 1902, dall'altro fatti diffusi, quali la produzione italiana di pianoforti con falsi marchi stranieri nei secoli XIX e XX o la presenza sul mercato ottocentesco di falsi flauti Heinrich Friedrich Meyer.

Il campione di riferimento è qui presentato in due sezioni: la prima è dedicata ai singoli casi circostanziati, tanto con falsificazione accettata quanto in discussione; la seconda ai fenomeni generali. In entrambe le sezioni viene seguito un ordine di esposizione per classi strumentali.

I dati attinenti a ogni caso circostanziato sono elencati secondo lo schema seguente:

Rif. n.
Rif. n. ? [se la falsificazione è in discussione]
<i>Oggetto</i>
Attuale collocazione
Ultima collocazione conosciuta [se l'attuale è ignota]
ANAGRAFICA FALSA costruttore luogo anno
ANAGRAFICA CORRETTA costruttore luogo anno
RESPONSABILE FALSIFICAZIONE soggetto luogo anno
<u>Bibliografia</u>
<u>Webgrafia</u> [se presente]

I dati attinenti a ogni fenomeno generale sono elencati secondo lo schema seguente:

Rif. n.
Fenomeno generale
<u>Bibliografia</u>
<u>Webgrafia</u> [se presente]

Questa, infine, la legenda dei simboli e delle abbreviazioni utilizzati:

\	dato non conosciuto
(?)	dato dubbio
attr.	dato attribuito
ca.	circa
s. d.	senza data
s. l.	senza luogo
s. n.	senza nome
n.	nato
m.	morto
fl.	<i>floruit</i>

Casi circostanziati: cordofoni (cembalaria)

Rif. n. 001

Clavicembalo

New Haven

Yale University: Collection of Musical Instruments

inv. n. 4886.L

ANAGRAFICA FALSA

Ruckers, Hans (ca. 1550-1598) o Ioannes (1578-1642)

Anversa

s. d.

ANAGRAFICA CORRETTA

Richard, Michel (*fl.* 1670-1695)

Parigi

1688

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE

Richard, Michel (*fl.* 1670-1695) (?)

Parigi (?)

1688 (?)

Bibliografia

GERMANN 1981, p. 203; O'BRIEN 1990, p. 278; BOALCH 1995, p. 575.

Webgrafia

YALE CL 2006^(W), n. 4886.L, p. 20; NATIONAL MUSIC MUSEUM^(W), inv. n. 10000.

Rif. n. 002

Clavicembalo

\

Marsiglia: collezione privata ¹

ANAGRAFICA FALSA

Ruckers, Hans (ca. 1550-1598) o Ioannes (1578-1642)

Anversa

1615

ANAGRAFICA CORRETTA

Goujon, Jean-Claude (*fl.* 1732-1758)

Parigi

1732

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE

Goujon, Jean-Claude (*fl.* 1732-1758) (?)

Parigi (?)

1732 (?)

Bibliografia

O'BRIEN 1990, pp. 195, 278; BOALCH 1995, p. 575.

Rif. n. 003

Clavicembalo

New Haven

Yale University: Collection of Musical Instruments

inv. n. 4876

¹ BOALCH 1995, p. 575; l'autore non fornisce ulteriori informazioni in merito alla collocazione.

ANAGRAFICA FALSA

Ruckers, Ioannes (1578-1642)

Anversa

1627

ANAGRAFICA CORRETTA

attr. Blanchet, François Etienne I (1695/1700-1761)

attr. Parigi

attr. ca. 1740

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE

Blanchet, François Etienne I (1695/1700-1761) (?)

Parigi (?)

ca. 1740 (?)

Bibliografia

GERMANN 1981, pp. 194-195; O'BRIEN 1990, pp. 280-281; BOALCH 1995, p. 595.

Webgrafia

YALE CL 2006^(W), accession number 4876, p. 20; YALE UNIVERSITY^(W).

Rif. n. 004

Clavicembalo

Parigi

Musée de la Musique

inv. n. E.233

ANAGRAFICA FALSA

Ruckers, Hans (ca. 1550-1598)

Anversa

1590

ANAGRAFICA CORRETTA

Goujon, Jean-Claude (fl. 1732-1758) (?)

Parigi (?)

ca. 1749 (?)

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE

Goujon, Jean-Claude (fl. 1732-1758)

Parigi

ca. 1749

Bibliografia

SOCIETE MUSICOLOGIE 1968, p. 140; GERMANN 1979, p. 475; GERMANN 1981, p. 194; BARNES-BEARE 1984, p. 789; O'BRIEN 1990, pp. 186, 195, 278; BOALCH 1995, p. 574; KOTTICK 2003, p. 255.

Webgrafia

MUSEE MUSIQUE^(W), inv. n. E.233.

Rif. n. 005

Clavicembalo

\

Francia: collezione privata ²

ANAGRAFICA FALSA

Ruckers, Ioannes (1578-1642)

Anversa

1632

ANAGRAFICA CORRETTA

Goujon, Jean-Claude (*fl.* 1732-1758)

Parigi

1757

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE

Goujon, Jean-Claude (*fl.* 1732-1758) (?)

Parigi (?)

1757 (?)

Bibliografia

O'BRIEN 1990, pp. 195, 281; BOALCH 1995, p. 596, KOTTICK 2003, p. 257.

Rif. n. 006

Clavicembalo

\

Parigi: invenduto all'asta Kohn del 15 settembre 2012 ³

² *Ibid.*, p. 596; l'autore non fornisce ulteriori informazioni in merito alla collocazione.

³ KOHN^(W) 2012, lot. n. 143.

ANAGRAFICA FALSA

Ruckers, Ioannes (1578-1642)

Anversa

1636

ANAGRAFICA CORRETTA

Hensch, Guillaume (1709-1776) (?)

Parigi (?)

1766 (?)

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE

Hensch, Guillaume (1709-1776) (?)

Parigi (?)

1766 (?)

Bibliografia

GERMANN 1981, p. 198; O'BRIEN 1990, p. 281; BOALCH 1995, p. 597.

Webgrafia

KOHN 2012^(W), lot. n. 143.

Rif. n. 007

Clavicembalo

Bruxelles

Musées Royaux d'Art et d'Histoire: Musée des Instrument de Musique

inv. n. 3848

ANAGRAFICA FALSA

Ruckers, Hans (ca. 1550-1598) o Ioannes (1578-1642)

Anversa

1612

ANAGRAFICA CORRETTA

Taskin, Pascal I (1723-1793) (?)

Parigi (?)

1774 (?)

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE

Taskin, Pascal I (1723-1793) (?)

Parigi (?)

1774 (?)

Bibliografia

GERMANN 1981, p. 194; O'BRIEN 1990, p. 278, 303; BOALCH 1995, pp. 574-575.

Rif. n. 008

Clavicembalo

\

Londra: collezione privata di Rodger Mirrey (1919-2007)⁴

ANAGRAFICA FALSA

Ruckers, Andreas I (1579-1651/1653) o Andreas II (1607-1654/1655)

Anversa

1628

ANAGRAFICA CORRETTA

Hensch, Henri (1700-1769) o Guillaume (1709-1776) (?)

Parigi (?)

1734-1776 (?)

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE

Hensch, Henri (1700-1769) o Guillaume (1709-1776) (?)

Parigi (?)

1734-1776 (?)

Bibliografia

GERMANN 1981, pp. 196, 205; O'BRIEN 1990, p. 282; BOALCH 1995, p. 567.

Rif. n. 009

Clavicembalo

Edimburgo

University of Edinburgh: Collection of Historic Musical Instruments
cat. n. HD5-JG1763.29

⁴ BOALCH 1995, p. 567. Nel 2007 sono stati acquisiti dalla Edinburgh University 22 strumenti della collezione Mirrey. Tuttavia il clavicembalo in questione risulta essere stato venduto prima di tale ingresso in ateneo (comunicazione personale del 26/08/2013 di Darryl Martin - Edimburgo, Edinburgh University: Principal Curator of Musical Instruments Collections).

ANAGRAFICA FALSA

Couchet, Ioannes (1615-1655)

Anversa

s. d.

ANAGRAFICA CORRETTA

Goermans, Jean I (1703-1777) o Jacques II (*ante* 1740-1789)

Parigi

1764

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE

Taskin, Pascal I (1723-1793) (?)

Parigi (?)

1783-1784 (?)

Bibliografia

GERMANN 1979; GERMANN 1981, pp. 198-199, 201, 203; BARNES-BEARE 1984, p. 789; O'BRIEN 1990, p. 283; BOALCH 1995, pp. 275-276; KOTTICK 2003, p. 253.

Webgrafia

EDINBURGH UNIVERSITY^(W), cat. n. HD5-JG1763.29.

Rif. n. 010

Clavicembalo

Norimberga

Germanisches Nationalmuseum: Musikinstrumente

inv. n. MINE84

ANAGRAFICA FALSA

Ruckers, Hans (ca. 1550-1598)

Anversa

1658

ANAGRAFICA CORRETTA

Gheerdinck, Artus (1564-1624) (?)

Amsterdam (?)

XVI-XVII sec. (?)

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE

Anonimo

attr. Francia

attr. XVIII sec.

Bibliografia

O'BRIEN 1990, pp. 193, 280; BOALCH 1995, p. 577.

Rif. n. 011

Clavicembalo

Bruxelles

Musées Royaux d'Art et d'Histoire: Musée des Instrument de Musique

inv. n. 2510

ANAGRAFICA FALSA

Ruckers, Hans (ca. 1550-1598) o Ioannes (1578-1642)

Anversa

s. d.

ANAGRAFICA CORRETTA

Anonimo

attr. Fiandre

attr. XVI-XVII sec.

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE

Anonimo

attr. Francia

attr. XVIII sec.

Bibliografia

KOSTER 1982; O'BRIEN 1990, pp. 186, 193, 277; BOALCH 1995, p. 577-578.

Rif. n. 012

Clavicembalo

Bruxelles

Musées Royaux d'Art et d'Histoire: Musée des Instrument de Musique

inv. n. 4276

ANAGRAFICA FALSA
Ruckers, Hans (ca. 1550-1598)
Anversa
1637

ANAGRAFICA CORRETTA
Anonimo
attr. Fiandre
attr. XVII sec., seconda metà

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE
Anonimo
attr. Francia
attr. XVIII sec.

Bibliografia
O'BRIEN 1990, pp. 186, 280; BOALCH 1995, p. 576.

Rif. n. 013

Clavicembalo

Edimburgo
The Royal Collection: Palace of Holyroodhouse
inv. n. 27934

ANAGRAFICA FALSA
Ruckers, Ioannes (1578-1642)
Anversa
s. d.

ANAGRAFICA CORRETTA
Anonimo
attr. Francia
attr. XVIII sec.

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE
Anonimo
attr. Francia
attr. XVIII sec.

Bibliografia
O'BRIEN 1990, pp. 186, 281; BOALCH 1995, p. 597.

Rif. n. 014

Orphica

Berlino

Staatliches Institut für Musikforschung: Musikinstrumenten Museum

inv. n. 356

ANAGRAFICA FALSA

Röllig, Carl Leopold (*ante* 1754-1804)

Vienna

s. d.

ANAGRAFICA CORRETTA

Klein, Joseph (*fl.* 1813-1820) (?)

Vienna (?)

1813-1820 (?)

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE

Klein, Joseph (*fl.* 1813-1820) (?)

Vienna (?)

1813-1820 (?)

Bibliografia

VOGEL 2004, pp. 37, 42.

Rif. n. 015

Orphica

Lipsia

Grassi Museum für Musikinstrumente der Universität

inv. n. 168

ANAGRAFICA FALSA

Röllig, Clemens ⁵

Vienna

s. d.

⁵ Riferimento a Carl Leopold Röllig (*ante* 1754-1804), attivo a Vienna.

ANAGRAFICA CORRETTA

Klein, Joseph (*fl.* 1813-1820) (?)

Vienna (?)

1813-1820 (?)

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE

Klein, Joseph (*fl.* 1813-1820) (?)

Vienna (?)

1813-1820 (?)

Bibliografia

VOGEL 2004, pp. 36-37, 42-43.

Rif. n. 016

Spinetta

New York

Metropolitan Museum of Art: Collection of Musical Instruments

inv. n. 11.176.2

ANAGRAFICA FALSA

Querci, Pasquino (*fl.* 1610-1625)

Firenze

1615

ANAGRAFICA CORRETTA

Anonimo ; Franciolini, Leopoldo (1844-1920)

attr. Germania ; Firenze

attr. XVI-XVII sec. ; 1895

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE

Franciolini, Leopoldo (1844-1920)

Firenze

1895

Bibliografia

RIPIN 1972; Ripin 1974, catalog 3, serie A, n. 16, p. 14; catalog 4, serie A, n. 16, p. 50; BOALCH 1995, p. 533.

Webgrafia

METROPOLITAN MUSEUM^(W), inv. n. 11.176.2

Rif. n. 017

Clavicembalo

Edimburgo

University of Edinburgh: Collection of Historic Musical Instruments

cat. n. HT1-SB1627.4

ANAGRAFICA FALSA

Bolcioni, Stefano (*fl.* 1627-1641)

Firenze

1627

ANAGRAFICA CORRETTA

Bolcioni, Stefano (*fl.* 1627-1641) ; Franciolini, Leopoldo (1844-1920)

Firenze ; Firenze

1627 ; attr. 1895

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE

Franciolini, Leopoldo (1844-1920)

Firenze

attr. 1895

Bibliografia

RIPIN 1974, photograph 29, p. 127; BARNES-BEARE 1984, p. 790; BOALCH 1995, pp. 248-249; O'BRIEN 2000; KOTTCK 2003, p. 147.⁶

Webgrafia

MIMO DB^(W), Uedin: 4304.

Rif. n. 018

Clavicembalo

Monaco

Deutsches Museum : Musikinstrumente

inv. n. 9232

⁶ L'unica attestazione di questo clavicembalo presente in RIPIN 1974 è la fotografia n. 29 a p. 127. Il rinvio bibliografico citato da O'BRIEN 2000 (nota 2, p. 169) è da considerarsi errato.

