

FEBO GUIZZI

*La conservazione e il restauro degli strumenti musicali  
della tradizione popolare*

Domanda: che ci faccio qui, che ci fa un etnomusicologo a riflettere sul restauro? Domanda retorica, ovviamente, giustificata tuttavia da qualche problemino più grande delle situazioni personali e della contingenza di un convegno; perché l'etnomusicologia, si sa e comunque sembra essere implicito nel nome stesso della disciplina, è da un lato una sorta di terza via tra la musicologia e le scienze demo-etno-antropologiche, ma poi, d'altro canto e nella sostanza, capita che sia considerata da ciascuna di quelle due aree come una sorta di propria appendice, come una parte subordinata di un tutto che all'etnomusicologia come tale si suppone debba inevitabilmente sfuggire; e perciò entro ciascuna delle due "vie primarie" si manifesta a volte la tentazione di sfruttarne le competenze "tattiche" sul piano tecnico e, nello stesso tempo, di emarginarla su quello delle strategie interpretative. È questo dunque che si chiede all'etnomusicologia? Nel caso della presenza di strumenti musicali nei musei etnografici, sono forse in ballo solo oggetti speciali che richiedono il soccorso di un ausilio tecnico ancillare, che sovrintenda alla loro delimitazione "cosale" nei musei stessi? Parliamo forse della gestione di una mera ripartizione patrimoniale, cui sovrintenda un tecnico (con tutto il rispetto per questa insostituibile categoria) che non è responsabile della "direzione" dell'istituzione, cioè delle mete ideali verso cui essa è indirizzata? O questa parte dell'impegno si iscrive nella cura della più ampia e complessa pagina della relazione tra le cose, gli uomini e i suoni? Delle dinamiche intercorrenti tra il gesto sonoro e la sua proiezione nell'oggetto? E del ruolo essenziale che ciò apporta alla costruzione di umanità, in virtù del senso generale che i suoni regolati dalle cose da essi stessi plasmate aggiungono a ogni piega della vita umana? Se è così, credo che non si possa mettere in dubbio il senso

profondo iscritto in questa pagina del libro della conoscenza; che ha forse un peso maggiore, paradossalmente, quando si rievocano pezzi di mondo, li si racconta attraverso un medium speciale della rievocazione, con l'inevitabile enfasi attribuita al sentimento e alla suggestione, quale è un museo, che non quando il mondo "reale" lo si costruisca e lo si abiti nella vita quotidiana, "là fuori".

Affinché questo punto di partenza volutamente provocatorio non appaia come un retorico lamento, vorrei cercare di dare conto di alcune questioni, di alcuni nodi di non poco rilievo, pur contenendoli entro il guscio di piccole cose, spero, esemplari. Parto dunque da una storiella: nel 1981-'82 con Roberto Leydi ideammo e cominciammo ad organizzare quella che sarebbe divenuta una grande mostra, poi esposta in luoghi nevralgici della cultura italiana, sugli strumenti della musica popolare in Italia; più di 600 pezzi che furono messi insieme a partire da musei grandi e piccoli e da collezioni private<sup>1</sup>. Quindi in un paio d'anni fui impegnato in una ricognizione il più delle volte diretta, in parte gestita coordinando quella che andavano facendo altri collaboratori a questa impresa, presso numerose raccolte pubbliche e private detentrici di "pezzi" necessari alla realizzazione del progetto. Fu chiesto in particolare a un museo etnografico della Romagna il prestito di alcune *caveje*<sup>2</sup>: all'inizio dal museo arrivarono cenni di forte perplessità, tanto che sembrava volessero quasi convincerci che stessimo commettendo un grosso errore ("cosa c'entra questa cosa qui, che è un pezzo di carro, con gli strumenti musicali?"); dopo di che, le nostre insistenze portarono all'accordo sul prestito. Qualcuno andò a prendere gli oggetti concordati e la persona che accolse l'incaricata del trasporto disse: "bene, sono queste, d'accordo, lei scenda che ci penso io a dargliele"; poi aprì la finestra e dal primo piano le buttò direttamente di sotto, aggiungendo "...figuriamoci se si rovina questa roba qui!" Effettivamente, ci vuol ben altro per scalfirle. Ma non di questa particolare idea, forse un po' eccessiva, di conservazione intendo occuparmi ora, quanto della questione preliminare su ciò che è o non è "strumento musicale" secondo diverse tassonomie, più o meno implicite. Quando insegnavo a Ravenna, sede del corso di laurea in conservazione dei beni culturali dell'Università di Bologna, segnalavo ai miei studenti del corso di Museologia e conservazione degli strumenti musicali<sup>3</sup> la seguente soluzione del quesito, contenuta nel primo comandamento del mio decalogo dell'esperto etno-organologo, che recitava: "sei tu che decidi cos'è strumento". Il

che non intendeva ridursi ad una rivendicazione corporativa, bensì porre una questione di fondo, quella dell'affinamento dello sguardo che definisce questi oggetti a partire da una serie di caratteristiche obiettive, che vanno però inquadrare entro la considerazione del loro uso e funzioni sociali, della loro valorizzazione, del senso che gli si attribuisce nella vita degli uomini: quindi entro un sistema complesso di relazioni. Di nuovo, dunque, le questioni elencate all'inizio, già ineludibili a partire dal momento della distinzione primaria, quella che individua gli oggetti e il loro campo specifico. Eppure, potrebbe sembrare che tutto possa tranquillamente ridursi all'accertamento di mere funzionalità meccaniche, cioè alla constatazione della capacità stessa di un oggetto di emettere suono: ovviamente questa qualità - esclusiva o integrata con altre - è quella che innanzitutto legittima in modo primario la definizione di strumento musicale. Ma questa spiegazione rischierebbe di restare imprigionata nello schema tautologico del "principio dormitivo" di Molière/Bateson<sup>4</sup>. La complessità culturale si annida, subito dopo, nelle pieghe dell'attualizzazione del suono entro la rete dei rapporti umani: è questo aspetto che richiede uno specifico sforzo euristico, capace di usare il suono stesso come interpretante delle relazioni e dei comportamenti simbolici; il percorso inverso e complementare è quello in cui ci si impegna a rintracciare la "reificazione" dei gesti e delle intenzioni comunicative entro un oggetto concreto, che ingloba la potenzialità sonora come momento fondante della sua dimensione culturale; ciò va compreso anche in presenza di eventuali forme riduttive o monodimensionali di concettualizzazione e categorizzazione - di impronta *emic* o *etic* che siano - dell'oggetto e del significato dei suoni da esso prodotti; spesso, a indurre la prevalenza di tali forme basta da solo il senso comune, come dimostra il caso delle *caveje*.

Dunque dalla competenza specialistica su quelle caratteristiche, su quelle forme di utilizzazione, su quei casi di valorizzazione, su quelle attribuzioni di senso, dipende la legittimazione tassonomica della definizione di strumento musicale, anche ai fini museali. Competenze esclusive sullo specifico sonoro e la sua interpretazione culturale che appartengono all'etnomusicologo, all'etno-organologo. Da qui discendono le molte possibili riflessioni circa la collocazione degli oggetti, l'utilizzazione che se ne fa e il riconoscimento dei legami che essi possono - meglio, dovrebbero - essere chiamati ad evocare a partire dalla loro potenzialità fonica. Quindi anche i

modi della loro conservazione e gli interventi sugli effetti prodotti su di essi dall'uso e dal trascorrere del tempo.

