

Gabriele Rossi-Rognoni

CONSERVAZIONE E RI-USO: IL CONTROLLO DELLO STATO DI SALUTE DEL ‘CANNONE’

CONSERVATION AND RE-USE:

CHECKING ON THE STATE OF THE ‘CANNONE’S’ HEALTH

“Gli strumenti musicali chiusi in vetrine sono destinati a disidratarsi e a morire.

Sono il calore e il sudore emanati dal musicista, infatti, a nutrirli e tenerli in vita”

Lorin Maazel¹

"Musical instruments closed up in display cases are destined to de-hydrate and die. It's the heat and sweat that the musician emanates, in fact, that nurtures them and keeps them alive."

Lorin Maazel¹

“Gli strumenti si logorano in seguito a un uso continuato. Possono persino, per così dire, morire. Lasciateli riposare. Pensiamo sia nostro dovere affermare con forza che gli strumenti di qualità non devono essere condotti a una morte prematura a causa di un utilizzo sconsiderato.”

W. Henry, Arthur F., Alfred E. Hill²

"Instruments by continual use are apt to become weary. They may even virtually be killed. Give them rests. We feel it a duty to urge most strongly that fine instruments should not be brought to premature death by ceaseless use."

W. Henry, Arthur F., Alfred E. Hill²

Occuparsi di una collezione museale di strumenti musicali significa confrontarsi quotidianamente con due priorità difficilmente conciliabili: quella di conservare gli oggetti per le generazioni future, rallentandone per quanto possibile il degrado e il logoramento e quella di rendere la collezione accessibile e fruibile a costruttori, musicisti, appassionati, studiosi, visitatori e, in sintesi, alla società attuale. Conservazione e fruizione, costituiscono oggi la ragione stessa di esistenza di una collezione museale, ma stanno tra loro in un equilibrio non sempre semplice da mantenere: ogni contatto diretto con l'oggetto conservato, a scopo di studio, esame, misurazione o utilizzo è potenziale causa di rischio di danni accidentali.

D'altra parte la completa preclusione dell'accesso all'oggetto, privilegiando la conservazione della sua integrità per il futuro, pregiudica proprio l'ampliamento della conoscenza su di esso e porta a un inevitabile e progressivo allentamento dell'interesse nei suoi confronti e del suo legame con la società con risultati altrettanto perniciosi, tra l'altro, sulla conservazione e trasmissione.

Questa problematica, generalmente applicabile alla

Taking care of a museum collection of musical instruments means dealing on a daily basis with two priorities that are hard to reconcile: that of preserving objects for future generations, slowing as much as possible their decay and deterioration, and that of making the collection accessible and usable for instrument makers, musicians, scholars, visitors, music-lovers, and in short, society today.

Conservation and usability constitute the very raison d'être for the existence of a museum collection, but there is an equilibrium between them that is not always easy to maintain.

Every direct contact with the preserved object, for reasons of study, examination, measurement or use, is a potential cause of risk for accidental damage. On the other hand, the complete exclusion of access to the object, privileging the preservation of its integrity for the future, really prejudices the broadening of knowledge about it and brings about an inevitable and progressive slackening of interest in it and its link to society, with results that are just as harmful for conservation and transmission among other things.

This problem, generally applicable for the majority

maggior parte degli oggetti musealizzati, acquisisce tratti specifici quando si parla di strumenti di liuteria: allo strumento ad arco, infatti, vengono tradizionalmente attribuite qualità più proprie dell'essere umano che dell'oggetto. Entrambe le citazioni riportate in apertura di questo intervento fanno riferimento alla 'vita' e alla 'morte' degli strumenti ad arco, seppure sostenendo posizioni diametralmente opposte. È inoltre convinzione largamente diffusa che gli strumenti di liuteria necessitino, proprio come le persone, di un regolare esercizio per mantenere una buona salute. Diversamente dagli esseri umani, tuttavia, sembra che l'attività ginnica, anche a livello professionale, debba durare indefinitamente nel tempo e che generi sempre vantaggi per chi la pratica.

Sembrirebbe quindi che nel caso della liuteria non si debba verificare la contrapposizione tra fruizione e conservazione e anzi, che la prima sia indispensabile per la seconda. A nulla, d'altra parte, sono valse le numerose dimostrazioni contrarie offerte da strumenti di cui, dopo lunghi periodi di inutilizzo, si è riscoperto un suono meraviglioso. Tale constatazione, come dimostra il commento di Lorin Maazel sopra riportato, desta ogni volta un rinnovato stupore. Tale stupore, però, proprio e tipico dell'artista e del poeta, non può e non deve essere condiviso da chi desideri affrontare il problema da un punto di vista scientifico.