ANAGRAFICA FALSA

Cristofori, Bartolomeo (1655-732)

Firenze

1702

ANAGRAFICA CORRETTA

Anonimo ; Franciolini, Leopoldo (1844-1920)

attr. Italia ; Firenze

attr. 1650-1700 ; 1897

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE

Franciolini, Leopoldo (1844-1920)

Firenze

1897

Bibliografia

RIPIN 1974, catalog 4, serie A, n. 1, p. 50; catalog 5, serie A, n. 1, p. 58;
HENKEL 1990; WRAIGHT 1991; HENKEL 1994, pp. 77-81; KOTTCK 2003, p. 138;
comunicazione personale del 17/09/2012 di Silke Berdux (Monaco,
Deutsches Museum: Kuratorin für Musikinstrumente).

Rif. n. 019

Clavicembalo

Basilea

Historisches Museum: Museum für Musik

inv. n. 1903.1

ANAGRAFICA FALSA

Baffo, Giovanni Antonio (m. *post* 1636)

Venezia

1581

ANAGRAFICA CORRETTA

attr. Giusti, Giovanni Battista (m. *post* 1693); Franciolini, Leopoldo (1844-1920)

attr. Lucca ; Firenze

attr. XVII sec., seconda metà ; 1897

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE

Franciolini, Leopoldo (1844-1920)

Firenze

1897

Bibliografia

RIPIN 1974, catalog 4, serie A, n. 3, p. 50; catalog 5, serie A, n. 3, p. 58; WRAIGHT 1984, p. 20; TOFFOLO 1987, p. 156; WRAIGHT 1992, p. 123; BOALCH 1995, p. 229; comunicazioni personali del 12/08/2013 di Martin Kirnbauer (Basilea, Historisches Museum-Museum für Musik: Kurator Musikinstrumente) e di Denzil Wraight.

Rif. n. 020

Clavicembalo

Milano

Civico Museo degli Strumenti Musicali

inv. n. 603

ANAGRAFICA FALSA

Todini, Pietro⁷

Roma

1675

ANAGRAFICA CORRETTA

Anonimo ; Franciolini, Leopoldo (1844-1920)

attr. Italia ; Firenze

attr. XVII-XVIII sec. ; 1897-1900

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE

Franciolini, Leopoldo (1844-1920)

Firenze

1897-1900

Bibliografia

RIPIN 1974, catalog 5, serie A, n. 2, p. 58; GATTI 1997, n. 453, pp. 328-330, 454-455; CASTELLO SFORZESCO 3, inv. n. 603.

⁷ Costruttore inesistente. Attestato invece Michele Todini (1616-1690), attivo a Roma.

Rif. n. 021

Spinetta

Roma
Museo Nazionale degli Strumenti Musicali
inv. n. 1764

ANAGRAFICA FALSA
Bolcioni, Stefano (*fl.* 1627-1641)
Firenze
1629

ANAGRAFICA CORRETTA
Anonimo ; Franciolini, Leopoldo (1844-1920)
attr. Italia ; Firenze
attr. XVI-XVII sec. ; 1908-1909

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE
Franciolini, Leopoldo (1844-1920)
Firenze
1908-1909

Bibliografia

RIPIN 1974, catalog 6, serie A, n. 31, p. 70; CERVELLI 1976, pp. 318-319; *Galleria armonica* 1994, n. 757, pp. 280-281; BOALCH 1995, p. 249.⁸

Rif. n. 022

Clavicembalo

\
Amsterdam: collezione privata di Gustav Leonhardt (1928-2012)⁹

ANAGRAFICA FALSA
Lefebvre, Nicholas (1705-1784)
Rouen
1755

⁸ Per questa spinetta, il rinvio bibliografico di CERVELLI 1976 (nota 15, p. 319) a RIPIN 1974 (catalog 2, n. 106, p. 11) non è confermato da BOALCH 1995, p. 249.

⁹ BOALCH 1995, p. 470.

ANAGRAFICA CORRETTA
Skowroneck, Martin (n. 1926)
Brema
1984

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE
Skowroneck, Martin (n. 1926)
Brema
1984

Bibliografia
SKOWRONECK 2002.

Rif. n. 023

Clavicordo

Parigi
Musée de la Musique
inv. n. E.1608

ANAGRAFICA FALSA
Da Pesaro, Domenico (*fl.* 1533-1575)
Venezia
1547

ANAGRAFICA CORRETTA
Anonimo
attr. Italia
attr. XVI sec.

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE
Non identificabile

Bibliografia
TOFFOLO 1987, p. 159; WRAIGHT 1992, pp. 78-79, 127; BOALCH 1995, p. 295.

Rif. n. 024

Spinetta

Milano
Civico Museo degli Strumenti Musicali
inv. n. 583

ANAGRAFICA FALSA
Floriani, Benedetto (*fl.* 1568-1572)
Venezia
1567

ANAGRAFICA CORRETTA
attr. De' Rossi, Annibale (*fl.* 1550-1577)
attr. Milano
attr. XVI sec., seconda metà

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE
Non identificabile

Bibliografia

WRIGHT 1992, pp. 80, 132-133; *Baschenis e la natura morta* 1996, n. 11, p. 348;
BOALCH 1995, p. 318; GATTI 1997, n. 459, pp. 340-343; CASTELLO SFORZESCO 3,
inv. n. 583.

Rif. n. 025

Virginale

Lisbona
Escola de Música do Conservatório Nacional: Museu Instrumental
inv. n. \

ANAGRAFICA FALSA
Ruckers, Hans (ca. 1550-1598)
Anversa
1620

ANAGRAFICA CORRETTA
Anonimo
attr. Fiandre
attr. 1570-1590

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE

Non identificabile

Bibliografia

O'BRIEN 1990, pp. 193, 278-280; BOALCH 1995, p. 576.

Rif. n. 026

Clavicembalo

Milano

Civico Museo degli Strumenti Musicali

inv. n. 600

ANAGRAFICA FALSA

Trasuntino, Vito (1526-post 1606)

Venezia

1571

ANAGRAFICA CORRETTA

Anonimo

attr. Venezia

attr. XVI-XVII sec.

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE

Non identificabile

Bibliografia

GATTI 1997, n. 448, pp. 317-321; CASTELLO SFORZESCO 3, inv. n. 600.

Rif. n. 027

Clavicembalo

Bruxelles

Musées Royaux d'Art et d'Histoire: Musée des Instrument de Musique

inv. n. 3908

ANAGRAFICA FALSA

Ruckers, Andreas I (1579-1651/1653) o Andreas II (1607-1654/1655)

Anversa

1639

ANAGRAFICA CORRETTA

Anonimo

attr. Fiandre

attr. XVI-XVII sec.

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE

Non identificabile

Bibliografia

O'BRIEN 1990, pp. 193, 282-283; BOALCH 1995, p. 568.

Rif. n. 028

Clavicembalo

Parigi

Musée de la Musique

inv. n. E.980.2.641

ANAGRAFICA FALSA

Ruckers, Ioannes (1578-1642)

Anversa

1632

ANAGRAFICA CORRETTA

attr. Hagaerts, Simon (ca. 1613-*post* 1660)

attr. Anversa

attr. 1630-*post* 1660

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE

Non identificabile

Bibliografia

SOCIETE MUSICOLOGIE 1968, p. 140; O'BRIEN 1990, p. 281; BOALCH 1995, p. 596.

Webgrafia

MUSEE MUSIQUE^(W), inv. n. E.980.2.641.

Rif. n. 029

Clavicembalo

Anversa
Museum Vleeshuis
inv. n. VH 2138

ANAGRAFICA FALSA
Ruckers, Ioannes (1578-1642)
Anversa
1629

ANAGRAFICA CORRETTA
Anonimo
attr. Fiandre
attr. XVII sec., fine

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE
Non identificabile

Bibliografia

O'BRIEN 1990, pp. 193, 281; BOALCH 1995, p. 595-596.

Rif. n. 030

Clavicembalo

Monaco
Deutsches Museum : Musikinstrumente
inv. n. 37587

ANAGRAFICA FALSA
Ruckers, Hans (ca. 1550-1598)
Anversa
1573

ANAGRAFICA CORRETTA
Anonimo
Anversa (?)
XVII sec. (?)

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE
Non identificabile

Bibliografia

O'BRIEN 1990, pp. 186, 277-278; HENKEL 1994, pp. 74-76; BOALCH 1995, p. 573; KOTTCK 2003, p. 254; comunicazione personale del 17/09/2012 di Silke Berdux (Monaco, Deutsches Museum: Kuratorin für Musikinstrumente)

Rif. n. 031

Clavicembalo

Helmingham

Helmingham Hall: collezione privata della famiglia Tollemache

ANAGRAFICA FALSA

Ruckers, Andreas I (1579-1651/1653) o Andreas II (1607-1654/1655)

Anversa

s. d.

ANAGRAFICA CORRETTA

Anonimo

attr. Inghilterra

attr. 1700-1720

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE

Non identificabile

Bibliografia

O'BRIEN 1990, pp. 193, 283; BOALCH 1995, p. 568-569.

Rif. n. 032

Clavicembalo

Richmond-upon-Thames

Ham House

National Trust inv. n. 1139662.1

ANAGRAFICA FALSA

Ruckers, Ioannes (1578-1642)

Anversa

1634

ANAGRAFICA CORRETTA

Anonimo

attr. Inghilterra

attr. 1700-1730

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE

Non identificabile

Bibliografia

BARNES-BEARE 1984, p. 790; O'BRIEN 1990, pp. 193, 281; BOALCH 1995, p. 596-597.

Rif. n. 033

Clavicembalo

Norimberga

Germanisches Nationalmuseum: Musikinstrumente

inv. n. MINE86

ANAGRAFICA FALSA

Ruckers, Andreas I (1579-1651/1653)

Anversa

1617

ANAGRAFICA CORRETTA

Mahieu, Jerome (m. 1737) (?)

Bruxelles (?)

1700-1730 (?)

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE

Non identificabile

Bibliografia

O'BRIEN 1990, p. 282; BOALCH 1995, p. 566.

Webgrafia

GERMANISCHES NATIONALMUSEUM^(W), inv. n. MINE86.

Rif. n. 034

Clavicembalo

Milano

Civico Museo degli Strumenti Musicali

inv. n. 604

ANAGRAFICA FALSA

Ruckers, Andreas I (1579-1651/1653) o Andreas II (1607-1654/1655)

Anversa

s. d.

ANAGRAFICA CORRETTA

Anonimo

attr. Parigi

attr. XVIII sec., prima metà

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE

Non identificabile

Bibliografia

GERMANN 1981, pp. 194, 201; O'BRIEN 1990, p. 282; BOALCH 1995, pp. 570, 674; GATTI 1997, n. 456, pp. 334-337, 455-456; CASTELLO SFORZESCO 3, inv. n. 604.

Rif. n. 035

Clavicembalo

\

Rivaz: collezione privata di Christiane Jaccottet (1937-1999)¹⁰

ANAGRAFICA FALSA

Ruckers, Hans (ca. 1550-1598)

Anversa

1642/1644

ANAGRAFICA CORRETTA

Anonimo

attr. Francia

attr. XVIII sec., seconda metà

¹⁰ BOALCH 1995, p. 576.

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE

Non identificabile

Bibliografia

O'BRIEN 1990, pp. 186, 280; BOALCH 1995, p. 576.

Rif. n. 036

Clavicembalo

Sinaia

Muzeul National Peleş

inv. n. 12489

ANAGRAFICA FALSA

Ruckers, Andreas I (1579-1651/1653) o Andreas II (1607-1654/1655)

Anversa

s. d.

ANAGRAFICA CORRETTA

Anonimo

attr. Francia

attr. XVIII sec.

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE

Non identificabile

Bibliografia

GERMANN 1981, pp. 201, 203; O'BRIEN 1990, p. 282; BOALCH 1995, p. 566.

Rif. n. 037

Orphica

\

Giappone: collezione privata ¹¹

¹¹ VOGEL 2004, p. 43. L'autore riferisce che lo strumento è stato venduto «recentemente» («recently» nel testo originale) a una collezione giapponese, senza fornire tuttavia informazioni più circostanziate.

ANAGRAFICA FALSA

Cristofori, Bartolomeo (1655-1732)

Firenze

1714

ANAGRAFICA CORRETTA

Anonimo

\

attr. *post* 1830

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE

Non identificabile

Bibliografia

VOGEL 2004, pp. 37, 43.

Rif. n. 038

Fortepiano

Firenze

Accademia Bartolomeo Cristofori

inv. n. 5

ANAGRAFICA FALSA

Rosemberghe, Michael ¹²

Vienna

s. d.

ANAGRAFICA CORRETTA

Anonimo

attr. Italia

attr. 1815-1838

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE

Non identificabile

Bibliografia

Pianoforte italiano (in corso di stampa), pp. 10, 69.

¹² Riferimento a Michael Rosemberger (1766-1832), attivo a Vienna.

Rif. n. 039

Clavicembalo

\

Vermillion: acquisto non effettuato dal National Music Museum (*ante* 2000)¹³

ANAGRAFICA FALSA

De Carballeda, Luis ¹⁴

s. l.

1641

ANAGRAFICA CORRETTA

Anonimo

\

attr. 1990-2000

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE

Non identificabile

Bibliografia

KOSTER 2000.

Rif. n. 040 ?

Clavicembalo

Amburgo

Collezione privata di Andreas E. Beurmann (n. 1928)

ANAGRAFICA FALSA

De Carvaleda, Domingo ¹⁵

s. l.

1676

ANAGRAFICA CORRETTA

Anonimo

\

\

¹³ KOSTER 2000, p. 91.

¹⁴ Costruttore inesistente. Attestato invece Domingo De Carvaleda (m. 1684), attivo a Madrid. Il cognome è conosciuto anche nella grafia De Carballeda.

¹⁵ Si veda la nota precedente.

