

*Giovanni Dore, l'etno-organologia e le sue fonti:
Fara mediatore con Mahillon*

Conobbi personalmente don Giovanni Dore nel corso di uno degli *Incontri sulla Musica del Mediterraneo* organizzati nei primi anni '80 a Sassari da Pietro Sassu, un amico anche lui sardo, anche lui scomparso e rimpianto, che in quell'occasione ci presentò. Come prima cosa, dopo le presentazioni, don Dore si preoccupò immediatamente di schermirsi, con un'uscita un po' minimalista e un po' provocatoria, che forse teneva già in serbo, affermando: “guardi che io non sono un organologo”. Gli risposi contestando la sua asserzione, non per obbligo di cortesia, ma perché mi trovavo di fronte una persona che ero ben consapevole di quanto fosse importante nel panorama dei nostri studi sugli strumenti musicali e cioè nel quadro di un'attività scientifica di cui con pochi altri mi stavo occupando, obiettivamente e senza presunzione, da pioniere: e come tale sempre in cerca di compagni di strada e soprattutto ben contento di incontrare qualche padre-fondatore.

Del libro di don Dore infatti ero stato, sin dalla sua uscita, un lettore molto attento: ne avevo ricavato molti elementi di conoscenza e di riflessione, nonché concreti suggerimenti, preziosi per un autodidatta quale ero allora nel corso degli anni '70, proprio nel periodo in cui quel libro uscì. Oltre il piano teorico ed etnografico ero infatti interessato a conoscere e acquisire nuove possibilità pragmatiche, di sperimentazione di suoni e di oggetti specializzati nel produrli, al servizio di una “militanza” musicale attiva: si trattava di quella peculiare versione del revival storico della musica antica, quella medievale in specie, che tanto pretendeva di imparare dai monumenti viventi delle musiche di tradizione orale del Mediterra-

neo, affiancandosi così in modo inedito ma quasi inevitabile al *folk-revival* in senso stretto. Fui tra i primi in Italia, con altri compagni di strada, a pormi in quella prospettiva, avendo contribuito con loro a fondare un gruppo di una certa rilevanza, attivo sulla scena milanese, con cui lavoravo all'interno di una sorta di etno-organologia "applicata"¹.

Ripensando dunque a quell'incontro con don Giovanni Dore, sono tutt'ora convinto - come lo ero allora - che nel mettere in dubbio la sua appartenenza al rango degli organologi il mio interlocutore stesse manifestando un suo sincero *understatement*, ma anche che l'esternazione di tale modestia servisse a impostare a suo modo e da subito, con piena "libertà di parola", un confronto che andasse al cuore di questioni basilari sottostanti all'organologia come disciplina consapevolmente problematizzata. Quel breve scambio, infatti, proseguì incentrandosi sulla proposizione di un dubbio scientifico tutt'altro che banale, probabilmente covato da tempo, forse stimolato da qualche critica ricevuta e tenuto in serbo per una verifica da proporre a qualcuno al quale don Dore avesse riconosciuto (bontà sua...) uno statuto di appartenenza all'organologia non amatoriale.

La questione, ampia e generale, si concretizzava in un quesito particolare, esemplare, che così posso ricostruire: "mi sto domandando se un oggetto di cui parlo nel libro, e cioè sa *cannada*², sia da considerare uno strumento musicale e se sia legittimo considerarlo parte dello strumentario della Sardegna, quando poi io stesso ho avuto notizia di una sola persona che lo suonava". Credo sia evidente che in queste apparentemente semplici espressioni dubitative si addensasse una quantità di questioni teoriche, metodologiche, persino filosofiche, che riguardano largamente prospettive dell'etnomusicologia e non solo di essa, molto attuali in quegli anni non meno che nel nostro tempo. E per questo mi pare interessante soffermarmi qui su questi ricordi.

Sullo sfondo si profilava cioè un quesito decisivo per l'organologia e di fondamentale valore teorico e pratico per una salda conduzione di ogni studio sulle musiche, di quelle strumentali ovviamente in modo particolare: "cosa è, o cosa non è, strumento musicale?". Lo si volesse o no giocare in tutte le sue implicazioni,

il quesito chiamava e chiama in causa relevantissime questioni di natura ontologica non meno che di natura relazionale, con evidenti risvolti funzionali sul piano pratico e implicazioni epistemologiche sul piano teorico: il problema cioè del “singolo caso” vs. la generalità collettiva, dell’innovazione in contrasto con la norma, dell’invenzione in contrapposizione alla *traditio*, della *parole* in dialettica con la *langue* (nello specifico campo degli oggetti sorgenti di suono), dello strumento propriamente detto vs. lo sfuggente ma ingombrante “oggetto sonoro”, delle occasioni e delle intenzioni culturali, delle pratiche e delle “grammatiche”; ancora più in profondità, l’incombente quesito ultimo e generale: “che cos’è la musica, come si definisce e delimita?”.

Tutto ciò, ovviamente, era implicito e non affrontabile in quella sede. Né, come è noto, questo piano problematico generale era stato affrontato in modo sistematico (almeno non attraverso tali opposizioni) nel libro uscito qualche anno prima. Nello stesso tempo, però, non si può affermare che l’opera di don Dore avesse ignorato queste questioni fondative: anzi, per certi aspetti, si potrebbe affermare che ve ne fosse una dose “eccessiva”, dettata da urgenze filosofiche, tassonomiche e financo metafisiche che ne davano una versione molto personale. È inevitabilmente la perspicua, allusiva, un po’ autoironica operazione di *understatement* di don Dore prendeva proprio le mosse dal suo libro, nel quale egli non solo aveva descritto specificamente *sa cannada* in quanto strumento, ma aveva parlato di un suo uso definibile come “musicale” anche alla luce della più conformistica delle accezioni.

In quella stessa opera l’autore non aveva evitato inoltre di scrivere parole molto chiare su che cosa secondo lui si dovesse intendere per strumento musicale. La sua tassonomia, ripartita gerarchicamente con l’utilizzo della categoria degli “oggetti sonori” e di quella con cui egli intese proporre un’ulteriore caratterizzazione funzionale/occasionale sotto l’etichetta di “congegni fonici”³, conteneva dunque già una risposta positiva alla domanda sulla *cannada*. Dal che è legittimo supporre che la sua intenzione fosse quella di cercare conforto alle proprie convinzioni circa le ipotesi tassonomiche e teoriche prescelte, ostentando un profilo “basso”, che gli consentisse forse

la più libera proposizione di quesiti alti e impegnativi entrando da una “porta laterale”, con l’accesso facilitato dall’uso discreto di domande retoriche.

Da quell’atteggiamento penso si possa inferire (con un pizzico di enfattizzazione) che sua intenzione fosse quella di sfidare non tanto l’organologia (meno che mai quella implicata nella prospettiva etnomusicologica), quanto quella musicologia che all’epoca - gli inizi degli anni ’80 - era ancora responsabile di una marginalizzazione della scienze degli strumenti musicali, ritenuta cosa da “tecnici” che manipolano oggetti, che si occupano di dettagli esasperatamente quantitativi, quali centimetri, spessori, diametri: quindi di aspetti materiali della musica. E che riteneva che la Musica con la maiuscola si trovasse altrove, naturalmente al di sopra di questa sfera “mondana”, nell’empireo qualitativo e spirituale, ancora più distante dagli usi occasionali di un pastore ingegnoso. Una specifica idea spirituale e “celeste” della Musica era peraltro ben familiare - come si vedrà più avanti - allo stesso organologo/sacerdote di Tadasuni: che non per questo tuttavia indulgeva a distorsioni idealistiche del ruolo degli oggetti produttori di suono, che anzi era al centro del suo interesse anche non solo strettamente scientifico. E anche al costo di porre tale interesse in possibile, velata contraddizione con le sue convinzioni metafisiche.

Ciò che mi parve di capire era che don Giovanni si aspettasse una sorta di riconoscimento, un apprezzamento di una visione che si era spinta sino a comprendere anche *sa cannada* quale viatico della musicalità, superando chiusure dogmatiche che tuttavia pesavano ancora sulla sua coscienza epistemologica come retaggio da cui non gli era stato facile liberarsi. Se questa era la sua implicita rivendicazione, essa meritava una piena appartenenza al campo scientifico dell’organologia, pur con la residua ambiguità del retroterra da cui era partita. Del resto, al di là del piano soggettivo dei dubbi o delle domande retoriche, la ricerca di don Giovanni Dore si era senza alcun dubbio guadagnata un posto di rilievo entro gli sforzi di emancipazione della disciplina, che si stava affermando in autonomia, in parte anche in contrasto, con la tradizione di studi egemonizzata dai due campi di maggiore ufficialità e di più solido

insediamento entro l'edificio della musicologia accademica del nostro paese: quello degli studi sul violino e la scuola classica della liuteria italiana, da un lato, e quello dell'organaria, dall'altro.

Poco importa che questa ricostruzione circa le intenzioni di don Dore di un periodo così lontano, ricavata da un episodio decisamente marginale, possa essere riscontrata o no in positivo da affermazioni e da prese di posizione esplicite sul dato: anche al costo di ergermi a mia volta come “unico testimone”, ritengo che la personalità del parroco di Tadasuni e, soprattutto, il suo lavoro concreto confermino che, al di là del rango sociale degli oggetti indagati, la sua ispirazione epistemologica fosse modellata secondo una precisa aderenza di fatto alla tendenza più vitale che si stava presentando negli anni in cui la sua ricerca si è sviluppata, che è quella dell'organologia sperimentata nell'alveo degli studi etnomusicologici, che abbiamo sentito l'esigenza in Italia di definire “etno-organologia” proprio per un intento rivendicativo di sue qualità di metodo e di sguardo sulle cose. Non intendo riferirmi alla “militanza” in uno schieramento para-accademico, peraltro inesistente nei fatti, né vorrei far dipendere tale aderenza dalla mera delimitazione del campo di interesse del parroco di Tadasuni, riferito a uno strumentario ben circoscritto dal punto di vista della localizzazione regionale e dell'identità popolare; penso invece alla caratterizzazione della sua indagine basata sul metodo etnografico, attento alle funzioni, ai contesti, al radicamento dei suoni nella vita degli uomini in rapporto con le sue principali manifestazioni: il lavoro, il gioco, i riti, l'edonismo socialmente sancito, la sfera religiosa.

Non è un caso che questa impostazione abbia costituito anche uno dei meriti principali del lavoro svolto a partire dall'inizio del secolo da Giulio Fara, lo studioso cioè che fu inevitabilmente l'ispiratore di don Dore, pur nella netta diversità dei modi e degli scopi dell'uno confrontati con quelli dell'altro. Il valore comune sta nell'analogia attenzione alle determinazioni culturali dell'esperienza musicale ben più che nel radicamento fortemente etnicista professato da Fara nella prospettiva positivista ed evolucionista di cui fu partecipe. Credo che la centralità di quella attenzione possa essere affermata per entrambi, al di là dell'intensificazione esplicita delle

rispettive intenzioni soggettive o a prescindere da dichiarazioni e prese di posizione “militanti” sul piano metodologico generale. Che pure non fecero difetto né all’uno né all’altro.

Sul rapporto tra i due rappresentanti storici dell’organologia della Sardegna sarà comunque opportuno tornare più avanti. Di certo per ora basterà ricordare che l’esempio di Fara fu ovviamente determinante per don Giovanni Dore per averne modellato l’ispirazione di partenza ad occuparsi dell’etnofonia organologica dell’isola; del resto la costante attenzione di Fara verso i manufatti sonori e la loro oggettualità culturale, nonché l’antiorità pionieristica e l’efficacia descrittiva e cognitiva, sono doti che meritano un posto di rilievo nel quadro dell’esile storia dell’organologia del nostro paese in generale.

Anche per Dore, e non a caso, i tratti caratteristici del suo lavoro riconducono a un’esperienza da pioniere. Peraltro, chiunque avesse intrapreso nel nostro paese all’inizio degli anni ’70 del Novecento un’attività di conoscenza in chiave etnomusicologica degli strumenti musicali di tradizione orale si trovava inevitabilmente nel ruolo, non sempre gratificante, del precursore. L’organologia in generale si trovava in posizione marginale: mancavano insediamenti universitari della disciplina e più in generale si scontava un sostanziale immobilismo in ambito specialistico sia nelle ricerche che nella circolazione di informazioni scientifiche. È noto che nel periodo a cavallo tra ’800 e ’900 si era diffusa nel nostro Paese, ben oltre il caso di Giulio Fara, un’attenzione significativa, ancorché disordinata, per gli strumenti musicali, stimolata dal positivismo e dalle sue specifiche posizioni nel campo delle scienze demo-etno-antropologiche⁴. Quando, nel periodo tra le due guerre, quel clima favorevole era venuto meno per effetto della sopravvenuta egemonia dell’idealismo in filosofia e del fascismo in politica⁵, si profilò una convergente delegittimazione di fatto degli studi sugli aspetti materiali della pratica musicale e sulla diversità culturale. Solo qualche eccezione, come quelle rappresentate da articoli e recensioni pubblicati nella *Rivista Musicale Italiana*, continuò a testimoniare in forma residuale l’interesse di un tempo. Ma anche nel secondo dopoguerra,

e cioè nel periodo in cui decollarono, pur tra molte difficoltà, gli studi e le ricerche sulle musiche popolari con il decisivo avvio della ricerca sul campo, l'attenzione per la musica strumentale non si accompagnò in modo adeguato alla considerazione specialistica in senso organologico degli strumenti musicali⁶.