Se tale posizione può avere avuto un senso in un contesto in cui il non-utilizzo corrispondeva all'abbandono, essa non è invece sostenibile quando lo strumento sia elevato dal ruolo di 'oggetto di consumo' a quello di bene culturale la cui conservazione è motivata, oltre che dalla sua funzione originaria, dall'interesse per lo studio e la conservazione delle informazioni che trasmette.

Se allo strumento musicale, quindi, viene attribuita un'importanza in sé, allora è necessario considerare che il suono è uno, ma non il solo, dei suoi attributi e che la sua fruizione, analogamente a quanto accade con qualsiasi altro bene culturale, deve essere conciliata con le necessità conservative.

Per offrire un esempio del logoramento a cui è inevitabilmente sottoposto uno strumento di liuteria in uso regolare desidero riportare uno stralcio di un *condition report* stilato pochi anni fa sulla viola contralto di Antonio Stradivari del 1690 'Medici', sovente utilizzata dal *Juilliard Quartet* e in deposito presso la *Library of Congress* di Washington: "Lo strumento è perfettamente suonabile ed è stato

of museum-owned objects, acquires specific traits when one talks about bowed instruments: string instruments, in fact, are traditionally attributed qualities that belong more to people than to objects. Both the citations reported above refer to the 'life' and 'death' of stringed instruments, even if they maintain positions that are diametrically opposed. Moreover, it is a widely held belief that string instruments need regular exercise, just like people, to maintain good health. Differently from human beings, however, it seems that their gymnastic activity, even on a professional level, must last indefinitely over time and that it always generates advantages for those who practice it.

It would seem in the case of violinmaking, therefore, that the conflict between usability and conservation should not have to exist and that to the contrary, the former is indispensable to the latter. On the other hand, the numerous demonstrations offered by instruments that after long periods of disuse were discovered to have a marvelous sound are of no use. Such an observation - as demonstrated by Maazel's comment - awakens a sense of astonishment every time. Such astonishment, however, typical of the artist or poet, cannot and must not be shared by those who want to deal with the problem from the scientific point of view.

If such a position may have made sense in a context in which disuse corresponded to abandonment, this is not tenable when the instrument is elevated from its role of 'consumer good' to that of cultural asset, whose conservation is motivated by, in addition to its original function, the interest for research and preservation of the information that it transmits.

If, therefore, an importance in and of itself is attributed to the musical instrument, then it is necessary to consider that the sound is one, but not the only one, of its attributes, and that its use, analogous to what happens with whatever other cultural asset, must be reconciled with the needs for conservation. To offer an example of the wear and tear to which a regularly used stringed instrument is inevitably exposed, I would like to report an excerpt of a condition report drafted a few years ago on the Antonio Stradivarius contralto viola of 1690, the 'Medici', often used by the Juilliard Quartet and in storage at the Library of Congress in Washington: "The instrument is perfectly playable and has recently been used in concerts in the Coolidge auditorium. No significant change may be noted in the state of conservation with respect to my last

recentemente utilizzato in concerti nel *Coolidge auditorium*. Non si nota alcun cambiamento rilevante nello stato di conservazione rispetto al mio ultimo esame dello strumento [circa dieci mesi prima, NdA] ad eccezione di alcuni segni dovuti all'uso e al maneggio tra cui piccole macchie di acqua o di sudore sulla tavola alcune delle quali non rimuovibili [...], due piccole cadute di vernice sul bordo superiore del fondo [...] e una piccola scheggiatura con perdita di legno vicino alla punta inferiore destra del fondo".³

L'accurata descrizione, in sostanza, descrive danni e perdite alla vernice e scheggiature del legno come fenomeni irrilevanti e del tutto accettabili in uno strumento 'perfettamente suonabile'. Si tratta, tuttavia, di danni che risulterebbero decisamente allarmanti, soprattutto se verificatisi nel breve spazio di meno di un anno, nel caso di qualsiasi altro manufatto ligneo di più di trecento anni.

È noto a chiunque si occupi di strumenti ad arco, costruttori, restauratori, musicisti, che l'utilizzo continuo dello strumento richiede una serie altrettanto continua di piccoli restauri, aggiustamenti e messe a punto, dai ritocchi alla vernice, all'apposizione di pezze, alla rifoderatura, che portano a sostituire parti originali con altre moderne cancellando evidenza storica e generando uno strumento progressivamente sempre più 'reinventato'.