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE

Non identificabile

Bibliografia

BEURMANN 2000; KOSTER 2000, p. 91; HAKALATHI 2008, pp. 72-74; KOSTER 2007, p. 237; comunicazione personale del 01/08/2013 di Olaf Kirsch (Amburgo, Museum für Kunst und Gewerbe: Kurator der Sammlung Musikinstrumente).

Casi circostanziati: cordofoni (liuteria)

Rif. n. 041

Violino

\

Modena: oggetto della denuncia per frode alla corte estense da parte di Tommaso Antonio Vitali (1663-1745) nel 1685 ¹⁶

ANAGRAFICA FALSA

Amati, Nicolò (1596-1684)

Cremona

s. d.

ANAGRAFICA CORRETTA

Ruggieri, Francesco detto 'il Per' (1620-1695/1698)¹⁷

Cremona

s. d.

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE

Anonimo

\

XVII sec., ultimo quarto

Bibliografia

VALDRIGHI 1884, p. 282; HILL 1902, p. 211; HARVEY 1992, pp. 10-11.

¹⁶ VALDRIGHI 1884, p. 282.

¹⁷ Il cognome è conosciuto anche nelle grafie Rugieri, Rugier o Ruggeri.

Rif. n. 042

Violino

\

Londra: esposto in occasione della mostra *400 years of violin & bow making in the British isles* del 1998 ¹⁸

ANAGRAFICA FALSA

Guarneri, Giuseppe detto 'del Gesù' (1698-1744)

Cremona

1733

ANAGRAFICA CORRETTA

Lott, John Frederick II (1804-1870)

Londra

ca. 1845

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE

Lott, John Frederick II (1804-1870) (?)

Londra (?)

ca. 1845 (?)

Bibliografia

British violin 2000, p. 244.

Rif. n. 043

Violino

\

Londra: oggetto del processo per frode a Georges III Chanot (1830-1893) del 1882

ANAGRAFICA FALSA

Bergonzi, Carlo (ca. 1683-1747)

Cremona

1742

ANAGRAFICA CORRETTA

attr. Pressenda, Giovanni Francesco (1777-1854)

attr. Torino

attr. ca. 1830

¹⁸ *British violin* 2000, p. 244.

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE
Chanot, Georges III (1830-1893)
Londra
1881

Bibliografia

HERON-ALLEN 1883; HARVEY 1992, pp. 13-15.

Rif. n. 044

Pochette

Lipsia
Grassi Museum für Musikinstrumente der Universität
inv. n. 721

ANAGRAFICA FALSA
Cati, Antonio (?)¹⁹
Firenze
1641 (?)

ANAGRAFICA CORRETTA
attr. Chevrier, Claude Auguste (1827/1828-1913)
attr. Beauvais
attr. 1880-1910

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE
attr. Chevrier, Claude Auguste (1827/1828-1913)
attr. Beauvais
attr. 1880-1910

Bibliografia

RESTELLI 2010, p. 310.

Rif. n. 045

Pochette

\
Londra: collezione privata di David Edgard (dati anagrafici ignoti)²⁰

¹⁹ Riferimento a Pietro Antonio Cati (*fl.* 1738-1763), attivo a Firenze.

²⁰ GATTI 1997, p. 60.

ANAGRAFICA FALSA

Cati, Antonio ²¹

Firenze

1629

ANAGRAFICA CORRETTA

attr. Chevrier, Claude Auguste (1827/1828-1913)

attr. Beauvais

attr. 1880-1910

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE

attr. Chevrier, Claude Auguste (1827/1828-1913)

attr. Beauvais

attr. 1880-1910

Bibliografia

GATTI 1997, p. 60; RESTELLI 2010, p. 307.

Rif. n. 046

Pochette

Milano

Civico Museo degli Strumenti Musicali

inv. n. 32

ANAGRAFICA FALSA

Cati, Antonio ²²

Firenze

1641

ANAGRAFICA CORRETTA

attr. Chevrier, Claude Auguste (1827/1828-1913)

attr. Beauvais

attr. 1880-1910

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE

attr. Chevrier, Claude Auguste (1827/1828-1913)

attr. Beauvais

attr. 1880-1910

²¹ Si veda la nota 19.

²² Si veda la nota 19.

Bibliografia

LEBET 1999, pp. 59-61; RESTELLI 2010; CASTELLO SFORZESCO 1, inv. n. 32.

Rif. n. 047

Pochette

\

Frassinello Monferrato: collezione privata di Giovanni Accornero (n. 1957)²³

ANAGRAFICA FALSA

Cati, Pietro Antonio (*fl.* 1738-1763)

Firenze

1705

ANAGRAFICA CORRETTA

attr. Chevrier, Claude Auguste (1827/1828-1913)

attr. Beauvais

attr. 1880-1910

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE

attr. Chevrier, Claude Auguste (1827/1828-1913)

attr. Beauvais

attr. 1880-1910

Bibliografia

RESTELLI 2010, p. 307.

Rif. n. 048

Pochette

\

Firenze: proprietà privata di Carlo Vettori (n. 1940)²⁴

ANAGRAFICA FALSA

Cati, Piero ²⁵

Firenze

174[ultima cifra non leggibile]

²³ RESTELLI 2010, p. 307.

²⁴ *Ibid.*, p. 307.

²⁵ Si veda la nota 19.

ANAGRAFICA CORRETTA

attr. Chevrier, Claude Auguste (1827/1828-1913)

attr. Beauvais

attr. 1880-1910

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE

attr. Chevrier, Claude Auguste (1827/1828-1913)

attr. Beauvais

attr. 1880-1910

Bibliografia

GATTI 1997, p. 60; RESTELLI 2010, p. 307.

Rif. n. 049

Violino

\

Londra: oggetto del processo per frode a Balfour & Co. del 1902 ²⁶

ANAGRAFICA FALSA

Stradivari, Antonio (1644-1737)

Cremona

1692

ANAGRAFICA CORRETTA

Voller, William (ca. 1854-1933)

Londra

attr. 1890-1900

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE

Balfour & Co.

Londra

1901

Bibliografia

SHEPPARD 1981; BEARE 1984^b; LÜTGENDORFF-DRESCHER 1990, p. 663; HARVEY 1992, pp. 16-17; COOPER 1993; HARVEY 1995, p. 393; *British violin* 2000, p. 104; DILWORTH - FAIRFAX - MILNES 2006, pp. 38-41, 100-102.

²⁶ SHEPPARD 1981, pp. 646-647.

Rif. n. 050

Violino

\

Londra: oggetto del processo per frode a Balfour & Co. del 1910 ²⁷

ANAGRAFICA FALSA

Guarneri, Giuseppe detto 'del Gesù' (1698-1744)

Cremona

s. d.

ANAGRAFICA CORRETTA

Anonimo

attr. Francia

attr. ca. 1840

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE

Balfour & Co.

Londra

1910

Bibliografia

LEWIN 1981; HARVEY 1992, p. 19; DILWORTH - FAIRFAX - MILNES 2006, p. 102.

Rif. n. 051

Violino

\

Londra: in vendita all'asta Sotheby's del 3 aprile 1985 ²⁸

ANAGRAFICA FALSA

Rovelli, Gasparo ²⁹

Cremona

1803

ANAGRAFICA CORRETTA

Hudson, George Wulme (1862-1952)

Londra

ca. 1928

²⁷ LEWIN 1981, p. 887.

²⁸ SOTHEBY'S 1985, lot. n. 111.

²⁹ Pseudonimo di fantasia.

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE

Hudson, George Wulme (1862-1952)

Londra

ca. 1928

Bibliografia

SOTHEBY'S 1985, lot. n. 111; HARVEY 1992, p. 52.

Rif. n. 052

Violoncello

\

Berna: caso n. 1 del processo per frode a Henry Werro (1896-1971) del 1958 ³⁰

ANAGRAFICA FALSA

Pressenda, Giovanni Francesco (1777-1854)

Torino

s. d.

ANAGRAFICA CORRETTA

Pacherel, Pierre (1803-1871)

\

\

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE

Werro, Henry (1896-1971)

Berna

\

Bibliografia

Truffa dei violini 1960, pp. 4-5; IVIGLIA 1961, p. 70.

Rif. n. 053

Violino

Milano

Civico Museo degli Strumenti Musicali

inv. n. 126

³⁰ *Truffa dei violini* 1960, pp. 4-5.

ANAGRAFICA FALSA

Tieffenbrucker, Kaspar (1514-1570/1571)

Bologna

1531

ANAGRAFICA CORRETTA ³¹

Anonimo (Jean-Baptiste Vuillaume, 1798-1875 (?))

attr. Germania (Parigi (?))

attr. ca. 1850 (XIX sec., prima metà (?))

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE

Non identificabile (Jean-Baptiste Vuillaume, 1798-1875 (?))

(Parigi (?))

(XIX sec., prima metà(?))

Bibliografia

GATTI 1997, n. 115, pp. 126-127; CASTELLO SFORZESCO 1, inv. n. 126.

Rif. n. 054

Violino

Londra

Horniman Museum

inv. n. 15.10.48/28

ANAGRAFICA FALSA

Tieffenbrucker, Kaspar (1514-1570/1571)

Bologna

1517

³¹ Nei documenti relativi a questo violino conservati presso l'archivio del Civico Museo degli Strumenti Musicali di Milano si trova la seguente annotazione: «27 Aprile 2007 – Benjamin Hebbert (esperto che lavora per Christie's) esaminando lo strumento esprime il seguente parere: per la qualità del lavoro e, in particolare, delle decorazioni dipinte, l'autore dello strumento probabilmente è Vuillaume del quale si conoscono 6 copie di Duiffoprugar realizzate in Francia intorno al 1815» (CASTELLO SFORZESCO 1, inv. n. 126). La data indicata, 1815, sembra difficilmente conciliabile sia con i dati anagrafici di Jean-Baptiste Vuillaume, nato nel 1798, che con l'anno 1827 citato dal dizionario liutario di Cecie Stainer relativamente alla produzione dei medesimi falsi (STAINER 1890, p. 25). Ipotizzando un refuso del documento e quindi un possibile riferimento al 1825, la valutazione di Hebbert parrebbe molto più verosimile.

ANAGRAFICA CORRETTA

Anonimo

attr. Francia

attr. ca. 1850

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE

Non identificabile

Bibliografia

PALMER 1990^b; comunicazione personale del 06/09/2012 di Margaret Birley (Londra, Horniman Museum: Keeper of Musical Instruments).

Rif. n. 055

Liuto

Bologna

Museo Internazionale e Biblioteca della Musica

inv. n. 1755

ANAGRAFICA FALSA

Frei, Hans (*fl.* 1550-1570)

Bologna

1597

ANAGRAFICA CORRETTA

Anonimo

\

attr. XVI sec. / XVII-XVIII sec. / XIX sec.

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE

Non identificabile

Bibliografia

PRYNNE 1949, p. 48; PRYNNE 1951; VAN DER MEER 1993, n. 97, pp. 100-101.

Webgrafia

MUSEO INTERNAZIONALE^(W), inv. n. 1755.

Rif. n. 056

Arciliuto

Londra
Horniman Museum
inv. n. 15.10.48/49

ANAGRAFICA FALSA
Montoya, Johannes ³²
Cardona
1591

ANAGRAFICA CORRETTA
Anonimo
attr. Italia
attr. XIX sec.

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE
Non identificabile

Bibliografia

PALMER 1990^a; comunicazione personale del 06/09/2012 di Margaret Birley (Londra, Horniman Museum: Keeper of Musical Instruments).

Rif. n. 057 ?

Viola da gamba

Bruxelles
Musées Royaux d'Art et d'Histoire: Musée des Instruments de Musique
inv. n. 1402

ANAGRAFICA FALSA
Ebert, Hainrich (*fl.* 1560-1570 (?))
Venezia
s. d.

ANAGRAFICA CORRETTA
Anonimo
\
\

³² Costruttore inesistente.

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE

Non identificabile

Bibliografia

MOENS 2002, pp. 104-108; OTTERSTEDT 2002, pp. 154-155; comunicazione personale del 04/02/2013 di Anne-Emmanuelle Ceulemans (Bruxelles, Musée des Instruments de Musique : Instruments à cordes)

Rif. n. 058 ?

Viola da gamba

Bruxelles

Musées Royaux d'Art et d'Histoire: Musée des Instruments de Musique
inv. n. 1423

ANAGRAFICA FALSA

Micheli, Zanetto (ca. 1489-*post* 1560)

Brescia

s. d.

ANAGRAFICA CORRETTA

Anonimo

\

\

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE

Non identificabile

Bibliografia

HERZOG 2002, pp. 149-150; MOENS 2002, pp. 108-113; comunicazioni personali del 11/01/2013 e del 04/02/2013 di Anne-Emmanuelle Ceulemans (Bruxelles, Musée des Instruments de Musique: Instruments à cordes).

Rif. n. 059 ?

Viole da gamba

Bruxelles

Musées Royaux d'Art et d'Histoire: Musée des Instruments de Musique
inv. n. 1403-1413, 1417-1422, 1428, 1433, 1437-1438

ANAGRAFICA FALSA

Zenatto, Pietro (*fl.* 1680-1700 (?))

Treviso

1683-1684

ANAGRAFICA CORRETTA

Anonimo

\

\

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE

Non identificabile

Bibliografia

HERZOG 2002, pp. 149-150; comunicazione personale del 04/02/2013 di Anne-Emmanuelle Ceulemans (Bruxelles, Musée des Instruments de Musique: Instruments à cordes).

Rif. n. 060 ?

Viola da gamba

Vermillion

National Music Museum

inv. n. 3376

ANAGRAFICA FALSA

Micheli, Zanetto (ca. 1489-*post* 1560)

Brescia

s. d.

ANAGRAFICA CORRETTA

Anonimo

\

\

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE

Non identificabile

Bibliografia

JULIER 1995; MOENS 2002, pp. 108-113.

Rif. n. 061 ?

Arpa

Parigi

Musée du Louvre: Département Objets d'Art

inv. n. OA 3291

ANAGRAFICA FALSA

Anonimo

Francia

XV sec., prima metà

ANAGRAFICA CORRETTA

Anonimo

attr. Francia

attr. XIX sec.