Quanto sia stato profondo il disinteresse, durato per più di un ventennio, è attestato dal fatto che insieme con un diradarsi degli studi si è contemporaneamente inaridito anche il campo del collezionismo, che apporta stimoli alla conoscenza non meno intensi da quelli suscitati dalla circolazione delle idee "pure": non mancarono allora esperienze di raccolta di strumenti musicali provenienti da diverse culture e aree del mondo, ma in generale non si è realizzato un accumulo di fondi significativi né si è dato incremento a quelli esistenti⁷; e quasi del tutto assente fu la formazione di collezioni di strumenti rappresentativi delle culture musicali popolari in Italia⁸.

Sul piano degli studi e della circolazione di idee nell'ambito scientifico emergono alcune eccezioni, tra cui merita una citazione quella di Benvenuto Disertori (anch'egli collezionista di strumenti musicali in proprio), se non altro a causa della singolarità dei mezzi adottati dallo studioso trentino, che sperimentò sia nella ricerca iconografica, decisamente centrale nella sua fisionomia, sia nell'illustrazione degli strumenti "reali" da lui presi in considerazione, una vera e propria abilità artistica e una sensibilità capace di rendere comunque suggestivo ogni suo lavoro⁹. Il che tuttavia alimentò anche in modo singolare l'idea, malintesa, di una sostanziale marginalità del suo apporto in relazione con la corrente dominante degli studi storici.

Giovanni Dore e altre possibili fonti:

"Gli strumenti musicali" di Giampiero Tintori

Il secondo dopoguerra, a partire dai primi passi dei secondi anni '40 ma con la vera esplosione nei '50 e '60, conosce l'avvio della ricerca etnomusicologica sistematica con l'uso della registrazione sul campo delle musiche indagate, grazie a Giorgio Nataletti, Alan

Lomax e Diego Carpitella, Alberto Cirese, Andreas Fridolin Weiss Bentzon, Roberto Leydi, Cesare Bermani e il gruppo del *Nuovo Canzoniere Italiano* e pochi altri. Le conoscenze del mondo dei suoni culturalmente organizzati si espansero dunque su scala sino ad allora impensabile, apportando informazioni decisive anche sugli strumenti in uso nelle tradizioni locali, a cui però non seguì con altrettanta sistematicità l'elaborazione scientifica specialistica dei dati riferiti allo strumentario.

Costruita negli anni '60, all'inizio dei '70 appare sulla scena editoriale italiana un'opera ponderosa e di grande formato in cui si concretizza il primo studio contemporaneo nel campo dell'organologia "generale" con pretesa universale, enciclopedica - per la verità mettendo a frutto un vasto lavoro di collazione di fonti disparate che solo la disponibilità di un certo numero di collaboratori poté consentire - dedicato da un musicologo italiano agli strumenti musicali: si tratta dei due volumi a firma Giampiero Tintori pubblicati dalla UTET¹⁰. La sezione dedicata agli "Strumenti regionali e popolari", contenuta nel tomo secondo dell'opera (cap. XI), è costruita su paragrafi ad intitolazione geografica e l'Italia vi è descritta in pochissime pagine (da p. 978 a p. 983) sulla base di fonti bibliografiche a loro volta non derivate dalla ricerca diretta: fanno eccezione le referenze sulla Sardegna, ricavate dagli scritti di Silvestro Baglioni e, anche qui, di Giulio Fara, anche se l'ascendenza archeologica delle *launeddas* è ripresa dal *Real-Lexikon* di Curt Sachs¹¹. Il resto è soprattutto ricavato dal *Catalogo* di Bruxelles di Victor-Charles Mahillon e da altre fonti disparate: si va dal *Gabinetto armonico* nell'edizione del 1722 di Padre Filippo Bonanni all'*Essai sur la musique* del de La Borde (1780), sino a scritti locali sull'ocarina di Budrio. L'opera di Tintori è ovunque caratterizzata da un notevole squilibrio tra le parti, la cui più macroscopica manifestazione sta proprio nel campo etno-organologico per la diversità di impostazione quantitativa, qualitativa e metodologica tra questo ultimo capitolo del tomo secondo e l'intero tomo primo, che è tutto dedicato alle culture extra-europee e alle civiltà antiche "intorno al bacino del Mediterraneo".

Per quanto disorientante sia il quadro che ne risulta, proprio per

la sua disomogeneità e per la disparità qualitativa delle fonti, le 567 pagine di grande formato del primo tomo, sommate a quelle della seconda parte dedicate all'Europa "locale", misero a disposizione una mole notevole di informazioni e, soprattutto, un apparato iconografico, che fu curato da Alberto Basso, di centinaia di fotografie, sino a quel momento in gran parte indisponibili per il lettore italiano. Le immagini furono prelevate soprattutto dai fondi di due tra i maggiori musei europei, il *Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Musique* e il *Museum für Völkerkunde* di Vienna. Per gli strumenti italiani furono utilizzate anche fotografie di oggetti della collezione personale di Tintori stesso (tra cui un esemplare di *louneddas*), già utilizzati ad illustrare il capitolo dal titolo "Gli strumenti musicali popolari in Italia" a firma Giampiero Tintori aggiunto al testo tradotto in italiano di un'opera di taglio divulgativo e con dimensioni e veste editoriale da strenna libraria illustrata, pubblicata nel 1964 con prefazione di Massimo Mila¹². La ponderosa opera di Tintori si segnala anche per aver pubblicato la traduzione, da parte dell'autore stesso, dei sistemi di classificazione di Mahillon e di Hornbostel-Sachs: fu un segnale importante, anche se la traduzione in quanto tale, ma soprattutto il modo in cui in parti non secondarie i testi originali furono rimaneggiati e "semplificati", lasciano molto a desiderare, al punto che, a parere di chi scrive, l'operazione - soprattutto per quanto riguarda la sistematica del 1914 di Hornbostel-Sachs - fu fonte di equivoci determinanti per la mancata comprensione da parte della musicologia italiana dell'impostazione stessa della proposta dei due esponenti della *Vergleichende Musikwissenschaft* berlinese.

Questo quadro contemporaneamente ricco e disordinato derivava dalla formazione di Tintori e dalle sue ricadute nel campo specifico dell'organologia: egli, musicologo per lungo tempo direttore del *Museo Teatrale alla Scala*, ligure che si trovò a lavorare a lungo in Piemonte e a Milano, era passato attraverso un complesso itinerario di esperienze¹³, in cui confluirono l'archeologia (fondamentale in questo senso l'impronta della collezione di strumenti del *Museo Teatrale alla Scala*, che possiede una sezione importante di strumenti dell'antichità); la musica antica frequentata attraverso l'ingresso

fornito dalla paleografia e dallo studio degli strumenti a tastiera diversi dal pianoforte, come l'organo e il clavicembalo; l'iconografia musicale, da lui recepita a partire dall'influenza distribuita in tutta la musicologia italiana (ma in misura ridotta al minimo di una presenza di nicchia) da parte di Benvenuto Disertori; l'etnologia di matrice ottocentesca sfociata nella scuola positivista, a sua volta mediata da Kraus e da Oscar Chilesotti con la sua importante *Rivista Musicale Italiana*, alla quale contribuì in modo sistematico, per l'etnofonia, Giulio Fara. Da queste varieguate frequentazioni e per questi tramite Tintori si costruì una personale visione della scienza degli strumenti musicali, che molto dipendeva dal rapporto ideale costruito con Mahillon e con molti rappresentanti di quella rete che nel periodo a cavallo dei secoli XIX e XX teneva in stretto contatto studiosi di vari paesi nello spirito di una esemplare collaborazione; molto meno rilevante fu invece per lui il rapporto con l'organologia e l'etno-organologia che negli stessi anni della compilazione del suo testo in due volumi si era data da fare in Europa e nel mondo. E infatti, curiosamente, nelle citazioni prevalgono i riferimenti alla letteratura scientifica pubblicata nella prima parte del XX sec. (o in quello precedente). In campo etno-organologico Tintori attinge, per le cose nostrane, a Fara e a Baglioni, usa intensamente il Sachs del *Real-Lexikon* e coltiva un rapporto molto stretto con la raccolta di strumenti musicali del *Museum für Völkerkunde* di Vienna¹⁴.

L'influenza di Giampiero Tintori è certamente leggibile nel lavoro di don Dore: l'opera in due tomi (di cui credo che egli conservasse una copia nella sua biblioteca personale) è citata in bibliografia nel suo libro e se ne sente l'influsso quanto meno in relazione con le cose relative alla classificazione, con la non ben risolta mescolanza tra i sistemi di Mahillon e di Hornbostel-Sachs; Mahillon compare non a caso nella sezione della bibliografia dedicata a "Dizionari e cataloghi" (ove compare anche l'opera di Tintori che peraltro non appartiene strettamente a questa tipologia), mentre Erich Moritz von Hornbostel e Curt Sachs non sono citati per nulla. Pur non disponendo di attestazioni dirette, ho la netta impressione che proprio questo lavoro possa avergli fornito un ponte per mezzo del quale alcune fonti primarie, non direttamente fruite in quanto tali,

sono comunque entrate nell'orizzonte culturale di don Giovanni: ciò può valere in particolare, come detto, per l'opera di Mahillon, già peraltro presente negli scritti di Fara, e la cui sistematica organologica era stata comunque ben accolta nel perimetro degli studi musicologici italiani in misura maggiore di quanto non sia avvenuto con la ben più complessa e rilevante classificazione Hornbostel-Sachs; il che si spiega forse a causa della maggiore accessibilità della lingua, ma certamente anche grazie agli intensi scambi che Mahillon intrattenne con l'Italia nel corso della sua attività di storico, etnografo, museologo, musicista e costruttore di strumenti musicali. Tra i contatti più rilevanti va considerato quello da lui intrattenuto con Alessandro Kraus figlio, di cui diremo più avanti, per il quale azzardo l'ipotesi che la "catena" Mahillon-Fara-Tintori possa anche aver fornito il tramite di un rapporto indiretto, attraverso il quale l'esempio di Kraus potrebbe essere arrivato in modo mediato a riecheggiare nelle pagine di don Dore.

Giovanni Dore e l'organologia negli anni della ripresa in Italia (i '70, dopo il "Dizionario della musica popolare europea" di Leydi/Mantovani)

Pochi anni prima dell'uscita del volume sugli strumenti sardi il panorama editoriale fu comunque mosso da un'opera che per molti versi contribuì a mettere in circolo materiali, informazioni, metodi e punti di vista di cui si giovò sia sul piano specialistico, sia su quello divulgativo, l'intera etnomusicologia italiana, con particolare rilievo al suo interno per gli studi di carattere organologico: si tratta del *Dizionario della musica popolare europea* di Roberto Leydi e Sandra Mantovani, uscito nel 1970¹⁵. Questo volume, documentato e arricchito da fotografie e disegni, costituì un primo compendio di esperienze di ricerca condotte nella seconda parte degli anni '60 che avevano segnato il definitivo passaggio di Leydi all'impegno scientifico pienamente etnomusicologico, non più condizionato dalla partecipazione con funzioni dirigenziali (sul piano organizzativo, editoriale, ma soprattutto politico-teoretico) nel movimento

del *folk revival*, che un tempo lo aveva assorbito in modo militante¹⁶. Con quest'opera Leydi, senza dubbio l'etnomusicologo "fondatore" cui si deve più che a chiunque altro da noi uno specifico apporto in campo organologico, contribuì a lanciare nuovi interessi verso gli strumenti musicali, indagati con attenzione propria, svecchiando l'ambiente per la verità più deserto che sonnacchioso, con riferimenti che andavano, ad esempio, da numerosi testi di Curt Sachs, compresa la *History* (e non solo), all'Anthony Baines di *Woodwind*¹⁷. Le voci riferite a strumenti sono 42, e quattro volte numerosi i rimandi alle voci stesse a partire da altri nomi locali, varianti linguistiche o dialettali, o da strumenti analoghi a quelli trattati per esteso. Nella "Premessa" si profila una posizione che altrove non si era ancora affacciata negli studi musicologici o etnomusicologici nostrani. Si dice infatti:

«Seguendo considerazioni a volta a volta diverse si è creduto utile assegnare a qualche strumento (o gruppo di strumenti) una trattazione indipendente (per esempio la zampogna, che è strumento ad ancia, ha una sua voce e così alcuni tipi di flauti, ecc.). [...] Il lettore troverà che la parte riservata agli strumenti musicali è assai vasta e relativamente più organica e soprattutto comprensiva di quella destinata alle forme e le occasioni della comunicazione vocale. Ci ha spinto a questa scelta la constatazione che le fonti d'informazione riguardo agli strumenti sono assai limitate e specialistiche (e quindi poco accessibili), soprattutto in Italia. Chi fosse interessato a conoscere meglio aspetti e problemi della «poesia» popolare troverebbe un numero considerevole di opere e anche le questioni musicologiche possono contare su trattazioni abbastanza numerose e reperibili. Noi crediamo, inoltre, che gli strumenti abbiano un'importanza determinante nella configurazione della comunicazione musicale orale e l'attenzione che ad essi abbiamo dedicato rientra nella proposta «musicologica» che noi ed altri veniamo facendo alla disciplina delle tradizioni popolari in Italia. Ci sembra che anche la quasi esclusiva sperimentazione «vocale» che il nostro folk revival ha portato avanti sia conseguenza della direzione filologico-letteraria e non musicologica della tradizione italiana degli studi sul mondo popolare. Non è certo un caso che negli Stati Uniti e in Gran Bretagna, paesi di più vecchia e profonda attenzione etno-musicologica, il folk revival abbia uno sviluppo strumentale che rappresenta, in certi momenti e per taluni aspetti, il suo valore più interessante»¹⁸.