Diventa quindi lecito domandarsi quanto 'stradivariano' sia il suono di uno strumento di Stradivari sottoposto a continue più o meno rilevanti modifiche per più di trecento anni. Se poi si applicasse il criterio ampiamente diffuso tra gli antiquari di considerare 'non autentico' un oggetto in cui i restauri o le modifiche interessino oltre il 30% del materiale, ben pochi degli strumenti di liuteria antica esistenti potrebbero conservare il nome del liutaio che originariamente li costruì.

Ai rischi e ai danni derivanti dall'utilizzo, inoltre, si devono aggiungere quelli connessi e inevitabili legati alla preparazione e al trasporto dello strumento.

Si tratta di una problematica non trascurabile se è vero, come dichiarato dal conservatore della collezione del *Metropolitan Museum* di New York, che il numero maggiore di danni traumatici viene causato nelle fasi di accordatura, preparazione e trasferimento degli strumenti, più che durante i concerti.⁴

Tali considerazioni, d'altra parte, non intendono

examination of the instrument [circa ten months earlier, author's note] with the exception of a few marks due to use and handling among which small water spots or sweat spots on the belly, a few of which are not removable [...], two small losses of varnish on the upper border of the back [...] and a small chip with loss of wood near the lower right end of the back".³

The accurate description, in substance, describes damages and losses of varnish and chipping of wood as irrelevant phenomena that are completely acceptable in an instrument that is 'perfectly playable'.

It concerns, nonetheless, damage that would appear to be decidedly alarming, above all if discovered in the brief space of less than a year, in the case of any other wooden artifact more than three hundred years old.

It is well known to whomever deals with string instruments - builders, restorers, musicians - that the continuous use of the instrument requires a series of little restorations, adjustments and tune-ups that are just as continuous, from touching up the varnish to affixing patches, to relining, that brings about the substitution of original parts with other modern pieces, eliminating historical evidence and generating an instrument that is progressively more and more 'reinvented'.

It therefore becomes legitimate to ask ourselves how 'stradivarian' the sound of an instrument made by Stradivarius is, when it has been subject to continuous modifications of a more or less significant nature for more than three hundred years. If then we apply the widespread criterion among antiques dealers of considering 'not authentic' an object where restoration or modifications involve more than 30% of it, very few antique string instruments would still bear the name of the violinmaker who originally constructed them.

To the risks and damage resulting from use, moreover, must be added those connected and inevitably linked to the preparation and transportation of the instrument.

This concerns a problem that cannot be overlooked if it is true, as the assistant conservator of the collection at the Metropolitan Museum of New York stated, that the greatest number of traumas is caused during the phases of tuning, preparation and transfer of the instruments, more than during the concerts themselves.⁴

Such considerations on the other hand do not intend

mettere in discussione l'importanza della percezione del suono per l'apprezzamento di uno strumento musicale antico, né demonizzarne l'utilizzo.

Il suono dello strumento, infatti, non è un elemento accessorio dell'oggetto ma partecipa invece al riconoscimento del suo valore culturale. Diversamente da un letto antico o da un'armatura, la cui funzione pratica è sostanzialmente indipendente dal valore tributato all'oggetto (la confortevolezza del sonno o la resistenza agli attacchi nemici rivestono, infatti, poca o nulla importanza nell'apprezzamento odierno dell'oggetto), il suono dello strumento musicale è invece considerato una caratteristica intimamente connessa alla qualità, alla preziosità e quindi alla rilevanza dello strumento ad arco. Esiste quindi una forte aspettativa da parte del pubblico e della società, nei confronti della possibilità di ascoltare il suono di uno strumento musicale e tale aspettativa non può essere ignorata.

È vero, d'altra parte, che lo stupore, la soddisfazione e l'apprezzamento da parte del pubblico e, a volte degli stessi musicisti, sono largamente basati sulla suggestione legata al nome del costruttore più che sulla reale capacità di percepire le sfumature sonore dello strumento analogamente a quanto avviene nel caso delle pietre preziose, in cui la presunzione di trovarsi davanti al diamante più grande del mondo è sufficiente a generare stupore e ammirazione anche nell'incapacità di distinguerlo da una riproduzione in cristallo.