In quel viaggio nelle raccolte italiane furono verificate peraltro situazioni decisamente problematiche dal punto di vista della conservazione, soprattutto per gli strumenti (e si trattava della stragrande maggioranza) non esposti. Il che riporta ad altre questioni irrisolte: quasi tutti gli oggetti che ci interessano alla luce della loro identificazione come strumenti musicali, appartengono a raccolte che non sono specializzate. La gran parte è all'interno di musei etnografici o di altro tipo, ove, se è vero che solo in rarissimi casi è presente una competenza specializzata a loro adatta, l'assetto "generalista" delle raccolte comporta anche importanti risvolti positivi: ha per conseguenza cioè che la rappresentazione del mondo proposta attraverso il dispositivo museale non sia costretta ad una proposta monodimensionale, e che proprio in virtù di questa organizzazione della raccolte, il suono potrebbe esservi usato come una delle chiavi interpretative di quel mondo stesso e dei suoi sistemi di relazione che il museo, implicitamente o no, elabora e racconta al visitatore. Potenzialmente, cioè, con l'assetto miscelaneo (non necessariamente polisemico) e "raccolticcio" (in senso tutt'altro che spregiativo) si limita il rischio di ignorare che la vita umana, in tutte le sue manifestazioni condivise e nelle rispettive determinazioni simboliche, comprende in modo primario l'elaborazione della sfera dei suoni, di cui invece spesso ci si dimentica. Esempio, anche per questi aspetti, il caso del Museo Guatelli e della straordinaria presenza che Ettore assicurò alla musica e ai suoni nel suo percorso<sup>5</sup>. Va anche peraltro detto che in sostanza non mi risultano musei reali che siano impostati in modo specializzato ed esclusivo a parlare di musiche e suoni di carattere etnografico<sup>6</sup>: fa eccezione il *Civico Museo del Paesaggio Sonoro* di Riva presso Chieri (TO) - che è pienamente una realtà operante anche se sono in corso i lavori del suo definitivo allestimento - anche e non secondariamente per la sua tensione a rappresentare il mondo attraverso i suoni e per la capacità di evocare i suoni attraverso un potente "anti-filtro" che mescola, cioè, invece di separare, memoria e oggetti<sup>7</sup>. L'altra faccia, negativa, delle raccolte eterogenee che pure comprendano al loro interno la sfera sonora, è invece quella della sottovalutazione diluente o della marginalizzazione dispersiva, dettate dall'inadeguatezza a trattare questo aspetto con la centralità che meriterebbe.

Un'ulteriore rivendicazione - non corporativa - dei meriti dell'etnomusicologia (o, più freddamente, del "merito" delle sue cose) va poi avanzata: mi riferisco alla precocità con cui essa si è svincolata dal relativo ritardo attribuibile alla museologia demotno-antropologica nella considerazione delle questioni della conservazione e del restauro. Il che è potuto avvenire in conseguenza del fatto che all'interno delle discipline focalizzate sulle cose della musica si è precocemente formata una speciale sensibilità per la loro gestione al cospetto del trascorrere del tempo - e dunque "contro" di esso e i suoi effetti. Il binario concettuale ed ideologico su cui è avanzata questa sensibilità è costituito, da un lato, dal dramma primario della volatilità della musica (che cerca riscatto dall'*ex-tempore* nell'iper-temporalità del dato storico) e, dall'altro, dal valore documentario "di secondo grado" attribuito agli strumenti (diversamente da quanto accade, salvo casi speciali, agli spartiti manoscritti e a stampa): intendendoli cioè come documenti di un fare artistico che sono essi stessi, in proprio, oggetti d'arte; o presunti tali. Questo orientamento è molto forte in Italia, ed ha fornito solidi punti di riferimento, ma ha contemporaneamente alimentato con piena evidenza il rischio di strabordare nell'ideologia feticistica del sublime e nell'assolutismo valutativo: è noto che l'elaborazione culturale della tradizione costruttiva del violino, dell'intera liuteria "classica", si basa sull'uso irrefrenabile del mito dell'eccellenza, sull'esaltazione di valori e di gerarchie prevalenti su qualsiasi diversa prospettiva storica e antropologica, ma anche tecnologica. Tutto ciò ha inferto una spinta formidabile alla teoria e alla pratica del restauro, ma subordinandole a distorsioni dettate da concezioni euro-culto-centriche del mondo musicale. Da qui, pertanto, ha preso le mosse il coinvolgimento dell'etno-organologia: essa ha dunque usufruito del traino di questa forte tradizione ma nello stesso tempo ha sperimentato in rapporto con essa forti motivi di disagio, dettati dalla visione pluralista della musica connaturata con la prospettiva etnomusicologica, in netto contrasto con i pregiudizi (ancora oggi ben presenti e attivi) coltivati dall'organologia "storica".

Nel solco di queste esperienze, feci la mia prima prova internazionale nel campo delle questioni della conservazione e del restauro di strumenti musicali nei musei nel maggio 1984. Anno orwelliano, vedremo poi perché, nel caso specifico. Mi ritrovai in un luogo pieno di fascino, la villa dei Conti Brunswick a Dolna Krupa, ai piedi dei Piccoli Carpazi, in Slovacchia, in un paesaggio

costellato di villaggi con l'albero del Maggio eretto in piazza. In quella villa, allora sede della Società dei Compositori slovacchi, si narra che Beethoven abbia composto la sonata *Al chiaro di luna*. Il nitore e la pace del luogo erano circondati da una delle più ottuse e coriacee oppressioni imposta ad un paese europeo, la Repubblica Socialista di Cecoslovacchia, all'epoca ancora sotto invasione militare da parte del Patto di Varsavia. Ero lì per partecipare alla *Working Session* indetta in collaborazione tra lo *Study Group on the musical instruments* dell'ICTM<sup>8</sup> e la Commissione del CimCim<sup>9</sup> sul tema "Folk musical instruments in museums".<sup>10</sup>

Un piccolo ma esemplare intreccio di contraddizioni tra storia, ideologia, progresso tecnico-scientifico, organizzazione materiale e governo repressivo delle libertà culturali stava per essere messo in scena a causa dell'ineluttabile stupidità del regime.

L'intento dell'organizzatore, Ivan Mačák, era quello di spingere i partecipanti a concepire le questioni relative agli oggetti museali, gli strumenti musicali in particolare, come parte di un tutto, che andava ricostruito considerando gli aspetti della loro materialità in connessione con la più completa cognizione della soggettività di chi li aveva costruiti e utilizzati. A "garantire" e guidare la discussione verso la più profonda valutazione dei temi, fu chiamato un intellettuale, coinvolto suo malgrado nel drammatico problema della sua propria sopravvivenza all'interno della stretta gabbia del dogma e del controllo concentrazionario delle idee. Si trattava di Roman Berger, compositore, musicologo e filosofo polacco, che aveva lasciato il suo paese per cercare nella "Primavera di Praga" il riscatto dall'ideologia eretta a sistema totalitario e si era ritrovato in presenza del più feroce contrattacco di quegli anni contro le istanze libertarie dell'Europa dell'Est. Gli atti della *session*<sup>11</sup> tardarono ad essere pubblicati per un lungo, inspiegabile periodo, che poi si seppe essere stato impiegato da parte di una commissione di "esperti" valutatori per sottoporre lo scritto di Berger al vaglio dell'ortodossia di regime. Il filosofo della musica dovette infine piegarsi, aggiungendo al suo saggio un imbarazzante e doloroso post-scriptum di una decina di pagine, in cui ritrattava le sue posizioni adeguandosi alle severe censure ricevute dal quartetto di inquisitori<sup>12</sup>.