Una voce a sé è poi dedicata a “Strumenti” (pp. 250-265), la quale è certamente quanto di più esauriente, pur nella stringatezza imposta dal formato della voce di dizionario, fosse sino ad allora uscito in ambito etnomusicologico in Italia sull’argomento. Altrettanto rilevanti sono alcune voci specifiche, quali ad es. “Strumenti ad Ancia” (pp. 31-42), “Cetre” (pp. 85-95), “Flauto di Pan (o siringa, o fistola)” (pp. 139-142), “Pipaiolu” (pp. 205-207), “Tamburello” (pp. 266-271), “Zampogna” (pp. 289-304).

*Giovanni Dore e i suoi modelli, i suoi predecessori:
l’organologo/collezionista, il precedente di Alessandro Kraus*

Gli anni ’70, insomma, costituiscono il periodo di svolta entro il quale si fissarono interessi da parte di studiosi già influenti e si affacciarono nuove spinte a conoscere da parte di studiosi giovani, destinati di lì a poco a colmare i vuoti del passato con nuove iniziative di studio e di ricerca.

La “scintilla” accesa da don Giovanni in quel momento di fatto e a modo suo illuminava retrospettivamente una nobile tradizione, richiamandosi a coloro che avevano contribuito a conoscere e a far conoscere il mondo della musica per mezzo degli oggetti a partire da una ricerca appassionata, accanita, ininterrotta, da raccoglitore, da collezionista, consapevole della necessità di mettere in gioco il proprio tempo e il proprio sguardo, la propria capacità analitica, per andare a cercare oggetti (o, a volte, a “farsi trovare” da loro) dai quali tanta parte della musica reale non può prescindere. Tradizione importante, che merita di essere considerata per sue caratteristiche peculiari anche psicologiche, ma comunque minoritaria: come s’è già detto, il pregiudizio idealistico a lungo imperante ha considerato il rilievo accordato al dato oggettuale e materiale entro i “modi” della ricerca musicologica un’ipotesi restrittiva se non fuorviante, ritenuta lontana dalla grandezza e dalla profondità del disegno artistico, della creatività, del carattere sublime della musica vivente. Anche ove non fosse esplicitamente affermato, l’interesse per gli strumenti in quanto oggetti funzionali, che servono a uno

scopo, era inteso che dovesse cedere di fronte alla centralità di quello scopo: poiché, se il vero traguardo è la realizzazione della musica, lo strumento, come dice la parola stessa, è solo un mezzo relegato all'attuazione delle procedure funzionali, quindi di per sé non rilevante se non per garantire la mera adeguatezza tecnica in termini di efficienza. A questa "trivializzazione" della competenza organologica si è anche affiancato un certo fastidio per l'attività di raccolta, specie se sistematica, quasi che si trattasse di un feticismo degli oggetti, espressione di una subalternità fuorviante che pretendesse di confondere l'arte con le sue determinazioni cosali e la volesse valorizzare per via di accumulo. Anche in campo etnomusicologico un'analoga presa di distanza ha concorso a comprimere verso il basso il profilo euristico dell'organologia, con l'idea *non pour cause* fatta propria da Diego Carpitella che il collezionismo potesse mostrarsi come una sorta di idolatrica deviazione dalla retta via della ricerca sul campo rivolta al fatto musicale¹⁹.

La dimensione della ricerca implicata nella raccolta e nella collezione, lungi dall'essere un aspetto eccezionale ed eccentrico, ha invece costituito un momento fondativo della nascita stessa della ricerca scientifica sugli strumenti musicali, strettamente legato all'intento di aprire nuovi orizzonti di conoscenza e di strutturarli secondo uno statuto scientifico garantito dal "reperto", a sua volta, se possibile, integrato in una struttura euristica quale è il museo, che peraltro il collezionista è convinto di costruire comunque con la sua raccolta e con la concentrazione degli oggetti attorno a sé, a portata del suo sguardo.

Ciò vale anche per l'organologia italiana, che mostra ancora oggi alcune di quelle lacune di cui si è detto precedentemente, ovviamente particolarmente vistose alle origini, ma non del tutto superate nemmeno oggi: proprio per questo essa ha un passato non facile da ricostruire, a causa della sporadica occasionalità delle sue esperienze, non tutte ancora riconsiderate con la giusta attenzione anche ai nostri giorni. Nello sforzo di ricostruzione storica dei percorsi tra scienza e collezionismo, per capire da dove veniamo, alcune figure collocate non casualmente in quell'intenso periodo fondativo a cavallo del secolo diciannovesimo e il secolo ventesimo

sono emerse con particolare aderenza al modello di attenzione teorico-pratica di cui stiamo parlando.

Tra tutte, quella il cui apporto complessivo brilla maggiormente, è la figura singolare e autorevole di un tedesco-italiano, nato a Firenze in una nobile famiglia tedesca e vissuto per gran parte della sua esistenza in Italia, che risponde al nome, già prima evocato, di Alessandro Kraus figlio: portava lo stesso nome del padre, dal quale ereditò anche la passione per il collezionismo di strumenti musicali. Kraus figlio nel corso della sua esistenza seppe così mettere insieme una collezione di strumenti musicali, di cui non era facile trovare in Europa qualcosa di confrontabile, per quantità e qualità, tra quelle appartenenti a un singolo individuo, un privato; vi erano raccolte più importanti (quella del *Conservatoire Royal* di Bruxelles si avviava a diventare in quel tempo, sotto la guida di Mahillon, l'istituzione *leader* nel campo della museologia organologica), ma erano fondi non a caso costituiti entro patrimoni di sovrani, collocati cioè all'interno di quei conglomerati di potere economico e di dominio politico-militare sul mondo e sui traffici finanziari e commerciali, che erano espressione della potenza degli stati nell'epoca dell'imperialismo e con i quali non potevano di certo competere i singoli individui, ancorché dotati di ingenti mezzi economici. Questa raccolta è stata la via attraverso la quale Kraus ha aperto la conoscenza a una doppia serie di aspetti analitici nel confronto tra le sue competenze e quelle che di volta in volta erano necessarie e dovevano essere costruite e acquisite per rafforzare quella visione proto-etnomusicologica che si stava allargando progressivamente: a partire dal possesso delle cose collezionate, cioè, si intrecciavano da un lato la sua familiarità con le cose della musica, educata nei confronti con le musiche "altre" alla luce dell'allora imperante comparativismo, e dall'altra l'armamentario dell'etnologia positiva, che costruiva discorsi sull'universale musicale nelle sue caratterizzazioni "etniche" e anche razziali, attingendo al sapere di Kraus come consulente anche "per conto terzi". Il Kraus organologo è stato dunque soprattutto un grande collezionista, che nella raccolta ha messo costantemente a profitto le tante opportunità

date dalla ricerca e dall'individuazione degli oggetti e dalla loro conservazione.

È noto che in quel periodo l'attività di raccolta di strumenti - e in generale di oggetti etnografici - prelevati dalle culture di appartenenza, portò alle estreme conseguenze una prassi di fatto autoritaria, comunque del tutto asimmetrica (a favore ovviamente degli occidentali e comunque dei rappresentanti delle classi egemoni), che faceva del contatto interculturale l'occasione di un "prelievo" che prescindeva dal consenso e dalla partecipazione degli "altri": ma le modalità dell'acquisizione di strumenti da parte di Kraus evitò gli aspetti più discutibili di quella prassi. Quell'opera di decontestualizzazione e ricontestualizzazione che sta alla base di ogni collezione fu da lui messa in atto, per mezzo della sua impostazione comparativista, costruendo un potenziale campo universalistico in cui gli strumenti sono documenti di percorsi storici e culturali che si misurano reciprocamente; la relazione originaria degli oggetti con i rispettivi soggetti creatori e utilizzatori si riqualifica attraverso la sostituzione con la relazione di ciascun oggetto con tutti gli altri; e quindi in una dimensione in cui la collezione diventa implicitamente matrice di una nuova retorica positiva dell'indispensabilità della musica in tutte le manifestazioni della vita umana. Scrisse Alessandro Kraus nel 1888:

«io faccio voti ardentissimi perché in avvenire chi si accinge a viaggiare in paesi lontani e poco conosciuti nel corredarsi delle necessarie nozioni scientifiche, imitando il Dott. Modigliani, non dimentichi anche la musica come finora è avvenuto troppo spesso, e sì che se le altre arti e le scienze ci sono di grande utilità e sollievo, la musica non è da meno di loro, giacché non dovremmo scordare che quando siamo piccini, le dolci nenie della nutrice o della mamma ci avviano a sopportare con pazienza i piaceri della vita che più tardi è lo squillo della tromba guerriera, che smuove in noi gli slanci generosi e ci chiama alla pugna pel bene della patria ed è al pari con meste melodie che accompagnano i nostri cari all'estremo riposo, che insomma la musica ci dà il benvenuto nella vita che in questa ci è fedele compagna nella prospera e nell'avversa sorte e che come tale ci dà l'ultimo amplesso quasi a consolarci dei mali sofferti e a darci speranza di migliore avvenire»²⁰.

La raccolta Kraus si istituzionalizzò, pur restando privata per la proprietà e conservata per la collocazione presso casa Kraus in Firenze, assumendo la denominazione di “Museo etnografico-psicologico-musicale”, del quale nel 1901 fu pubblicato l’interessante catalogo nell’*Archivio per l’Antropologia e l’Etnologia*²¹. Kraus aveva più volte messo a disposizione parte dei suoi strumenti in imprese espositive pubbliche, la più importante delle quali fu senz’altro quella dell’*Esposizione Musicale* “sotto il patrocinio di S.M. la Regina”, tenuta a Milano nel 1881 all’interno dell’*Esposizione Nazionale* di Milano che prendeva ispirazione dalle grandi Esposizioni Universali per mettere in mostra i progressi produttivi dell’economia del Paese, tra cui erano compresi anche gli strumenti musicali. Questa parte della mostra fu ospitata in un padiglione annesso alla più generale *Esposizione dell’industria*, presso la Villa Reale²². Un’altra parte dell’*Esposizione* era basata su oggetti che avrebbero dovuto fungere da corredo culturale, in chiave storica o etnografica, ai prodotti della manifattura industriale: vi furono esposti dunque anche materiali etnografici italiani, ordinati tra gli altri da Giuseppe Pitre²³. All’*Esposizione Musicale* fu affiancata una mostra di strumenti storici ed esotici, allestita a parte presso il *Conservatorio* di Milano²⁴, e qui furono esposti gli strumenti della collezione Kraus²⁵, quelli della collezione Arrigoni²⁶ e quelli, per lo più giapponesi, messi a disposizione dal Cav. Edoardo Chiosso²⁷.

Sulla genesi della raccolta lo stesso Kraus figlio fornisce illuminanti informazioni, dichiarando innanzitutto che essa era nata su stimolo del padre, il quale “giustamente riprovando il sistema di fare i libri sopra i libri”, lo

«consigliò di lasciare da parte gli scartafacci e le stampe e di dedicare invece il [suo] tempo a raccogliere il maggior numero possibile di strumenti di ogni parte del mondo onde, costituirne una collezione di una certa importanza, fosse possibile con lo studio di questi documenti autentici, combattere efficacemente gli errori degli storici e rettificarli»²⁸

Da queste premesse risalta chiaramente lo stimolo a misurarsi con le cose e non solo con le parole e in particolare a servirsi della conoscenza derivante dall’accumulo di strumenti per trarre argo-

menti contrari a quelli di coloro che, usando sistemi libreschi e ricorrendo alle sole “parole”, mostravano di possedere convincenti fallaci e incompleti. Ma non basta, viene proposto un confronto decisivo tra l'accademismo eurocentrico delle istituzioni pubbliche proprietarie di raccolte di strumenti musicali, quali i Conservatori di musica che disdegnavano gli strumenti provenienti da altre culture, e le raccolte etnografiche generaliste, dalle quali erano esclusi gli strumenti della musica eurocultura occidentale, contrapponendo entrambe le situazioni a quella impostata dallo stesso Kraus con la sua raccolta, che intendeva invece tenere salda una visione unitaria in nome della parità di “diritti di cittadinanza”, pur volendo riaffermare, prove alla mano, che tutti gli strumenti europei provengono da un altrove non solo geografico:

«Mentre nelle altre collezioni organologiche particolari ed in quelle governative annesse ai principali conservatori di musica, sono tenuti in pochissimo conto gli strumenti extra-europei, e mentre invece in quelle etnografiche generali sono quasi condannati all'ostracismo appunto quelli europei tanto antichi che moderni, nella nostra raccolta, tanto gli uni che gli altri godono dei medesimi diritti di cittadinanza, servendo di reciproco conforto ed alla conferma della mia asserzione: che nessuno degli strumenti musicali attualmente in uso in Europa, sia veramente di origine europea»²⁹.