Nondimeno dall'unione tra suggestione, importanza storica e caratteristiche oggettive deriva il ruolo dello strumento musicale nella nostra cultura attuale e ciascuno di questi elementi ha, in quest'ottica, una propria importanza. Poiché però, come si è tentato di dimostrare, l'utilizzo può essere tutt'altro che salutare per la conservazione è indispensabile giungere ad elaborare una politica conservativa che salvaguardi i due aspetti.

Le difficoltà di convertire in pratica un simile auspicio, d'altra parte, emersero ancora una volta pochi anni fa in occasione del convegno annuale dell'*International Committee of Musical Instrument Museums and Collections* (CIMCIM) dell'*International Council of Museums* (ICOM) a San Pietroburgo, dedicato al tema "Strumenti Musicali: devono necessariamente suonare?".

In quell'occasione furono presentate ventotto relazioni da parte di colleghi provenienti da musei di tutti e cinque i continenti che condividevano, in ambiti diversi, analoghe problematiche.

to call into question the importance of perceiving the sound for appreciating an antique musical instrument nor for demonizing its use.

The sound of the instrument in fact is not an accessory element of the object but rather participates directly in recognizing its cultural value. Differently from an antique bed or armor, whose practical function is substantially independent of the value attributed the object (the comfort of sleep or the resistance to enemy attacks hold little or no importance in fact in appreciating that object today), the sound of a musical instrument instead is considered a characteristic intimately connected to the quality, the preciousness and therefore the significance of the string instrument. There exists therefore a strong expectation on the part of the public and society as regards the possibility of listening to the sound of a musical instrument and such an expectation cannot be ignored. It is true, on the other hand, that the astonishment, satisfaction and appreciation on the part of the public and, at times on the part of the musicians themselves, are largely based on the evocative power of the maker's name more than on the real capacity to perceive nuances in the sound of the instrument, analogous to what happens in the case of precious stones, where the presumption of finding oneself faced with the biggest diamond in the world is sufficient enough to generate amazement and admiration even if one is unable to distinguish it from a crystal reproduction. Nevertheless, since from the union of evocative power, historical importance and objective characteristics derives the role of the musical instrument in our current culture, each of these elements has its own importance in this point of view. Since, however, as we are tempted to show, use may be anything but healthy for the conservation of an instrument, it is indispensable that we design a conservation policy that safeguards the two aspects. The problem of putting into practice such a desire, on the other hand, emerged once again a few years ago on the occasion of the annual conference of the International Committee of Musical Instrument Museums and Collections (CIMCIM) of the International Council of Museums (ICOM) in Saint Petersburg, dedicated to the topic "Musical Instruments: do they have to sound?" On that occasion, twenty-eight papers were presented by colleagues from museums from all five continents, who share analogous problems in various environments. The solutions proposed for the most

Le soluzioni proposte, per lo più basate su lunghe esperienze personali e considerazioni di buon senso, erano contrastanti e inconciliabili tra loro al punto che non solo non ne derivò alcuna risoluzione comune, ma ne scaturì piuttosto una violenta polemica che perdurò per tutto l'anno successivo prima che l'argomento venisse abbandonato.⁵

Una delle soluzioni proposte è quella largamente adottata della creazione di copie degli strumenti antichi e del loro utilizzo in luogo degli originali per la regolare attività concertistica.

Per quanto la discussione sia ancora molto vivace su questo argomento, credo si possa sostenere che copie sufficientemente fedeli possano riproporre un'attendibile ricostruzione quantomeno delle caratteristiche sonore che lo strumento doveva avere quando fu costruito. Questa soluzione, ormai largamente diffusa tra costruttori, musei e musicisti di tutto il mondo permette di salvaguardare il modello originale e nel contempo di ottenere strumenti ampiamente sfruttabili a fini musicali e concertistici. L'efficacia del ricorso alle copie, tuttavia, è limitata dal fatto che esse non posseggono quell' 'aura' che è invece propria dell'originale e che, analogamente a quanto avviene per qualsiasi oggetto antico nella cultura occidentale, costituisce parte integrante della percezione artistica.

Una soluzione intermedia, largamente adottata soprattutto in ambito museale per gli strumenti a tastiera, è quella della realizzazione di copie della sola meccanica o delle sole parti sottoposte a maggiore logoramento meccanico.

Una tale soluzione, applicata ora anche per la montatura del 'Cannone' recentemente realizzata, ha per lo meno il pregio di limitare la consunzione meccanica più prevedibile. Essa richiede però una cautela particolare perché può incoraggiare, sulla scorta di tale maggiore solidità, un utilizzo più estensivo e incontrollato dello strumento senza ridurre in alcun modo i rischi di danni accidentali e le normali sollecitazioni a cui lo strumento è sottoposto durante l'utilizzo. Ma qual è il ruolo di queste sollecitazioni nel deterioramento dello strumento? Quali di esse devono essere evitate ad ogni costo, quali devono essere limitate e quali sono invece del tutto trascurabili?