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE

Non identificabile

Bibliografia

MOLINIER 1892, p. 6; KOECHLIN 1924, n. 1252, pp. 137-138; HOMO-LECHNER 1987; GABORIT-CHOPIN 2003, n. 297, pp. 587-588.

Webgrafia

COURTAULD INSTITUTE^(W), Musée du Louvre OA 3291.

Rif. n. 062

Violino

\

California: oggetto di un processo per frode del 1950 ³³

ANAGRAFICA FALSA

Gagliano, Giuseppe (1725-1793)

Napoli

s. d.

³³ COHEN 1977. L'autore non riferisce ulteriori dettagli in merito alla sua collocazione.

ANAGRAFICA CORRETTA

Anonimo

\

\

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE

Non identificabile

Bibliografia

COHEN 1977; HARVEY 1992, pp. 75-76.

Casi circostanziati: aerofoni (legni)

Rif. n. 063

Flauto traverso

Vermillion

National Music Museum

inv. n. 3574

ANAGRAFICA FALSA

Grener, Augustin (1720-1807)

Dresda

1798

ANAGRAFICA CORRETTA

Otto, Johann Georg (1762-1821)

Neukirchen

1798

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE

Otto, Johann Georg (1762-1821)

Neukirchen

1798

Bibliografia

POWELL 1997.

Webgrafia

NATIONAL MUSIC MUSEUM^(W), inv. n. 3574.

Rif. n. 064

Clarinetto

Edimburgo

University of Edinburgh: Collection of Historic Musical Instruments

inv. n. 4885 ³⁴

ANAGRAFICA FALSA

Werner, C. C. (*fl.* 1825-1850)

Vienna

s. d.

ANAGRAFICA CORRETTA

Werner, C. C. (*fl.* 1825-1850)

attr. Lipsia ³⁵

attr. 1825-1850

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE

Werner, C. C. (*fl.* 1825-1850)

attr. Lipsia

attr. 1825-1850

Bibliografia

WATERHOUSE 1993, p. 424.

Webgrafia

MIMO DB^(W), Uedin: 4885.

Rif. n. 065

Corno di bassetto

Firenze

Galleria dell'Accademia: Collezione del Conservatorio 'Luigi Cherubini'

inv. n. 1988/167

³⁴ Come suggerito da WATERHOUSE 1993 (p. 424), questo strumento dovrebbe corrispondere al clarinetto Werner con falso marchio viennese menzionato da HEYDE 1993 (p. xxii).

³⁵ La scheda MIMO DB^(W) relativa allo strumento attribuisce il luogo di produzione a Dresda. Tuttavia, poiché a chi scrive non risulta alcuno strumento autentico di Werner prodotto a Dresda ma solamente a Lipsia, si è deciso di correggere la possibile imprecisione della scheda citata.

ANAGRAFICA FALSA

Kies, Wolfgang ³⁶

Vienna

s. d.

ANAGRAFICA CORRETTA

Anonimo

attr. Vienna

attr. 1810-1819

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE

Non identificabile

Bibliografia

La musica e i suoi strumenti 2001, n. 32, pp. 212-213.

Rif. n. 066

Oboe

Stoccolma

Musik- och Teatermuseet

inv. n. M 1466

ANAGRAFICA FALSA

Kies, Wolfgang ³⁷

Vienna

s. d.

ANAGRAFICA CORRETTA

Anonimo

attr. Vienna

attr. *ante* 1820

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE

Non identificabile

Webgrafia

MIMO DB^(W), Sms-Mm: M 1466

³⁶ Riferimento a Wolfgang Küss (1779-1834), attivo a Vienna.

³⁷ Si veda la nota precedente.

Rif. n. 067

Corno inglese

Milano

Civico Museo degli Strumenti Musicali

inv. n. 391

ANAGRAFICA FALSA

Kies, Wolfgang ³⁸

Vienna

s. d.

ANAGRAFICA CORRETTA

Anonimo

attr. Vienna

attr. 1810-1839

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE

Non identificabile

Bibliografia

GATTI 1997, n. 425, pp. 303-304, 572; CASTELLO SFORZESCO 2, inv. n. 391.

Rif. n. 068

Flauto traverso

\

Vancouver: proprietà privata di Adrian Duncan (n. 1947)³⁹

ANAGRAFICA FALSA

Rudall & Rose (*fl.* 1821-1852)

Londra

s. d.

ANAGRAFICA CORRETTA

Anonimo

Londra (?)

attr. 1821-1852

³⁸ Si veda la nota 36.

³⁹ MCGEE^(W) riferisce che lo strumento è stato acquistato nel 2002.

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE

Non identificabile

Webgrafia

MCGEE^(W).

Rif. n. 069 ?

Oboe da caccia

Milano

Museo Teatrale alla Scala

inv. n. MTS FA/09

ANAGRAFICA FALSA

attr. Weigel, I. T. (*fl.* 1725-1750)

attr. Breslau

s. d.

ANAGRAFICA CORRETTA

Anonimo

\

attr. XIX-XX sec.

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE

Non identificabile

Bibliografia

BERNARDINI 1991; VAN DER MEER 1993, n. 44, p. 54.

Webgrafia

MUSEO INTERNAZIONALE^(W), inv. n. 1771.

Rif. n. 070 ?

Oboe da caccia

Roma

Museo Nazionale degli Strumenti Musicali

inv. n. 1358

ANAGRAFICA FALSA

attr. Weigel, I. T. (*fl.* 1725-1750)

attr. Breslau

1739

ANAGRAFICA CORRETTA

Anonimo

\

attr. XIX-XX sec.

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE

Non identificabile

Bibliografia

BERNARDINI 1991; comunicazione personale del 20/02/2012 di Alfredo Bernardini (Amsterdam: Conservatorium).

Rif. n. 071 ?

Oboe da caccia

Roma

Museo Nazionale degli Strumenti Musicali

inv. n. 1362

ANAGRAFICA FALSA

attr. Weigel, I. T. (fl. 1725-1750)

attr. Breslau

s. d.

ANAGRAFICA CORRETTA

Anonimo

\

attr. XIX-XX sec.

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE

Non identificabile

Bibliografia

BERNARDINI 1991; comunicazione personale del 20/02/2012 di Alfredo Bernardini (Amsterdam: Conservatorium).

Casi circostanziati: aerofoni (ottoni)

Rif. n. 072

Corno naturale

Lipsia

Grassi Museum für Musikinstrumente der Universität
inv. n. 1674

ANAGRAFICA FALSA

Liebel, Johann Gottfried (1752-1822)

Vienna

1791

ANAGRAFICA CORRETTA

Liebel, Johann Gottfried (1752-1822)

Neukirchen

1791

RESPONSABILE FALSIFICAZIONE

Liebel, Johann Gottfried (1752-1822)

Neukirchen

1791

Bibliografia

WATERHOUSE 1993, p. 236.

Webgrafia

MIMO DB^(w), Ulei: 1674.

Fenomeni generali: cordofoni (cembalaria)

Rif. n. 073

Falsificazione di strumenti della bottega Ruckers/Couchet di Anversa.

XVII-XVIII secolo: falsi clavicembali e virginali di Hans (ca. 1550-1598), Ioannes (1578-1642), Andreas I (1579-1651/1653) e Andreas II (1607-1654/1655) Ruckers e Ioannes Couchet (1615-1655) realizzati per mezzo di contraffazione o alterazione di esemplari esistenti.

Bibliografia

BARNES-BEARE 1984, p. 789; O'BRIEN 1990, pp. 183-195; KOTTICK 2003, pp. 252-257.

Rif. n. 074

Fabbricazione di pianoforti italiani con falsi marchi stranieri.

1815-1945: falsi marchi austro-tedeschi applicati ai propri strumenti da parte di costruttori e ditte produttrici di pianoforti italiani, attivi principalmente in Piemonte, Lombardia, Liguria, Veneto e Toscana.

Bibliografia

PONSICCHI 1876, pp. 55-57; ANELLI 1930; *Terza mano* 1997, p. 97; BIANCHI 2005, pp. 49-61; COLTURATO 2007, p. 174; MEUCCI 2011, pp. 183-185; *Pianoforte italiano* (in corso di stampa), pp. 10, 69.

Fenomeni generali: cordofoni (liuteria)

Rif. n. 075

Falsificazione settecentesca di strumenti di Antonio Stradivari (1644-1737).

1743-1789: a) falsi strumenti ottenuti tramite l'alterazione di esemplari realizzati dai figli Francesco (1671-1743) e Omobono Stradivari (1679-1742); b) coinvolgimento del figlio Paolo (1708-1775), del nipote Antonio II Stradivari (1738-1789) e del liutaio Giovanni Battista Guadagnini (1711-1786) in sospette attribuzioni ad Antonio Stradivari e nella successiva commercializzazione dei relativi strumenti.

Bibliografia

SANTORO 1973.

Rif. n. 076

Falsi realizzati dal liutaio inglese Jacob Fendt (1815-1849).

Contraffazione di antichi maestri italiani, con particolare riferimento a strumenti di Antonio Stradivari (1644-1737) e Giuseppe Guarneri 'del Gesù' (1698-1744).

Bibliografia

HART 1884, pp. 297-298; STAINER 1890, p. 28; MORRIS 1920, pp. 145-146; BEARE 1984^a; HARVEY 1995, pp. 224, 337; BEARE - KASS 2001, p. 669.

Rif. n. 077

Falsi realizzati dal liutaio inglese Bernard Simon II Fendt (1800/1801-1852).

Contraffazione di strumenti di Antonio Stradivari (1644-1737) e Giuseppe Guarneri 'del Gesù' (1698-1744).

Bibliografia

MORRIS 1920, pp. 144-145; HARVEY 1995, p. 337.

Rif. n. 078

Sospetta attività del liutaio francese François Caussin (1794-1866).

a) testimoniati il possesso e la collezione di sue copie – rinomate per elevata perizia esecutiva – in qualità di esemplari originali; b) suoi strumenti con etichette apocrife di antichi maestri italiani (es. Amati, Ruggieri, Grancino e Stradivari) comparsi recentemente sul mercato antiquario.⁴⁰

Bibliografia

LÜTGENDORFF 1922, vol. II, p. 73; HAMMA 1931, p. 2; VANNES 1951-1959, vol. I (1951), p. 55; IVIGLIA 1957, p. 44.

Rif. n. 079

Falsi realizzati dal liutaio inglese John Fredercik II Lott (1804-1870).

Contraffazione di antichi maestri italiani, con particolare riferimento a strumenti di Giuseppe Guarneri 'del Gesù' (1698-1744).

Bibliografia

MORRIS 1920, pp. 191-192; HARVEY 1995, pp. 225-227, 362-363; *British violin* 2000, pp. 95, 244.

⁴⁰ VICHY ENCHERES 2012^(w), lot. n. 311, 409-410, 421.

Rif. n. 080

Falsificazione di strumenti del liutaio inglese Richard I Duke (1718-1783).

XIX secolo: principale liutaio inglese falsificato, soprattutto dalla produzione tedesca di violini di fabbrica con falso marchio applicato sotto la nocetta (spesso DUKE in luogo dell'originale DUKE / LONDON).

Bibliografia

HART 1884, p. 294; MORRIS 1920, p. 139; HARVEY 1995, pp. 118, 334; *British violin* 2000, p. 43.

Rif. n. 081

Falsi realizzati dal liutaio francese Claude Auguste Chevrier (1827/1828-1913).

1880-1910: contraffazione di pochette di antichi maestri italiani (es. Battista Bressano, Pietro Antonio Cati).

Bibliografia

VANNES 1951-1959, vol. I (1951), p. 60; LEBET 1999, pp. 59-61; RESTELLI 2010.

Rif. n. 082

Falsi realizzati dai liutai inglesi Voller (fl. 1890-1935).

Contraffazione di antichi maestri italiani (es. Gagliano, Gragnani, Grancino, Guarneri 'del Gesù', Rogeri, Ruggieri, Stradivari, Tononi) per mano dei fratelli William (ca. 1854-1933), Alfred (ca 1857-1918) e Charles Voller (m. ca. 1935).

Bibliografia

BARNES - BEARE 1984, p. 790; BEARE 1984^b; LÜTGENDORFF - DRESCHER 1990, p. 663; COOPER 1993; HARVEY 1995, p. 393; *British violin* 2000, p. 104-105, 314; DILWORTH - FAIRFAX - MILNES 2006.

Rif. n. 083

Sospetta attività del liutaio italiano Celeste Farotti (1864-1928).

Realizzazione di copie con verniciatura all'antica ed etichette apocrife di antichi maestri italiani (es. Amati, Gagliano, Grancino, Guadagnini, Landolfi, Mantegazza, Testore).

Bibliografia

IVIGLIA 1951, p. viii; IVIGLIA 1953, p. 32.

Rif. n. 084

Alterazione di strumenti del liutaio italiano Celeste Farotti (1864-1928).

Sostituzione di etichette originali con etichette di Giovanni Francesco Pressenda (1777-1854) e Giuseppe Rocca (1807-1865) e successivo commercio dei relativi strumenti.

Bibliografia

IVIGLIA 1953, p. 32.

Rif. n. 085

Falsi realizzati dal liutaio inglese George Wolme Hudson (1868-1952).

Contraffazione di luogo e anno d'origine dei propri strumenti, modellati su antichi maestri italiani (es. Gagliano, Guadagnini, Serafin), per mezzo dell'uso di pseudonimi (es. Giovanni Caressi, Gasparo Rovelli).

Bibliografia

LÜTGENDORFF - DRESCHER 1990, p. 279; HARVEY 1992, p. 52; HARVEY 1995, p. 293, 355-356; *British violin* 2000, p. 105-107.

Rif. n. 086

Sospetta attività del liutaio inglese Charles John Wilkinson (1889-1961).

a) realizzazione di copie antichizzate di antichi maestri italiani (es. Guarneri 'del Gesù', Rocca, Pressenda); b) uso dello pseudonimo Gennaro Lanari (GENNARO LANARI FECIT NAPOLI 19...)

Bibliografia

HARVEY 1995, pp. 229, 397.

Webgrafia

COOPER 1985^(W)b.