Ma cosa sosteneva Berger di tanto invisibile ai suoi aguzzini? Tutto l'intervento - molto complesso, eccessivo, a volte insostenibile - riconduce alla "classica" opposizione tra *entropia* e *negentropia*

il conflitto tra “metodo classico” e “metodo non-classico” della documentazione. Ove quest’ultimo è attribuito all’etnomusicologia e all’etno-organologia in contrapposizione al rispettivo contrario, la musicologia. Della quale Berger sottolinea “l’isolamento dal mondo presente, e [...] una sorta di feticizzazione deliberata del passato (la tesi: «la musicologia è una disciplina storica» è servita da alibi)” da cui è derivata la sua incapacità (in particolare del suo nucleo, la cosiddetta teoria della musica) “paradossalmente ma necessariamente - ad occuparsi teoricamente dei fatti presentati dai processi storici”.<sup>13</sup> Al contrario dell’etnomusicologia, la scienza della musica è accusata (tacitamente “sine ira et studio”), di non essere scienza nel senso attuale del termine:

“In modo telegrafico: il profilo della musicologia classica - eo ipso dell’organologia - eo ipso i confini della documentazione - sono segnati da: un distacco oggettivistico (malgrado Heisenberg), un’analisi microscopica (malgrado Bertalanffy), uno strutturalismo statico (malgrado Piaget), un’assenza del problema del controllo (malgrado Wiener) e a un riduzionismo derivante da queste e altre malattie (malgrado A. Koestler)”<sup>14</sup>

Si percepisce in queste parole un sentore epistemologico tutt’altro che radicale ma in linea con i tempi, che poteva ricondurre, tra l’altro, a Gregory Bateson, che pure Berger non cita né mostra di conoscere. C’è anche un’accezione, credo, husserliana di noesi, che è altrettanto significativa:

“Se avvenisse un miracolo e la documentazione musicologica - organologica - decidesse di prendere atto di sistemi di complessa dinamica e di indagarli sulla base di teorie, esse stesse basate su affidabili soluzioni di problemi ontologici e noetici, ogni cosa andrebbe a posto?”<sup>15</sup>

La risposta di Berger è negativa, poiché, secondo lui, la documentazione va vista come parte di problemi che hanno a che fare con la cultura e l’esistenza dell’Uomo: essa “dovrebbe essere un diario di viaggio sui generis della lotta dell’uomo per avvicinarsi all’essenza dell’umanità”.<sup>16</sup>

Il piglio era certamente originale e moderatamente profetico, ma non certo eversivo: eppure il discorso era bollato di deviazionismo politico, filosofico, metodologico. Berger in sostanza criticava la musicologia e l’organologia e, di contro, elogiava l’etnomusicologia



e l'etno-organologia, nella convinzione che queste ultime non corressero il rischio di praticare un deliberato feticismo del passato e di incorrere in una visione dogmatica del documento "oggettivo". Di conseguenza, la questione del documento si pone, per lui, sotto forma di fatica e rischio, con cui ha molto a che fare il problema del restauro, di cui egli peraltro non si occupa mai direttamente, come non se ne occuparono i suoi censori. Ciò che mi interessa è evocare la rispondenza dell'idea "entropica" di documentazione combattuta da Berger con quella che ancora oggi la musicologia applicata agli oggetti - e dunque ribaltata sui musei - costantemente rilancia come suo paradigma ideologico; e specularmente, quanto tale ideologia possa essersi trovata, di sicuro senza rendersene conto, oggettivamente a fianco del lavoro censorio: l'attacco repressivo e normalizzatore fa esplodere l'evidenza di quanto quel problema, visto alla luce delle sue implicazioni con l'ideologia oggettivistica, microscopistica, statico-strutturale, meccanicista, riduzionista della musicologia, fosse rilevante. L'arroganza epistemologica, mobilitata in reazione alla visione di Berger, era insofferente della sua semplicissima richiesta che la documentazione fosse intesa come "documentation of the way";<sup>17</sup> vale a dire documentazione della via / del modo; nella convinzione che essa valga (come già detto) in quanto tentativo di diario di viaggio dello sforzo umano per affermare l'essenza dell'umanità.

Lo schema ideologico di musealizzazione della musica caro a quella musicologia definibile secondo la terminologia bergeriana relativa al "progetto classico" è basato sull'impegno alla conservazione dei residui di pratiche sonore idealizzate e fortemente ancorate al feticismo dell'*opus*; prima che di strumenti, questo schema si occupa, ovviamente, degli elaborati della "grande" musica. Sul piano generale, infatti, *opus* è termine ampiamente considerato nella letteratura estetico-musicale del Novecento (anche in barba alle pur rilevantissime decostruzioni polemiche delle avanguardie, non tutte peraltro impegnate allo stesso modo in questo sforzo), riferito all'accezione prettamente borghese e marcatamente idealistica (altra faccia dell'atteggiamento formalistico) che privilegia l'autonomia, la compiutezza e la definitiva coerenza interna dell'esito del lavoro creativo/compositivo, che in quanto tale si stacca una volta per tutte dal soggetto creatore e dai suoi processi poetici per fissarsi nella dimensione immutabile (salvo il recupero critico-filologico) della scrittura.<sup>18</sup>