Si tratta di domande le cui risposte sono tuttora straordinariamente vaghe e influenzate da luoghi comuni, preconcetti e idee che si scontrano tra loro con tale vigore da richiedere quantomeno una verifica. La stessa mancanza di informazioni

part were based on long personal experience and considerations of common sense, and were in conflict and irreconcilable among them to the point that not only was no common solution found, but a rather violent argument was set off that lasted for the entire following year until it was finally abandoned.⁵ One of the solutions proposed was the widely adopted one of creating copies of antique instruments and using them in place of the originals for regular concert activity. Even though the discussion is still very lively on this topic, I think we can state that copies that are sufficiently faithful may offer a reliable reconstruction at least as far as sound characteristics are concerned, similar to what the instrument should have had when it was made. This solution, by now quite widespread among makers, museums and musicians throughout the world, allows for safeguarding the original model and at the same time, obtaining instruments that are quite usable for musical purposes and concerts. The effectiveness of resorting to copies, nonetheless, is limited by the fact that they do not possess the 'aura' that belongs to the original and analogously to what happens with any antique object in western culture, this constitutes an integral part of the artistic perception.

An intermediary solution, largely adopted especially in the museum world for keyboard instruments, is that of making copies only of the mechanical parts or only of the pieces that undergo greater mechanical wear and tear.

This kind of solution, applied now also for the fittings of the 'Cannone' that were recently created, has at least the merit of limiting the more obvious mechanical consumption. This requires however special caution because it may encourage, due to the spare parts that are more solid, a more extensive and uncontrolled use of the instrument without reducing in any way the risk of accidental damage and normal stress to which the instrument is exposed during use. But what is the role of this stress in the deterioration of the instrument? What should be avoided at all costs, what should be limited and what instead may be overlooked entirely?

These are questions whose responses are still extraordinarily vague and influenced by commonplaces, preconceived notions and ideas that clash with such force as to require at least a check. The same lack of reliable information is found in the most recent publications that rarely go beyond a useful gathering of advice based on common sense.

attendibili si riscontra nelle più recenti pubblicazioni che raramente vanno al di là di una pur utile raccolta di consigli basati sul buon senso. L'evidenziazione di questo problema e della necessità di un nuovo approccio, basato su una più approfondita e specifica conoscenza tecnica, fu anche il più rilevante risultato del citato convegno internazionale del 2002.

Tra le poche osservazioni concrete in questo senso si evidenziava, tuttavia, il fatto che oltre ad approfondire la conoscenza delle conseguenze dell'utilizzo degli strumenti era necessario integrarle con analoghe ricerche relative alle conseguenze dell'esposizione in museo, degli spostamenti, del prestito per mostre. Questo non al fine di precludere l'uso o l'accesso allo strumento, ma al contrario per acquisire le conoscenze specifiche che potessero permetterne un uso informato e quindi più efficace e sicuro per lo strumento e per l'utente.

Se è chiaro, tuttavia, che il comportamento dello strumento musicale nel corso della propria esistenza è ancora largamente sconosciuto è chiaro, altresì, che l'acquisizione di ulteriori e più precisi elementi esula generalmente dalla competenza e dalle possibilità individuali dei curatori di musei, dei costruttori e restauratori e dei musicisti.

Se così non fosse tali dati sarebbero stati acquisiti da tempo. Ciascuna di tali figure, nondimeno, porta competenze e conoscenze specifiche indispensabili perché il problema possa essere considerato nella sua complessità.

Ne consegue quindi la necessità di un approccio multidisciplinare che combini l'esperienza specificamente legata agli strumenti musicali antichi, sotto i suoi numerosi aspetti conservativi e musicali, con la competenza strettamente tecnico-scientifica relativa ai materiali e al loro comportamento.

Su queste basi e partendo da questi presupposti è stato sviluppato, su incarico del Comune di Genova, un progetto di monitoraggio e analisi del comportamento del 'Cannone' nelle diverse fasi della sua 'vita' finalizzato all'elaborazione di una politica che possa conciliare la migliore conservazione con il massimo grado di interpretazione sulla base di una conoscenza scientifica più ampia delle reazioni dello strumento alle sollecitazioni a cui è sottoposto.