Rif. n. 087

Processo a carico del liutaio e commerciante svizzero Henry Werro (1896-1971).

Berna - Corte d'Assise, 19 dicembre 1958: sentenza di colpevolezza per truffa, falsificazione di documenti e tentata coazione nell'esercizio del commercio di liuteria antiquaria.

Bibliografia

Guerra dei violini 1959; *Truffa dei violini* 1960; IVIGLIA 1961.

Rif. n. 088

'Guerra dei violini'.

1951-1960: contesa giudiziaria e mediatica, inerente le frodi nel commercio internazionale di liuteria antiquaria, tra l'Ufficio di Consulenza Liutistica della Camera di Commercio Italiana di Zurigo e i principali esponenti dell'Entente Internationale des Maitres Luthiers et Archetiers d'Art.

Bibliografia

IVIGLIA 1957; *Guerra dei violini* 1959; *Truffa dei violini* 1960; IVIGLIA 1961.

Rif. n. 089

'Scandalo Kanda'.

1981-1982: a) scoperta di un sistema di falsificazione delle garanzie di autenticità destinate al mercato della liuteria antiquaria; b) arresto e processo per frode e corruzione a carico del commerciante giapponese Yuko Kanda (n. 1946).

Bibliografia

NORMAN 1982.

Webgrafia

KIRSTA 2002^(W); REUTER^(W).

Rif. n. 090

Falsificazione di strumenti della famiglia del liuto.

XVII-XX secolo: falsi liuti e chitarroni di antichi maestri (es. Laux Maler, Hans Frei) e rinomati centri di produzione (es. Venezia, Padova, Bologna) ottenuti per mezzo di contraffazione o alterazione di esemplari esistenti.

Bibliografia

PRYNNE 1961.

Rif. n. 091

‘New Jersey Symphony Orchestra deal’.

Febbraio 2003: cinque possibili falsi tra i trenta strumenti venduti alla New Jersey Symphony Orchestra da Herbert Axelrod (n. 1927).

Webgrafia

MUELLER 2004^(W); MUELLER 2011^(W).

Fenomeni generali: aerofoni (legni)

Rif. n. 092

Falsificazione di strumenti della bottega tedesca Schnitzer.

1550-1555: contraffazione di legni del primo ramo familiare dei costruttori Schnitzer (1490-1601) di Norimberga, depositari esclusivi del privilegio imperiale di utilizzo del proprio marchio.

Bibliografia

Allerhöchsten Kaiserhauses 1894, urkunde n. 11829, p. LIV; HEYDE 1993, pp. xxi-xx.

Rif. n. 093

Falsificazione di strumenti della bottega londinese Stanesby.

attr. 1728: strumenti venduti fraudolentemente da falsi assistenti dei costruttori Thomas (ca. 1668-1734) e Thomas jr. (1692-1754) Stanesby.

Bibliografia

VON HUENE 1984, pp. ???; WATERHOUSE 1993, p. 381; VON HUENE 2001, pp. 277-278; MEUCCI 2008, pp. 206, 208.

Rif. n. 094

Sospetta attività di James Watt (1736-1819).

1760-1774: presenza nel laboratorio di Glasgow di utensili per la costruzione di flauti e di punzoni con falso marchio dei costruttori francesi Thomas II (1676-1750) e Thomas III (1708-1787) Lot (T LOT in luogo dell'originale T*LOT).

Bibliografia

WRIGHT 2002, pp. 122-125, 128.

Rif. n. 095

Falsificazione di flauti tedeschi Tromlitz.

Contraffazione dei flauti del costruttore Johann Georg Tromlitz (1725-1805) di Lipsia per mezzo della copia del marchio originale J. G. T.

Bibliografia

«Musikalische Korrespondenz» 1791, p. 263; HEYDE 1993, p. xxii; WATERHOUSE 1993, p. 404.

Rif. n. 096

Falsificazione di strumenti della bottega Küss di Vienna.

Contraffazione degli strumenti del costruttore Wolfgang Küss (1779-1834), spesso dotati del marchio non autentico KIES / WIEN in luogo dell'originale KÜSS / WIEN.

Bibliografia

«Wiener Zeitung» 1821, p. 401; HEYDE 1993, p. xxii-xxiii; WATERHOUSE 1993, p. 218.

Rif. n. 097

Falsificazione di flauti inglesi Bainbridge e Potter.

1820-1840: contraffazione dei flauti di William Bainbridge (*fl.* 1803-1830) e dei costruttori Potter (1745-1837) di Londra, spesso dotati dei marchi non autentici BANEGRIGS / LONDON e POTTAR / LONDON in luogo degli originali BAINBRIDGE / LONDON e POTTER / LONDON.

Bibliografia

BAINBRIDGE 1823, LINDSAY 1829; HEYDE 1993, p. xxiii; WATERHOUSE 1993, pp. 16-18, 308.

Rif. n. 098

Falsificazione di flauti inglesi Rudall & Rose.

1821-1852: contraffazione dei flauti della ditta Rudall & Rose di Londra (1821-1852).

Bibliografia

HEYDE 1993, p. xxiii.

Webgrafia

MCGEE^(W).

Rif. n. 099

Falsificazione di flauti tedeschi Meyer.

Contraffazione dei flauti di Heinrich Friedrich Meyer (1814-1897), spesso dotati dei marchi non autentici [CORONA] / MEYER/HANOVER o [CORONA] / H. F. MEYER in luogo dell'originale [CORONA] / H. F. MEYER / HANNOVER.

Bibliografia

«Instrumentenbau» 1882, p 102; HEYDE 1993, p. xxiv.

Fenomeni generali: aerofoni (ottoni)

Rif. n. 100

Falsificazione di strumenti delle botteghe tedesche Neuschel e Schnitzer.

1550-1620: contraffazione di trombe e tromboni dei costruttori Neuschel (1487-1557) e del secondo ramo familiare Schnitzer (1551-1634) di Norimberga, depositari esclusivi del privilegio imperiale di utilizzo del proprio marchio.

Bibliografia

Allerhöchsten Kaiserhauses 1894, urkunde n. 11824, p. LIII; *Allerhöchsten Kaiserhauses* 1899, urkunde n. 17401, 17404, p. LXI. ; HEYDE 1993, pp. xxi-xx.

Rif. n. 101

Falsificazione di strumenti tedeschi Liebel e Voigt.

XVIII-XIX sec.: contraffazione del luogo di produzione dei propri strumenti da parte di Johann Gottfried Liebel (1752-1822) e dei costruttori Voigt (1792-1865) per mezzo dell'apposizione sul proprio marchio dell'indicazione WIEN in luogo dell'originale NEUKIRCHEN.

Bibliografia

HEYDE 1993, p. xxii; WATERHOUSE 1993, pp. 236, 415.

Fenomeni generali: aerofoni (supplementari)

Rif. n. 102

Falsificazione di armonium Debain.

1842-1845: plagio ai danni del costruttore parigino Alexandre Debain (1809-1877), titolare dei due brevetti relativi all'invenzione dell'armonium depositati il 17 agosto 1840 e il 30 settembre 1842.

Bibliografia

Procès Debain 1845.

BIBLIOGRAFIA GENERALE

Allerhöchsten Kaiserhauses 1894

Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, 36 voll., Wien: Tempsky [et alii], 1883-1925, vol. XV/II (1894).

Allerhöchsten Kaiserhauses 1899

Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, 36 voll., Wien: Tempsky [et alii], 1883-1925, vol. XX/II (1899).

ANELLI 1930

PIETRO ANELLI, *Le marche false sui pianoforti italiani. Un problema di moralità. Chi non sente l'orgoglio del suo nome sul proprio lavoro non ha patria*, IV ed., Cremona: Società Anonima Anelli, 1930.

BAINBRIDGE 1823

WILLIAM BAINBRIDGE, *Observations on the cause of imperfections in wind instruments, particularly in German flutes*, London: William Bainbridge, 1823.

BARBERA 1999

MARIAROSARIA BARBERA, *Il collezionismo antiquario a Roma fra Otto e Novecento*, in *La collezione Gorga*, a cura di Mariarosaria Barbera, Milano: Electa, 1999, pp. 3-13.

BARBIERI 2012

PATRIZIO BARBIERI, *I cembalari della Roma di Bernardo Pasquini: un censimento, con aggiornamento dei loro strumenti*, in *Pasquini Symposium*, atti del convegno internazionale (Smarano, 27-30 maggio 2010) a cura di Armando Carideo, Trento: Giunta della Provincia Autonoma di Trento, 2012, pp. 139-153.

BARCLAY 1992

ROBERT BARCLAY, *The art of the trumpet-maker. The materials, tools, techniques of the seventeenth and eighteenth centuries in Nuremberg*, Oxford: Clarendon Press, 1992.

BARNES - BEARE 1984

JOHN BARNES - CHARLES BEARE, *Forgery*, in *The new Grove dictionary of musical instruments*, 3 voll. ed. by Stanley Sadie, London: MacMillan, 1984, vol. I, pp. 789-790.

Baron de Lery 1910

Catalogue des anciens instruments de musique. Composant l'ancienne collection de M. le Baron de Lery, Paris: s.n., 1910.

Baschenis e la natura morta 1996

Baschenis e la natura morta in Europa, catalogo della mostra (Bergamo, Accademia Carrara: 4 ottobre 1996 - 12 gennaio 1997) Milano: Skira, 1996.

BEARE 1984^a

CHARLES BEARE, *Fendt*, in *The new Grove dictionary of musical instruments*, 3 voll. ed. by Stanley Sadie, London: MacMillan, 1984, vol. I, p. 732.

BEARE 1984^b

CHARLES BEARE, *Voller*, in *The new Grove dictionary of musical instruments*, 3 voll. ed. by Stanley Sadie, London: MacMillan, 1984, vol. III, p. 826.

BEARE - KASS 2001

CHARLES BEARE - PHILIP J. KASS, *Fendt*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 voll. ed. by Stanley Sadie, London: MacMillan, 2001, vol. VIII, pp. 668-669.

BERNARDINI 1991

ALFREDO BERNARDINI, *Oboe da caccia MTS-FA/09*, in *La collezione di strumenti musicali del Museo Teatrale alla Scala. Studio, restauro e restituzione*, catalogo a cura di Guido Bizzi, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 1991, p. 129.

BEURMANN 1999

ANDREAS E. BEURMANN, *Iberian discoveries: six Spanish 17th-century harpsichords*, «Early Music», vol. 27, n. 2, May 1999, pp. 183-208.

BEURMANN 2000

ANDREAS E. BEURMANN, *Spanish harpsichords*, «Early Music», vol. 28, n. 2, May 2000, p. 329.

BIANCHI 2005

MONICA BIANCHI, *Pietro Anelli, il pianoforte italiano e la lotta alle "false marche"*, tesi di laurea triennale in Scienze dei Beni Culturali, Università degli Studi di Milano (relatore: prof. Renato Meucci), Anno Accademico 2004-2005.

BOALCH 1995

DONALD H. BOALCH, *Makers of the harpsichord and clavichord. 1440-1840*, III ed. by Charles Mould, Oxford: Clarendon Press, 1995.

British violin 2000

The British violin, exhibition catalogue (London, 1998) ed. by John Milnes, Oxford: British Violin Making Association, 2000.

CACCIATORI 2005

FAUSTO CACCIATORI, *Risultati delle analisi del violino "Carlo IX"*, in *Un corpo alla ricerca dell'anima. Andrea Amati e la nascita del violino 1505-2005*, 2 voll., catalogo della mostra (Cremona, Museo Civico 'Ala Ponzone': 30 settembre - 16 ottobre 2005) a cura di Renato Meucci, Cremona: Ente Triennale Internazionale degli Strumenti ad Arco, 2005, vol. I, pp. 108-133.

CAMERA DI COMMERCIO 1957

CAMERA DI COMMERCIO ITALIANA PER LA SVIZZERA, *Conclusa la "guerra dei violini"*, «La Scala. Rivista dell'opera», n. 93, agosto 1957, pp. 39-46.

CAMMELLI 2004

Il Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio, a cura di Marco Cammelli, Bologna: Il Mulino, 2004.

CASILLO 2010

SALVATORE CASILLO, *Il Centro Studi sul Falso dell'Università di Salerno ed il Museo del Falso. Finalità, caratteristiche, metodologie di lavoro e attività svolta. 2010*, dattiloscritto, s. d. [2010].

CASTELLO SFORZESCO 1

Milano, Castello Sforzesco, Civico Museo degli Strumenti Musicali, *Dossier Strumenti Musicali*. 1. Inv. 1-350, fascicoli Inv. n. 32, Inv. n. 126.

CASTELLO SFORZESCO 2

Milano, Castello Sforzesco, Civico Museo degli Strumenti Musicali, *Dossier Strumenti Musicali*. 2. Inv. 351-430, fascicolo Inv. n. 391.

CASTELLO SFORZESCO 3

Milano, Castello Sforzesco, Civico Museo degli Strumenti Musicali, *Dossier Strumenti Musicali*. 3. Inv. 431-700, fascicoli Inv. n. 583, Inv. n. 600, Inv. n. 603, Inv. n. 604.

CASTELLO SFORZESCO 1980-1996

Milano, Castello Sforzesco, Civico Museo degli Strumenti Musicali, fascicolo sciolto *Vecchia corrispondenza (1980-1996)*.

CERVELLI 1976

LUISA CERVELLI, *Per un catalogo degli strumenti a tastiera del Museo degli antichi strumenti musicali*, «Accademie e Biblioteche d'Italia», anno XLIV, n. 4-5, luglio-ottobre 1976, pp. 305-343.

COHEN 1977

HERBERT L. COHEN, *A case of misrepresentation*, «The Strad», vol. 87, n. 1044, April, 1977, pp. 1009-1020.

COHEN 1987

ALBERT COHEN, *Jean Marius' Clavecin brisé and Clavecin à maillets revisited: the "Dossier Marius" at the Paris Academy of Sciences*, «Journal of the American Musical Instrument Society», vol. XIII, 1987, pp. 23-38.