Anche lo schema ermeneutico più scaltro elaborato dalla musicologia nel tentativo di superare o coprire i problemi fondamentali del discorso sulla musica, è in realtà impigliato nella zavorra concettuale di questa prospettiva: mi riferisco allo schema della cosiddetta triade di Molino/Nattiez<sup>19</sup>, secondo la quale ogni fatto musicale conosce tre livelli interconnessi del suo statuto ontologico: il primo è quello poiesico (quindi la progettualità, la processualità compositiva) e il terzo è quello dell'estesica (cioè la percezione, la ricezione, la processualità dell'ascolto e della sua valorizzazione); in mezzo ci sta il livello neutro, quello della cosa che riceve da un lato e conferisce dall'altro, e nel quale alligna il paradigma implicito del linguaggio musicale, delle forme, dell'apparato tecnico<sup>20</sup>. È evidente che il punto critico della teoria è costituito dal livello neutro: ancora più ovvio che esso possa trovare credito soprattutto se riferito al campo degli oggetti più "cosali" tra le cose della musica, e cioè, per l'appunto, gli strumenti musicali. Ma la teoria di Molino/Nattiez ha solo eventualmente rafforzato - e nemmeno in modo esplicito e diretto - posizioni teoriche preesistenti ad essa (parlo in realtà di "pratiche orientate" che non si sono mai soverchiamamente preoccupate di appoggiarsi a schemi teorici di portata generale) e che domina da tempo il mondo della conservazione e del restauro degli strumenti musicali nei musei: lo strumento/rudero<sup>21</sup> risulta malauguratamente avulso dalla vita musicale, e in quanto tale deve essere ricondotto alla sua ideale intrinseca perfezione, all'eccellenza costruttiva da cui si fosse eventualmente allontanato. Un grande strumento costruito per una grande musica merita che si realizzi compiutamente il processo di trasformazione positiva diretto ad eliminare o a ridurre al minimo le carenze e le discordanze rispetto il progetto originario. Quindi dietro il suo assetto attuale deve essere rintracciata la rispondenza all'idea di strumento "dato", deve essere affermata di nuovo la necessità di coerenza con il canone. Sull'oggetto concreto perciò vanno operati dapprima gli interventi diagnostici che diano conto degli scostamenti rilevabili (anche al di là della loro accertabilità percettiva), e poi saranno messi in atto gli interventi di ristorazione delle condizioni perdute, di recupero dello stato di integrità secondo il canone. Gli scostamenti sono dunque qualificati di fatto (non conta qui la terminologia adottata) come "danni" subiti; essi, a loro volta, si dividono tra quelli che interessano la struttura e quelli che affliggono la facciata, il volto esterno: pur non potendo distinguere del tutto queste due parti del

problema, il programma risolutivo mira alla rimozione del danno e alla più ampia ricostituzione possibile dello *status quo ante*.

Fin qui, niente di specifico sugli strumenti musicali che non sia comune all'intero universo degli oggetti musealizzati; lo strumento però con sé porta, in più, il pesante fardello della sua natura - che il nome stesso ovviamente denota - di mezzo per la realizzazione di un effetto - il suono - che è costituito in una dimensione immateriale che si presume derivi totalmente dall'assetto materiale dello strumento stesso; la trasformazione del suono in musica - e la valutazione di quest'ultima all'interno di una potenziale gamma gerarchica di esiti - dipendono da una prassi esecutiva che non può fare a meno a sua volta della qualità perfezionata al massimo grado dell'assetto strutturale dello strumento di cui sopra. Possiamo pure lasciare fuori da questa disamina la spinosa, altrettanto quanto ingenua, questione del diritto o addirittura del dovere di mettere in grado lo strumento di suonare e di farlo poi realmente funzionare per "restituire" il suono "originale" al fruitore, quale parte fondamentale del godimento e del processo cognitivo che egli si aspetta di ricevere dall'approccio dello strumento garantitogli dal museo stesso, comunque dalle varie possibili macchine del tempo di cui il museo è la versione più popolarizzata. Basta aver ricordato che la ricostituzione della sua piena potenzialità musicale è considerata, in questa prospettiva, la parte finale e determinante del percorso di ricostituzione delle condizioni di partenza. E che questo processo sia innervato di considerazioni estetiche che lo rendono "obbligato" anche in prospettiva etica, deontologica.

Anche a me è capitato di passare attraverso un percorso negativo di questo tipo; ero povero, giovane e ambizioso e quindi poco capace di oppormi a tipiche richieste del privato che intende valorizzare la sua proprietà; capitò così di dovermi occupare, da consulente, del restauro di una ghironda costruita da uno dei due fratelli Louvet, dei quali si dice che fossero gli "Stradivari" di questo particolare strumento. Il quale era in effetti un oggetto bellissimo e prezioso che tuttavia si trovava in condizioni di degrado, che raccontavano tutto un complesso percorso: erano cioè visibili tracce precise di una processualità che non era soltanto quella casuale del tempo. Al contrario, era intuibile attraverso quelle tracce che la ghironda, dal livello sociale a cui era destinata in partenza, era poi passata a vivere in ambito popolare.<sup>22</sup> Alcuni indizi di carattere oggettivo, consistenti in particolari segni di usura, suggerivano che quella

ghironda potesse essere stata usata per un lungo tempo limitando probabilmente i suoni con essa prodotti ad un segnale musicale "ridotto", semplificato: quell'oggetto concreto, in sostanza, sembrava poter testimoniare una storia che integrava nel caso specifico il percorso generale di ghironde e *cornemuses* che da strumenti ripescati dal mondo popolare da parte della moda arcadica degli aristocratici di Versailles, tornarono poi ad un uso sociale di "basso" livello.<sup>23</sup> Tutto ciò fu soppresso, perché il modo in cui l'oggetto fu "restaurato" - in maniera egregia da un bravissimo liutaio - non contemplava come obiettivo primario quello di capire, preservare e mettere in evidenza tutto quanto fosse leggibile di una parte fondamentale della vita dello strumento; che fu invece intesa come una fase di perdita, di azzeramento delle qualità iniziali, "intrinseche", neutralmente stabilite da uno statuto paradigmatico al quale si doveva perciò tornare fermando e rovesciando la freccia del tempo. Il restauratore aveva il compito di sopprimere tutti i segni impressi nel tempo dalle vicende subite dalla ghironda in esito agli usi cui persone diverse, diverse storie di vita, l'avevano piegata. Lo strumento doveva riconquistare la sua dimensione originaria, doveva essere *neutralizzato* attraverso l'abolizione del tempo che era trascorso e di tutti gli esiti che la dinamica della vita sociale aveva fatto emergere come indicatori di cultura.

Anche grazie a questa storiella personale, spero sia chiaro quante decisioni e quanti interventi realizzino in pieno una precisa forma di idea di neutralità ipostatizzata dalla teoria. Solo che, è evidente, non di neutralità "a prescindere" si tratta (e ogni neutralità ogni scolarretto lo sa, non può che essere "a prescindere", se no...); bensì, come detto più volte, di neutralizzazione. Cioè di un preciso, deliberato intervento distruttivo e ricostruttivo: distruttivo di una parte dell'assetto dello strumento come la storia e la vita ce lo hanno consegnato, e ricostruttivo di una condizione ideale di partenza: una "messa in pristino" che è l'essenza ideologica dell'operazione di restauro in quanto pretesa di abolizione del tempo e della sua freccia ineluttabile ma generatrice di vita. E che non ci sia vita senza morte, che non si possa concepire il tempo senza considerarlo come modalità intrinseca, come condizione a priori, della distribuzione processuale dell'esperienza del morire, lo sappiamo almeno dal tempo in cui la resurrezione è stata vista come soluzione del peccato originale. Anzi, da molto prima ancora.

Siamo dunque in presenza di una visione distopica e falsificatrice quant'altre mai.