Tale progetto, elaborato in collaborazione con Marco Fioravanti del Dipartimento di Studi Ambientali e Forestali dell'Università di Firenze, deriverà quindi dal coordinamento e dalla combinazione di competenze e conoscenze differenti in grado di

Highlighting this problem and the need for a new approach based on more specific, in-depth technical knowledge was also the most significant result of the above-cited international conference in 2002.

Among the few concrete observations in this sense, it was underscored however that in addition to broadening the understanding of the consequences of use of instruments, it was necessary to integrate this knowledge with analogous research related to the consequences of exhibiting instruments in museums, transferring them and loaning them for exhibits.

This, not with the goal of precluding use of or access to the instrument, but to the contrary, to acquire the specific knowledge that will allow for an informed use and therefore a more efficient and safe experience for the instrument and the user.

If it is clear, again, that the behavior of the musical instrument over the course of its own existence is still largely unknown, it is just as clear that the acquisition of further and more precise elements generally lies beyond the individual competence and possibilities of museum curators, makers, restorers and musicians.

If it were not like this, such data would have been acquired for some time by now. Each of these figures, no less, brings skills and specific knowledge that is indispensable so that the problem can be considered in all of its complexity.

What follows therefore is the need for a multidisciplinary approach that combines experience specifically linked to antique musical instruments, in its numerous musical and conservational aspects with the strictly technical-scientific competence related to materials and their behavior.

On this basis and starting with these assumptions, on request from the City of Genoa it has developed a project for monitoring and analyzing the 'Cannone's' behavior in the various phases of its 'life', with the goal of drafting a policy that can reconcile the best preservation with the greatest degree of interpretation on the basis of broader scientific knowledge of the instrument's reactions to the stress to which it is exposed.

This project, developed with the collaboration of Marco Fioravanti of the Department of Environmental and Forestry Studies of the University of Florence, will thus derive from the coordination and combination of skills and

rappresentare le necessità e i mondi che gravitano intorno a questo strumento. La proposta conservativa che ne scaturirà tenderà di conciliare, per quanto possibile, considerazioni culturali, sociali, musicali e scientifiche.

*different knowledges able to represent the needs and worlds that orbit around this instrument.
The conservation proposal that will result from this will try to reconcile as much as possible cultural, social, musical and scientific considerations.*

- ¹ Dichiarazione pubblica rilasciata dopo un concerto tenutosi a New York, *Metropolitan Museum* nel dicembre 2002 sul violino di Antonio Stradivari del 1693 normalmente esposto nelle sale del Museo.
Public statement made after a concert held at the Metropolitan Museum in New York, in December 2002 on the Antonio Stradivarius violin of 1693 normally exhibited in the Museum's collection.
- ² W. HENRY HILL - ARTHUR F. HILL - ALFRED E. HILL, *Antonio Stradivari, his life and work (1644-1737)*, Londra, Hill & sons, 1902 (rist. anast. New York, Dover, 1963) p. 239.
- ³ SCOTT ODELL, *Condition report on the Antonio Stradivarius 1690 "Medici" viola*, 2001.
- ⁴ STEWART POLLENS, *Musical Instruments, do they have to sound?*, CIM CIM International Meeting in Saint Petersburg, 2002.
- ⁵ *CIMCIM Bulletin*, n. 50, Fall 2002.

Gabriele Rossi-Rognoni, Galleria dell'Accademia e Museo degli Strumenti Musicali.
Curatore del Museo degli Strumenti Musicali della Galleria dell'Accademia di Firenze, di cui fa parte la collezione medicea di strumenti ad arco. Ha recentemente coordinato e condotto la campagna di studi e ricerche sulla collezione di strumenti musicali dei granduchi di Toscana e su uno strumento di Bartolomeo Cristofori recentemente riscoperto. In collaborazione con Marco Fioravanti ha predisposto una campagna di indagine sul 'Cannone' al fine di monitorarne lo stato di conservazione.

Gabriele Rossi-Rognoni, Academy Gallery and Musical Instruments Museum.

Curator of the Musical Instruments Museum of the Academy Gallery in Florence, that includes the Medici collection of string instruments. He has recently been the co-ordinator of the research and studies on musical instruments collection of the Grand Dukes of Tuscany and on an instrument, lately rediscovered, made by Bartolomeo Cristofori. He collaborates with Marco Fioravanti for presenting a study on the 'Cannone' in order to keep the instrument in the best condition of preservation and maintenance.