Collection Sambon 1911

Collection des antiquités, vases peints, terres cuites, marbre ... objets d'art ... composant la collection théâtrale de M. Jules Sambon, s. l, s. n. [Paris: Imprimerie Petit], 1911.

COLTURATO 2007

ANNARITA COLTURATO, *Un'industria 'troppo imperfetta'. La fabbricazione di pianoforti a Torino nell'Ottocento*, in «*Fonti musicali italiane*», anno 12, 2007, pp. 167-214.

COOPER 1993

ALBERT COOPER, *A tale of copies and collusion*, «*The Strad*», vol. 14, n. 1233, January 1993, pp. 48-49.

Dictionnaire portatif 1766-1767

Dictionnaire portatif des arts et métiers, contenant en abrégé l'histoire, la description & la police des arts et métiers, des fabriques et manufactures de France & des pays étrangers, 3 voll., Yverdon : s. n., 1766-1767.

DILWORTH - FAIRFAX - MILNES 2006

JOHN DILWORTH - ANDREW FAIRFAX - JOHN MILNES, *The Voller brothers. Victorian violin makers*, Oxford: British Violin Making Association, 2006.

DOWD - KOSTER 2001

WILLIAM R. DOWD - JOHN KOSTER, *Blanchet*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 voll. ed. by Stanley Sadie, London: MacMillan, 2001, vol. III, pp. 680-681.

DRÖGEMEYER 1891

HERMANN AUGUST DRÖGEMEYER, *Die Geige*, Bremen: Meinhardt, 1891; [consultata] Berlin: Kommissions-Verlag von Moritz Warschauer, 1903.

EDMUNDS 1980

MARTIN EDMUNDS, *Viols of the sixteenth-century*, «*The Galpin Society Journal*», XXXIII, March 1980, pp. 74-91.

Fakes and forgeries 1992

Fakes and forgeries, in *The Oxford companion to musical instruments*, ed. by Anthony Baines, Oxford: Oxford University Press, 1992, p. 109.

FERRARI 1987-1988

PIERLUIGI FERRARI, *La liuteria veneziana del Cinquecento e la viola da gamba di Antonio Ciciliano del Museo Civico di Bologna*, «Il flauto dolce. Rivista per lo studio e la pratica della musica antica», vol. 17-18, 1987-1988, pp. 49-53.

FERRETTI 2010

ALESSANDRO FERRETTI, *Il codice dei beni culturali e del paesaggio. Commento organico al D. Lgs 22 gennaio 2004, n. 42*, Napoli: Gruppo editoriale Esselibri – Simone, 2010.

GABORIT-CHOPIN 2003

DANIELLE GABORIT-CHOPIN, *Ivoires médiévaux. V^e-XV^e siècle*, catalogue (Musée du Louvre: Département des Objets d'art), Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2003.

Galleria armonica 1994

La galleria armonica, catalogo del Museo Nazionale degli Strumenti Musicali di Roma a cura di Luisa Cervelli, Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1994.

Gallini 1953

Mostra di antichi strumenti musicali della collezione Gallini, catalogo della mostra (Milano: Villa comunale, maggio 1953), Milano: Rizzoli, 1953.

Gallini 1958

Civico museo di antichi strumenti musicali. Catalogo descrittivo, a cura di Natale Gallini, Milano: Comune di Milano, 1958.

Gallini 1963

Museo degli strumenti musicali. Castello Sforzesco, catalogo a cura di Natale e Franco Gallini, Milano: Alfieri & Lacroix, 1963.

GATTI 1997

Museo degli strumenti musicali, catalogo del Civico Museo degli Strumenti Musicali di Milano a cura di Andrea Gatti, Milano: Electa, 1997 (Musei e Gallerie di Milano).

GERMANN 1979

SHERIDAN GERMANN, *'Mrs Crawley's Couchet' reconsidered*, «Early Music», vol. 7, n. 4, October 1979, pp. 473-481.

GERMANN 1981

SHERIDAN GERMANN, *Monsieur Doublet and his confrères. The harpsichord decorations of Paris. 2*, «Early Music», vol. 9, n. 2, April 1981, pp. 192-207.

GETREAU 1996

FLORENCE GETREAU, *Aux origines du Musée de la Musique*, Paris: Klincksieck-Reunion des Musées Nationaux, 1996.

GETREAU 2007

FLORENCE GETREAU, *Dipinti e sculture negli strumenti europei*, in *Meraviglie sonore. Strumenti musicali del Barocco italiano*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia: 12 giugno - 4 novembre 2007) a cura di Franca Falletti Renato Meucci e Gabriele Rossi-Rognoni, Firenze: Giunti, 2007, pp. 105-115.

GIANNINI 1993

TULA GIANNINI, *Great flute makers of France. The Lot and Godfroy families, 1650-1900*, London: Tony Bingham, 1993.

Guerra dei violini 1959

La "guerra dei violini" continua. Fine di un mito, la condanna di un ambiente, Lugano: Arti Grafiche già Veladini & C., [stampa] 1959.

HAINÉ - MEEUS 1986

MALOU HAINÉ - NICOLAS MEEUS, *Dictionnaire des facteurs d'instruments de musique en Wallonie et à Bruxelles du 9. siècle à nos jours*, Liège: Pierre Madraga, 1986.

HAKALAHTI 2008

IINA-KARITA HAKALAHTI, *Maestro Francisco Correa de Arauxo's (1584-1654) Facultad Orgánica (1626) as a source of performance practice*, dissertation for the degree of Doctor of Music, Sibelius Academy, Helsinki: Helsinki University Print, 2008.

HAMMA 1931

FRIDOLIN HAMMA, *Meisterwerke italienischer Geigenbaukunst. Ihre Beschreibung und bisher erzielte Preise*, Stuttgart: Hamma & Co., s. d. [1931].

HARGRAVE 2005

ROGER GRAHAM HARGRAVE, *Identity crisis: why the 'Sainton' del Gesù divided experts*, «The Strad», vol. 116, n. 1383, July 2005, pp. 50-56.

HARGRAVE 2010

ROGER GRAHAM HARGRAVE, *Some things you should know before purchasing a cremonese violin*, in *The conservation, restoration, and repair of stringed instruments and their bows*, 3 voll. ed. by Tom Wilder, Montreal: IPCI; London: Archetype, 2010, vol. I: *General issues concerning stringed instruments and their bows*, pp. 244-263.

HART 1884

GEORGE HART, *The violin. Its famous makers and their imitators*, II ed., London: Dulau, 1884.

HARVEY 1992

BRIAN W. HARVEY, *Violin fraud. Deception, forgery, theft and the law*, Oxford: Clarendon Press, 1992.

HARVEY 1995

BRIAN W. HARVEY, *The violin family and its makers in the British isles*, Oxford: Clarendon Press, 1995.

HEBBORN 1994

ERICH HEBBORN, *Troppo bello per essere vero. Autobiografia di un falsario*, trad. it. di Mary Archer, Vicenza: Neri Pozzi, 1994.

HEBBORN 1995

ERIC HEBBORN, *Il manuale del falsario*, trad. it. di Mary Archer, Vicenza: Neri Pozza, 1995.

HELLWIG 2002

FRIEDEMANN HELLWIG, *Il restauro degli strumenti musicali tra passato e futuro*, «Informazione organistica. Rivista della Fondazione Accademia Italiana per Organo. Nuova serie», anno XIV, n. 2, agosto, 2002, pp. 99-106.

HELLWIG 2009

FRIEDEMANN HELLWIG, *Hamburg and Paris: Joachim Tielke's pochettes*, «The Galpin Society Journal», LXII, April 2009, pp. 183-190.

HELLWIG 2010

FRIEDEMANN HELLWIG, *On determining the authenticity of musical instruments*, in *The conservation, restoration, and repair of stringed instruments and their bows*, 3 voll. ed. by Tom Wilder, Montreal: IPCI; London: Archetype, 2010, vol. I: *General issues concerning stringed instruments and their bows*, pp. 227-235.

HENKEL 1990

HUBERT HENKEL, *Sechzehnfuß-Register im italienischen Cembalobau*, «Das Musikinstrument», 39, Heft 7, Juli 1990, pp. 6-10.

HENKEL 1994

HUBERT HENKEL, *Deutsches Museum. Kataloge der Sammlungen, Musikinstrumenten-Sammlung: besaitete Tasteninstrumente*, Frankfurt am Main: Erwin Bochinsky, 1994 (Fachbuchreihe Das Musikinstrument, n. 57).

HERON-ALLEN 1883

EDWARD HERON-ALLEN, *Hodges against Chanot. The history of a celebrated case*, London: Mitchell & Hughes, 1883.

HERON-ALLEN 1885

EDWARD HERON-ALLEN, *Violin making as it was and is*, II ed., London: Ward, Lock and Co., 1885.

HERZOG 2002

MYRNA HERZOG, *Violin traits in Italian viol building, rule or exception?*, in *The Italian viola da gamba*, proceedings of international symposium (Magnano, 29th April – 1st May 2000) ed. by Susan Orlando, Solignac: Ensemble baroque de Limoges; Torino: Angolo Manzoni, 2002, pp. 145-163.

HEYDE 1993

HERBERT HEYDE, *Makers' marks on wind instruments*, in WILLIAM WATERHOUSE, *The new Langwill index. A dictionary of musical wind-instrument makers and inventors*, London: Tony Bingham, 1993, pp. XIII-XXVIII.

HEYDE 2001

HERBERT HEYDE, *Methods of organology and proportions in brass wind instrument making*, «Historical Brass Society Journal», vol. 13, 2001, pp. 1-51.

HILL 1902

WILLIAM H. HILL - ARTHUR F. HILL - ALFRED E. HILL, *Antonio Stradivari. His life and work (1644-1737)*, London: Hill & Sons, 1902.

HOMO-LECHNER 1987

CATHERINE HOMO-LECHNER, *Un faux instrument médiéval. La harpe en ivoire du Musée du Louvre*, «Archaeologia musicalis», I, n. 1, 1987, pp. 15-16.

HUBER 1991

JOHN HUBER, *Il mercato del violino*, ed. it. a cura di Aniello F. Ascolese, Cremona: Editrice Turris, 1991.

«Instrumentenbau» 1882

«Zeitschrift für Instrumentenbau», III, n. 9, 21 Dezember 1882.

IVIGLIA 1951

GIOVANNI IVIGLIA, *Saggio di una prefazione*, in RENE VANNES, *Dictionnaire universel des luthiers*, II ed. revue et augmentée, 2 voll., Bruxelles: Les amis de la musique, 1951-1959, vol. I (1951), pp. V-XII.

IVIGLIA 1953

GIOVANNI IVIGLIA, *Celeste Farotti. Ritratto di un liutaio*, Bellinzona: A. Salvioni, 1953.

IVIGLIA 1961

GIOVANNI IVIGLIA, *Violini in tribunale*, «La Scala. Rivista dell'opera», n. 145, Dicembre 1961, pp. 67-74.

JULIER 1995

JANE JULIER, *A Renaissance viol statement*, «VdGSA News», vol. XXXII, September 1995, p. 10.

KIEFER 2010

THOMAS KIEFER, *Tiefstimmige Doppelrohrblatt-Instrumente von der Harmoniemusik bis in das Blasorchester des 19. Jahrhunderts. Zu ihrer Entwicklung im Bereich der Donaumonarchie und den Auswirkungen auf den Instrumentenbau in Berlin und Mailand*, «Wissenschaftliches Jahrbuch der Tiroler Landesmuseen», n. 3, 2010, pp. 47-99.

KOECHLIN 1924

RAYMOND KOECHLIN, *Les ivoires gothiques français*, 3 voll., Paris: Picard, 1924, vol. II: *catalogue*.

KOSTER 1982

JOHN KOSTER, *A remarkable early Flemish transposing harpsichord*, «The Galpin Society Journal», XXXV, March 1982, pp. 45-53.

KOSTER 2000

JOHN KOSTER, *A contemporary example of harpsichord forgery*, «Early Music», vol. 28, n. 1, February 2000, pp. 91-97.

KOSTER 2007

JOHN KOSTER, *A newly-discovered harpsichord inscription*, «The Galpin Society Journal», LX, April 2007, pp. 236-237.

KOTTICK 2003

EDWARD KOTTICK, *A history of the harpsichord*, Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press, 2003.

KURZ 1996

OTTO KURZ, *Falsi e falsari*, II ed. a cura di Licia Raghianti Collobi, Vicenza: Neri Pozza, 1996.

La musica e i suoi strumenti 2001

La musica e i suoi strumenti. La collezione granducale del Conservatorio Cherubini, catalogo a cura di Franca Falletti Renato Meucci e Gabriele Rossi-Rognoni, Firenze: Giunti, 2001.

LARSON 1984

ANDRÉ P. LARSON, *Witten collection is acquired by Shrine to Music Museum at USD*, «Newsletter of the American Musical Instrument Society», vol. XIII, n. 3, October 1984, pp. 1-4.

LEBET 1999

CLAUDE LEBET, *La pochette du maître à danser*, La Chaux-de-Fonds - Roma: C. Lebet, 1999.

LESURE 2003

FRANÇOIS LESURE, *Les 'violons de Charles IX' I. La commande à Andrea Amati: parcours d'une légende obstiné*, in «Musique Images Instruments. Revue française d'organologie et d'iconographie musicale», n. 5, 2003, pp. 61-70.

LEWIN 1981

ROBERT LEWIN, *Problems of authenticity*, «The Strad», vol. 91, n. 1092, April 1981, pp. 887-888.

LIBIN 2010

LAURENCE LIBIN, *Ethics, evidence and authentication*, in *The conservation, restoration, and repair of stringed instruments and their bows*, 3 voll. ed. by Tom Wilder, Montreal: IPCI; London: Archetype, 2010, vol. I: *General issues concerning stringed instruments and their bows*, pp. 236-243.

LINDSAY 1829

THOMAS LINDSAY, *The elements of flute-playing according to the most approved principles of modern fingering*, London: Thomas Lindsay, 1829.

LÜTGENDORFF 1922

WILLIBALD LEO LÜTGENDORFF, *Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, 2 voll., Frankfurt am Main: Frankfurter Verlags-Anstalt A. G., 1922.