Qui emerge un'idea che non solo recupera, attraverso un saldo quadro diffusionista, una prospettiva di trasformazione e di persistenze storiche, pur nel rifiuto di primati eurocentrici, ma che afferma in modo chiaro quel metaforico “diritto” fondamentale di uguaglianza e di cittadinanza di tutti gli strumenti musicali, la cui proclamazione è il fondamento stesso dello statuto scientifico dell'organologia, proclamato in quegli anni e da parte dei medesimi pensatori che stavano fondando in generale le moderne scienze della pluralità culturale: principio universale che tuttavia è ancora oggi spesso dimenticato da quella parte della musicologia che è ancora invilupata nell'affermazione di primati e di canoni assoluti, che si vorrebbe attestare anche nel campo degli oggetti della musica.

*Giovanni Dore e il Museo,
estensione della collezione e inveramento del collezionare*

Abbiamo accennato alla relazione “altra” che si instaura nella collezione, per cui ciascun oggetto dialoga con tutti gli altri, dà senso a una situazione in cui la collezione stessa implicitamente diventa (o esige di diventare in maniera forte) “museo”: museo non tanto nell’accezione ostensiva, quella in cui si mettono insieme tante vetrine e dentro vi si espongono oggetti, ma museo come luogo in cui si lavora sulle connessioni appartenenti a un campo di cose che a loro volta derivano da una storia più o meno comune; e che perciò attingono a una dimensione di possibile confronto che vi può essere instaurato.

Le cose - da “sole” - non si confrontano nella realtà, ma appartenendo a vite diverse ma analoghe e compresenti, a campi comuni di costruzione sociale delle esperienze, sono costantemente, potenzialmente veicoli di incroci, sono occasioni reificate di riflessioni di ciascun soggetto con l’altro, e agiscono come ricettacoli di intenzionalità realizzate, di progetti compresenti, di creatività all’opera in una rete di confronti, di imitazioni, di costruzione comune di uno o più sistemi di regole. Questa potente capacità di rispecchiamento che le cose inglobano passivamente in quanto prodotti dell’operare umano, è suscettibile di essere illuminata dal museo. Una delle funzioni principali che il museo è capace di esprimere, infatti, sia come contenitore, sia come percorso che accorcia le distanze, le razionalizza, comunque le ricompone attraverso il proprio apparato attribuendo rilevanza accentuata e intensificazione di senso alla contiguità “forzata” di ciò che esso contiene, è proprio questa funzione affabulatoria e inventiva (nel senso dell’*inventio*, del ritrovamento), di narrazione delle relazioni a cui ogni suo reperto rinvia. Quando poi il contenuto del museo è una raccolta unitaria, poiché è frutto di una collezione individuale, le relazioni si esprimono attraverso il racconto al quadrato che ingloba la storia personale del collezionista: le sue relazioni con le cose sono rivelate dall’accumulo che è a sua volta l’effetto del lavoro immaginativo di ciò che ogni oggetto ha attivato nella mente del collezionista e che dice di sé in

rapporto con tutti gli altri che quella mente ri-comprende in modo quasi ossessivo. Quando infine la collezione è costruita attraverso una consapevole ricerca, è l'effetto di un'etnografia diretta e informata, il piano delle relazioni interne all'universo degli oggetti accumulati interseca quello dell'interpretazione del mondo, di quel segmento di mondo verso cui la curiosità e suoi strumenti di indagine si sono rivolti. Ogni collezione in tal senso è un museo di se stessa, di un'esperienza tentata e realizzata, e discorso potenziale sul mondo là fuori, voglia di parlare agli altri di ciò che essi sono ma non sanno a sufficienza.

Ecco quindi: è in questo senso che Alessandro Kraus pose le basi affinché in Italia si aprisse un discorso su queste realtà, così come stava avvenendo in Europa; e guarda caso, Kraus insieme con altri di quella generazione, all'interno di quella temperie culturale che va sotto il nome di positivismo (di per sé molto generico, tanto che per affinare il termine dovremmo entrare nel merito di troppe questioncelle, ma lo propongo così come lo si ricava dai manuali di scuola), con una rete di esperti, di conoscitori, di ricercatori che si stava creando in Europa. Questa persona - Alessandro Kraus - era in relazione diretta, alla pari, con gente che rispondeva al nome di Victor-Charles Mahillon, il fondatore dell'organologia moderna dal punto di vista della sistematica, responsabile del più grande museo pubblico di strumenti musicali quale era quello del *Conservatorio Reale* di Bruxelles, che proprio per l'obbligo di dare un senso a questa raccolta stava sperimentando un sistema di classificazione che valesse in maniera universale a dare collocazione a ciascun oggetto all'interno di una rete di significati e di caratteristiche strutturali e funzionali, che ne garantisse contemporaneamente la specificità individuale e la relazione con l'universo degli oggetti similari; o con una personalità come quella di Curt Sachs, che di quell'impegno empirico e sistematico di Mahillon fu il continuatore, e con Erich M. von Hornbostel, il grande e definitivo riformatore; e con molti altri, insomma con tutta una grande generazione che aprì alle scienze umane e alla musicologia questo nuovo territorio. Questa stessa cosa è avvenuta anche in Italia, dunque, grazie so-

prattutto a Kraus; egli fece insieme con numerosi altri studiosi un lavoro molto prezioso di approfondimento, di divulgazione e fu soprattutto, in prima persona, consulente di quella cerchia di nuovi etnologi che si muovevano in giro per il mondo, in una dimensione tutt'altro che provinciale, pur non essendo l'Italia una potenza coloniale: avrebbe voluto esserla e ha provato un paio di volte a diventarla, ma non andò poi così bene... Esisteva comunque una schiera di studiosi che giravano per il mondo a caccia di informazioni scientifiche, cosa che comportò anche una notevole raccolta di oggetti e documenti diretti, e Kraus agiva con la gran parte di loro come il musicologo, l'esperto che li confortava sul piano della conoscenza specialistica di queste cose della musica dei popoli del mondo. È in questo modo che nasce in Italia la figura dello specialista addetto a quella parte della nascente etnomusicologia in cui si affina la competenza di quella fondamentale parte della materialità della musica costituita dagli strumenti musicali e quindi dell'organologia. Figura che metteva sullo stesso piano l'attività di raccolta derivata dal contatto diretto con le cose, da una parte, e, dall'altra, l'intento della riflessione teorica, della ricerca di un senso da attribuire agli oggetti accumulati, a ciascuno di essi e al loro insieme organico. Va ricordato anche un aspetto ricorrente nella storia delle collezioni, grandi e piccole: Alessandro Kraus offrì la sua collezione allo Stato italiano, il quale la valutò e concluse che costasse troppo acquistarla. Così Kraus, essendo anche cittadino tedesco, la portò in Germania, ove essa divenne uno dei nuclei principali del Museo dell'Università di Lipsia, vale a dire uno dei musei più importanti in Europa, tra i più ricchi, complessi e meglio gestiti nel panorama mondiale.

In rapporto con questa generazione di fondatori don Dore non mostra dai suoi scritti di avere avuto un legame diretto, esplicito. Ma un sostanziale apprezzamento dei testi di quel periodo è testimoniata, sia pure indirettamente, dalla frequenza con la quale don Dore cita Mahillon, pur non avendo forse mai attinto direttamente alle pubblicazioni di Mahillon stesso, ma certamente avendone avuto notizia attraverso la mediazione potente di Giulio Fara, che fu uno degli studiosi italiani che con Mahillon interloquì direttamente

e personalmente: il respiro nazionale del dibattito sulle cose delle tradizioni musicali era garantito dall'importante e autorevole organo specializzato in ambito musicologico, che era la *Rivista musicale italiana* di Oscar Chilesotti, che concesse a Fara - insieme con altre firme di grande rilievo, una fra tutte quella di Ella von Schultz Adaiewsky - uno spazio adeguato affinché si parlasse di etnofonia, si approfondissero i temi delle culture musicali oltre i confini della trattazione storica della musica scritta.

I limiti della mediazione appaiono semmai laddove don Dore cita Curt Sachs ed Erich von Hornbostel, senza mostrare di aver riconosciuto la giusta importanza a questi due autori della nuova veste della sistematica. S'è già detto, peraltro, che questa distanza ha riguardato a lungo l'intera cultura italiana, anche a causa del fatto che l'opera di Hornbostel-Sachs in generale e questo lavoro in modo specifico, non ebbe facile circolazione da noi, essendo scritta in tedesco, così come al contrario avvenne per gli scritti del francofono Mahillon. Furono quindi le stesse fonti dirette ed esplicite di don Dore a mostrare questa preferenza: il che è di per sé ulteriore dimostrazione di quanto non fosse effimera la relazione da lui intrattenuta con le figure che gli aprirono l'orizzonte scientifico di quell'epoca pionieristica. Anche se nell'introduzione egli si sbilancia a candidare Gavino Gabriel quale studioso più meritevole per l'individuazione del "carattere essenziale" della musica sarda (pp. 24-25), don Dore fu principalmente erede e debitore delle indicazioni che provenivano dal padre dell'etnofonia sarda, di quel Fara che è stato ed è ancora oggi imprescindibile per chiunque voglia capire qualcosa della musica della Sardegna; e non solo nel merito delle descrizioni etnografiche, ma anche nelle indicazioni di metodo e nell'affidamento a una più ampia comunità scientifica, con tutte le contestualizzazioni e le storicizzazioni in ogni caso indispensabili.

Peraltro la musica della Sardegna di cui ci parla Fara è la musica della Sardegna di Fara, così come la musica di cui parla Dore nel suo libro sugli strumenti musicali e in tutto il suo lavoro è la musica di un'altra Sardegna. Nessuna delle due è estranea all'altra, anzi; di nessuna delle due ha senso che si stia a discettare se sia quella "vera": sono entrambe due espressioni di un lavoro continuo che

mette a punto prospettive che sono fortemente determinate in relazione a un uso delle regole della scienza, dell'obiettività e dell'universalità dei suoi linguaggi; ma anche in misura imprescindibile da una prospettiva soggettiva, da uno spirito del tempo, da un'educazione, da una vocazione, da un vocabolario che modificandosi nel tempo portano con sé diverse relazioni con le cose. Un altro aspetto caratteristico della più antica stagione nascente dell'organologia in Italia, quella del positivismo, è il lavoro su due piani paralleli: un'attenzione rivolta agli aspetti specifici, monografici o anche generali, ma comunque legati all'intento descrittivo, e d'altra parte una spinta a inquadrare le cose all'interno di disegni più ampi, a includere la conoscenza degli oggetti all'interno di una dimensione culturale a volte anche molto ampia, a volte anche ambiziosamente ampia, che ne dà conto in termini filosofici, in termini di visione generale del mondo.

*Giovanni Dore e la spiritualità della musica:
dipendenza e indipendenza da Marius Schneider*

Non si può negare che anche l'impostazione di don Dore si articoli nel parallelo interesse, da un lato per i dati dello strumentario reale e dall'altro per il quadro generale della cultura da cui gli strumenti traggono senso; anche se il retroterra culturale per lui tende a dilatarsi in un orizzonte talmente ampio da coincidere con quello cosmologico, con la genesi stessa della musica e con gli elementi primordiali della formazione del genere umano come presenza al mondo profondamente segnata dall'universo dei suoni: a forgiare questa tensione è intervenuto un particolare modello proveniente da una parte minoritaria dell'eredità del pensiero positivista della Scuola berlinese, quella che piegò verso lo spiritualismo anti-illuministico, la metafisica pan-filosofica, il sincretismo esoterico, l'irrazionalismo mistico di Marius Schneider.

Il libro di don Dore, come è noto, è organizzato in modo da passare attraverso la descrizione degli strumenti, degli oggetti sonori, dei congegni fonici, degli strumenti della Settimana Santa; per ar-

rivare poi all'ultima parte, dedicata al significato degli strumenti musicali all'interno di una visione culturale più ampia: è la quinta parte, intitolata "Origine e significato simbolico degli strumenti musicali". Qui l'autore dà pieno e appassionato sfogo a questo interesse: immagino che per una buona parte dei lettori questa parte possa risultare meno interessante in confronto con le tante pagine precedenti, piene di informazioni su dati verificabili e confrontabili; ma è indubbio che per don Giovanni affrontare le grandi questioni delle origini e dei significati fosse parte irrinunciabile del suo impegno, perché in tal modo egli si apriva al piano trascendente.