Tornando dunque al piano deontologico, dovrebbe essere ora più chiara la comune critica che va rivolta agli stereotipi dominanti nei confronti dell'uso considerato "più completo" che si pretende di fare dello strumento in quanto detentore di una fondamentale capacità documentaria, costituita dalla sua capacità fonica (con la speranza che la considerazione fin qui accordata specialmente allo strumento "popolare" o "etnico" renda più evidente la rilevanza del problema per tutti gli strumenti, a prescindere dalle aggettivazioni); stereotipi che vanno combattuti senza distinzioni di campo, tra l'"etnografico" e lo "storico": se ogni musica, come affermato da John Blacking, è musica "etnica", ogni strumento sarà inglobato nella determinazione contestuale dell'uso culturale per il quale è costruito ed entro cui esso è concretamente utilizzato. Ne risulta dunque smascherata da un lato la pretesa di risucchiare nel presente il suono oggettivamente, ancorché potenzialmente determinato, che lo voglia attualizzare in un ambito che è per definizione decontestualizzante, quale è quello del museo; dall'altro la smania di sostituire ciò che le reiterate occasioni di attualizzazione hanno tracciato nel corpo dello strumento stesso come retaggio dell'uso reale e del contesto che lo ha plasmato, con una diversa e arbitrariamente ri-costruita purezza cosale o una pseudo-contestualizzazione autoreferenziale, che rivela in realtà intenzioni assolutizzanti, basata sul preteso recupero della sua potenzialità intrinseca, meramente fonica (come se anche il suono in sé non sia un'astrazione dalla sua contingente iscrizione nella concretezza percettiva e relazionale del vissuto).

Anche se nascono principalmente da pratiche di musealizzazione - attraverso lo strumento - del residuo di una musica idealizzata e fortemente ancorata al feticismo dell'*opus* quale è quello rivolto ai ruderi della "grande" musica borghese, queste posizioni aberranti (che in quanto tali, non dovrebbero aver cittadinanza comunque in alcun museo e in relazione con qualsivoglia intervento sugli strumenti musicali) non sono del tutto estranee all'orizzonte ideologico in cui anche il museo etnografico può essere iscritto. Peraltro l'attenzione ai suoni, il desiderio di appropriarsi "documentalmente" anche di questa parte del problema dello "strumento-retaggio" non è né eliminabile, né di per sé sconveniente: essa tuttavia è di sicuro capace di incrementare il disagio costituito dalla presenza di strumenti musicali nel museo etnografico, che cresce inevitabilmente quando

più emerge la consapevolezza dei complessi meandri paradigmatici che lo strumento stesso può suscitare; come questi che qui di seguito esemplifico:

Strumento musicale = cosa > quindi  
veicolo di intrusione

- del materiale nell'oralità
- dello statico nel processuale
- del resto "mortale" nel vissuto

ma anche

- del potenziale nell'attuale
- del suono nella materia agita
- dell'esplicito fonico nell'implicito del paesaggio sonoro
- dell'amorfo inenarrato nella forma di una narrazione onirico-suggestiva.

Se è questo il grado di complessità posto dalla presenza degli strumenti nei musei, è inevitabile tornare a fondamentali quesiti, quali:

- Restauro a che condizioni?
- In vista di quale obiettivo?

È comunque in ballo il problema, la tentazione del riuso; il dilemma - quanto alle condizioni - del "se e in che modo" ripercorre, almeno nelle intenzioni, la processualità incorporata nello strumento e testimoniata dalla documentazione "non-classica" o "negentropica", alla Berger. Per "restaurarla", cioè instaurarla di nuovo. Quindi di nuovo, andando magari a collidere con lo scoglio della "voce perduta" dello strumento, dell'insofferenza verso la sua riduzione al mutismo, considerata intollerabile per una proposta museale completa, che sia informativo-documentale o narrativa in senso emozionale. Ma con una possibilità: il restauro dello strumento etnografico può essere un mezzo efficace di messa in evidenza dei rischi della neutralizzazione ideologica: può essere un modo per controllare in senso antropologico l'intervento tecnologico, guidandone le procedure e le scelte presupposte: è vero e va ribadito, che "neutralità" indica una condizione attribuita, quanto meno perché minimizza o addirittura osteggia i segni della processualità esistenziale. Non è sufficiente essere oggetto, per essere neutro; lo strumento inteso come cosa-che-suona è sempre il risultato di

un gesto o di una catena di gesti. Ed essendo ciò che è (cosa-che-suona), è in questa chiave che va considerata la sua condizione necessaria di contenitore di una potenzialità, quella della resa fonica, che a sua volta non è mai (nemmeno negli strumenti meccanici) meramente meccanicistica: l'attivazione del suono è un fenomeno tracciato dal gesto perspicace del suonatore "suon-attore"; o "suon-attante". La potenzialità del suono è configurabile come attanzialità della scintilla soggettiva che innesca l'impulso motorio e l'interazione uomo-oggetto; il rapporto di un artefice con il gesto che egli stesso attiva e ripete è una relazione attanziale riflessa dal *telos* fonico della materia adattata. Il *meccanismo* fonico è la concrezione materiale e funzionale di quell'impulso motorio; la sua natura di impronta, sagoma, stampo della plasticità del gesto sonoro diviene paradossalmente evidente nel caso dei cosiddetti strumenti meccanici: fantasmi attanziali che presuppongono scelte compositive forti, pregresse e immutabili e nello stesso tempo celate, inglobate nel congegno acusmatico<sup>24</sup>.

Andare a caccia di questi aspetti, rinvenirli, rispettarli, metterli in evidenza; e riusarli per ripetere o impostare *ex novo* una narrazione di queste trame culturali: ecco una buona risposta ai quesiti di cui sopra sulle condizioni e gli obiettivi.

Non si tratta quindi di limitare lo sforzo a documentare le pieghe nascoste nella *technè* dello strumento musicale: lo stupore non è fuori dalla gamma di possibili reazioni/elaborazioni del rapporto con l'oggetto-strumento musealizzato. Ciò che può agevolare questo registro di esperienze è un contesto costruito con l'intento di connettere l'oggetto con le possibili aperture improvvise di voragini emotive che generano stupore: ci vuole una transizione tendenziosa che comporti il passaggio dall'oggetto elaborato dai suoni producibili (dal piano morfologico, della potenzialità fonica dell'apparato) alla sfera dei suoni umanamente organizzati di cui esso sia il veicolo evocatore.

Dunque, forse, questo ulteriore paradigma processuale (metaforico: non è un modello di allestimento):

Vuoto - oscurità - silenzio - assenza di informazioni > emersione di suoni totalizzanti > azzeramento dello spazio in favore di un tempo sospeso e poi intensificato dall'irruzione dei suoni > rimediazione del rapporto oggetto-suono-emozione attraverso il ripristino degli elementi informativi, soprattutto di suoni registrati, di schegge di



contesto > documentazione > riempimento emotivo e cognitivo dello spazio > gioco rutilante delle differenze morfologiche e spaesamento appagante attivato contro i *cliché* visuali interiorizzati delle macchine sonore.

Il restauro perciò dovrà tenere in considerazione primaria la necessità di ristabilire, in forma rimediata, i ponti con i suoni del mondo, che resta fuori dal museo ma che vi può essere evocato con i mezzi teatrali dell'allestimento; i suoni non li *deve* rifare lo strumento conservato, ma essi sono affidati ad un apparato che li porti a ricongiungersi con l'oggetto esposto, sono forniti dal documento di memoria, sono affidati alla suggestione dell'attualizzazione specifica del museo.