LÜTGENDORFF - DRESCHER 1990

WILLIBALD LEO LÜTGENDORFF, *Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Ergänzungsband erstellt von Thomas Drescher, Tutzing: Schneider, 1990.

MAHILLON 1893-1922

VICTOR C. MAHILLON, *Catalogue descriptif & analytique du Musée du Conservatoire de Musique de Bruxelles*, 5 voll., Gand: Annot-Braeckman - Libraire General; Bruxelles: Lombaerts, 1893-1922.

MATTHAES 1999

GOTTFRIED MATTHAES, *Manuale illustrato del collezionista d'arte*, 3 voll., ed. it., Milano: Museo del Collezionista d'Arte - Fondazione Gottfried Matthaes, 1997-2000, vol. II (1999).

McKEAN 1995

JAMES N. McKEAN, *Inexpensive doesn't mean cheap. Part I: finding a great violin at a great price*, in MARY VAN CLAY, *Musical instrument auction price guide*, s. 1.: String Letter Publishing, 1995 pp. 16-18.

MEUCCI 1999

RENATO MEUCCI, *Organologia: definizione e contenuti di una recente disciplina*, in *Il museo degli strumenti musicali del Conservatorio "Luigi Cherubini"*, a cura di Mirella Branca, Livorno: Sillabe, 1999, pp. 108-119.

MEUCCI 2000

RENATO MEUCCI, *Peripezie e destini delle collezioni italiane dell'Ottocento*, in *Strumenti, musica e ricerca*, atti del convegno internazionale (Cremona: 28-29 ottobre 1994) a cura di Elena Ferrari Barassi Marco Fracassi e Gianpaolo Gregori, Cremona: Ente Triennale Internazionale degli Strumenti ad Arco, 2000, pp. 225-253.

MEUCCI 2001

RENATO MEUCCI, *Copie in liuteria: ieri, oggi (e domani?)*, in *Originali modelli e copie. Il Cannone di Nicolò Paganini e la natura morta musicale: due casi a confronto*, catalogo della mostra (Cremona, Museo civico Ala Ponzone: 13-21 ottobre 2001), Cremona: Consorzio liutai e archettai Antonio Stradivari, 2001, pp. 13-15.

MEUCCI 2005

RENATO MEUCCI, *All'origine della liuteria classica italiana. Come in una gara ad ostacoli*, in *Un corpo alla ricerca dell'anima. Andrea Amati e la nascita del violino 1505-2005*, 2 voll., catalogo della mostra (Cremona, Museo Civico 'Ala Ponzone': 30 settembre - 16 ottobre 2005) a cura di Renato Meucci, Cremona: Ente Triennale Internazionale degli Strumenti ad Arco, 2005, vol. I, pp. 10-88.

MEUCCI 2008

RENATO MEUCCI, *Strumentaio. Il costruttore di strumenti musicali nella tradizione occidentale*, Venezia: Marsilio, 2008.

MEUCCI 2011

RENATO MEUCCI, *La produzione di pianoforti in Italia tra '800 e '900*, in *Tasti bianchi tasti neri. Pianoforte, organo e attività musicale in Italia nel XIX e XX secolo*, atti dei convegni (Novara: 19-20 maggio 2009, 5-7 maggio 2010) a cura di Anelide Nascimbene e Marco Ruggeri, Lucca: Libreria musicale italiana, 2011, pp. 173-186.

MOENS 1989

KAREL MOENS, *Problems of authenticity of sixteenth century stringed instruments*, «CIMCIM Newsletter», vol. XIV, 1989, pp. 41-49.

MOENS 2002

KAREL MOENS, *Problems of authenticity in sixteen-century Italian viols and the Brussels collection*, in *The Italian viola da gamba*, proceedings of international symposium (Magnano, 29th April - 1st May 2000) ed. by Susan Orlando, Solignac: Ensemble baroque de Limoges; Torino: Angelo Manzoni, 2002, pp. 96-114.

MOENS 2003

KAREL MOENS, *Les 'violons de Charles IX' II. Analyse des instruments conservés*, in «Musique Images Instruments. Revue française d'organologie et d'iconographie musicale», n. 5, 2003, pp. 71-96.

MOLINIER 1892

EMILE MOLINIER, *Un don récent au Musée du Louvre*, Paris: Menard, 1892.

MORRIS 1920

WILLIAM MEREDITH MORRIS, *British violin makers*, II ed., London: Robert Scott, 1920.

MUSEO SCALA 1911

Milano, Museo Teatrale alla Scala, *Inventario dei Beni del Museo Teatrale alla Scala*, ms., 1911-in uso.

«Musikalische Korrespondenz» 1791

«Musikalische Korrespondenz der teutschen Filarmonischen Gesellschaft», n. 33, 17 August 1791.

NORMAN 1982

GERALDINE NORMAN, *Many a new fiddle*, «The Times», 27 May 1982, p. 12.

O'BRIEN 1990

GRANT O'BRIEN, *Ruckers. A harpsichord and virginal building tradition*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

O'BRIEN 2000

GRANT O'BRIEN, *Towards establishing the original state of the three-manual harpsichord by Stefano Bolcioni, Florence, 1627, in the Russel Collection of early keyboard instruments, Edinburgh*, «The Galpin Society Journal», LIII, April 2000, pp. 168-200.

OTTERSTEDT 2002

ANNETTE OTTERSTEDT, *The viol. History of an instrument*, en. transl. by Hans Reiners, Kassel: Bärenreiter, 2002.

PALIDDA 2012

ALESSANDRA PALIDDA, *Le raccolte musicali Gorga: vicissitudini funeste di una collezione*, tesi di laurea magistrale in Musicologia, Università degli Studi di Milano (relatore: prof. Renato Meucci), Anno Accademico 2011-2012.

PALMER 1990^a

FRANCES PALMER, '16th-century Spanish' archlute, in *Fake? The art of deception*, ed. by Mark Jones Paul Craddock and Nicolas Barker, London: British Museum Publications, 1990, n. 223, pp. 210-211.

PALMER 1990^b

FRANCES PALMER, '16th-century Italian' violin, in *Fake? The art of deception*, ed. by Mark Jones Paul Craddock and Nicolas Barker, London: British Museum Publications, 1990, n. 224, p. 211.

PELUZZI 1978

EURO PELUZZI, *Tecnica costruttiva degli antichi liutai italiani*, Firenze: Olschki, 1978.

Pianoforte italiano (in corso di stampa)

ANTONELLA CONTI - DONATELLA DEGIAMPIETRO - BARBARA MINGAZZINI - GIULIANA MONTANARI, *Aspetti costruttivi del pianoforte italiano 1786-1838*, in *The piano in Italy*, a cura di Giovanni Paolo Di Stefano, Palermo: Undamaris (in corso di stampa).

Player preferences 2012

CLAUDIA FRITZ - JOSEPH CURTIN - JACQUES POITEVINEAU - PALMER M. SAMUELS - FAN-CHIA TAO, *Player preferences among new and old violins*, «Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America», vol. 109, n. 3, 17th January 2012, pp. 760-763.

PONSICCHI 1876

CESARE PONSICCHI, *Il pianoforte. Sua origine e sviluppo*, Firenze: Guidi, 1876.

POULOPOULOS 2012

PANAGIOTIS POULOPOULOS, *New voices in old bodies. A study of 'recycled' musical instruments*, project report (München: Deutsches Museum, Forschungsinstitut: 1st January – 30th June 2012), typescript, s. d. [2012].

POWELL 1996

ARDAL POWELL, *The Hotteterre flute: six replicas in search of a myth*, «Journal of the American Musicological Society», vol. XLIX, n. 2, Summer 1996, pp. 225-263.

POWELL 1997

ARDAL POWELL, *A fake Grenser flute by J. G. Otto, dated 1798*, «Traverso: baroque flute newsletter», vol. 9, n. 1, 1997, pp. 1-3.

Procès Debain 1845

Historique du procès en contrefaçon des Harmoniums-Debain, Paris: chez Debain, 1845.

PRYNNE 1949

MICHAEL PRYNNE, *An unrecorded lute by Hans Frei*, «The Galpin Society Journal», II, March 1949, pp. 47-51.

PRYNNE 1951

MICHAEL PRYNNE, *Notes and queries. An unrecorded lute by Hans Frei*, «The Galpin Society Journal», IV, June 1951, pp. 46-47.

PRYNNE 1961

MICHAEL PRYNNE, *Some remarks on lute forgeries*, «Lute Society Journal», vol. III, 1961, pp. 17-21.

PULLÈ 1908

LEOPOLDO PULLÈ, *Patria, esercito, re. Pagine del Risorgimento italiano*, II ed., Milano: Hoepli, 1908.

RAVASIO 2005

UGO RAVASIO, *Dalla violetta al violino: il ruolo di Brescia in Un corpo alla ricerca dell'anima. Andrea Amati e la nascita del violino 1505-2005*, 2 voll., catalogo della mostra (Cremona, Museo Civico 'Ala Ponzone': 30 settembre - 16 ottobre 2005) a cura di Renato Meucci, Cremona: Ente Triennale Internazionale degli Strumenti ad Arco, 2005, vol. II, pp. 88-113.

RESELLI 2010

ALESSANDRO RESELLI, *La pochette «Antonio Cati». Questioni di attribuzione*, «Rassegna di Studi. Castello Sforzesco», anno XXXVII, vol. XXXIII, 2010, pp. 303-317.

RIPIN 1972

EDWIN M. RIPIN, *A suspicious spinet*, «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», new series, vol. 30, n. 4, February-March 1972, pp. 196-202.

RIPIN 1974

EDWIN M. RIPIN, *The instrument catalogues of Leopoldo Franciolini*, Hackensack: Boonin, 1974.

RIPIN 2001

EDWIN RIPIN, *Franciolini, Leopoldo*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 voll. ed. by Stanley Sadie, London: MacMillan, 2001, vol. IX, p. 174.

ROSSI-ROGNONI 2006

GABRIELE ROSSI-ROGNONI, *The "new early instrument" market in the time of Leopoldo Franciolini*, paper presented at XXXV Annual Meeting of the American Musical Instrument Society (Vermillion, National Music Museum: 19-23 May 2006), typescript, 19th May 2006.

ROSSI-ROGNONI 2007

GABRIELE ROSSI-ROGNONI, *Strumenti italiani in Europa: le dinamiche di una diaspora*, in *Meraviglie sonore. Strumenti musicali del Barocco italiano*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia: 12 giugno - 4 novembre 2007) a cura di Franca Falletti Renato Meucci e Gabriele Rossi-Rognoni, Firenze: Giunti, 2007, pp. 49-59.

ROSSI-ROGNONI 2008

GABRIELE ROSSI-ROGNONI, *La definizione dell'organologia come disciplina attraverso i primi cataloghi museali (1866-1911)*, «Annali» (Università degli Studi di Firenze: Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo), nuova serie, anno IX, 2008, pp. 155-171.

SANTORO 1973

ELIA SANTORO, *Traffici e falsificazioni dei violini di Antonio Stradivari*, Cremona: Tip. Commerciale [stampa], 1973 (estratto da «Annali della Biblioteca Statale e Libreria Civica di Cremona», vol. XXII, 1971, fasc. II).

Sembrare e non essere 1993

Sembrare e non essere. I falsi nell'arte e nella civiltà, a cura di Mark Jones e Mario Spagnol, Milano: Longanesi, 1993.

SHEPPARD 1981

LESLIE SHEPPARD, *The "Balfour" Strad*, «The Strad», vol. 91, n. 1089, January 1981, pp. 644-646.

SIBIRE 1806

SEBASTIEN-ANDRE SIBIRE, *La chélonomie ou le parfait luthier*, Paris: chez l'auteur, 1806; [consultata] Bruxelles: A. Loosfelt, 1885.

Skinner collection 1933

The Belle Skinner collection of old musical instruments, Philadelphia: Beck Engraving Company, 1933.

SKOWRONEK 2002

MARTIN SKOWRONEK, *'The harpsichord of Nicolas Lefebvre 1755'. The story of a forgery without intent to defraud*, «The Galpin Society Journal», LV, April 2002, pp. 4-14.

SOCIETE MUSICOLOGIE 1968

SOCIETE FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE, *Séances de la Société*, «Revue de Musicologie», tome 54, n. 1, 1968, pp. 139-141.

SOLDANI 2012

ARIANNA SOLDANI, *Stefano Bardini e gli strumenti musicali (1874-1922)*, tesi di laurea magistrale in Musicologia e Beni Musicali, Università degli Studi di Firenze (relatore: prof. Gabriele Rossi-Rognoni), Anno Accademico 2011-2012.

SOTHEBY'S 1985

Sotheby's. Highly important musical instruments, auction catalogue (London: 3rd April 1985), London: Sotheby's, 1985.

STAINER 1890

CECIE STAINER, *A dictionary of violin makers*, London: Novello and Co. Ltd, 1890.

TAMIOZZO 2004

RAFFAELE TAMIOZZO, *La legislazione dei beni culturali e paesaggistici*, III ed., Milano: Giuffrè Editore, 2004.

Terza mano 1997

La terza mano del pianista, a cura di Attilio Piovano e Fabio Luz, Torino: Testo & Immagine, 1997.

TIELLA 1992

MARCO TIELLA, *Tecniche di accertamento inerenti le caratteristiche degli strumenti antichi: un esempio riferito a Gasparo da Salò*, in *Liuteria e musica strumentale a Brescia tra Cinque e Seicento*, 2 voll., atti di convegno (Salò: 5-7 ottobre 1990), Brescia: Fondazione Civiltà Bresciana, 1992, vol. I: *Sessione organologica*, pp. 75-105.

TOFFOLO 1987

STEFANO TOFFOLO, *Antichi strumenti veneziani. 1500-1800: quattro secoli di liuteria e cembalaria*, Venezia: Arsenale Editrice, 1987.