Qui egli dichiara apertamente la dipendenza del suo disegno dalla scoperta - che avvenne da parte sua in quegli anni così come era avvenuta per molti di noi - di quel musicologo comparatista, proveniente come tale dall'epoca pionieristica e fondativa della Scuola di Berlino, cioè dalla cerchia dei Sachs e degli Hornbostel, pur essendo un po' più giovane degli esponenti della prima generazione, che don Dore non esita a definire "massimo etnomusicologo vivente, il tedesco Marius Schneider, poco conosciuto in Italia, che per quaranta anni ha curato appassionate indagini sull'etnomusicologia, estese oltreché al Continente europeo anche a quelli extraeuropei ed in particolare a quello asiatico"³⁰. Va detto da subito che Schneider si distaccò radicalmente dalla matrice condivisa all'interno della Scuola di Berlino, per approdare a una visione sicuramente non confondibile con nessuno dei pur variegati caratteri ideali della Scuola stessa. E ciò avvenne a seguito della sua drammatica scelta di campo, politica e ideologica allo stesso tempo³¹.

Coerentemente con quella scelta, Schneider elaborò un indefesso disegno retorico incentrato sull'origine primaria della cultura musicale e del suono, totalmente impegnato in una prospettiva metafisica, aristocraticista, venata da una concezione del mondo e della conoscenza fortemente antistorica, anti-moderna, iniziatica e sapienziale, che rovescia la freccia del tempo volgendola in direzione di un'Origine del mondo dalla quale tutta la storia narrerebbe nient'altro che il decadente distacco e che solo nei miti e nei testi sacri di ogni religione si troverebbero le reali tracce ermeneutiche.

La meteora schneideriana apparve in Italia, nei primi anni '70,

in virtù di un'operazione culturale che non fu promossa in ambito musicologico - ciò va sottolineato - ma per volontà di un gruppo di intellettuali che avevano l'anelito, più che legittimo, di fondare una cultura di destra, come si diceva allora. La lettura di *Il significato della musica* e poi del volumetto pubblicato successivamente più insinuante, più affascinante ancora, cioè *Pietre che cantano*³², fu il tramite per l'ingresso nella nostra cultura di un'esplosiva quanto irrealistica rappresentazione della profondità, della radicalità, dell'assoluta sovranchiante forza culturale della presenza del suono nel mondo che ha avuto la capacità di eccitare e indirizzare pulsioni probabilmente già latenti in certe propaggini del nostro mondo culturale o artistico-musicale. Si è trattato cioè di conferire legittimazione "scientifica"³³ a una certa esaltazione dell'idea di suono quale presenza allo stesso tempo "invisibile" e sperimentabile, onnipresente e direttamente gestibile da chiunque di noi, "sovrannaturale" e contemporaneamente "naturalissima", che Schneider proponeva come principio stesso del cosmo, come elemento generatore dell'universo. Venivano così assecondate diverse pulsioni ideologiche da qualche tempo in atto nella coscienza di molti: da un lato l'adesione, più "psicologica" che strettamente ideologica, a visioni totalizzanti ispirate a principi che, pur essendo alla lettera metafisici - cioè proiettati al di là del mondo fisico - consentivano di rinsaldare un bisogno di vitalismo umanistico: questa è in poche parole l'essenza delle posizioni pan-naturaliste dell'irrazionalismo *post-hippie* e delle loro versioni delle influenze mistiche sincretistiche delle religioni orientali (con strane commistioni che inglobavano anche un'adesione all'islamismo sul versante *sufi*, come è stato nel caso di Franco Battiato); dall'altro lato la spinta, più strettamente creativa in campo musicale, verso una musica radicale, un empito di "alternatività" da sperimentare attraverso il mondo dei suoni, che portava a sposare ogni indicazione di idee generali a proposito della musica, ogni "filosofia della musica" anche se fatta in casa, come strumento creativo da rivolgere contro gli assetti reali del mondo: una sorta di elaborazione auto-costruita di un'etnomusicologia spiritualista priva di strumenti tecnico-scientifici ma impregnata di desideri di alterità totale e radicale. Queste pulsioni trovarono in Schneider negli anni

'70 il “profeta” di un programma anche pragmatico di uso della musica come velleitario - ma sinceramente pensato - veicolo del rovesciamento dei rapporti di “ri-produzione” dell’immaginario politico-culturale. Non è un caso che soprattutto la seconda componente sia stata fatta propria da compositori militanti nelle avanguardie del secondo Novecento, così come da protagonisti della scena *rock*, come ad esempio Eugenio Finardi. E anche da musicisti/etnomusicologi di raffinata formazione come Luigi Cinque. Tutto questo non deve sorprendere: i lettori furono affascinati, drogati, dall’irruzione di questi temi, lasciandosi spensieratamente alle spalle tutte le questioni sull’irrazionalismo, sull’aristocraticismo antiumanistico che pure era facile intravedere dentro quelle posizioni. Prendeva il sopravvento una rivendicazione che pareva nessuno avesse osato fare in termini così drastici ed esaltanti: talmente forte da mascherare le sue interne contraddizioni, quale quella in cui si contrapponeva la “contro-assolutizzazione” del suono, proclamata quale passaggio obbligato nel cammino pluralistico della costruzione dell’identità umana, all’assolutismo di una visione che riproponeva un impianto gerarchico al cui vertice, invece della “Grande Musica” della tradizione accademica, veniva posto il “Grande Suono” nella sua versione demiurgica.

L’ammirazione di don Dore per Schneider mi pare tuttavia che si ponga in una nicchia propria, pur risentendo anche, come è ovvio, del clima indotto dagli apprezzamenti più generalizzati: egli intanto rivela una volta di più la sua originaria formazione, accreditando la narrazione delle origini proposta da Schneider come reale ricostruzione suffragata dal metodo dell’etnomusicologia comparata a cui anche don Dore a modo suo apparteneva:

«Per mezzo dell’etnomusicologia comparata, confrontando le analogie delle prime culture dei tempi passati con quelle dei popoli primitivi oggi esistenti, è diventato possibile stabilire le concezioni musicali risalenti al periodo della vicenda umana, rimasta lungamente all’oscuro»³⁴.

Entro questa cornice si colloca un quadro in cui la cultura musi-

cale della Sardegna è dipinta con le stesse tinte della vicenda universale dell'umanità:

«Lo studio sereno, comunque, delle conclusioni sull'origine dell'etnomusicologia indiana e africana, che è analoga a quella di tutti i popoli, ci manifesta chiaramente la identità di concezione musicale anche della cultura arcaica della Sardegna»³⁵.

La qual cosa richiama il magistero di Giulio Fara:

«Anche Giulio Fara, cinquant'anni fa circa, aveva intuito la stessa realtà.

“Secondo il mio modesto parere non si tratta di una curiosa coincidenza, come qualcuno potrebbe supporla, ma di un fatto che concorre a provare quanto già da tempo sospettavo, e che chiaramente e diffusamente esposi in un mio lavoro che pubblicò la “Cronaca Musicale” di Pesaro, e che cioè prima culla della musica, come forse dell'umanità, sia stata l'Asia, maestra allo stesso magnifico paese delle Piramidi, che è per noi il più interessante centro etnofonico e dal quale la scienza dei suoni irradiò nella stessa Ellade antica”»³⁶.

Con questo si soddisfa la sete di radicamento profondo delle origini della musica sarda, in chiave di “pan-archeologia” di matrice positivista. Da qui poi parte un discorso che recupera in chiave personale alcuni tra i nodi centrali dello schneiderismo, al punto che i riferimenti alle cose concrete della Sardegna, pur non sparendo del tutto, si riducono a pochi passaggi comparativi. Il paradigma fondante della visione di Schneider è fatto proprio in modo preciso:

«Gli antichi miti sulla creazione del mondo sostengono che all'origine di tutto era il suono»³⁷.

Da cui si dipana una versione personale che progressivamente enuclea le affermazioni che riconducono la pratica dei suoni per mezzo degli strumenti alla dimensione sacra, quindi più strettamente religiosa, infine dichiaratamente cristiana. E pur avendo pagato ine-

vitabilmente il tributo a divinità di ogni tipo e provenienza, agli sciamani, alle credenze panteistiche, al potere terapeutico del suono e della musica, a concezioni magiche, si arriva ai misteri simbolici delle chiese romaniche e alla loro straordinaria funzione di scrigni della scritturazione criptica dell'innodia cristiana. Visione che, invece di ricondurre, come fa Schneider, il simbolismo architettonico ecclesiale alla sua "vera" matrice, e cioè di continuità nella monumentalizzazione del suono cosmogonico delle origini, riassume tutta la trama degli accostamenti comparativi di Schneider entro la dimensione del sacro, che la Religione Rivelata eleva nell'alveo della Fede, allo stesso modo in cui i Padri della Chiesa citati da don Dore usano le metafore, "pagane" in origine, del tamburo o del corno in chiave cristologica.

Rileggendo queste pagine finali del libro di don Dore, dobbiamo dunque credere che vi si trovi uno "schneideriano sardo"? La risposta è "no": è evidente un'inversione del senso ultimo di quel pensiero, consapevole o no che fosse, poiché vi prevale una forte componente sintetizzabile, credo, in un'idea, quella della forza dell'umanesimo in cui don Dore era radicato in virtù della sua formazione, che trasformava l'impostazione metafisica ma pagana, dello schneiderismo, in senso religioso, creazionista, cristiano, da sacerdote quale egli era, riqualificando la stessa dimensione di assolutezza di quelle esperienze germinali. E resta molto interessante l'opera di sintesi con cui egli ha saputo fondere due ispirazioni tra loro per lo più contrastanti, quale quella di Marius Schneider e quella di Giulio Fara: quest'ultima di matrice laica, positivista, fortemente evolucionistica, l'altra afflitta da quella che sarcasticamente Diego Carpitella definì "una turbolenza metodologica" la quale genera "una costruzione sottilmente intellettualistica che manipola i dati, trovando nessi suggestivi ma non altrettanto suffragabili", al servizio di una "traccia romantica della musica come «essenza» del mondo (alias significato) che, forse per un pessimismo della ragione, sembra non aver avuto possibilità di affermazione in questa vecchia Europa e che pertanto, con ingredienti esoterici magico-alchemici [...] bisognerà rincorrere tra i meridiani d'Oriente"³⁸.

L'unico tratto che le accomuna è un'analogia intenzione di radi-

care ogni discorso concreto a proposito della musica nella prospettiva, eziologica per Fara, escatologica “al contrario” (nel senso di una visione del divenire come decadenza da un’età dell’oro sapienziale ed esoterica), per Schneider, del discorso sulle origini eretto a paradigma di ogni dinamica storica, evenemenziale, “etnografica”. Lunghi dall’essere a sua volta inquadrabile come un “proto-schneideriano sardo”, ma in ossequio a una sorta di obbligo metodologico del suo tempo e della sua formazione dogmatica, Fara aveva infatti compreso nel suo bagaglio generale di fondatore dell’etnofonia anche una prospettiva sulla presenza dei suoni nella formazione originaria, se non del cosmo, dell’umanità primordiale: si veda a tal proposito l’efficace sintesi proposta da Gian Nicola Spanu:

«L’origine della musica, tema ampiamente dibattuto in epoca positivista, appassionava non poco il Fara e sarà un argomento ricorrente in tutti i suoi saggi etnomusicologici o meno. Ne “Il canto alle sue origini”, pubblicato nel 1908, espone in breve la sua teoria: il linguaggio dell’uomo primitivo era certamente costituito da suoni inarticolati conseguenti a forti emozioni quali stupore, dolore e simili, da cui nacquero appunto il canto e la musica. [...] poiché il canto deriva dall’esigenza insopprimibile di esternare emozioni inconsulte, ed essendo comuni a tutta l’umanità sentimenti quali terrore, gioia, stupore, etc., ne consegue la sostanziale unità formale della musica presso i primitivi; solo in un secondo tempo le forme e i mezzi di espressione musicale hanno cominciato a differenziarsi»³⁹.

Di fronte a ciò possiamo concludere con le stesse parole che don Dore appose a conclusione del suo lavoro e che esprimono una visione delle origini, un “culto” amorevole per l’unicità dell’etnofonia organologica della sua terra, una visione che eleva i tratti paleo-genetici ricavati dall’archeologia alla sfera del sacro e che finalizza tutto lo sforzo di conoscenza a risultati formativi, nel rispetto di quella attenzione agli uomini, suoi concittadini depositari del sapere folklorico e giovani meritevoli di essere ricondotti a quel patrimonio di conoscenze e di umanità, consegnandoci il ritratto più sintetico e sincero della personalità di don Giovanni Dore:

«La musica colta si è incamminata verso un ideale estetico, mentre la musica popolare ha perso, a poco a poco, il senso profondo del suo antico aspetto magico-religioso. La tradizione popolare odierna ne conserva alcune tracce, ma purtroppo non le comprende più. Chiunque però si fermi in atteggiamento sereno di osservazione e di ascolto, entrerà di nuovo in sintonia con questa realtà. Scoprirà che gli strumenti musicali sardi sono testimoni vivi di una società sacra, scoprirà i sublimi valori spirituali che li hanno generati, semplicità ed ordine e ritroverà il giusto ritmo dell'esistenza, una serena fiducia nell'avvenire. Concludo con l'augurio che la gioventù sarda, che vive in mezzo alle più evidenti contraddizioni e conseguentemente insoddisfatta e bisognosa di autenticità, riscoprendo la dimenticata storia umana della sua terra e quanto essa testimonia, avverta la sua propria umanità, e senta il bisogno di contribuire alla ricostruzione di una nuova società, dove non ci sia spazio per l'ambiguità, per il freddo calcolo, per la mondannizzazione alienante, per l'odio e la violenza, ma dove, superate le dissonanze assordanti delle passioni, regni sovrana l'armonia dei cuori, in sintonia perfetta con quella della natura»⁴⁰.