Quindi ogni operazione museale si misura con una pluralità di cose e di stati in cui esse si trovano o a cui le si vuole portare, che è necessariamente caotica, disorganica, ineguale, poiché è fatta di condizioni umane, sociali, pluriculturali: come il museo è un *medium* che rimedia i suoi contenuti (e molto altro), così il restauro è una rimediazione<sup>25</sup> di questa fatta: il medium museo contiene il rudere-documento che contiene il magma informativo-suggestivo sul tempo pregresso; il medium museo si riempie del medium tecnico della competenza ri-costruttiva che a sua volta contiene il rudere-oggetto visto per ciò che non è, per riportarlo a ciò che "era", definito attraverso ciò che "deve / o [al massimo] dovrebbe essere": dunque un precetto che contiene - avendola ingoiata - un'ipotesi ontologica: una deontologia che imprigiona - dettando norme e regolamenti restrittivi e comportamentali (su su fino a quelli morali) - un'ontologia non più libera di trasformarsi: alla quale perciò viene inflitto un solo sbocco trasformativo, quello cioè che porta a diventare altro, secondo un dispositivo ideologico: ivi compreso quello che si esprime attraverso il riuso come veicolo di emozioni. E con questo si finisce col definire ogni contenuto rispetto al suo contenitore.

Lo strumento sonoro va definito dallo studioso, dal "signore dei suoni", abbiamo detto; la divisione del lavoro non è di per sé un male: spetta allo studioso antropologo / etno-organologo procedere nella sua opera nella forma più morbidamente dialogica, ma stando dentro sino in fondo nel dialogo come parte interrogante che non si nasconde né cede all'indistinto; semmai studierà la propensione all'indefinizione come processo

culturale in atto di cui è di nuovo parte, ma senza equivoci di trasparenza; quindi mettendo sempre in chiaro, da subito e non a posteriori - a tavolino - l'esistenza della cornice e il fatto di essere lui il proponente della cornice della narrazione sagace. Su questo terreno si incrocia un'altra fondamentale questione, tracciata in modo potente e suggestivo, ancorché amaramente incompiuto, da Carolyn Abbate<sup>26</sup>: l'indeterminazione della musica è una potente risorsa ideale e un formidabile problema sul cammino della documentazione della sua stessa presenza nelle menti e nelle vite degli uomini. La musicologia - e la museologia, a scanso di refusi - devono assumersi la responsabilità di muoversi con il massimo di destrezza e audacia possibili entro l'indeterminazione, a caccia di proposte definitorie, nell'impegno di costruire contenitori capaci di parlare dell'Ineffabile, di usufruire della libertà che il senso attribuibile alla musica ci lascia a disposizione.

I contenitori devono essere analizzati nel momento stesso in cui li si costruisce, abolendo ogni sbrigativa tentazione a neutralizzarli; devono anche essere sottratti al rischio del determinismo tecnologico - che è l'altra faccia dell'immediatezza, quella che esalta la potenza esplicita e di nuovo "neutra" del mezzo - prevedendo ogni modalità possibile della reversibilità: reversibilità dell'intervento restaurativo, del sistema stesso di ostensione di sé e dei suoi contenuti, del museo.

Da piccole storielle a precetti roboanti? A questo si riduce la tanto ostentata familiarità con l'argomento? Sperando di non aver commesso sul serio un cotanto errore, mi rendo però conto, alla fine e dopo tante questioni che non esito a rivendicare come essenziali, di aver lasciato fuori un mare di considerazioni che riguardano la specificità tecnica, l'elaborazione di puntuali attrezzature operative, la segnalazione di regole acquisite del *modus operandi* del restauro di cose complesse come gli strumenti musicali di interesse etno-musicologico. Non potendo riempire un vuoto di tale portata, mi limito a segnalare un problema che può servire da ponte tra le prospettive sin qui esplorate e le questioni lasciate aperte: anche qui cercando di segnalare un altro, forse più ristretto discorso ideologico, quello relativo a chi sia o debba essere, o da dove debba provenire, il restauratore ideale. In particolare mi pare utile passare al vaglio una risposta spesso scontata, che è quella che vorrebbe risolvere il problema valorizzando il rapporto con il territorio. Mi riferisco, cioè,

all'idea che la soluzione dei problemi di intervento sullo strumento possa essere fornita dalle competenze dell'artigiano "radicato" nei luoghi propri dello strumento stesso: si pensa che tali competenze siano equivalenti alle condizioni generative da cui scaturì l'oggetto nel contesto locale e che sia perciò possibile contare su una sorta di personificazione della tradizione costruttiva recuperandola in forza di "presenze" territorialmente garantite. Occorre invece rammentare - a volte anche contro malintese evidenze - che spesso il "territorio" è un'astrazione di pochi o una invenzione di molti che copre le differenze e rielabora superficialmente il passato, in qualche caso sistematicamente ignorato proprio per garantirsi la libertà di poterlo meglio ricostruire: niente di diverso dalle pratiche di certo revival o della "ripresa" di tradizioni che altro non sono che vere e consapevoli invenzioni, per le quali come è noto vale la cautela generale secondo cui, se è vero che tutte le tradizioni hanno all'origine un'invenzione, ciò non comporta affatto la falsa conclusione sillogistica per cui ogni invenzione è capace di ripristinare l'altrove temporale disperso nelle sue coordinate peculiari. Del resto è noto che la cultura tecnologica del costruttore è strettamente intrecciata all'orizzonte culturale generale - e a quello musicale in particolare - del tempo, oltre che del luogo, e dunque il problema è proprio quello della continuità degli indirizzi costruttivi in presenza di orizzonti culturali mutati e in relazione a ciò che il "recupero" della temporalità pregressa dello strumento impone di sapere per poter saper fare il restauro. E poi quante pratiche strumentali conosciamo, nel presente e nel passato, che si caratterizzano, proprio per lo specialismo di chi le produce da esperto elitario e "cosmopolita", per essere innanzitutto deterritorializzate? Ricondere queste pratiche a premesse localiste è una clamorosa inversione dei termini stessi entro cui dovrebbe muoversi la conoscenza e la sua capacità di produrre effetti di riflessione reciproca tra museo e luoghi della musica.

In chiusura e tornando a Roman Berger: la documentazione è fatta di uno sforzo così complesso ed esaltante che deve sapersi misurare anche con la consapevolezza che il museo, alla fine, comunque lavora anche ed inevitabilmente per la neutralizzazione. E che ciò va compreso, usandolo come stimolo essendo rifuggiti dalla demonizzazione di questo risvolto. Poiché si procede nel rilancio continuo dell'operazione del prendere e isolare, di riusare

con funzione di documento, di ri-mediare. Comprendere quale sia il punto di riferimento culturale, il dettato epistemologico, la strategia scientifica, il senso finale, che stanno dentro questa operazione è il compito da capire e cercare di trasformare in progettualità, giorno per giorno. Perché poi scrivere saggi sulla museografia serve a poco se non si sta con le mani a contatto diretto con questi problemi, pur evitando che la *caveja* sia tirata addosso o scagliata in cortile dal primo piano, "tanto non si rovina..."