Truffa dei violini 1960

La truffa dei violini come tradizione familiare e con giustificazione corporativa! Richieste illegali di un gruppo professionale, trad. it. di Renato Meucci, dattiloscritto, 2005, pp. 1-10; [ed. originale] «Rivista degli Scambi Italo-Svizzeri», terza serie, anno 52, fasc. 9, settembre 1960, pp. 213-219.

VALDRIGHI 1884

LUIGI FRANCESCO VALDRIGHI, *Nomocheliurgografia antica e moderna*, Modena: Società tipografica, 1884; [consultata] ed. anast. Bologna: Forni, 1967.

VAN DER MEER 1993

JOHN HENRY VAN DER MEER, *Strumenti musicali europei del Museo Civico Medievale di Bologna*, Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1993.

VANNES 1951-1959

RENE VANNES, *Dictionnaire universel des luthiers*, II ed. revue et augmentée, 2 voll., Bruxelles: Les amis de la musique, 1951-1959.

VOGEL 2004

BENJAMIN VOGEL, *Orphicas – genuine, less genuine and fakes*, «The Galpin Society Journal», LVII, May 2004, pp. 19-45; 204-205.

VON HUENE 1984

FRIEDRICH VON HUENE, *Stanesby*, in *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, 3 voll. ed. by Stanley Sadie, London: MacMillan, 1984, vol. III, pp. 446-447.

VON HUENE 2001

FRIEDRICH VON HUENE, *Stanesby*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 voll. ed. by Stanley Sadie, London: MacMillan, 2001, vol. XXIV, pp. 276-278.

WATERHOUSE 1993

WILLIAM WATERHOUSE, *The new Langwill index. A dictionary of musical wind-instrument makers and inventors*, London: Tony Bingham, 1993.

WELLS 1982

GRAHAM WELLS, *Instruments*, «Early Music», vol. 10, n. 4, October 1982, pp. 527-529.

«Wiener Zeitung» 1821

«Wiener Zeitung», n. 198, 29 August 1821.

WITTEN 1975

LAURENCE C. WITTEN, *Apollo, Orpheus and David. A study of the crucial century in the development of bowed strings in Northern Italy 1480-1580 as seen in graphic evidence and some surviving instruments*, «Journal of the American Musical Instrument Society», vol. I, 1975, pp. 5-55.

WITTEN 1982

LAURENCE C. WITTEN II, *The surviving instruments of Andrea Amati*, «Early Music», vol. 10, n. 4, October 1982, pp. 487-494.

WOODFIELD 1999

IAN WOODFIELD, *La viola da gamba dalle origini al Rinascimento*, ed. it. a cura di Renato Meucci., Torino: EDT, 1999.

WRAIGHT 1984

DENZIL WRAIGHT, *Italian two-manual harpsichords: some notes following Comm. 537*, «FoRMHI Quarterly», n. 36, July 1984, pp. 19-22 (Comm. 538).

WRAIGHT 1991

DENZIL WRAIGHT, *A Zenti harpsichord rediscovered*, «Early Music», vol. 19, n. 1, February 1991, pp. 99-101.

WRAIGHT 1992

DENZIL WRAIGHT, *The identification and authentication of Italian string keyboard instruments*, in *The historical harpsichord*, 4 voll. ed. by Howard Schott, Stuyvesant-Hillsdale: Pendragon Press, 1984-2002, vol. III (1992), pp. 59-161.

WRAIGHT 2001

DENZIL WRAIGHT, *Baffo, Giovanni Antonio*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 voll. ed. by Stanley Sadie, London: MacMillan, 2001, vol. II, p. 466.

WRIGHT 2002

MICHAEL WRIGHT, *James Watt: musical instrument maker*, «The Galpin Society Journal», LV, April, 2002, pp. 104-129.

YOUNG 1993

PHILLIP T. YOUNG, *4900 historical woodwind instruments. An inventory of 200 makers in international collections*, London: Tony Bingham, 1993.

WEBGRAFIA

COOPER 1985^{(W)a}

ALBERT COOPER, *Trade secrets*, «The Strad», vol. 95, n. 1138, February 1985.

<<http://www.thecoopercollection.co.uk/art7.htm>>

(consultazione: 22/08/2013)

COOPER 1985^{(W)b}

ALBERT COOPER, *Against the odds*, «The Strad», vol. 96, n. 1143, July 1985.

<<http://www.thecoopercollection.co.uk/art9.htm>>

(consultazione: 22/08/2013)

COURTAULD INSTITUTE^(W)

LONDON: COURTAULD INSTITUTE OF ART

Harp. Paris, Musée du Louvre OA 3291

<<http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/>>

(consultazione: 06/01/2012)

D'ANGELO 2004^(W)

GABRIELE D'ANGELO, *Così falso... che sembra vero*, «Il Carabiniere», febbraio 2004.

<<http://www.carabinieri.it/Internet/Editoria/Carabiniere/2004/02-Febbraio/Militaria/102-00.htm>>

(consultazione: 12/11/2010)

EDINBURGH UNIVERSITY^(W)

EDINBURGH: EDINBURGH UNIVERSITY, COLLECTION OF HISTORIC MUSICAL INSTRUMENTS

Double-manual harpsichord. Cat. n. HD5-JG1763.29

<<http://www.music.ed.ac.uk/russell/instruments/hd5jg176329/datasheet.html>>¹

(consultazione: 11/09/2012)

¹ Indirizzo non più attivo.

ELSTE 1994^(W)

MARTIN ELSTE, *Reflections on the 'authenticity' of musical instruments*, in *Copies of historic musical instruments*, Edinburgh: CIMCIM 1994 (CIMCIM Publications n. 3).

<<http://www.music.ed.ac.uk/euchmi/cimcim/iwt3.html#auth>>²

(consultazione: 01/02/2012)

GERMANISCHES NATIONALMUSEUM^(W)

NÜRNBERG: GERMANISCHES NATIONALMUSEUM

Zweimanualiges Cembalo. Inv. n. MINe86

<<http://objektkatalog.gnm.de/>>

(consultazione: 13/09/2012)

KIRSTA 2002^(W)

ALIX KIRSTA, *Fiddles*, «The Guardian», 31 August 2002.

<<http://www.guardian.co.uk/music/2002/aug/31/classicalmusicandopera.artsfeatures>>

(consultazione: 25/01/2012)

KOHN 2012^(W)

Kohn. Vente Internationale, Paris, 15 septembre 2012.

<<http://www.kohn.auction.fr/FR>>

(consultazione: 09/07/2013)

KOSTER 1994^(W)

JOHN KOSTER, *The 'exact copy' as a legitimate goal*, in *Copies of historic musical instruments*, Edinburgh: CIMCIM, 1994 (CIMCIM Publications n. 3).

<<http://www.music.ed.ac.uk/euchmi/cimcim/iwt3.html#auth>>³

(consultazione: 01/02/2012)

MCGEE^(W)

TERRY MCGEE, *An imposition against the public?*

<http://www.mcgee-flutes.com/RR_fake.htm>

(consultazione: 02/09/2013)

² Indirizzo non più attivo.

³ Indirizzo non più attivo.

METROPOLITAN MUSEUM^(W)

NEW YORK: METROPOLITAN MUSEUM OF ART, MUSICAL INSTRUMENT COLLECTIONS

Rectangular octave virginal. Inv. n. 11.176.2

<<http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/>>

(consultazione: 11/09/2012)

MIM^(W)

BRUXELLES: MUSEES ROYAUX D'ART ET HISTOIRE, MUSEE DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE

Diskantgamba. Inv. n. 1402

Tenor viol. Inv. n. 1410

Viola da gamba. Inv. n. 1423

Harpsichord with double keyboard. Inv. n. 3848

<<http://carmentis.kmkg-mrah.be/eMuseumPlus>>

(consultazione: 07 e 23/01/2013 ; 26/05/2013)

MIMO DB^(W)

MUSICAL INSTRUMENT MUSEUM ON-LINE: DOCUMENTARY BASE

Oboe. Musik & Teatermuseet SMS-MM: M1466

Triple-manual harpsichord. University of Edinburgh. UEDIN: 4304

Clarinet. University of Edinburgh. UEDIN: 4885

Naturwaldhorn. Universität Leipzig UELI: 1674

<<http://www.mimo-db.eu/MIMO/Infodoc/default.aspx>>

(consultazione: 24/09/2012 ; 27/06/2013 ; 14/08/2013 ; 02/09/2013)

MUELLER 2004^(W)

MARK MUELLER, *False notes*, 2 August 2004.

<<http://www.nj.com/specialprojects/index.ssf?/specialprojects/falsenotes/falsenotes1.html>>

(consultazione: 24/08/2013)

MUELLER 2011^(W)

MARK MUELLER, *Violin broker probed in New Jersey Symphony Orchestra deal now faces fraud charges in Austria*, 3 April 2011.

<http://www.nj.com/news/index.ssf/2011/04/violin_broker_probed_in_new_je.html>

(consultazione: 24/08/2013)

MUSEE MUSIQUE^(W)

PARIS: MUSEE DE LA MUSIQUE

Clavecin. Inv. n. E.233

Clavecin. Inv. n. E.980.2.641

Clavicorde. Inv. n. E.1608

<<http://mediatheque.citedelamusique.fr/masc/>>

(consultazione: 12/09/2012 ; 31/07/2013)

MUSEO INTERNAZIONALE^(W)

BOLOGNA: MUSEO INTERNAZIONALE E BIBLIOTECA DELLA MUSICA

Hans Frei (?), liuto. Inv. n. 1755

T. I. Weigel, oboe da caccia. Inv. n. 1771

T. I. Weigel, oboe da caccia. Inv. n. 1786

<<http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/strumenti/search.asp>>

(consultazione: 24/05/2013 ; 19/08/2013)

NATIONAL MUSIC MUSEUM^(W)

VERMILLION: NATIONAL MUSIC MUSEUM

Flute by Johann Georg Otto. Inv. n. 3574

Pochette labeled Joachim Tielke. Inv. n. 4542

Pochette possibly by Jacques Regnaud[l]t. Inv. n. 4543

Harpsichord by Andreas Ruckers. Inv. n. 10000

Checklist of bowed stringed instruments made in Brescia, Italy

<<http://orgs.usd.edu/nmm/collect.html#instruments>>

(consultazione: 14/02/2013 ; 18/04/2013; 12/07/2013 ; 08/08/2013)

REICH 2004^(W)

HOWARD REICH, *Last suit on violin fraud is settled*, «Chicago Tribune»,
2 December 2004.

<<http://articles.chicagotribune.com>>

(consultazione: 23/08/2013)

REUTER^(W)

FRTZ REUTER & SONS, INC., *Has the violin business become a criminal racket and a
snare?*, RIN: 024

<<http://fritz-reuter.com/reports/rin024.htm>>

(consultazione: 23/08/2013)

VICHY ENCHERES 2012^(W)

Vichy Enchères. Lutherie, Vichy, 7 juin 2012, liste de lots.

<<http://vichyenchères.files.wordpress.com/2012/05/2012-06-lutherie-liste-lots.pdf>>
(consultazione: 20/08/2013)

YALE CL 2006^(W)

NEW HAVEN: YALE UNIVERSITY, *Collection of Musical Instruments. Checklist, 2006.*

<http://www.yale.edu/musicalinstruments/documents/CMI_2006checklist.pdf>
(consultazione: 07/09/2012)

YALE UNIVERSITY^(W)

NEW HAVEN: YALE UNIVERSITY, COLLECTION ON MUSICAL INSTRUMENTS
Harpsichord. Inv. n. 4876.

<http://www.yale.edu/musicalinstruments/instruments/000003_keyboard.htm>
(consultazione: 26/05/2013)

RINGRAZIAMENTI

Ringrazio innanzitutto il professor Renato Meucci per i tanti consigli e i preziosi insegnamenti che ho ricevuto.

Grazie al dottor Davide Daolmi, mio tutor.

Grazie alla Fondazione 'Fratelli Confalonieri' di Milano che mi ha concesso una borsa di studio fondamentale per lo svolgimento di questa ricerca e di tutte le attività dottorali.

Ringrazio inoltre gli studiosi e gli specialisti che mi hanno fornito importanti informazioni e hanno dimostrato un interesse sincero per il mio lavoro: Francesca Tasso e Valentina Ricetti (Civico Museo degli Strumenti Musicali di Milano); Gabriele Rossi-Rognoni (Galleria dell'Accademia di Firenze, Collezione Strumenti Musicali del Conservatorio 'Luigi Cherubini'); Matteo Sartorio (Museo Teatrale alla Scala e Biblioteca 'Livia Simoni' di Milano); Alfredo Bernardini (Amsterdam: Conservatorium); Jolanda Zonderop (Den Haag: Gemeente Museum); Anne-Emmanuelle Ceulemans (Bruxelles: Musées Royaux d'Art et Histoire, Musée des Instruments de Musique); Margaret Birley (London: Horniman Museum); Nik Zolman (Cambridge: Fitzwilliam Museum); Jane Love (Helmingham: Helmingham Hall); Darryl Martin (Edinburgh: Edinburgh University, Musical Instrument Collections); Marie-Cécile Bardozy (Paris: Musée du Louvre); Silke Berdux e Sonja Neumann (München: Deutsches Museum); Olaf Kirsch (Hamburg: Museum für Kunst und Gewerbe); Martin Kirnbauer (Basel: Historisches Museum, Museum für Musik); Alexandru Duta (Sinaia: Muzeul National Peleş); Panagiotis Pouloupoulos; Ian Petrucci; Denzil Wraight.

Grazie anche a Salvatore Casillo (Università degli Studi di Salerno), Scelza Ricco (Biblioteca Universitaria 'Federico Patetta' di Torino), Marisa Aloi (Biblioteca Musicale 'Andrea della Corte' di Torino), Paolo Vian e Andreina

Rita (Biblioteca Apostolica Vaticana), Angela Roche (London: British Museum), la professoressa Sabine Kürner, Alessandra Palidda, Daniele Cogliati, Laura Pronesti, Michela Dota e Arianna Soldani.

Un ringraziamento particolare va alla mia famiglia, vecchia e nuova, per avermi sempre supportato (e sopportato!).

Ilaria, non potrò mai ringraziarti abbastanza.