Giovanni Dore e le tendenze attuali dell'organologia

L'organologia teorica e metodologica don Dore la ricava da libri e quello di Tintori è forse il più importante in termini tecnici. La sua etnografia la deriva soprattutto dai testi di Fara. La sua visione generale di "filosofia della musica" è stimolata dalla lettura di Schneider. Ma la sua organologia pratica è tutta radicata nel rapporto con i costruttori e con i suonatori, è attestata dalla centralità delle cose, è organizzata secondo l'amorevole cura della collezione-museo, è confortata dall'individuazione delle occasioni e delle funzioni, tra cui quelle religiose, che richiedono l'uso degli strumenti musicali.

L'umanesimo, l'empatia di don Dore si manifestano nel rapporto che egli stabilisce con i suoi interlocutori e collaboratori, che egli cita scrupolosamente per nome e per origine geografica, a cui accredita con grande generosità la conoscenza delle cose, a cui chiede di costruirgliene alcune, parecchie anzi, a cui magari chiede di costruire cose che non ebbe modo di verificare quanto potessero essere

“attendibili” proprio in base alle informazioni che riceveva, o che forse non s’era nemmeno preoccupato di verificare a causa di un suo particolarissimo dialogismo “fiduciario”, che sarebbe stato molto interessante indagare e ricostruire fino a quando coloro che ne furono testimoni erano ancora in vita; essendo molto probabile che questa stessa impostazione, da cui sono scaturite le più minuziose e appassionante ricostruzioni di gesti e di competenze irripetibili, fosse contemporaneamente la matrice da cui sono derivate le informazioni che poi la conoscenza successiva ha rivelato essere imprecise.

Ma da ciò non dobbiamo trarre né scandalo né presa di distanza: in questa chiave, c’è davvero un investimento che continua a vivere nell’organologia di oggi, quella che abbiamo appreso, ripreso, ricostruito attraverso l’insegnamento di Roberto Leydi, Erich Stockmann, Ernst Emsheimer, Ivan Mačak, André Schaeffner, Anthony Baines, Laurence Picken, Jeremy Montagu; ma che è passata anche attraverso figure tutto sommato molto diverse da quelle dei nostri maestri appena elencati.

Sulle tracce di don Dore noi troviamo conferma al principio fondativo di un’organologia non subalterna e ancillare, di quella scienza cioè che, sapendo di occuparsi in primo luogo di oggetti, sa anche bene che gli oggetti sono centri di relazione e di relazioni che sono fortemente umane e che la comprensione delle cose senza questa attenzione è assolutamente fallimentare. Se poi questa scienza dovesse ancora convincersi che per comprendere al meglio gli oggetti deve passare attraverso “grandi disegni”, può ben affermare che al disegno schneideriano è possibile sostituirne altri oggi disponibili con prospettive molto più ricche e progressive, come è giusto che sia.

A questo punto la domanda “ma sono o non sono organologo?” o, più precisamente, la confessione “ma io non lo sono” o il dubbio “ma ha senso che io consideri queste cose?” divengono definitivamente domande retoriche, nel senso che le risposte che esse richiedono sono implicite, come è stato nel caso di Giovanni Dore, proprio nella più ampia e complessiva dimensione dell’impegno scientifico:

in questo senso l'opera di don Dore è fatta di tanti momenti, ciascuno dei quali potrebbe essere considerato da noi insufficiente affinché ci indirizzi oggi nella dimensione quotidiana della ricerca, ma nell'insieme essi delineano una figura che conviene tenere costantemente presente per capire come si fa bene questo mestiere.

Note

¹ Il nucleo originario di questo gruppo - denominato agli inizi *Il Carro dei Folli* e poi, definitivamente, *Alia Musica* - era composto da Fabio Soragna, Silvio Malgarini e Piergiorgio Lazzaretto, dai quali fui cooptato proprio in quanto riconosciuto come etno-organologo, cui si chiedeva di apportare una nuova e specialistica "scienza delle cose" al servizio di un'arte dei suoni contemporaneamente innovativa e filologica. In quegli anni si affacciò anche un'altra tendenza alla sperimentazione musicale, che puntava sull'acquisizione di suoni e strumenti di "altre" culture e che non a caso si rivolse anche a don Dore con attenzione analoga: si trattava del gruppo - difficilmente inquadrabile sotto etichette correnti, ma a volte definito come espressione di "etno-jazz" o di "etno-progressive" (a volte anche come antesignano della *World music*) - degli *Aktuala* animati da Walter Maioli. Lo stimolo a conoscere più da vicino gli strumenti musicali nella loro multiforme fisionomia è stato da tempo e non solo in Italia attivato dall'interesse per le pratiche interpretative di musiche inconsuete rispetto il *mainstream* delle proposte concertistiche e discografiche: lo stesso Victor-Charles Mahillon fu contemporaneamente musicologo, museologo, esecutore di musiche antiche, collezionista, costruttore e organologo. Altrettanto è avvenuto in Gran Bretagna con i contributi di personaggi come Arnold Dolmetsch e, qualche tempo dopo, con quelli di molti altri fondatori della *Galpin Society*, da Anthony Baines a Philip A. T. Bate, a Eric Halfpenny, Reginald Morley-Pegge e Lindsay G. Langwill, senza dimenticare Christopher Page e Jeremy Montagu. In Italia un'altra esperienza milanese coeva a quella di *Alia Musica*, sia pure con impostazione notevolmente diversa, e cioè quella della formazione denominata *Studio di Musica Antica*, fu messa in piedi da diversi musicisti attivi con ruoli di rilievo anche negli studi organologici, come Marco Tiella, Claudio Canevari, Lorenzo Girodo e altri.

² Descritto a p. 229 del libro sugli strumenti della musica popolare della Sardegna, DORE 1976, nella sezione dedicata ai *Congegni fonici*, è "il semplicissimo e comunissimo recipiente metallico, con manico, di cui il pastore sardo si serviva durante la mungitura" percorso con le dita sul fondo, secondo quanto riferito da due testimoni che descrissero la prassi di Gavino Camboni di Ploaghe. Non può essere taciuto il fatto che, nell'opera che ha preso il posto di testo di riferimento sugli strumenti popolari della Sardegna, in principio occupato dal libro di Giovanni Dore, e cioè *Sonos* (SPANU 1994), *sa cannada* non è considerata. Date le premesse di metodo e l'impostazione generale del lavoro, non ho dubbi sul fatto che questa non sia stata una dimenticanza bensì una scelta, dettata non da un giudizio sulla struttura fonica dell'oggetto o sulle modalità della sua attivazione, ma dalla labilità della fonte, non altrimenti riscontrata, utilizzata da don Dore. Ciò tuttavia non destituisce del suo valore di "rovello" epistemologico l'episodio qui riferito. *Sa cannada* è invece ripresa da SATTÀ 1985, pp. 60-61. Quest'operina è peraltro talmente dipendente dal lavoro di don Dore che non meraviglia che ripeta anche le sue "singolarità".

³La categoria non è presente negli scritti di Fara con un intento sistematico: il capostipite degli studi sull'etnofonia della Sardegna usa in effetti il termine "congegno" con riferimento a dispositivi atti a produrre suoni, ma, se non vado errato, se ne serve prevalentemente come sinonimo di "strumento", senza accoppiarlo metodicamente all'aggettivo "fonico" e, soprattutto, senza volerne fare una parte specifica dell'universo degli strumenti. Nell'uso da parte di don Dore, al contrario, l'accoppiamento designa una categorizzazione riferita alla "serie di strumenti [nei quali la] loro costruzione, la disposizione ed il collegamento della parti dimostrano grande ingegnosità, abilità e arte" (p. 209). Il che tuttavia presuppone la già avvenuta separazione dal gruppo degli "strumenti musicali" che vengono considerati tali da don Dore "in contrapposizione agli oggetti sonori e congegni fonici, [in quanto] sono in grado di produrre una successione sistematica di suoni" (p. 31). A proposito degli "oggetti sonori", infine, egli si discosta dall'uso corrente che li vede come oggetti non destinati permanentemente a produrre suono (che è invece un esito occasionale ed estemporaneo) e perciò non ascrivibili al campo dei "ver[i] strument[i] musical[i]" in quanto "usati per riprodurre le voci della natura e ... oggi ... scaduti a trastulli per bambini". Secondo don Giovanni essi invece "venivano veramente usati per far musica" in senso proprio (p. 183).

⁴Su cui si veda LEYDI - GUIZZI 1994. Sulla musicologia in generale nell'epoca del positivismo si veda SERRAVEZZA 1996. Per la figura e l'opera di Giulio Fara, SPANU 1997 (antologia di scritti ripubblicati a cura di Gian Nicola Spanu).

⁵L'influsso di queste idee dominanti, soprattutto dell'idealismo, non si esercitò solo nei confronti della musicologia, che fu perciò distolta dalla considerazione degli strumenti musicali in quanto fonti sonore e mezzi di produzione della musica, ma anche sulla demologia: si veda la giusta osservazione circa la posizione di un influente personaggio quale è stato in quel campo di studi Paolo Toschi, il quale, "nel suo volume «Arte Popolare Italiana» edito a Roma nel 1960, non cita gli strumenti musicali tra le categorie di oggetti presenti in Museo [Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari]". Lo ricorda PETRUCCI COTTINI 1991, p. 2. Il volume preso ad esempio è TOSCHI 1960. Si può aggiungere un'ulteriore considerazione e cioè che nella visione di Toschi gli strumenti, qualunque potesse essere la qualità del manufatto dal punto di vista formale, non dovessero per definizione, in quanto "utensili", rientrare nell'ambito dell'"arte popolare". Tuttavia l'opera passa in rassegna esempi di ceramiche, vetri e manufatti di uso quotidiano, maschere, ornamenti di costumi, ricami, tappeti e tessuti, oreficerie, mobili, oggetti sacri, ex-voto: un insieme di oggetti d'uso e "beni strumentali" del quale non si vede perché non dovessero far parte gli strumenti musicali.

⁶Una sommaria ricognizione bibliografica (limitata allo scadere degli anni '70), comprensiva anche di scritti in cui compare una rassegna di strumenti all'interno di studi di carattere etnografico o etnomusicologico e di pubblicazioni che danno conto dell'uso di strumenti, pur non mostrando particolari qualità specialistiche di taglio organologico, porta a un elenco di non molti titoli, qui di seguito elencati; si vedrà che manca quasi ovunque una considerazione delle questioni generali di metodo, soprattutto in materia di sistematica e tassonomia tipologica.

RIEPI ANTONIO, 1948 *El sivilòt*, in "Ce fastu?", XXIV, nn. 1-4, pp. 36-40.

GABRIEL GAVINO, 1951 *La musica sarda*, in "Il Ponte", VII, settembre-ottobre, pp. 1318-1331.

1954 *Note d'etnofonia regionale: voci e canne d'armonia in Sardegna*, Cineteca Del Ministero Pubblica Istruzione (Tip. Stai, Studio Tipogr. Artigiano Italiano), Roma.

1971 *La Sardegna di sempre*, Editrice Sarda Fossataro, Cagliari.

TUCCI GIOVANNI, 1954/1955 *Contributo allo studio del rombo*, in "Rivista di etnografia", 9, n. 9, pp. 1-16.

1960 *Premiers résultats d'une enquête sur le rhombe en Italie*, in "Vie Congrès international des sciences anthropologiques et ethnologiques", t. II, vol. II, Musée de l'Homme, Paris, pp. 491-496.

NASELLI CARMELINA, 1951 *Strumenti da suono e strumenti da musica del popolo siciliano*, in "Archivio storico per la Sicilia Orientale", pp. 251-280.

ADVERSI ALDO, 1961 *L'ocarina di Budrio*, Bongiovanni Editore, Bologna.

NATALETTI GIORGIO, 1964 *Alcuni strumenti di musica popolari (sic) italiani. Distribuzione geografica*, in "Les Colloques de Wégimont", IV, Ethnomusicologie III, Université de Liège, Liège, pp. 75-84.

VECCHI ALBERTO, 1964 *Il frullo in territorio modenese*, in "Lares", n. 34, pp. 153-162.

OESCH HANS, 1968 *Die Launeddas, ein seltenes Musikinstrumente*, in "Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde", IV, pp. 10-24.

WEIS BENTZON ANDREAS FRIDOLIN, 1961 *Is launeddas*, in "Ichnusa", n. 45, pp. 22-33.

1969 *The launeddas. A Sardinian folk music instrument*, 2 voll., Akademisk Forlag, Copenhagen.

1973 *Le launeddas*, in "Bollettino del repertorio e dell'Atlante demologico sardo", n. 4, 1972-73, pp. 3-8.

1974 *Is Launeddas*, booklet allegato all'omonimo disco 33/30 I dischi del Sole DS 529/31.

LEYDI ROBERTO, 1970 *Il torototela*, in "Il Cantastorie", n. s. 1, pp. 7-15.