## Note

- <sup>1</sup> La mostra fu organizzata in occasione dell'Anno europeo della Musica (1985) dalla Società Italiana di Etnomusicologia, dalla Civica Scuola di Arte Drammatica di Milano che disponeva allora di un Laboratorio per il Teatro di Animazione e lo Spettacolo popolare, e fu presentata al Gran Teatro La Fenice di Venezia, e poi esposta nella Rocca di Angera, nel Teatro alla Scala di Milano, nel Teatro Comunale di Bologna, nel Museo Internazionale della Fisarmonica di Castelfidardo e nel Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari di Roma. Non riuscì mai a vedere la luce un catalogo organico, ma l'elenco degli oggetti esposti, insieme con una serie di saggi ispirati dalla mostra o connessi con la sua organizzazione fu poi pubblicato nel numero 4, monografico, di *Culture musicali*, rivista della Società Italiana di Etnomusicologia, a sua volta poi ripubblicato sotto forma di volume dal titolo *Strumenti musicali e tradizioni popolari in Italia* (a cura di Roberto Leydi e Febo Guizzi), Roma 1985 Bulzoni.
- <sup>2</sup> Si tratta, come è noto, di aste di ferro forgiato, di grandi dimensioni e molto pesanti, spesso riccamente lavorate, la cui estremità superiore, di solito elaborata in forma di "paletta" o di ganci a "candelabro", sostiene un numero variabile di anelli di ferro. Il grado di lavorazione esprime il rango del proprietario del carro, quindi quanto più il carrettiere era un personaggio che voleva mettersi in mostra e guadagnare prestigio, tanto maggiore era il dispendio in lavoro, in materia e in arte scultorea necessari per la realizzazione di questo oggetto. Il quale ha anche una funzione meccanica, di assicurazione del timone. Col procedere del carro gli anelli oscillano e tintinnano e quindi producono un corredo sonoro inconfondibile ed essenziale per completare la presenza scenica del carro stesso e per segnalare la sua ricchezza simbolica. Per un rendiconto "non organologico" su questi oggetti si veda Mario Bocchini *Romagna. La "cavéja" nel tempo*. Cesena 1977 Zangheri.
- <sup>3</sup> Segnalo che questa era la denominazione "reale" della disciplina, che tuttavia, ufficialmente, per un banale refuso nei testi sacri ministeriali, era stata volturata in "Musicologia e conservazione degli strumenti musicali". Non fu mai restaurata la versione originale, e così si è proceduto per anni alla conservazione di un lapsus peraltro - come è proprio dei lapsus in genere - ricco di ammiccamenti e di implicite valorizzazioni.
- <sup>4</sup> Gregory Bateson, *Mente e Natura*. Milano 1984 Adelphi (ed. orig. *Mind and Nature: A Necessary Unity*. Toronto 1979 Bantam Books): 118. L'autore cita *Le*

*malade imaginaire* di Molière ove, nella coda in latino maccheronico, l'esaminando spiega agli esaminatori che l'oppio fa dormire perché contiene un "principio dormitivo".

- <sup>5</sup> Per lo studio degli strumenti musicali del Museo Guatelli si veda Cristina Ghirardini, *Gli strumenti musicali del Museo Guatelli di Ozzano Taro*, Tesi di laurea in Conservazione dei beni culturali, Università di Bologna, Facoltà di conservazione dei beni culturali, A.A. 2001 / 2002, 3 voll. Mi permetto di esprimere il mio rammarico per il fatto che un lavoro di tale portata non abbia trovato nello stabile assetto del Museo, successivo all'assunzione pubblica della sua gestione, adeguata attenzione per una pubblicazione a stampa.
- <sup>6</sup> Sto parlando della situazione italiana e di raccolte pubbliche: al di là di progetti di allestimento solo abbozzati e di interessanti collezioni private a volte visitabili da esterni, solo il Museo Internazionale della Fisarmonica di Castelfidardo (AN), il Museo della Fisarmonica "Mariano Dallapè" di Stradella (PV), il Museo dell'ocarina e degli strumenti musicali in terracotta di Budrio (BO) e il Museo dij Subiet di Moncalieri (TO) basano il loro assetto sul ritaglio specializzato del mondo di "uno" strumento popolare, così come fa il Museo Cultura e Musica Popolare dei Peloritani di Gesso (ME) per la musica di un'area geografica definita. Tralascio qui per ragioni diverse e complesse casi come quello della Collezione di strumenti musicali Don Giovanni Dore di Tadasuni (OR), del Museo dello Strumento Musicale di Reggio Calabria, del Museo della Zampogna di Scapoli (IS) o della Strumentoteca d'Arte Musicale di Birago di Lentate sul Seveso (MI) o, ancora, della parte dedicata alla musica, comunque preponderante, del Museo Miscellaneo Galbiati di Brugherio (MI). Altro caso non trascurabili ma di più complessa articolazione è quello del Museo Etnografico e dello Strumento Musicale a Fiato di Quarna Sotto (VCO). Ancora per ragioni diverse tengo da parte forme di museo/archivio, quali ad esempio il Museo multimediale del Canto a Tenores di Bitti (NU), nei quali gli oggetti della musica strumentale non hanno un peso determinante. I casi qui elencati non costituiscono in alcun modo un quadro esaustivo delle collezioni musicali in Italia di interesse etno-musicologico, per le quali occorre produrre ancora un censimento adeguato.
- <sup>7</sup> Basti ricordare, come esempio, che il telaio a mano della tessitura tradizionale della canapa è incluso nel percorso costituito dagli oggetti del museo, essendo il ritmo della macchina la base su cui si levava il canto dei tessitori - registrato nell'ambito delle ricerche di cui il Museo è centro motore - durante l'esercizio del lavoro: il telaio è dunque a tutti gli effetti lo strumento di quel canto.
- <sup>8</sup> "International Council for Traditional Music", cioè l'organizzazione internazionale più vasta, appoggiata all'Unesco, che raccoglie gli etnomusicologi.
- <sup>9</sup> "Comité International des Musées et Collections d'Instruments de Musique", ovvero l'organismo dell'ICOM dedicato alle cose della musica.
- <sup>10</sup> Le scuderie della villa erano in corso di ristrutturazione per accogliere uno dei più avanzati progetti di conservazione di strumenti musicali, ideato da Ivan Mačák, destinato ad accogliere i depositi della sezione organologica del Museo Nazionale slovacco di Bratislava.
- <sup>11</sup> Friedmann Hellwig, Pavel Kurfürst e Ivan Mačák, (a cura di) *Contributions to the study of traditional musical instruments in museums*. Bratislava 1987, Slovenské národné múzeum/Slovak National Museum.
- <sup>12</sup> Roman Berger "Museum and Utopia (An outline to a philosophy of documentation)", *ivi*, pp. 8-40. Il post scriptum va da p. 30 a p. 40.