1976 (a cura di) *Quattro strumenti popolari italiani - organetto / launeddas / piffero / violino*, Tipografia Editrice Cesare Nani, Como.

1979 *La zampogna in Europa*, Tip. Cesare Nani, Como.

SCHMUCKHER AIDANO, 1970 *Il torototella*, in "Lares", XXXIV, 3-4, pp. 301-310.

LEYDI ROBERTO, MANTOVANI SANDRA, 1970 *Dizionario della musica popolare europea*, Bompiani, Milano.

LEYDI ROBERTO, PIANTA BRUNO, 1973 Booklet allegato al disco *La zampogna in Italia e le launeddas*, Albatros VPA 8149 (Documenti originali del folklore musicale europeo).

CASTELLI FRANCO, 1971 *Nuovi documenti sul Torototella*, in "Il Cantastorie", n. s. 4, pp. 15-23.

CAVALCANTI OTTAVIO, 1974 *Conocchie di Calabria*, Trevi, Roma.

CARPITELLA DIEGO, 1975 *Der Diaulos des Celestino. Über einen ethnomusikologischen Fund bei Neapel*, in "Die Musikforschung", XXVIII, 4, pp. 422-428.

PIANTA BRUNO, 1976 *Il Piffero di Cegni*, booklet allegato all'omonimo disco 33/30, Albatros VPA 8269 RL.

NEILL EDWARD, 1976 *Gli strumenti popolari in Liguria*, in "L'Indice per i beni culturali del territorio ligure", I, 1, pp. 18-19.

GERMI LINDA, 1977 *Sugli strumenti musicali popolari in Italia*, in "Nuova Rivista Musicale Italiana", I, pp. 58-74.

1978 *Note per la catalogazione degli strumenti musicali folklorici*, in "Ricerca e catalogazione della cultura popolare", Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Roma, pp. 43-46.

PONS TOMMASO, 1978 *Vita montanara e folklore nelle Valli Valdesi*, Claudiana, Torino.

1979 *Vita montanara e tradizioni popolari alpine*, Claudiana, Torino.

BRÖCKER MARIANNE, 1978 *Die Sackpfeifen Italiens*, in "The Brussels Museum of Musical Instruments Bulletin", VIII, nn. 1-2, pp. 16-52.

BALMA MAURO, 1979 *Strumenti musicali popolari nella Valle dell'Olba (Liguria)*, in "L'Indice per i beni culturali del territorio ligure", IV, 16-17, pp. 40-42.

LORENZATI COSTANZO, 1979 *Strumenti antichi per danze popolari in Val Po*, in "Novel Temp", 11, pp. 10-16.

DE SIMONE ROBERTO, 1979 *Canti e tradizioni popolari in Campania*, Lato Side, Roma.

GIANNATTASIO FRANCESCO, 1979 *L'organetto. Uno strumento musicale contadino nell'era industriale*, Bulzoni, Roma.

TUCCI ROBERTA, 1979 *Calabria 1. Strumenti*, booklet allegato all'omonimo disco 33/30, coll. "I Suoni" Cetra SU 5001.

⁷ Si vedano i casi degli strumenti presenti nella raccolte teatrali di Trieste (la raccolta di Carlo Schmidl, divenuta poi un nucleo fondamentale del *Museo teatrale Carlo Schmidl*, in tempi recenti arricchita dall'acquisizione degli strumenti della raccolta del compianto Roberto Starec - non esiste altro sulla collezione di strumenti triestini se non il volumetto, catalogo della mostra del 1979-1980, di RUARO LOSERI 1979) e di Novara (la *Collezione Teatrale del diplomatico Marco Caccia di Romentino*, cfr. CAO, CIGLIOLA, TOMEA GAVAZZOLI 2003), degli strumenti messi assieme a Milano (oltre la raccolta di Natale Gallini, divenuta poi il nucleo fondamentale del *Museo degli Strumenti Musicali del Castello Sforzesco*, furono acquisiti da diversi collezionisti numerosi oggetti etnografici procurati in varie parti del mondo, tra i quali sono confluiti non pochi strumenti musicali). Negli anni '30 giunse a completamento anche la grande collezione, avviata qualche decennio prima, di Evan Gorga, che divenne poi il *Museo Nazionale degli Strumenti Musicali* di Roma, inaugurato nel 1974: comprende numerosi strumenti musicali popolari, la cui raccolta, tuttavia, fu fatta in modo occasionale; né la loro schedatura è a tutt'oggi all'altezza del compito della loro valorizzazione scientifica. Di alcuni nuclei raccolti nella prima metà del sec. XX fu compilato anche un catalogo: va ricordato quello a cura di Giorgio Nataletti, (NATALETTI 1935), riferito a uno degli scarsi esiti che la politica coloniale italiana conseguì nel campo della raccolta di oggetti. Altra iniziativa, nel secondo dopoguerra, di un certo rilievo fu la "Mostra di strumenti musicali siciliani vecchi e nuovi", organizzata nel 1974 a Palazzolo Acreide (SR) nella Casa-Museo di Antonino Uccello (catalogo *Sicilmusica*, Fratelli Patanè, Catania), basata sull'importante raccolta del poeta, scrittore ed etnomusicologo siciliano.

⁸ Dopo la grande raccolta del 1911 di Lamberto Loria e i suoi collaboratori - peraltro non diretta in modo specialistico a conferire strumenti, ma indirizzata all'universo dei manufatti popolari - nessuna iniziativa rivolta alla generalità dello strumentario popolare italiano si manifesta in campo pubblico e pochissimo avviene in quello privato. Anche se alcuni raccoglitori cominciarono a muoversi nel periodo tra le due guerre, come Natale Gallini a Milano, davvero scarso è l'apporto anche solo occasionale determinato da queste iniziative collezionistiche. Lo stesso MNATP di Roma conosce un incremento della sua raccolta ben poco significativo, se confrontato con l'accumulo iniziale e comunque non alimentato dall'acquisizione di collezioni più o meno organiche.

⁹ L'opera più nota e di maggiore impatto nella seconda metà del XX sec. fu quella che raccolse un'antologia di suoi scritti pubblicati separatamente nel tempo e cioè DISERTORI 1978. Tuttavia la figura di Disertori fu più complessa di quanto appaia da questa raccolta, che certamente rispecchia i suoi interessi centrali, ma esclude alcune sue sorprendenti frequentazioni di un'organologia rivolta anche al presente, come è ad es. testimoniato dal suo articolo DISERTORI 1939.

¹⁰ TINTORI 1971.

¹¹ SACHS 1913. La citazione rinvia alla p. 238 ed è contenuta nella nota 2 a p. 981 del Tintori.

¹² BUCHNER 1964. La prefazione di Mila mi induce irresistibilmente a confermare

quanto precedentemente detto a proposito della considerazione dell'organologia come disciplina ancillare da parte di certa musicologia accademica. Scrive infatti Mila all'inizio del breve contributo: "La storia degli strumenti musicali procede parallela alla storia della musica e ad essa si accompagna come Sancho Panza a Don Chisciotte. Una è la storia del corpo della musica, della materia di cui essa è fatta: l'altra è la storia dell'anima, dei valori di esperienza umana che vengono consegnati nell'arte dei suoni". Lo scritto per la verità procede rivendicando l'unitarietà dei due versanti e lamentando "l'idealistico disprezzo" in cui gli strumenti "sono talvolta tenuti"; e non poteva essere altrimenti in un libro dedicato agli strumenti nella loro evidenza iconica. MILA 1964, p. 7.

¹³ Un minimo squarcio autobiografico sulle esperienze di formazione di Giampiero Tintori è presente in TINTORI 2003.

¹⁴ Tanto che il catalogo compilato nel 1973 da Janata per ciascuno strumento rinvia per le referenze fotografiche a quelle pubblicate nel libro di Tintori (JANATA 1975).

¹⁵ LEYDI - MANTOVANI 1970. L'introduzione è datata luglio 1969, quindi la raccolta dei materiali e la redazione dei testi, che avrà richiesto necessariamente almeno un anno di lavoro, può essere retrodatata all'incirca al 1968.

¹⁶ Più precisamente si trattò di una scelta di campo a favore della ricerca e dell'elaborazione dei suoi esiti non finalizzata principalmente alla rifunzionalizzazione degli stessi, come la visione leydiana del *folk revival* richiedeva. Ciò sul piano operativo comportò una redistribuzione del lavoro con priorità assegnata all'impegno etnomusicologico a tutto campo, senza una dismissione completa della promozione della riproposta, dal momento che era rimasto attivo per un decennio almeno l'*Almanacco Popolare*, il gruppo di *revival* orientato da Leydi e costruito attorno alla voce e alla ricerca di Sandra Mantovani, il cui scopo era quello di perseguire con rigore e senza compromessi l'interpretazione attraverso il metodo del "ricalco stilistico" dei repertori resi disponibili dalla ricerca, senza l'impellenza e la centralità del canto politico "esplicito" come matrice egemone di tutto l'impegno messo in atto. È questo il periodo successivo al 1967, anno di messa in scena al *Teatro Lirico* di Milano, nell'ambito del programma 1966/67 del *Piccolo Teatro*, dello spettacolo *Sentite Buona Gente*, allestito da Leydi in collaborazione con Diego Carpitella e con Alberto Negrin, che per la prima volta rompeva lo schema dei cantori di *revival* sul palcoscenico a "rappresentare" in sua vece il mondo popolare, che invece al *Lirico* fu direttamente portato in scena con numerosi esponenti della musica popolare "autentica", come allora la si conosceva. Per la preparazione dello spettacolo - che conteneva anche tre diverse presenze provenienti dalla Sardegna (il *Trio di Maracalagonis*, il suonatore di *launeddas* Felicino Pili e i *tenores* e il ballo di Orgosolo) - Leydi, Carpitella e Negrin compirono nel corso del 1966 e del gennaio '67 un'ampia ricognizione sul campo della musica popolare di molte aree dell'Italia, riportando registrazioni su nastro e numerose foto, di cui il *Dizionario* si giovò ampiamente.

¹⁷ SACHS: 1913, 1940, 1962, 1963, 1967; BAINES 1967.

È citata anche la sistematica del 1914 di Hornbostel-Sachs (HORNBOSTEL - SACHS 1914), sulla quale si dichiara che il *Dizionario* è basato. Altri testi organologici cui si rinvia sono il *Catalogue* di Mahillon (MAHILLON 1893-1912), la rara proposta di estensione della sistematica HS da parte di Dräger (DRÄGER 1948), l'articolo di WEIS BENTZON in italiano (WEIS BENTZON 1961) e il classico libro di Schaeffner (SCHAEFFNER 1936).

¹⁸ LEYDI - MANTOVANI 1970, "Premessa", p. 7. Un altro aspetto degno di nota dell'opera è che la gran parte delle voci è corredata da indicazioni relative agli esempi musicali reperibili all'interno di dischi sino ad allora pubblicati: "La maggior parte delle «voci» è

corredata da riferimenti discografici abbastanza estesi. Ogni fenomeno musicale non può essere compreso se non nella sua realtà sonora e ciò è soprattutto vero per la musica popolare dato che la notazione di tipo tradizionale, anche integrata da segni supplementari, non è in grado di darci che una idea molto parziale della reale natura dei documenti che esistono e sono «veri» soltanto nel momento esecutivo. Caratteri essenziali della musica popolare sono, infatti, lo stile di esecuzione (elemento di fondo dello stile è il modo di emissione) e le microstrutture e nessuna notazione potrà mai indicare in modo esauriente questo aspetto dei documenti. Di qui l'importanza determinante dell'ascolto diretto, realizzabile attraverso le registrazioni originali pubblicate nei dischi. Il materiale discografico a disposizione è discontinuo per qualità e incompleto, ma è sufficiente ad offrire un'esemplificazione indicativa di quasi tutti i maggiori momenti stilistici della musica popolare". Quindi anche le voci degli strumenti sono sperimentabili attraverso le indicazioni di ascolto riportate per ogni lemma specifico, mentre la discografia a corredo del lemma "Strumenti" è indicativa per l'intenzione di indirizzare il lettore anche verso casi di "strumentizzazione" del corpo o verso strumenti inusuali: i 14 esempi riportati sono infatti ripartiti tra "1. Ritmi corporali" e "2. Ritmi ottenuti con oggetti d'uso" (pp. 265-266).

¹⁹ Si può trovarne traccia in forma smorzata in uno scritto di occasione, paradossalmente dedicato proprio a presentare una delle più importanti collezioni storiche pubbliche italiane, quella degli strumenti musicali del *Museo Nazionale delle Arti e delle Tradizioni Popolari* di Roma, e pubblicato postumo: "se è vero che per molti ricercatori gli strumenti musicali sono oggetti e non risonatori, è anche vero che un collezionismo feticcistico tenda a immaginare ciò che i limiti dell'oggetto non possono dare: la qualcosa non significa rinunciare all'acutezza, e alla fantasia, filologica bensì riaffermare che essendo dei «risuonatori» non si può prescindere dal supporre «come» suonavano e «come» attualmente suonano". Ovviamente l'ultima parte della frase riscatta quasi completamente le frecciate comprese nella prima parte, anche se vi si lasciano irrisolte questioni irrinunciabili per la deontologia di una corretta gestione e conservazione di raccolte museali, a proposito dei modi in cui mettere in pratica le supposizioni sul «come» gli strumenti raccolti suonassero. Il punto di vista di Carpitella nei confronti del collezionismo che bada "troppo" all'oggetto vi è comunque efficacemente evocato: CARPITELLA 1991, p. 7.