- <sup>13</sup> *Ivi*, p. 15.
- <sup>14</sup> *Ibid.*
- <sup>15</sup> *Ibid.*
- <sup>16</sup> *Ivi*, p. 9.
- <sup>17</sup> *Ibid.*
- <sup>18</sup> Sul peso del concetto di *opus* nella musicologia moderna e contemporanea sarebbe necessario citare un elenco sterminato di testi di riferimento. Per una disamina lucida e rigorosa, ancora validissima, è comunque indispensabile Antonio Serravezza "La pluralità delle culture musicali e l'estetica", in *Culture musicali* 12/13/14 luglio-dicembre 1987 / gennaio-dicembre 1988, pp. 17-32.
- <sup>19</sup> La proposta iniziale dello schema analitico risale a Jean Molino, "Fait musical et sémiologie de la musique", in *Musique en jeu*, 17, janvier 1975: 37-62. J.-J. Nattiez ha ripreso più volte la teoria, fornendone l'applicazione forse più puntigliosa ed eloquente in Jean-Jacques Nattiez, *Il combattimento di Crono e Orfeo* Torino Einaudi 2004.
- <sup>20</sup> È giusto sottolineare che, anche in presenza delle più ampie riserve sul modello, si fa fatica a rinunciare alla comoda sintesi resa disponibile dai tre concetti interconnessi - o di ciascuno di essi svincolato dall'argomentazione unitaria - che facilitano di molto il discorso, anche se sollecitano continuamente la messa in guardia circa l'adesione complessiva al modello nella sua proposizione integrata: la presa di distanza è il più delle volte allusa, quanto meno, per mezzo di vistose virgolettature.
- <sup>21</sup> Uso qui uno dei classici nodi concettuali elaborati da Cesare Brandi all'interno della sua teoria del restauro (Cesare Brandi, *Teoria del restauro*, Torino 1977 Einaudi, p. 30) La più compiuta applicazione di questo nodo agli strumenti musicali si deve a Marco Tiella: per l'apporto di quest'ultimo ai problemi generali, teorici e pratici del restauro degli strumenti musicali - specie di quelli di interesse etnomusicologico - oltre al suo libro in cui questi temi si compendiano con una generale introduzione all'organologia (Marco Tiella, *L'officina di Orfeo. Tecnologia e pratica degli strumenti musicali*. Venezia 1995 Il Cardo Ed.), rinvio ai seguenti articoli dello stesso autore: "Problemi connessi con il restauro degli strumenti musicali" in *Atti del seminario sulla didattica del restauro, Premeno (NO) 14-19 settembre 1981*, Milano-Rovereto 1982 Scuola di Liuteria del Comune di Milano-Arti grafiche Longo, pp. 7-31; "Organologia ed Etnomusicologia" in Febo Guizzi e Alessandro Sistri (a cura di) *Uomini & Suoni. Strumenti musicali del Museo Arti Primitive Dinz Rialto*, Firenze 1985 Ed. La Casa Usher pp. 24-29 e "Aspetti del restauro di strumenti musicali di interesse etnomusicologico" in Roberto Leydi e Febo Guizzi (a cura di) *Strumenti musicali e tradizioni popolari in Italia*, Roma 1985 Bulzoni. Non sarebbe male riuscire prima o poi a confrontare criticamente il "rudero" di Brandi con il concetto di "scarto" di Pomian (Krzysztof Pomian, "Collezione" in *Enciclopedia Einaudi*, vol. III, Torino 1978 Einaudi, pp. 330-362: 350), ed entrambi, a loro volta, con l'idea di "relitto" che proprio in connessione polemica con le tesi di Pomian ha sviluppato Sandra Puccini ("Le «sentinelle della memoria», Per una tipologia del collezionismo antropologico", in *AM - Antropologia Museale*, anno 4, numero 9, inverno 2004-2005, pp. 16-24: 17.
- <sup>22</sup> Un altro elemento indiziario era costituito dal fatto che lo strumento fosse stato acquistato dalle parti di Chiavari (il che potrebbe anche non voler dire nulla, poiché "la roba" viaggia, si sa) che è un'area segnata un tempo dalla presenza



di una tradizione, forse non così importante come quella della Val Taro, ma molto significativa comunque, di suonatori ambulanti che usavano soprattutto la ghironda come strumento del loro mestiere di strada.

<sup>23</sup> Percorso delineato da Emanuel Winternitz, "Bagpipes and hurdy-gurdies in their social setting", in *Musical instruments and their symbolism in Western art*. New Haven and London 1979 Yale University Press, pp. 66-85.

<sup>24</sup> Queste considerazioni sono tratte e distratte da Ilario Meandri, *Dal meraviglioso all'antimusica: introduzione al mainstream musicale hollywoodiano*, Torino 2008, dissertazione di Dottorato di ricerca in Storia e critica dei beni e delle culture musicali, Università Torino (consorzata con l'Università di Milano), ciclo XX, (p. 485) e in parte da me rielaborate. Con il suo permesso, ovviamente. Questo l'originale: "fantasmi attanziali che sempre nel rapporto con una storia una scelta strumentale forte presuppone, com'è il caso dei *carillon* o delle *music boxes* [Ma anche di strumenti che propongono il paradosso di "un'alienazione della voce", come è il caso del *theremin* - in nota nell'*originale*], laddove l'inversione è prodotta nel momento in cui la natura automatica dello strumento è interrogata nella sua ambiguità radicale e nel paradosso di un incanto, incantatorio della ripetizione esatta, mistero del mandante tecnologico di questa sequenza di suoni, straniamento tecnologico di una cosa che ha anima (che sembrerebbe avercela perché è musica) ma che è suonata in virtù di un potere inanimato (inumano?), che propone un'inquietudine simile a quella che la serialità dei libri a stampa – la magia oscura del doppio e della ripetizione esatta – è in grado di generare presso le società pre-industriali."

<sup>25</sup> Prelevo il concetto di "rimediazione" da Jay David Bolter e Richard Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*. Milano: Guerini, 2002 (ed. or. *Remediation. Understanding new media* MIT Press, Cambridge 1999). Per una sua rivisitazione in chiave antropologica applicata all'etnomusicologia, si veda Febo Guizzi e Ilario Meandri, "Il paesaggio sonoro del carnevale di Ivrea e le sue musiche. Mediazione, immediatezza, rimediazione" in *Atti del Convegno "L'etnomusicologia italiana a sessanta anni dalla nascita del CNSMP (1948)"* - Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia 13-14-15 novembre 2008, in corso di stampa.

<sup>26</sup> Carolyn Abbate "Music drastic or gnostic?", in *Critical Inquiry* 30 (Spring 2004), The University of Chicago, pp. 505-536. A pag. 516 l'autrice interpreta così il concetto chiave su cui si basa il lavoro da cui ella prende le mosse (Vladimir Jankélévich, *La musica e l'ineffabile*, Milano 1998 Bompiani - trad. it. di *La musique et l'ineffable*, Paris 1961 Armand Colin): "[Jankélévich definisce] l'ineffabilità (per qualcuno, una parola scomoda) della musica a volte in modo piuttosto neutrale come **indeterminazione della musica**, la sua mutabilità quando è sottoposta a contemplazione, la sua gamma di effetti, che include la possibilità di somigliare ad un rumore strano o bello così come la capacità di accendere associazioni sociali o poetiche o visive o di altro tipo. Questo è ciò che ci rende liberi." Poco prima aveva richiamato alcune idee sulla musica espresse dal filosofo francese o da lei ricavate dal suo scritto: "[la musica] scatena significati potenziali a bizzeffe, e la sua promessa è quella di «un vasto futuro che ci è stato dato» [...]. La musica [...] ha le «spalle larghe» per sostenere qualunque specifico significato che noi le attribuiamo e «[non] ci dirà mai bugie». [Mia la traduzione, così come la frase evidenziata è in neretto per mio intervento].