²⁰ KRAUS FIGLIO 1888, ripubblicato in LEYDI - GUIZZI 1994, pp. 59-66:65. In questo scritto Kraus si riferisce di passaggio alle *launeddas* per fare un paragone a proposito di uno "strumento singolare dei Nias, detto *sigu-baba*: "È ad ancia battente, d'un solo tratto internodale di canna (?) e con tre fori quadrangolari. Rassomiglia al suono e alla struttura della lionedda sarda". Più avanti, parlando dei fori quadrangolari di uno "zuffolo di canna" detto *surûne*, già paragonato al fiscardello siciliano (p. 61), aggiunge: "È curioso come i fori lungo il tubo sonoro fatti con un ferro rovente, tanto nel *surûne* quanto nel *gu-baba*, sieno di forma quadrangolare, come nella lionedda sarda e non circolari" (p. 62).

²¹ KRAUS FIGLIO 1901, ripubblicato in LEYDI - GUIZZI 1994, pp. 66-78.

²² Il catalogo dal titolo *Esposizione Musicale sotto il patrocinio di S.M. la Regina*, Milano 1881, fu stampato dalla Tipografia Luigi di Giacomo Pirola.

²³ PITRÈ 1881 (ristampato in *Nuove Effemeridi Siciliane*, XI, 1881; rifuso in *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, vol. 1. Palermo, 1889, pp. 419 e segg.; cfr. anche ROSA 1881).

²⁴ GALLI 1881.

²⁵ Furono esposti circa 250 esemplari.

²⁶ Per la raccolta Arrigoni vedi ARRIGONI 1881. Vi sono elencati oltre 174 pezzi, antichi

(e non), tra cui un gruppo di strumenti popolari italiani ed europei, asiatici e arabi. Dopo l'Esposizione milanese questa raccolta fu messa in vendita in Francia dal suo proprietario in un'asta che ne disperse così irrimediabilmente il contenuto.

²⁷ Alla fine dell'esposizione fu chiesto ai prestatori di lasciare in dono i loro strumenti; alcuni aderirono: non Kraus, ma aderì il cav. Chiossone, che lasciò così al Conservatorio e alla città la sua pregevole collezione di strumenti estremo-orientali. Con i materiali donati fu costituito il *Museo musicale del Conservatorio di Milano*; il bibliotecario Eugenio de' Guarinoni ne redasse il catalogo, che resta ancora oggi un esempio di cultura organologica di grande levatura, cui aveva peraltro contribuito, collaborando con l'autore, lo stesso Mahillon: DE' GUARINONI 1908.

²⁸ KRAUS FIGLIO 1901, in LEYDI - GUIZZI 1994, pp. 66-67.

²⁹ Ivi.

³⁰ P. 255 del libro. Si riferisce alla lettura di SCHNEIDER 1970, in cui fu elaborata un'antologia di scritti estratti da molte diverse opere di Schneider, tradotti dal tedesco e dal francese da Aldo Audisio, Agostino Sanfratello e Bernardo Trevisano, noti intellettuali di destra, con una infervorata introduzione di Elémire Zolla.

³¹ Mentre infatti il grosso dei suoi colleghi e compagni di studi e di ricerche, molti dei quali erano ebrei, furono costretti a fuggire dalla Germania che si stava consegnando al nazionalsocialismo, la sua scelta fu di rimanere, con l'intento anche di ereditare la responsabilità della direzione del *Phonogrammarchiv*, che era la più rilevante realizzazione sul piano istituzionale di quella scuola. Se ne andò poi a sua volta dalla Germania quando alla vigilia della Seconda Guerra mondiale gli parve più opportuno rifugiarsi in Spagna, ove rimase a lungo e con elevate responsabilità accademiche, tanto che quando Alan Lomax intraprese nel 1953 il suo "viaggio" di ricerca e di scoperta della musica popolare europea partendo dalle Baleari per lavorare in Spagna, fu convocato dalle autorità del regime, come risulta dalla sua autobiografia, e si trovò di fronte a un personaggio odioso e minaccioso, che lo diffidava dal compiere ciò che aveva in mente di fare in quel paese dominato dal franchismo: era Schneider che gli diceva di starsene alla larga.

³² SCHNEIDER 1976, edito dalla Archè. La piccola casa editrice, specializzata in pubblicazioni dedicate alla "Tradizione" e all'"Arcano", è nota per aver ospitato nei suoi cataloghi le opere di Julius Evola.

³³ Sugerita da ciò che Diego Carpitella definì argutamente "doviziosa casistica [...] frutto di un lavoro di tavolino" che produsse "rigore e fiscalità metodologica" e sprigiona "suggestione e ... ricchezza erudita della casistica e della sua problematica (appunto i nessi tra espressività e comportamenti, soprattutto a livelli mitico-rituali e magico-religiosi)": CARPITELLA 1972, p. 618. Questo magistrale scritto è un vero capolavoro di finezza di giudizio espressa con l'elegante ironia che la diffusa infatuazione per il libro di Schneider da lui recensito indubbiamente meritava.

³⁴ DORE 1976, p. 255.

³⁵ Ivi, p. 256.

³⁶ Ivi, p. 256. Il passo citato proviene da FARA 1915.

³⁷ Ivi, p. 259.

³⁸ CARPITELLA 1972, p. 618.

³⁹ SPANU 1997, pp. 17-18.

⁴⁰ DORE 1976, p. 286.

BIBLIOGRAFIA

ARRIGONI LUIGI

1881 *Organografia ossia descrizione degli strumenti musicali antichi - Autografia e bibliografia musicale della collezione Arrigoni Luigi*, Tipografia F. Pagnoni di A. Colombo e A. Cordani, Milano.

BAINES ANTHONY

1967 *Woodwind Instruments and their History*, III ed., Faber & Faber, London.

BONANNI FILIPPO

1722 *Gabinetto armonico pieno d'Istromenti sonori indicati, e spiegati dal Padre Filippo Bonanni della Compagnia di Giesù offerto al Santo Re' David*, Stamperia Giorgio Placho, Roma.

BUCHNER ALEXANDER

1964 *Gli strumenti musicali attraverso i secoli*, La Pietra, Milano (ed. it. di *Hudební nástroje od pravěku k dnešku*, Orbis, Praha 1956).

CAO ELENA, CIGLIOLA EMANUELE, TOMEA GAVAZZOLI MARIA LAURA

2003 (a cura di) *Gusto e passione teatrale fra Otto e Novecento. La raccolta Caccia di Romentino al museo di Novara*, Silvana Editoriale, Novara.

CARPITELLA DIEGO

1972 *Marius Schneider, Il significato della musica (Milano, Rusconi, 1970)*, in "Nuova Rivista Musicale Italiana", VI/4, 1972, rubrica "I libri", pp. 617-619.

1991 *Gli strumenti musicali popolari e la trasmissione del sapere*, in SIMEONI - TUCCI 1991, pp. 5-14.

DE' GUARINONI EUGENIO

1908 *Gli strumenti musicali nel museo del Conservatorio di Milano*, Ulrico Hoepli, Milano.

DE LA BORDE JEAN-BENJAMIN

1780 *Essai sur la musique ancienne et moderne*, P. D. Pierres, Paris.

DISERTORI BENVENUTO

1939 *Le onde Martenot: lo strumento nuovo di una nuova era*, in "Rivista Musicale Italiana", Anno 43, fasc. 3-4, 1939, pp. 383-392.

1978 *La musica nei quadri antichi*, Manfrini, Trento.

DORE GIOVANNI

1976 *Gli strumenti della musica popolare della Sardegna*, 3T, Cagliari.

DRÄGER HANS HEINZ

1948 *Prinzip einer Systematik der Musikinstrumente*, Bärenreiter, Kassel.

ESPOSIZIONE MUSICALE

1881 *sotto il patrocinio di S.M. la Regina*, Tipografia Luigi di Giacomo Pirola, Milano.

- FARA GIULIO
 1915 *Giocattoli di Musica Rudimentale in Sardegna*, in “Archivio Storico Sardo”, XI, 1915, pp. 152-170.
 1997 *Sulla musica popolare in Sardegna* (a cura di Gian Nicola Spanu), Ilisso, Nuoro.
- GALLI AMINTORE
 1881 *Esposizione internazionale di musica*, in “Il teatro illustrato”, I, 8, 9, 10, Milano.
- HORNOSTEL ERICH MORITZ VON, SACHS CURT
 1914 *Systematik der Musikinstrumente*, in “Zeitschrift für Ethnologie”, XLVI, 1914, pp. 553-590.
- JANATA ALFRED
 1975 *Musikinstrumente der Völker. Aussereuropäische Musikinstrumente und Schallgeräte: Systematik und Themenbeispiele*, Museum für Völkerkunde, Wien .
- KRAUS ALESSANDRO FIGLIO
 1888 *Di alcuni strumenti musicali portati dall'Isola di Nias dal dott. Elio Modigliani*, in “Archivio per l'Antropologia e l'Etnologia”, XVIII, 1888, pp. 161-168.
 1901 *Museo etnografico-psicologico-musicale Kraus*, in Firenze, in “Archivio per l'Antropologia e l'Etnologia”, XXXI, 1901, pp. 271-297.
- LEYDI ROBERTO, GUIZZI FEBO
 1994 *Gli strumenti musicali e l'etnografia italiana (1881-1911)*, Libreria Musicale Italiana, Lucca.
- LEYDI ROBERTO, MANTOVANI SANDRA
 1970 *Dizionario della musica popolare europea*, Bompiani, Milano.
- MAHILLON VICTOR-CHARLES
 1893-1912 *Catalogue descriptif & analytique du Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*, Hoste, Gand.
- MILA MASSIMO
 1964 *Prefazione*, in BUCHNER 1964, pp. 7-11.
- NATALETTI GIORGIO
 1935 (a cura di) *Catalogo descrittivo degli strumenti musicali raccolti nel Museo strumentale del Comitato di Tunisi della Soc. Naz. «Dante Alighieri»*, Tipografia La Speranza, Roma.
- PETRUCCI COTTINI VALERIA
 1991 *Introduzione*, in SIMEONI - TUCCI 1991, pp. 1-4.
- PITRÈ GIUSEPPE
 1881 *Catalogo e descrizione di costumi e utensili siciliani mandati all'Esposizione industriale di Milano (Gruppo VIII, Classe 50ª) per cura del Municipio di Palermo*, Palermo.

- ROSA GABRIELE
1881 *Etnologia italiana*, in “Commentari per l’Ateneo di Brescia per l’anno 1881”, Tipografia Apollonia, Brescia, 1881, pp. 108-115.
- RUARO LOSERI LAURA
1979 (a cura di) *Strumenti musicali europei ed extraeuropei*, Istituto per l’Enciclopedia del Friuli-Venezia Giulia, Udine.
- SACHS CURT, 1913 *Real-Lexikon der Musikinstrumente, zugleich ein Polyglossar für das gesamte Instrumentengebiet*, Julius Bard, Berlin.
1940 *The History of Musical Instruments*, W.W. Norton & Co., New York.
1962 *The Wellsprings of Music*, M. Njikoff, L’Aja.
1963 *La musica nel mondo antico*, Sansoni, Firenze.
1967 *Storia della danza*, Il Saggiatore, Milano.
- SATTA STEFANO, 1985 *I primi strumentini musicali della Sardegna*, Chiarella, Sassari.
- SCHAEFFNER ANDRÉ
1936 *Origines des instruments de musique*, Payot, Paris.
- SCHNEIDER MARIUS
1970 *Il significato della Musica*, Rusconi, Milano.
1976 *Pietre che cantano. Studi sul ritmo di tre chiostrri catalani di stile románico*, Archè, Milano.
- SERRAVEZZA ANTONIO
1996 *Musica e scienza nell’età del positivismo*, Il Mulino, Bologna.
- SIMEONI PAOLA ELISABETTA
TUCCI ROBERTA, 1991 (a cura di) *Museo Nazionale delle Arti e delle Tradizioni Popolari. La collezione degli strumenti musicali*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma.
- SPANU GIAN NICOLA
1994 (a cura di) *Sonos. Strumenti della musica popolare sarda*, Istituto Superiore Regionale Etnografico - Ilisso, Nuoro.
1997 *Prefazione*, in FARA 1997, pp. 7-30.
- TINTORI GIAMPIERO
1971 *Gli strumenti musicali*, 2 voll., UTET, Torino.
2003 *La ‘mia’ Novara*, in CAO, CIGLIOLA, TOMEA GAVAZZOLI 2003, pp. 13-14.
- TOSCHI PAOLO
1960 *Arte Popolare Italiana*, Carlo Bestetti Edizioni d’Arte, Roma.
- WEIS BENTZON ANDREAS FRIDOLIN
1961 *Is launeddas*, in “Ichnusa”, n. 45, 1961, pp. 22-33.